

# DISEÑO DE PAISAJES TURÍSTICOS PATRIMONIALES

EDITORES ASOCIADOS: G. CARABAJAL Y M. MARZO



N.20/11 JULIO 2024

[D. PIKIONIS] [J. CASTILLO RUIZ / L. CIARNIELLO] [D. ÁLVAREZ ÁLVAREZ / M. Á. DE LA IGLESIA  
SANTAMARÍA] [G.E. ASOREY / R. D. URIARTE] [L. COCCIA / S. CIPOLLETTI] [P. MINES]  
[A. MOSCA / A. V. SAIQUITA] [O. AMARO / M. TORNATORA] [A. TZOMPANAKIS]  
[F. VISCONTI / R. CAPOZZI] [R. AMIRANTE] [E. FIDONE / B. MESSINA] [F. TOPPETTI]  
[P. ZERMANI] [MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS] [I. E. CABRERA] [A. BRANDONI / P. E. MÁRQUEZ]



N.20/11 2024  
ISSN 2362-6089 (Impresa)  
ISSN 2362-6097 (En línea)

revista

# A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura  
FAPyD-UNR





**Imagen de tapa :**  
Teatro romano de Clunia.  
Anticuario. Vista del paisaje desde la galería trasera de la escena. Fotografía  
Álvaro Viera.

ISSN 2362-6089 (Impresa)  
ISSN 2362-6097 (En línea)

**Próximo número :**  
DOCENCIA EN ARQUITECTURA Y DISEÑO; ¿QUÉ HAY DE NUEVO?  
JULIO - DICIEMBRE 2024, AÑO XI - Nº21 / ON PAPER / ONLINE

## INSTITUCIÓN EDITORA

Facultad de Arquitectura,  
Planeamiento y Diseño  
Riobamba 220 bis  
CP 2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina  
+54 341 4808531/35

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar  
aypcontinuidad01@gmail.com  
www.fapyd.unr.edu.ar

### Universidad Nacional de Rosario

*Rector*  
Franco Bartolacci

*Vicerrector*  
Darío Masía

### Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

*Decano*  
Mg. Arq. Pedro Ferrazini

*Vicedecano*  
Arq. Juan José Perseo

*Secretario Académico*  
Arq. Darío Jiménez

*Secretaria de Autoevaluación*  
Dra. Arq. Jimena Paula Cutruneo

*Secretaria de Asuntos Estudiantiles*  
Arq. Aldana Berardo

*Secretaria de Extensión Universitaria,  
Vinculación y Desarrollo*  
Arq. Aldana Prece

*Secretaria de Comunicación, Tecnología  
Educativa y Contenido Multimedial*  
Azul Colletti Morosano

*Secretario de Postgrado*  
Dr. Arq. Rubén Benedetti

*Secretaria de Ciencia y Tecnología*  
Dra. Arq. Alejandra Monti

*Secretario Financiero*  
Cont. Jorge Luis Rasines

*Secretario Técnico*  
Lic. Luciano Colasurdo

*Secretario de Infraestructura Edilicia y Planificación*  
Arq. Guillermo Bas

*Director General Administración*  
CPN Diego Furrer

### A&P Continuidad Publicación semestral de Arquitectura

#### Directora A&P Continuidad

Dra. Arq. Daniela Cattaneo  
ORCID: 0000-0002-8729-9652

#### Editores asociados

Dr. Arq. Gustavo Carabajal  
y Dr. Arq. Mauro Marzo

#### Coordinadora editorial

Arq. Ma. Claudina Blanc

#### Secretario de redacción

Arq. Pedro Aravena

#### Corrección editorial

Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

#### Traducciones

Prof. Patricia Allen

#### Marcaje XML

Arq. María Florencia Ferraro

#### Diseño editorial

DG. Ana Sauan | DG. Belén Rodríguez Peña  
*Dirección de Comunicación FAPyD*



A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministerio dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que aquí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité editorial.

Los editores de A&P Continuidad no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a A&P Continuidad; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de A&P Continuidad.



### Comité editorial

Dr. Arq. Sergio Martín Blas  
(Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)

Dra. Arq. Virginia Bonicatto  
(CONICET. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina)

Dr. Arq. Gustavo Carabajal  
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Alejandra Contreras Padilla  
(Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito Federal, México)

Dra. Arq. Jimena Cutruneo  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. DI. Ken Flávio Fonseca  
(Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Brasil)

Dra. Arq. Úrsula Exss Cid  
(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile)

### Comité científico

Dra. Arq. Laura Alcalá  
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Salvatore Barba  
(Universidad de Salerno. Fisciano, Italia)

Dr. Arq. Rodrigo Booth  
(Universidad de Chile. Santiago, Chile)

Dr. Arq. Renato Capozzi  
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Dra. Arq. Adriana María Collado  
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dra. Arq. Claudia Costa Cabral  
(Universidad Federal de Río Grande del Sur. Porto Alegre, Brasil)

Dra. Arq. Ana Cravino  
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Carlos Ferreira Martins  
(Universidad de San Pablo. San Carlos, Brasil)

Dr. Arq. Héctor Florianí  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. Arq. Rodrigo S. de Faria  
(Universidad de Brasilia. Brasilia, Brasil)

Dra. Arq. Cecilia Galimberti  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Marengo  
(CONICET. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina)

Dr. DI Alan Neumarkt  
(Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Parera  
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dr. Arq. Anibal Parodi Rebella  
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dra. DG. Mónica Pujol Romero  
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina  
Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. Arq. Samuel Padilla-Llano  
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

Dr. Arq. Alberto Peñín Llobell  
(Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)

Dra. Arq. Mercedes Medina  
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dr. Arq. Joaquin Medina Warmburg  
(Instituto de Tecnología de Karlsruhe. Karlsruhe, Alemania)

Dra. Arq. Rita Molinos  
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Fernando Murillo  
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dra. Arq. Alicia Ruth Novick  
(Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Jorge Nudelman  
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dr. Arq. Emilio Reyes Schade  
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

Dra. Arq. Cecilia Raffa  
(CONICET. Mendoza, Argentina)

Dra. Arq. Venettia Romagnoli  
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Mirko Russo  
(Università degli Studi di Napoli Federico II. Nápoles, Italia)

Dr. Arq. Jorge Miguel Eduardo Tomasi  
(CONICET. Universidad Nacional de Jujuy. S. Salvador de Jujuy, Argentina)

Dra. Arq. Ana María Rigotti  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. DI. Maximiliano Romero  
(Universidad IUAV de Venecia. Venecia, Italia)

Dr. Arq. José Rosas Vera  
(Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile)

Dr. Arq. Joaquín Torres Ramo  
(Universidad de Navarra. Pamplona, España)

Dra. Arq. Ruth Verde Zein  
(Universidad Presbiteriana Mackenzie, San Pablo, Brasil)

Dra. Arq. Federica Visconti  
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

# ÍNDICE

## EDITORIAL

08 » 11

Paisajes patrimoniales, turismo y proyecto de arquitectura

Gustavo Adolfo Carabajal y Mauro Marzo

## REFLEXIONES DE MAESTROS

12 » 13

Discurso en defensa del paisaje

Dimitris Pikionis

*Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal*

## CONVERSACIONES

14 » 21

Patrimonio agrario y planificación urbana

José Castillo Ruiz por Laura Ciarniello

## DOSSIER TEMÁTICO

22 » 35

El proyecto arquitectónico contemporáneo en paisajes arqueológicos de Castilla y León

Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel De la Iglesia Santamaría.

36 » 43

Atlas heterodoxo de paisajes mestizos patrimoniales en el sistema costero de Villa Constitución

Gabriel Eduardo Asorey y Rocío Daiana Uriarte

44 » 55

Revelar el paisaje . Pueblos abandonados y perspectivas turísticas

Luigi Coccia y Sara Cipolletti

*Traducción por María Florencia Sbarra*

56 » 69

Islas cotidianas. Nuevos espacios para el turismo comunitario en áreas marginales de la Sudamérica fluvial

Patricia Beatriz Mines

70 » 81

El color del adobe. Las creaciones visuales y las narrativas en la producción de paisajes de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina

Alberto Mosca y Analía Virginia Saiquita

82 » 91

El proyecto de los lugares sagrados. Hierofanía en los paisajes de Calabria

Ottavio Amaro y María Tornatora

*Traducción por María Virginia Theilig*

92 » 105

Permanencia y transformaciones. Chipperfield en Atenas entre memoria, invención, contradicción, falsificación

Alexios Tzompanakis

*Traducción por Lucio Bertozzi*

## ENSAYOS

106 » 115

La ciudad arqueológica como lección de orden en el desorden de la ciudad contemporánea. El caso de estudio de Pompeya

Federica Visconti y Renato Capozzi

*Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal*

116 » 125

Turismo patrimonial y proyecto de arquitectura: ¿un programa de investigación?

Roberta Amirante

*Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal*

126 » 133

Trabajar con la antigüedad

Emanuele Fidone y Bruno Messina

*Traducción por María Virginia Theilig*

134 » 143

Paisajes subexpuestos. Narraciones y proyectos para dos territorios frágiles de Italia Central

Fabrizio Toppetti

*Traducción por María Florencia Sbarra*

144 » 155

Desde Italia. Seis arquitecturas

Paolo Zermani

*Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal*

## ARCHIVO DE OBRAS

153 » 165

Silos subterráneos Rosario

Ministerio de Obras Públicas

## TEMAS LIBRES

166 » 175

Las plataformas de salto como objetos publicitarios de expresión arquitectónica durante el siglo XX. Una mirada trasnacional de la cultura del ocio.

Ivan Eladio Cabrera

176 » 185

La arquitectura moderna y el campo editorial. El proyecto intelectual de Infinito (1954-1964)

Ana Inés Brandoni y Pamela

Emilse Márquez

186 » 191

*Normas para autores*

»

Carabajal, G. A. (2024). Paisajes patrimoniales, turismo y proyecto de arquitectura. *A&P Continuidad*, 11(20), 8-11. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.479>



## Paisajes patrimoniales, turismo y proyecto de arquitectura

por Gustavo Adolfo Carabajal y Mauro Marzo

La propuesta de dedicar un número monográfico de la revista *A&P Continuidad* al tema del *turismo patrimonial* en relación con el proyecto arquitectónico, se discutió en el Castillo de Santa Severa, un pequeño centro del Lacio sobre el mar Tirreno, relativamente alejado de los flujos turísticos que atraviesan y abarrotan las zonas monumentales de Roma. En esa ocasión se desarrolló un workshop de proyecto de una red internacional de escuelas de arquitectura, denominado DHTL - Designing Heritage Tourism Landscapes, que se interroga sobre el aporte que la arquitectura puede brindar al estudio del fenómeno del turismo patrimonial. Durante la reunión del comité científico, despertó especial interés la propuesta de Gustavo Carabajal: imaginar un número de *A&P Continuidad* centrado en el tema de dicho fenómeno con el aporte de integrantes de la red, académicos argentinos y latinoamericanos. El interés se generó por dos razones: permitía ampliar la confrontación, generalmente limitada al contexto de las escuelas pertenecientes al network y, también, medirse con un contexto cultural y geográfico, como el argentino-latinoamericano, en el que el turismo es un fenómeno reciente, pero aún alejado de las cuestiones críticas que produce el turismo de masas. La red DHTL nació en 2015, a partir de una propuesta formulada por Mauro Marzo, en representación de la Universidad IUAV de Venecia, líder de la red. Hasta la fecha, las universidades participantes han aumentado de 6 iniciales a 20 e incluyen, además de las mencionadas escuelas fundadoras y la FAPyD-UNR, otras universidades argentinas, francesas, griegas, italianas, portuguesas y españolas.

A menudo nos interrogamos sobre cuáles podrían ser las razones detrás del crecimiento en el número de universidades que se han sumado. Estas podrían identificarse tanto en la importancia y relevancia del tema central, como en el método y la organización de sus actividades que alternan momentos de enseñanza experimental intensiva con momentos de seminario de confrontación en la investigación. En primer lugar, el tema parece de fundamental interés ya que investiga uno de los fenómenos culturales y sociales más relevantes de la contemporaneidad, fenómeno que establece un estrecho vínculo con los territorios, ciudades y localidades en las que se desarrolla. Los adjetivos *cultural* y *social* van acompañados de un tercer adjetivo, *económico*, dado que el fenómeno del turismo representa uno de los principales ítems de la economía mundial. El *turismo patrimonial* en particular, a diferencia de otras formas de turismo, tiende a crecer incluso en períodos de recesión económica. No obstante, considerando la relevancia de estos datos y el hecho de que algunos sectores de las ciencias sociales, geográficas y económicas se ocupan específicamente del turismo desde hace décadas, todavía hay relativamente poca investigación arquitectónica sobre este fenómeno. La red pretende abordar el estudio de las interrelaciones entre el *turismo patrimonial* y el proyecto arquitectónico, en sus distintas escalas: arquitectónica, urbana y paisajística. El propio nombre explica claramente el tema y su clave interpretativa: DHTL Diseñar paisajes turísticos patrimoniales pone de relieve, por un lado, que la red no aborda las

diversas formas que puede adoptar el turismo, sino sólo las relativas a la dimensión patrimonial y, por otro, que el objeto de estudio de este fenómeno no tiene el mismo enfoque que en otras disciplinas; más bien uno disciplinar preciso: el que ofrece el proyecto de arquitectura entendido como herramienta para hacer investigación. Por otra parte, a la *ing-form Designing* no le sigue una mera lista compuesta por tres sustantivos sino un conjunto de palabras unidas entre sí para poner de relieve objetivos concretos: diseñar los paisajes del turismo patrimonial impactados por la presencia o posibilidad de formas de utilización y valorización turística. Al igual que otras formas de turismo, el costero o el de montaña, por ejemplo, el *turismo patrimonial* también puede interpretarse de dos maneras: como un factor de alteración de la naturaleza de los espacios públicos y del uso de los edificios, o como un fenómeno capaz de mejorar las condiciones económicas, sociales y culturales de determinados territorios, en ocasiones, incluso marginales o en decadencia. Frente a estas dos condiciones opuestas, el proyecto de arquitectura, junto con otras disciplinas, puede ofrecer una contribución importante a la puesta en valor del patrimonio histórico, artístico y paisajístico. A pesar de esto, los métodos de proyecto útiles para intervenir en un ámbito tan complejo y delicado todavía parecen estar poco definidos. Es precisamente sobre estas relaciones binarias de difícil equilibrio –patrimonio/turismo, salvaguarda/accesibilidad, conservación/uso, residentes/turistas– que las escuelas de arquitectura que participan en la red centran su atención didáctica y de investigación.

Por supuesto, más allá de la actualidad del tema, otra cuestión probablemente ha contribuido al buen funcionamiento de una red con tantos participantes: el hecho de que el trabajo de la misma se basa y amplía los intercambios culturales y educativos entre escuelas, ya probados en experiencias previas, fomentando la comparación entre las diferentes disciplinas interesadas en la cuestión del patrimonio arquitectónico y paisajístico y el de su uso turístico. Se da forma así a una colaboración científica y de docencia intensiva en torno al tema general y la declinación específica que asume en diferentes contextos. Los bienes de valor patrimonial y las relaciones con los lugares en los que se encuentran obviamente deben preservarse para poder transmitirlos a las generaciones futuras, pero al mismo tiempo deben poder disfrutarse, o más bien experimentarse, en el presente. Por tanto, la cuestión de la salvaguardia está inevitablemente entrelazada, en el proyecto arquitectónico con el complejo tema del uso y la valorización del patrimonio, tanto en relación con la vida de las poblaciones residentes como en relación con la presencia de visitantes procedentes de otras localidades, países o continentes. Existe una amplia literatura sobre el fenómeno. Brevemente, se podría argumentar que la presencia del turismo en este tipo de zonas puede leerse desde dos puntos de vista opuestos: puede contribuir a la conservación y puesta en valor del patrimonio o, por el contrario, introducir elementos de degradación o alteración a partir del uso. También respecto de esta doble connotación que la presencia turística puede asumir, las escuelas de

arquitectura están empezando a experimentar enfoques proyectuales adecuados a la especificidad de un tema que requiere la capacidad de dialogar con disciplinas como la ingeniería del transporte o la economía turística; interactuar con múltiples figuras, desde representantes de instituciones de salvaguardia hasta operadores del sector y, finalmente, de escuchar las diferentes y a menudo contradictorias necesidades expresadas por ciudadanos y viajeros.

Como ya se dijo, la red opera, por una parte, a través de workshops intensivos en los que el proyecto arquitectónico se entiende como una herramienta de investigación (*research by design*); por otra, con la organización de conferencias y seminarios internacionales a través de investigaciones compartidas sobre el paisaje patrimonial y el turismo en relación con el carácter de los lugares, los modos de uso y las cuestiones vinculadas a las diferentes formas de experimentar los territorios. Son numerosas las cuestiones-lugares abordados hasta hoy en el ámbito de la enseñanza intensiva (workshops con estudiantes); van desde la marginalidad geográfica –entendida como valor– de los territorios de la represa de Alqueva en Portugal, hasta la valorización de Roquebrune-Cap-Martin en la Costa Azul francesa, en relación con la arquitectura corbuseriana contemporánea; desde el tema de la regeneración urbana con la planificación de itinerarios turístico-culturales en Guanabacoa cerca de La Habana, hasta el turismo arqueológico en Italia en la provincia de Siracusa-Sicilia; desde los territorios de Etruria en el Lacio, hasta la potencia geográfica y arqueología del paisaje cultural de Las Médulas en España; desde la valorización del territorio rural vernáculo en Guizhou en China, hasta la relación entre el palacio de Versalles en Francia y el territorio en el que se establece. El hecho de que algunos de estos lugares sean sitios de la UNESCO no parece irrelevante desde el punto de vista del proyecto, tanto en términos de su potencial desarrollo como de riesgo.

En relación a las actividades de investigación, cada año las escuelas participantes en la red identifican un tema. El mismo es desarrollado por los distintos grupos de investigación según métodos y enfoques elegidos independientemente, tanto en vinculación con los aspectos teóricos como con los territorios seleccionados como objeto de estudio. Hasta hoy han sido abordadas cuestiones como: desde los tiempos y modos de atravesamiento de territorios y ciudades, hasta los paisajes culturales en contextos rurales; desde la relación entre turismo, movilidad y espacios públicos, hasta el del abandono de los pueblos; desde el turismo en lugares sagrados y subterráneos, pasando por el tema de la llegada y el acceso a grandes lugares patrimoniales icónicos, hasta el tema abordado en la conferencia internacional de 2021 sobre la relación entre diseño arquitectónico, turismo, sentido del pasado y sentido de lugar.

Como podrá comprobar el lector, los temas que la red ha tratado hasta ahora resurgen en los artículos que componen este número, vinculando lugares incluso muy alejados entre sí donde se repiten temas similares.

En la primera sección de este volumen, Reflexiones de maestros decidimos traducir un texto de Dimitris Pikionis (El Pireo, 1887-Atenas, 1968) extraído de la monografía de Alberto Ferlenga publicada por Electa (Milán, 1999). En este texto el maestro griego, creador de una de las intervenciones más significativas del siglo XX como es el acceso al Parque de la Acrópolis de Atenas, se prodiga en un sentido Discurso en defensa del paisaje que muestra toda su sensibilidad y compromiso disciplinar en relación al tema.

Para la sección Conversaciones, Laura Ciarniello propone un diálogo con José Castillo Ruiz, historiador del arte por la Universidad de Granada (UGR), especialista en protección de patrimonio histórico en la dimensión urbana y territorial del patrimonio inmueble. Esta conversación atraviesa distintas aristas del proceso de la configuración del *patrimonio agrario* como bien cultural, reconociendo el valor del conjunto de bienes vinculados a la actividad agraria, desde su inicio hasta la situación actual. Haciendo foco en los desafíos para la planificación urbana y las administraciones públicas en distintos contextos, analiza su significado como elemento para el desarrollo de turismo cultural y los riesgos derivados de ello. La entrevista se pone como objetivo divulgar el concepto, conocer su estado y valor para afrontar los desafíos actuales desde el hacer disciplinar.

Inicia el Dossier temático la contribución de Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel De la Iglesia Santamaría. En ella se pone en evidencia la realización de proyectos de intervención en los paisajes patrimoniales de Castilla y León, con especial dedicación a los paisajes arqueológicos, para lo cual desarrollaron una metodología operativa específica cuyo objetivo es hacer visible un patrimonio muy rico, pero de una gran fragilidad, para su conservación e investigación y también para hacerlo más comprensible para el turismo cultural de calidad.

El trabajo de Gabriel Eduardo Asorey y Rocío Daiana Uriarte aporta el diseño de una herramienta de proyecto dinámica denominada *Atlas heterodoxo* que valoriza el *paisaje mestizo* para intervenciones futuras en el *buffer* de costa analizado de la localidad de Villa Constitución, Puerto Las Piedras con las estructuras que conformaron el *paisaje industrial*, aun productivo, en un puerto fragmentado.

Luigi Coccia y Sara Cipolletti afrontan el delicado tema de la despoblación y el abandono de áreas interiores de Italia como fenómeno recurrente acentuado por recientes eventos sísmicos que han dañado gravemente el patrimonio edilicio. La lectura e interpretación de estos fenómenos requieren un cambio de mirada que lleve a atribuir a los pueblos nuevos valores con el fin de transformarlos en espacios de oportunidad y de proyecto, prefigurando economías alternativas como la turística.

Patricia Mines suma la cuestión de la falta de proyecto que integre las componentes territoriales tierra-agua y oriente transformaciones sustentables. Esta ausencia aumenta vulnerabilidades y desigualdades, alejando oportunidades, especialmente en las áreas marginales que, a pesar de los numerosos aspectos críticos de estas periferias, suelen

presentar importantes recursos patrimoniales, naturales y culturales de capacidad representativa. El turismo cultural, y especialmente patrimonial, puede desempeñar un papel notable, al identificar estos valores y transformarlos en oportunidades de desarrollo sustentable.

Alberto Mosca y Analía Saiquita abordan la propuesta de distinguir otros modos respecto al uso del color tradicional en la Quebrada de Humahuaca, que actualmente se desprende de las lógicas de armonía y preservación asociado al color del adobe, con el uso de tonos vibrantes y contrastantes lo cual suscita pensar el mismo paisaje no como un continuo lineal sino como un proceso entre continuidades, discontinuidades y solapamientos.

El aporte de Marina Tornatora y Ottavio Amaro se funda en la convicción de que la demanda de turismo cultural activa procesos centrados en un mayor reconocimiento y representación del patrimonio histórico y artístico geográficamente extendido, desplazando las fronteras entre lo local y lo global. En particular, la propuesta pretende restaurar mapas y tramas históricas junto con nuevos enfoques e itinerarios contemporáneos, en un territorio que, tras el paréntesis de los viajeros del Grand Tour, ha experimentado una condición de marginalidad.

El trabajo de Alexios Tzompanakis reflexiona sobre el tema del rol del museo contemporáneo como organismo complejo y parte integrante del tejido urbano en la específica condición ateniense, a través de estrategias evidenciadas en el proyecto de ampliación del Museo Arqueológico Nacional de Atenas proyectado por D. Chipperfield que parecen ser el preludio de un minimalismo contextualista.

Para cerrar el Dossier, Federica Visconti y Renato Capozzi tratan el caso de un Laboratorio proyectual internacional desarrollado sobre la ciudad arqueológica de Pompeya. Inmersa en una urbanización reciente, Pompeya plantea algunos problemas de uso no sólo por la fragilidad del lugar sino también por el sistema de accesibilidad inadecuado. La hipótesis de proyecto desarrollada por los autores intenta devolver una dignidad arquitectónica al sistema de accesos y al área entre la ciudad antigua y contemporánea además de garantizar mejores servicios para turistas restituyendo también algunos espacios públicos a los habitantes.

En la sección Ensayos Roberta Amirante escribe páginas muy útiles para imaginar el futuro desarrollo de la red, problematizando críticamente las cuestiones sobre las que se podría o debería ocupar. Emanuele Fidone y Bruno Messina presentan tres grandes proyectos significativos para la práctica arquitectónica contemporánea sobre el patrimonio histórico-arqueológico; intervenciones caracterizadas por una idea común que podríamos sintetizar en una visión de proyecto en continuidad con la preexistencia, utilizando un enfoque metodológico alejado de los conceptos de imitación u oposición. Fabrizio Toppetti desempolva un enfoque de Franco Purini de 1991 publicado en *Casabella* que enmarca el gran teatro del paisaje en términos estructuralmente arquitectónicos y por lo tanto formales. Finalmente, Paolo Zermani, al describir las obras realizadas durante un período de aproximadamente

treinta años en suelo italiano, traza un camino de investigación compositiva destinado a situar el pasado, el presente y el futuro en un diálogo estimulante donde se afirma, además, que proyectar en un país denso de estratificaciones como Italia implica asumir una responsabilidad hacia la comunidad.

El Archivo de obra de este número de *A&P Continuidad* está dedicado a un fragmento de arqueología industrial reciente: los Silos subterráneos Rosario, ubicados en la intersección de las Av. Uriburu y Av. Grandoli de esta ciudad. Se trata de un proyecto de la Dirección General de Construcción de Elevadores de Granos del Ministerio de Obras Públicas de la Nación construido por Puma Argentina S. A. en los años 1954-1956. •

»

Pikionis, D. (2024). Discurso en defensa del paisaje. *A&P Continuidad*, 11(20), 12-13. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.476>



## Discurso en defensa del paisaje

Dimitris Pikionis

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

*Nadie se preocupa por sus descendientes quienes, a su vez, nunca se preocupan por sus predecesores.*

Wordsworth

Cuando Grecia, después de las más duras luchas, se liberó de un yugo maldito, era natural que se viera privada de esos conocimientos y hábitos elementales propios de una civilización avanzada... Aquí la discusión gira en torno a las catástrofes que el hombre provoca en el paisaje natural. Quizás los arquitectos, griegos y extranjeros, que vivían en Atenas en aquella época también tengan la culpa de ello.

Sin embargo, justo antes de que se produjera la liberación, ocurrió el acontecimiento del que hablaré ahora. Cuando Andrutos asestaba a los turcos que ocupaban la Acrópolis, de repente se oyeron ruidos de pedazos de mármol al romperse: los turcos estaban escasos de plomo y rompían los mármoles para sacar los clavos de las juntas y así procurárselo. Andrutos envió a cuatro jóvenes valientes para descubrir por qué los turcos rompían los mármoles. Y cuando regresaron y le dijeron el

motivo al comandante, él mismo envió algunas bolsas de proyectiles a los turcos. Naturalmente, quien lo indujo a ello fue su secretario, el primer arqueólogo griego que conocemos, el memorable Pittakes.

Sin embargo luego, cuando se empezó a construir la nueva capital, los arquitectos de la época no tomaron ninguna medida, aunque sólo fuera para poder alejarla lo más posible de la Acrópolis y de la zona arqueológica de la antigua ciudad. E incluso hoy –cuando se discute tanto la cuestión del barrio más antiguo de Atenas, la Plaka– un distinguido arqueólogo, Andreas Papagiannopoulos, me decía que aún no se había determinado el mapa exacto de la antigua Atenas.

Pero, al mismo tiempo que se reconstruía la nueva capital, las colinas también comenzaron a utilizarse como canteras: ese maravilloso conjunto de colinas que parte de Turcobunia y, comprendiendo el Licabetto, la Acrópolis y las colinas de las Musas, de la Pnice y de las Ninfas, termina en la colina de Sicilia y se desvanece hacia la llanura marítima de Falero.

Entre las primeras colinas que sirvieron de cantera para la construcción de la Nueva Atenas, se encuentra la muy visible Licabetto, cuyo perfil característico fue distorsionado. El perfil de la colina, según el testimonio de un viajero francés, se parecía a los bucles de un dragón que avanzaba hacia la Acrópolis: una base indispensable para su divinidad, un símbolo inseparable de ella. Pero, de aquella forma a espiral de la época, no queda más que la admirable forma de su mole y un aspecto piramidal, propio de las regiones del norte y completamente ajeno al espíritu del Ática.

En aquella época, también se utilizó como cantera la antiquísima colina de las Musas y la colina de Filopappo: es decir, las colinas más visibles. Para concluir con esta distorsión de las colinas que rodean la Acrópolis, hay que añadir que el mayor estrago es la larguísima y profunda cantera situada en las laderas occidentales de la colina de las Ninfas.

Todo el paisaje de Atenas ha cambiado. De colinoso y accidentado, ha sido suavizado, allanado por la aplanadora del tiempo...



Figuras 1 y 2. Adecuación para el acceso a la Acrópolis de Atenas, Arq. Dimitris Pikionis. Fotografía: prof. Arq. Alberto Ferlenga, archivo personal.

Aquellos antepasados nuestros tenían una profunda conciencia de lo incomparable que era esta tierra y sintieron que habían cumplido su deuda con ella. Tagore dice, respecto a la India, que “pagó a la madre naturaleza con devoción y amor”: estas palabras se adaptan perfectamente a los antiguos habitantes de esta tierra nuestra. Así canta Eurípides:

*Felices en la antigüedad eran los descendientes de Erecteo. e hijos de los dioses benditos, de la sagrada tierra invicta, nutridos de espléndida sabiduría, siempre dulcemente entrando en el éter luminosísimo, donde dicen que una vez las nueve Pierides, las castas Musas fueron generadas por la rubia Armonía. Medea, 824-833*

Sus palabras muestran claramente cómo la sabiduría de los antiguos era la sabiduría de la misma tierra que habitaban. Su cariño por

los dos ríos de su tierra, sus “aguas benditas”, como llaman al Iliso y al Cefiso, es infinito. En aquella época había lugares por los que no se podía caminar, a los que nadie podía violentar y cuyo nombre ni siquiera se podía pronunciar. Había templos y umbrales inaccesibles revestidos de cobre que pertenecían a las terribles deidades ctónicas...

Pero estos santuarios de la religión de un pueblo milenario hoy están completamente perdidos: no están registrados en ningún mapa arqueológico de Atenas, no sólo para permitirnos saber dónde se encuentran, sino también para que pueda haber una correcta conexión jerárquica con construcciones contemporáneas... ¿Y esto por qué? Porque en los roles de los servicios públicos parece que pasan individuos que no conocen la historia, hombres sin cultura y sin alma. Sucede que hace apenas unos años el lecho del Iliso pasaba mucho más lejos de donde actualmente se encuentra el Museo Bizantino. Pero la decisión de dejar fluir dentro algunas cloacas ha firmado la

sentencia definitiva de condena del proyecto correcto: el enterramiento no sólo no es una solución, sino que significa abandonar cualquier posibilidad de solución... ¿Tal vez hayamos cumplido con nuestro deber en Eleusis, el santuario del Alma, asfixiando los edificios sagrados en medio de una fábrica de cemento, una estación de tren y una cantera horrible? El mismo orden de cosas conducirá también, dentro de muy poco tiempo, a la reducción del Pentélico, la montaña más noble del Ática, en “tierra y cenizas”. •

El título original de este texto es *Discorso in difesa del paesaggio*, publicado en Pikionis 1887-1968, monografía editada por Alberto Ferlenga, Electa, Milán, 1999 (p. 344).

»

Castillo Ruiz, J. y Ciarniello, L. (2024). Patrimonio agrario y planificación urbana. *A&P Continuidad*, 11(20), 14-21. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.436>



## Patrimonio agrario y planificación urbana

José Castillo Ruiz por Laura Ciarniello

**Recibido:** 11 de febrero de 2024

**Aceptado:** 26 de marzo de 2024

### Español

Esta conversación con José Castillo Ruiz cabalga el camino de la configuración del *patrimonio agrario* como bien cultural, reconociendo el valor del conjunto de bienes vinculados a la actividad agraria. Atraviesa distintas aristas del proceso, desde su inicio hasta la situación actual, haciendo foco en los desafíos para la planificación urbana y las administraciones públicas en distintos contextos. Analiza su significado como elemento para el desarrollo de turismo cultural y los riesgos derivados de ello. El objetivo de esta entrevista es divulgar el nuevo concepto, conocer su estado de consolidación y su valor para el desarrollo de escenarios urbanos más sostenibles y, en ese sentido, abordar los desafíos actuales desde el hacer disciplinar. Castillo Ruiz es una referencia clave en el tema por su trayectoria, destacando su aporte a la construcción teórica y normativa, así como su extenso y comprometido trabajo en la divulgación.

**Palabras clave:** patrimonio agrario, bienes culturales, planificación urbana, turismo

### English

This conversation with José Castillo Ruiz explores the path towards the configuration of *Agrarian Heritage* as a cultural asset recognizing the significance of the set of assets linked to agricultural activity. It deals with different aspects of the process; it does so from its beginning to the current situation focusing on the challenges for urban planning and public administrations in different contexts. He addresses what this means as an element for the development of cultural tourism and the risks derived from it. The aims of this interview are to disseminate the new concept; and, to know its state of consolidation, its value for the development of more sustainable urban environments and, in that sense, the current challenges from the disciplinary point of view. Castillo Ruiz is a key referent in the subject due to his professional history; his contribution to the theoretical and normative frameworks as well as his extensive and committed dissemination work are highlighted.

**Key words:** agricultural heritage, cultural assets, urban planning, tourism

El lugar de la agricultura está cada vez más presente en los debates en torno a la planificación de las ciudades. Desde diferentes discursos de creciente aceptación se lo asocia a las grandes preocupaciones sociales, ambientales y económicas de la época, que exigen repensar la producción de alimentos como dimensión esencial en el desarrollo de las comunidades. Frente a ello, se recupera la historia de una íntima relación entre la agricultura y la ciudad que está siendo cada vez más estudiada, sobre todo en países con fuerte tradición hortícola.

Hace algunos años, y desde una visión holística que integra distintas dimensiones y valores, se está trabajando en la construcción del *patrimonio agrario* como nuevo tipo de bien cultural, “conformado por el conjunto de bienes naturales y culturales, materiales e inmateriales, generados o aprovechados por la actividad agraria a lo largo de la historia” (Castillo Ruiz, 2013, p. 32). En este concepto es central la valoración de la actividad agraria y su aporte a la humanidad, dándole “visibilidad y reconocimiento a todos los hombres y mujeres del campo, que con sus

saberes y conocimientos han conformado una de las actividades, la agraria, más trascendentes de la historia de la civilización agraria” (Castillo Ruiz, Martínez Yáñez y Ortega Ruiz, 2023, contraportada).

Desde allí, se abre una posibilidad para la planificación urbana donde el concepto de patrimonio agrario y su reconocimiento formal puede ser un elemento estratégico para imaginar la configuración de escenarios urbanos más sostenibles. Esto resulta sumamente interesante para pensar territorios latinoamericanos en los que el desarrollo de la producción agraria en las ciudades, y en las últimas décadas, se produce en espacios intersticiales y de borde, como alternativa de subsistencia o como actividades novedosas asociadas a discursos hegemónicos. Se cree que, desde la perspectiva del patrimonio agrario, podrían recuperarse algunas dimensiones de las experiencias de valor patrimonial, tanto materiales como inmateriales, con gran potencia dinamizadora para el desarrollo de ciudades y el empoderamiento de las comunidades. Más aún, se podrían configurar como

sitios multidimensionales a ser protegidos y promovidos.

Por tales motivos interesa conocer sobre los avances en la consolidación de este concepto en distintos ámbitos y culturas, primordialmente desde una voz especializada en cuestiones patrimoniales, para reconocer las posibilidades y desafíos disciplinares de su protección y en pos del desarrollo de escenarios urbanos más sostenibles.

José Castillo Ruiz –historiador del arte, profesor, investigador especialista en protección del patrimonio histórico y activista en defensa del patrimonio agrario– ha tenido y tiene una participación significativa en el proceso de reconocimiento del patrimonio agrario como bien cultural y configura una referencia obligada en el tema. Sus aportes han abonado tanto en términos argumentales a la construcción y soporte del concepto teórico, como respecto a las sugerencias normativas vigentes para detonar el proceso de reconocimiento formal. Estas bases se concentran en documentos de producción colectiva como la *Carta de Baeza sobre Patrimonio Agrario* (2013), y el *Protocolo para su actualización*



Figura 1. Huellas del sistema histórico de riego por acequias en la Vega de Granada, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.

y aplicación en el ámbito internacional (2023)<sup>1</sup>, claves para la unificación de criterios y realización de gestiones simultáneas en la UNESCO y la FAO.

Más conocido como Pepe Castillo en su territorio, el entrevistado puede ofrecer de primera mano algunos datos sobre la evolución de un proceso que no deja de crecer en redes, y que en su camino fue congregando a distintos actores con anclaje en diversas áreas institucionales y de conocimiento, y que comparten actividades de difusión y luchas que trascienden la Vega de Granada. Esta conversación, luego de una breve contextualización del proceso, se focaliza en ciertos ejes de especial interés para la arquitectura y el urbanismo como los desafíos desde la planificación urbana y las particularidades según el contexto, el rol del Estado en la protección del patrimonio agrario, o su potencial para el desarrollo local y regional en términos de turismo cultural, y fundamentalmente en los riesgos que la traducción del concepto puede implicar, ya que los bienes patrimoniales no pueden ser entendidos por separado de la construcción cultural del territorio.

En una entrevista previa en la ciudad de Granada (España), José presenta el concepto de patrimonio agrario como una herramienta clave para la planificación urbana en las ciudades contemporáneas dado que permite “acabar con la idea de que lo agrario es rural y de gente pobre, y allí se queda, y que lo urbano es susceptible de urbanizar” (Comunicación personal, 26 de octubre del 2023). Su mirada de la cultura agraria desde la historia, aporta también la consideración de las dimensiones sociopolíticas del contexto. Por ende, sus opiniones respecto a la posibilidad de aplicar el instrumento desde la planificación para el fortalecimiento de territorios como el nuestro y el estímulo a procesos de reterritorialización podría ser de gran utilidad.

**Laura Ciarniello.** ¿Cuáles son las principales motivaciones que desenlazan en el trabajo de delimitación del patrimonio agrario para su reconocimiento formal como bien cultural? ¿Qué impactos se espera que ese reconocimiento tenga en los territorios, tanto en lo simbólico como en lo concreto?

**José Castillo Ruiz.** La elaboración del concepto de patrimonio agrario surge de forma muy concreta a raíz de mi implicación personal, y la de muchos otros compañeros, en el movimiento ciudadano de defensa de la Vega de Granada. En este movimiento constatamos que, a pesar de los numerosos argumentos y acercamientos, que se utilizaban en defensa de la Vega (alimentarios, territoriales, ambientales, etc.) faltaba uno que, en el caso de la Vega de Granada, me parecía fundamental, su fundamentación histórica. Es decir, el hecho de que la actividad agraria que estábamos defendiendo en este territorio llevaba realizándose de forma más o menos semejante desde hace más de 1000 años, desde la época de dominio islámico de la ciudad. Esta profundidad histórica, cultural, en definitiva, de las prácticas agrarias de la Vega de Granada ponían de manifiesto que, al margen de los numerosos valores y beneficios que actualmente ofrecía la actividad agraria en ella, constituía un patrimonio cultural tan relevante como cualquier otra creación artística o científica del hombre. Para nosotros, para mí muy especialmente, la agricultura, y las demás

actividades agrarias, son indiscutiblemente cultura y, por tanto, debían ser patrimonio cultural. Pero este reconocimiento como patrimonio cultural no obedecía simplemente a una cuestión científico-técnica para abordar más adecuadamente la actuación sobre estos espacios agrarios históricos, que también lo es, sino que, ante todo, era una estrategia para conseguir el justo y merecido reconocimiento hacia una actividad, la agraria, que desgraciadamente está muy desconocida y menospreciada a nivel general, reconocimiento extensible hacia todas las gentes del campo, especialmente los más pobres y desfavorecidos como los jornaleros, los pastores y, sobre todo a ellas, las mujeres, siempre tan invisibilizadas en este ámbito. No oculto tampoco una pulsión personal: que yo haya nacido en una familia de agricultores y que, durante muchos años, haya vivido en unas condiciones de gran precariedad, desde luego ha influido en mi propósito de devolverle al campo toda la dignidad que se merece, sobre todo, después de comprobar el desdén, cuando no lástima, con los que eran observados mis orígenes agrarios en el mundo universitario.

El impacto que esperamos conseguir con el patrimonio agrario es mucho y muy necesario, como es el de disponer de un instrumento poderoso que evite la pérdida o destrucción de una serie de prácticas, saberes, conocimientos y bienes agrarios históricos y tradicionales que son tan importantes para la humanidad, ya que además de los valores históricos y culturales que poseen, se vinculan con algunas de las aspiraciones y necesidades humanas más importantes en la actualidad como la soberanía alimentaria, la lucha contra el hambre, el desarrollo sostenible, la lucha contra el cambio climático o la conservación de la biodiversidad cultural y biológica.

**LC.** Nos gustaría que profundizaras un poco más en el proceso de construcción de un nuevo concepto como bien cultural. Además, si bien el protocolo para su aplicación (2023) convida a que los diferentes países reconozcan en su legislación al patrimonio agrario, quisiéramos preguntarte ¿cuáles serían, a tu criterio, los principales pasos a seguir? y, ¿cómo se puede



Figura 2. Sistema de riego por acequias en uso en el espacio educativo Finca La Nocla gestionado por la plataforma ciudadana VegaEduca, Granada, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.

contribuir a ello desde los espacios académicos y lo disciplinar en especial?

**JCR.** El proceso a seguir para la implantación del concepto de patrimonio agrario debe ser diverso y a diferentes niveles e instancias. Hay una parte institucional y política muy importante, tanto a nivel nacional como internacional ya que, por ejemplo, el reconocimiento del patrimonio agrario por parte de la UNESCO permitiría que los diferentes países trasladaran a sus legislaciones o prácticas administrativas patrimoniales dichos documentos. Y de ahí al resto de normativas, incluida la urbanística, donde la capacidad de actuación es mucha, estableciendo, por ejemplo, unas directrices de ordenación acordes con los valores de los espacios agrarios. Especialmente relevante es el mundo académico y científico, ya que a través de los trabajos de identificación, catalogación y caracterización que se pueden ir realizando de los bienes agrarios existentes en los diferentes territorios se va formalizando y visualizando dicho patrimonio, al margen del importante efecto de concienciación que eso

supone. Y finalmente la ciudadanía, a la que yo otorgo un papel fundamental. Una ciudadanía, que entiende de valores de su tierra, pero no de conceptos ni legislaciones, por lo que en ese proceso de aprendizaje mutuo, nosotros podemos extraer de los valores que ellos reconocen en sus prácticas y bienes agrarios los procedimientos patrimoniales para conseguir su conservación y mantenimiento.

**LC.** Entendemos que en torno a esta puesta en valor y reconocimiento del mundo agrario se viene dando un gran trabajo interdisciplinario e intersectorial, tal como se ve en el libro *El patrimonio agrario: La construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria* (Castillo Ruiz y Martínez Yáñez, 2015). Nos interesa saber desde la planificación urbana, ¿cómo se involucran investigadores o áreas estatales de competencia en la materia?, ¿podrías señalar algunas de las dimensiones que se consideran al momento de pensar lo agrario desde el diseño de las ciudades?

**JCR.** El concepto de patrimonio agrario tiene en su incidencia sobre las ciudades, sobre el entendimiento y diseño de estas, precisamente uno de sus efectos más importantes. Hasta ahora lo agrario era lo rural o, más bien, lo no urbano o lo casi antiurbano, de ahí la remisión de la actividad agraria al suelo rústico y no al suelo urbano. Frente a esta posición, el patrimonio agrario reconoce prácticas y espacios agrarios de valor allí donde estos existan con independencia de su consideración rural o urbana. Este hecho es especialmente relevante, ya que la inmensa mayoría de ciudades del mundo han ido extendiéndose sobre los espacios agrarios que originaria e históricamente formaban su entorno, de ahí que en muchas de ellas aún persistan vestigios de ese pasado agrario. Espacios agrarios que, como sucede en las ciudades del Mediterráneo en España, son parte de un complejo sistema agrario, el cual aún persiste, por lo que su protección no sería la de un espacio aislado y descontextualizado que existe en la ciudad sino la persistencia (la resistencia) en ella de un poderoso sistema histórico de producción de carácter

territorial. Y, además, esta consideración territorial de lo agrario (superador de lo rural y urbano) permitiría disponer de un instrumento muy adecuado e importante para la consecución de uno de los ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible) establecidos por la ONU, el 11, esto es, lograr que las ciudades sean más inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles.

**LC.** Considerando que en algunos territorios como los de la región central de Argentina, el modelo dominante agroexportador ha arrasado brutalmente con las prácticas agrarias tradicionales –o al menos con sus huellas más visibles–, ¿se te ocurre cómo plantar memoria y apelar a la recuperación del mundo agrario en sitios así? ¿a qué bienes y lugares físicos se puede recurrir?

**JCR.** El patrimonio agrario surge precisamente para evitar que la agricultura intensiva e industrializada, la agroindustria, como vosotros la llamáis, pueda devorar las valiosísimas prácticas y saberes agrarios históricos y tradicionales. Pero lo maravilloso del patrimonio agrario es que, aunque necesita a la tierra para su desarrollo, persiste refugiado, latente, en la memoria de sus habitantes e incluso, muchas veces, en sus casas en forma de semillas. Por eso, siempre existirá la posibilidad, aunque sea exiliándose en otros territorios cercanos y no contaminados por la agroindustria, de volver a activar unas prácticas agrarias, unos cultivos que quizás no podrán luchar económicamente contra los industriales, pero que sí podrán hacerlo en el campo de los valores y de las aportaciones al bienestar de la humanidad, donde la victoria será segura.

**LC.** En esos escenarios surgen iniciativas que introducen las prácticas agrarias como alternativa de subsistencia en los centros urbanos como es el caso del Programa de Agricultura Urbana de Rosario, cuyos objetivos iniciales son distintos a los que movilizan la consolidación del patrimonio agrario, e incluso en ocasiones existen fricciones entre ellos. ¿Crees que es posible encontrar puntos de convergencia entre estas



Figura 3. Patrimonio agrario visible en el nombre de una callejuela por el antiguo barrio del Albaicín, Granada, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.



Figura 4. Vista de la Alhambra, principal atracción turística de la ciudad, detrás de un típico caqui en una casa del Albaicín, Granada, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.

iniciativas y las que se orientan desde la perspectiva del patrimonio agrario?

**JCR.** Como te anticipaba en mi respuesta anterior, una de las cosas más lindas del patrimonio agrario es que este, aunque vinculado de forma importantísima a un territorio, porque aquí se ha conformado la cultura y la sociedad que lo generó, pertenece ante todo a las personas



Figura 5. Paseo dominical por l'horta valenciana, Valencia, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.



Figura 6. L'horta valenciana con la ciudad de fondo y los circuitos recreativos por delante, Valencia, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.

(campesinos, pastores, recolectores, etc.) que lo hicieron posible, por lo que me parece totalmente legítimo que, si estas personas han sido expulsadas de sus territorios, se lleven consigo las *pociones mágicas* que le permitirán construir otro territorio, otro hogar, en cualquier otro lugar del mundo en el que puedan volver a ser quienes fueron, volver a desarrollarse como personas y como comunidad. Uno de los valores más importantes del patrimonio agrario es que es un bien igualitario y universal en el sentido de que las prácticas históricas y tradicionales son muy semejantes en cualquier parte del mundo, por lo que si se trasladan a otro lugar esto no generaría ningún conflicto significativo con la población local (como, quizás, sí podría surgir con la religión, la lengua o algunas costumbres) más allá de las cuestiones climatológicas y la dependencia que eso impone respecto a los cultivos a utilizar. No es de extrañar, en este sentido, que en todos los relatos distópicos sobre las sociedades del futuro que tanto abundan ahora, especialmente en el campo audiovisual, el cultivo de los alimentos desempeñe un papel crucial tanto en la supervivencia como en la construcción de los valores de las nuevas sociedades.

**LC.** Desde el protocolo se apunta a la puesta en valor y el disfrute de los bienes patrimoniales

agrarios desde el turismo responsable, justo y equitativo. Sin embargo, de acuerdo con Celia Martínez Yáñez (2022), la relación entre la protección del patrimonio histórico y el desarrollo turístico constituye un punto de conflicto. ¿Cuáles consideras que son los cuidados que se deben tener en ese sentido y particularmente respecto a los bienes patrimoniales agrarios?, ¿podrías comentarnos como se espera que sea ese desarrollo turístico?

**JCR.** Las posibilidades de desarrollo turístico en torno al patrimonio agrario son bastantes, aunque encierran mucha complejidad y dificultad. Por varias razones. Al margen de las experiencias basadas en la realización por parte del turista de prácticas agrarias junto con los agricultores (recogida de productos, cuidado de animales, convivencia con los campesinos, etc.), la mayoría de los visitantes van buscando en los espacios agrarios emociones parecidas al resto de atracciones turísticas, es decir, singularidad, espectacularidad, valores estéticos, etc. lo que traslada una idea muy superficial y esteticista de lo agrario que no reconoce sus verdaderos valores. Otra cuestión es la fragilidad de los espacios agrarios, lo que hace casi imposible poder transitar de forma masiva por ellos sin producir daños en los cultivos o sin alterar a los animales de una

determinada explotación ganadera. A ello hay que añadir el aumento de robos o de recogida de productos como recuerdo por parte de los turistas, lo cual lleva a los agricultores a vallar sus propiedades o impedir las visitas turísticas. Más interesante me parece la posibilidad de que el patrimonio agrario se vincule al turismo de una determinada ciudad o territorio proveyendo de alimentos y productos locales y sostenibles, porque otorgan a la experiencia turística un mayor grado de autenticidad y permiten sobrevivir a la agricultura local tradicional sin necesidad de competir en los mercados internacionales. Me interesa mucho el patrimonio agrario como objeto de disfrute del ciudadano local, especialmente en las grandes ciudades, ya que los espacios agrarios tienen unas posibilidades de disfrute mucho mayores que, por ejemplo, los jardines o los espacios naturales. En primer lugar, porque ofrece una experiencia cambiante, variable, y por tanto más rica y diversa, según no sólo la estación del año, sino prácticamente cada semana o cada día, ya que el paisaje va cambiando según van creciendo los cultivos o se desarrollan sobre ellos las diferentes actividades de manejo. Y, en segundo lugar, porque contemplamos, y participamos de ella, una actividad productiva y de grandes beneficios ambientales, sociales y económicos para la humanidad.



Figura 7. Equipamiento público en los senderos del Parc Agrari del Baix Llobregat, Barcelona, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.



Figura 8. Paseo cotidiano por el Parc Agrari del Baix Llobregat, Barcelona, España (2023). Fuente: Laura Ciarniello.

**LC.** Nos gustaría que amplíes un poco la siguiente afirmación profundizando en la responsabilidad estatal:

La imprescindible y necesaria implicación de las administraciones que gestionan de forma general el tipo de objetos susceptibles de protección no debe eludir la responsabilidad principal y prevalente de la administración de cultura, ya que sólo así podrá actuarse

en esos bienes no en función de su condición agrícola, educativa o defensiva sino cultural, que es la que motiva su consideración patrimonial (Castillo Ruiz, 2021, p. 33).

**JCR.** Ese párrafo tiene que ver con la defensa que hago del patrimonio cultural, y de los instrumentos y administraciones competentes para ello, para articular todo lo necesario para desarrollar la actividad agraria de un determinado lugar. Existe una total incomprensión y, a veces rechazo, de que desde el ámbito del patrimonio cultural se puedan afrontar políticas de desarrollo (agrario o de otro tipo) en un determinado lugar. Y eso no está justificado. Cuando un determinado espacio se declara patrimonio agrario, por ejemplo a través de la tipología de paisaje cultural, se activan todos los mecanismos existentes en el territorio para desarrollar sus diferentes funciones (agrícolas, medioambientales, urbanísticos, turísticos, etc.) con la novedad, con la importante novedad, de que todos esos instrumentos estarán coordinados y gestionados desde el ámbito (desde la administración y la legislación) que justifica la valoración de dicho espacio, el del patrimonio cultural. Desde mediados del siglo XX existen conceptos totalmente asumidos por el patrimonio cultural como el de conservación integrada, que lo que defiende es precisamente la articulación en torno a la cultura de todos los instrumentos de ordenación y activación de un territorio.

En esta incomprensión o dudas sobre el papel del patrimonio cultural en lo agrario subyace algo más profundo, de mayor calado, como es una falta de reconocimiento de la importancia que, de forma general, tiene la cultura para la humanidad y su capacidad para generar un mundo más justo y sostenible. No es de extrañar en este sentido que la cultura no se incluyera como uno de los ODS de la ONU, lo que pone de manifiesto la dificultad que tienen las sociedades, más bien los Estados, para aceptar la diversidad cultural más allá de una cierta corrección política o el reconocimiento efectivo de los derechos culturales. A esto hay que unir el mantenimiento de una mentalidad

tradicional sobre el papel de la cultura en el desarrollo en el que predominan posiciones paternalistas y asistencialistas que consideran que las necesidades culturales son superfluas, prescindibles o un lujo. Que sea la agricultura y no la cultura, como tantas veces injusta y erróneamente se proclama, la que se ocupe de reconocer, conservar y proteger los espacios agrarios históricos y tradicionales no es más que otra manifestación de esa desconsideración de la cultura como poderoso instrumento para conseguir una humanidad mejor.

**LC.** De cara al futuro ¿en qué crees que se avanzó desde la elaboración de la *Carta de Baeza* y, más aún, desde la publicación del *Protocolo para su aplicación en el ámbito internacional*? ¿Cuáles consideras que son los desafíos pendientes?

**JCR.** El principal logro que se ha conseguido con la publicación de la *Carta de Baeza*, con la elaboración del concepto de patrimonio agrario, ha sido la asimilación, la toma de conciencia, al menos en el ámbito científico y administrativo, de que los bienes agrarios históricos y tradicionales merecen considerarse como patrimonio cultural, es decir, que la agricultura es cultura. Pero obviamente los retos futuros son muchos y de gran complejidad, especialmente dos: el primero, trasladar al ámbito legal este concepto, estableciendo un sistema de protección efectivo y adecuado sobre los bienes agrarios en todos los países y, en segundo lugar, proceder a reconocer y declarar bienes agrarios concretos como patrimonio cultural, ya que solo así conseguiremos detener las graves amenazas y peligros que se ciernen sobre estos espacios, prácticas y conocimientos. Todo ello al margen del gran reto, común al resto de patrimonio cultural, el de concienciar a la ciudadanía de que la declaración de un determinado territorio o de unas prácticas agrarias no es más que un poderoso instrumento que disponemos la sociedad para salvar unos bienes que nos proporcionan alimentos, solidaridad, salud... es decir, cultura. •

#### NOTAS

1- Ambos documentos surgen de un trabajo interdisciplinar entre investigadores pertenecientes al Proyecto PAGO, El

patrimonio agrario: la construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria, y participantes del seminario *el patrimonio agrario: razones para el reconocimiento cultural de los bienes agrícolas y ganaderos*, organizado por la Universidad Internacional de Andalucía en el 2012. Allí se establecen las pautas para definir, valorar y proteger los bienes agrarios. La gestión de los mismos tiene otro punto clave en el encuentro internacional *El patrimonio agrario como patrimonio mundial: buscando confluencias entre los mecanismos de protección de la UNESCO y la FAO* organizado por la misma universidad en el 2021.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castillo Ruiz, J. (Dir.). (2013). *Carta de Baeza sobre patrimonio agrario*. Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía.
- Castillo Ruiz, J. (2021). El patrimonio cultural podría estar en peligro y los responsables son la memoria, la salvaguardia, la comunidad y el paisaje cultural (además del turismo, claro). *Erph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 28, 3-38. Recuperado de: <https://doi.org/10.30827/erph.vi28.21530>
- Castillo Ruiz, J., Martínez Yáñez, C. y Ortega Ruiz, A. (2023). *La Carta de Baeza sobre Patrimonio Agrario: Protocolo para su actualización y aplicación en el ámbito internacional*. Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía.
- Castillo Ruiz, J. y Martínez Yáñez, C. (Coords.). (2015). *El Patrimonio Agrario. La construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria*. Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía.
- Martínez Yáñez, C. (2022). Turismo cultural responsable y sostenible. *Ambienta*, 32, 40-47.

#### Agradecimientos

A Pepe, por la generosidad y predisposición para compartir su tiempo y sus conocimientos. Y a las instituciones que hicieron factible el vínculo con la UGR, el Ministerio de Producción, Ciencia y Tecnología y el Ministerio de Igualdad, Género y Diversidad de la Provincia de Santa Fe, y la Universidad Nacional de Rosario.



**José Castillo Ruiz.** Historiador del Arte por la Universidad de Granada (UGR). Especialista en Protección de Patrimonio Histórico y, en particular, en la dimensión urbana y territorial del patrimonio inmueble. Catedrático de Historia del Arte (UGR) y docente en cursos y postgrados nacionales e internacionales. Investigador principal de varios proyectos de I+D+i como el Proyecto PAGO (El Patrimonio Agrario: La construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria). Autor de numerosas publicaciones sobre diversos ámbitos de la Tutela, y fundador y exdirector de la revista *erph*. Miembro ICOSMOS-España y activista en la defensa del patrimonio histórico, especialmente del patrimonio agrario y de la Vega de Granada, y de la profesionalización de la historia del arte. Roles de autoría\*: 4. [jcastill@ugr.es](mailto:jcastill@ugr.es)



**Laura Ciarniello.** Arquitecta y Magister en Arquitectura del Paisaje por la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (FAPyD-UNR). Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET/CURDIUR). Ha realizado estudios de posgrado en la UNR y en Universidad de Kassel. Docente en Proyecto Arquitectónico (FAPyD-UNR). Sus principales temas de interés están en relación a la construcción social del paisaje, el hábitat integral y el planeamiento territorial. Roles de autoría\*: 6; 8; 10. <https://orcid.org/0009-0000-1193-4907> [ciarniello@curdiur-conicet.gob.ar](mailto:ciarniello@curdiur-conicet.gob.ar)

\*Ver referencias en normas para autores.

»

Álvarez Álvarez, D. y De la Iglesia Santamaría, M. A. (2024). El proyecto arquitectónico contemporáneo en paisajes arqueológicos de Castilla y León. *A&P Continuidad*, 11(20), 22-35. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.462>



# El proyecto arquitectónico contemporáneo en paisajes arqueológicos de Castilla y León

Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel De la Iglesia Santamaría.

**Recibido:** 29 de febrero de 2024

**Aceptado:** 17 de mayo de 2024

## Español

El LAB.PAP Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural es un Grupo de Investigación Reconocido de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Está integrado por profesores arquitectos cuyo trabajo es la realización de proyectos de intervención en los paisajes patrimoniales de Castilla y León, con especial dedicación a los paisajes arqueológicos, elaborando para ello una metodología específica y unos mecanismos personales, fruto de la larga experiencia. A lo largo de los últimos años se ha ocupado de proyectos en lugares tan emblemáticos como la ciudad romana de Colonia Clunia Sulpicia en Burgos, la ciudad celtíbero-romana de Tiermes en Soria, el Paisaje Cultural de Las Médulas en León, así como en villas y calzadas romanas. El objetivo de sus proyectos y actuaciones es hacer visible un patrimonio muy rico, pero de una gran fragilidad, para su conservación e investigación y también para hacerlo más comprensible para el turismo cultural de calidad.

**Palabras clave:** proyecto arquitectónico, paisajes arqueológicos, Castilla y León, LAB.PAP

## English

LAB.PAP -Laboratory of Architectural, Heritage and Cultural Landscaping- is a recognized Research Group of the Higher Technical School of Architecture of the University of Valladolid. Its members are architecture professors who carry out intervention projects in the heritage landscapes of Castilla and León; they are specially focused on archaeological landscapes. As a result of their longstanding experience, they developed a specific methodology and personal mechanisms. Throughout the last few years, this research group worked on projects related to emblematic places such as the Roman city of Colonia Clunia Sulpicia in Burgos, the Celtiberian-Roman city of Tiermes in Soria, the Cultural Landscape of Las Médulas in León, and, Roman villas and roads. LAB.PAP's projects and actions seek not only to highlight a very rich but fragile heritage when dealing with its conservation and research but also to make it more comprehensible for quality cultural tourism.

**Key words:** architectural project, archaeological landscapes, Castilla and León, LAB.PAP

## » Introducción

“La arquitectura no tiene obligación de ordenar el mundo, sino de hacerlo visible” (Navarro Baldeweg, 2002)

Castilla y León es la región más grande de España y de la Unión Europea, y una de las que más patrimonio cultural atesora, un recurso turístico de primer orden. En su amplio territorio se conservan vestigios de todas las épocas, con obras de gran valor como sus trece catedrales o itinerarios culturales como el Camino de Santiago. Algunos de los paisajes patrimoniales con mayor presencia son los yacimientos arqueológicos, un rico repertorio que complementa la larga lista de monumentos convencionales. Sin embargo, se trata de un patrimonio sensible y frágil, por lo que su recuperación representa no pocas dificultades, lo que obliga a un profundo conocimiento y al desarrollo de una metodología y de unos mecanismos innovadores a la hora de intervenir en él.

El LAB.PAP Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural<sup>1</sup> de la Universidad

de Valladolid desarrolla una importante tarea en la aplicación de una metodología de proyecto arquitectónico a la intervención en paisajes patrimoniales (Álvarez, 2015b), especialmente arqueológicos, colaborando con instituciones como la Junta de Castilla y León, diputaciones, ayuntamientos y fundaciones. El argumento principal es hacer visible el resto arqueológico mediante el proyecto, mejorando su comprensión y su accesibilidad, en sentido universal, consiguiendo recuperar elementos de gran valor cultural (Álvarez, 2023). Las intervenciones del Laboratorio se apoyan en una labor investigadora de innovación que va de la teoría al proyecto sin solución de continuidad, teniendo al paisaje como argumento principal, mediante el estudio de los lugares y un análisis detallado de los elementos arquitectónicos, para comprender su situación y valorar las capacidades de mejora a través del proyecto.

Mediante una revisión crítica de una selección de proyectos realizados en diferentes lugares arqueológicos podemos desgranar la trayectoria del Laboratorio, así como su aportación

a la creación de un modelo de paisaje patrimonial en Castilla y León (Álvarez y De la Iglesia, 2017).

## » La ciudad romana de Colonia Clunia Sulpicia, Burgos

Frente a lo que sabemos del resto de ciudades romanas que fueron capital de Convento Jurídico de la Hispania Tarraconense durante el siglo I d. C. (De la Iglesia y Tuset, 2022), las fuentes escritas que hablan de Clunia aportan poca información respecto a su fundación. Además, por múltiples razones, la Clunia romana no se perpetuó en el tiempo como sucedió con otras ciudades, lo que permite estudiar sus restos inalterados debido a la ausencia de ocupaciones sucesivas. Se trata de una información de gran valor documental para comprender el funcionamiento de este tipo de ciudades administrativas. La ausencia de continuidad en el tiempo convierte a Clunia en un excelente laboratorio destinado por completo a su estudio, valoración y aprovechamiento turístico y cultural (De la Iglesia, 2017).

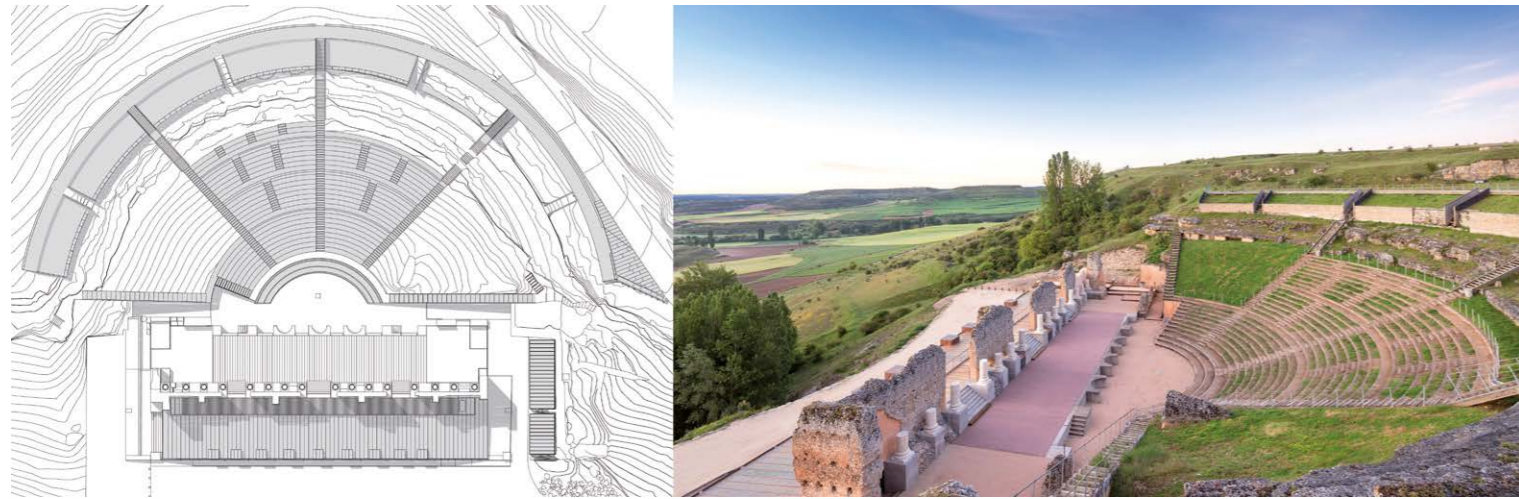


Figura 1. Teatro romano de Clunia. Planta del proyecto definitivo y vista general con cavea y escena. Fotografía: Álvaro Viera.

En 1996 se elaboró un Plan Director<sup>2</sup>, encargado por la Junta de Castilla y León, que estableció las bases del futuro de Clunia y marcó las líneas de actuación en el yacimiento, con el objetivo de conciliar la investigación y la protección, así como la difusión, gestión y explotación del mismo para usos turísticos. La Diputación de Burgos, propietaria del yacimiento, organizó y desarrolló sus intervenciones en los siguientes años de acuerdo con el plan, dando un enfoque unitario que fundiera las diferentes líneas de investigación producidas por las distintas disciplinas que intervienen en el yacimiento, en especial la arquitectura y la arqueología (con Miguel Ángel de la Iglesia, arquitecto, y Francesc Tuset, arqueólogo, como codirectores científicos del yacimiento<sup>3</sup>), interpretando así, la ciudad romana desde una metodología más innovadora (De la Iglesia, Álvarez y Tuset, 2017).

Por un lado, el plan pretendía revisar el material obtenido en el yacimiento para estudiarlo desde una nueva metodología, recreando el contexto histórico mediante la reconstrucción científica de arquitecturas y espacios urbanos, a partir de un punto de vista actualizado del mundo romano (De la Iglesia y Tuset, 2013). Por otro lado, buscaba construir un nuevo contexto que permitiera conservar los restos del pasado, no sólo en su condición material, sino como soporte de una rica información, para su transmisión a los

visitantes del yacimiento de toda condición (De la Iglesia y Tuset, 2011).

En paralelo, el plan planteaba las intervenciones arquitectónicas necesarias para adecuar el yacimiento para la visita turística y cultural, así como permitir y facilitar las tareas de investigación, persiguiendo tres objetivos concretos:

1. La consolidación de un Área de recepción en la entrada del yacimiento, junto a la Casa de Investigadores, contando con un Laboratorio de Materiales e Investigación y un Aula Arqueológica.
2. La ordenación y puesta en valor de la zona central del yacimiento, con las Termas, el Foro y la Casa Taracena.
3. La excavación y restauración del Teatro romano, cuyas ruinas apenas eran reconocibles en el terreno.

El Laboratorio de Materiales proponía la recomposición de un alzado arquitectónico en la ladera del cerro, englobando la antigua residencia de investigadores, junto con el Aula. Fue diseñado como un prisma cerrado que guarda los materiales exhumados del yacimiento, su volumetría contrasta deliberadamente con el perfil rocoso del cerro.

El Aula Arqueológica<sup>4</sup> se proyectó como un pabellón, una estructura arquitectónica que contiene tres estancias y un espacio exterior bajo una cubierta común. Este espacio se concibió

como una *calle interior* que se abre hacia fuera en dos puntos, un balcón que se asoma al paisaje y una gran ventana que lo enmarca, incorporándolo al contenido expositivo, aportando una fuerte carga poética y emocional, mediante una total integración con el lugar arqueológico. El edificio se convierte en una analogía topográfica que toma como referencia el perfil del cerro que aparece detrás: la cornisa se remata en la roca-pabellón, construyendo una alegoría de paisaje arquitectónico que genera un diálogo entre lo natural y lo artificial (De la Iglesia, 2017).

En la parte central del yacimiento se llevó a cabo una intervención en las Termas y se creó un nuevo sistema de recorridos que señalan la traza no excavada de las manzanas del centro de la ciudad, cumpliendo así un doble cometido.

A caballo entre la zona de acceso y la parte alta del cerro se encuentra, apoyado en la pendiente de un barranco, el teatro, una magnífica construcción de época flavia. Su excavación y restauración se llevó a cabo en varias fases a lo largo de más de veinte años, y ha supuesto un ejercicio de equilibrio entre lo que se conoce de su forma arquitectónica original y el carácter evocador de la ruina, intensificado por su presencia en el paisaje actual. Las fases de intervención se han realizado de manera coordinada con los trabajos de excavación, atendiendo a dos cuestiones fundamentales. Por un lado, se

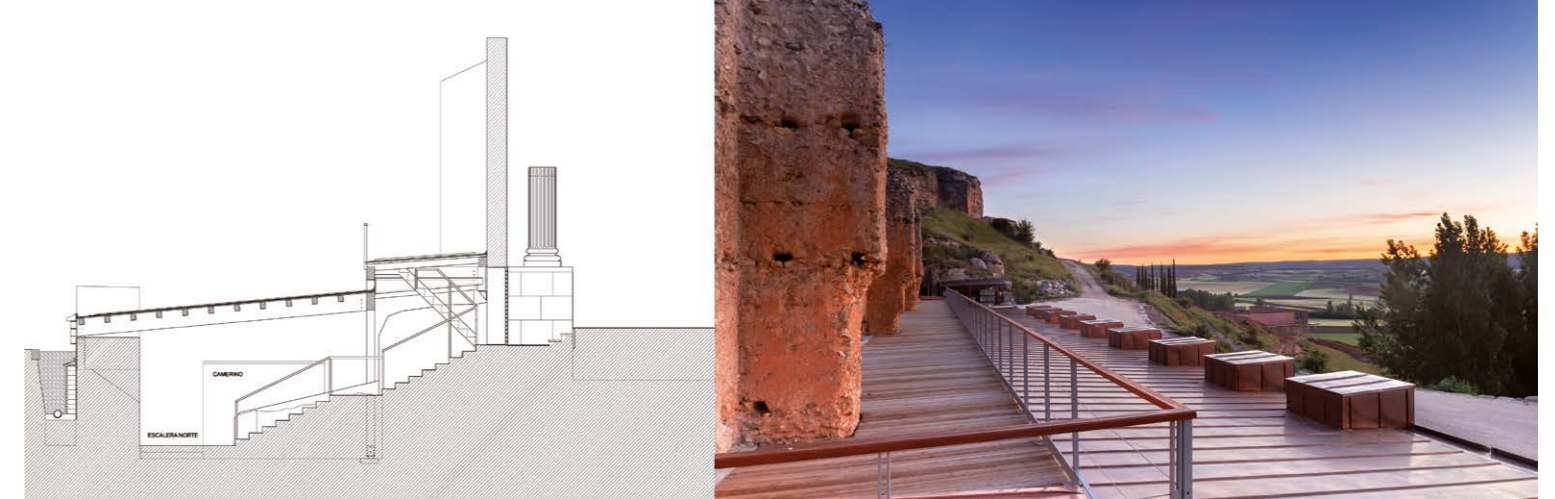


Figura 2. Teatro romano de Clunia. Anticuario. Sección de proyecto y vista del paisaje desde la galería trasera de la escena. Fotografía Álvaro Viera.

han reconstruido los elementos necesarios para permitir una lectura del teatro, garantizando la estabilidad y conservación de los restos materiales, siguiendo siempre los principios de respeto fijados en la legislación de patrimonio, como la diferenciación de lo nuevo frente a lo original, o su condición de reversibilidad, y atendiendo a la coherencia constructiva entre las partes. Por otro, se asume la nueva condición que el resto arqueológico ha adquirido en el paisaje y su valoración desde nuestra cultura contemporánea (De la Iglesia, 2016). En época romana, desde el interior del teatro no se podía ver el paisaje, pues su arquitectura era cerrada y centraba la atención del espectador en la magnífica fachada de la escena y en las representaciones de los actores (De la Iglesia y Tuset, 2010). Sin embargo, al contemplar los fragmentos del teatro descubrimos un aspecto novedoso en la interesante relación que se produce entre los restos del pasado y el paisaje, de manera que la intervención arquitectónica llevada a cabo respeta esta condición y la intensifica, considerándola una de las características más destacadas del conjunto arquitectónico en la actualidad (Fig. 1).

Las primeras actuaciones llevadas a cabo permitieron recuperar el perfil del talud del teatro y algunas de las escaleras de acceso. En 2010 se completó una primera intervención, realizada por el Laboratorio, que buscaba la recuperación

parcial para la realización de espectáculos, para lo cual se recompusieron parte de las gradas mediante tierra y tablonos de madera, y se redefinió toda la *cavea* alta, que había desaparecido, mediante gaviones y relleno de tierra. La forma definitiva del teatro se recuperó con una gran pasarela curva que señala el borde de la galería superior original, además de servir como un elemento para la accesibilidad de personas con algún tipo de discapacidad, uno de los logros más importantes de la actuación.

En 2016, el Laboratorio, con Francesc Tuset, elaboró el Plan Integral de investigación, conservación, intervención y transferencia del Parque y Paisaje Arqueológico de la Ciudad Romana de Clunia, que relanzó el yacimiento y le acabó de dar una dimensión paisajística y territorial. Como resultado de este plan se han impulsado nuevas acciones, incluyendo una segunda intervención en el teatro, paralizada años atrás por la crisis económica, que se concluyó en 2020. Se procedió a completar la escena, recomponiendo la superficie del espacio para los actores e incorporando elementos arquitectónicos suficientes para poder comprender la composición de la fachada escénica y poder recuperar el teatro como lugar de espectáculos eventuales, haciéndolo compatible con la visita turística. En la parte posterior de la escena, aprovechando la necesidad de proteger el subterráneo excavado,

se habilitó un espacio en forma de anticuario en donde exponer los restos materiales procedentes de la excavación, a la manera de los antiguos almacenes de sitio. Este espacio incluye camerinos conectados con la parte posterior de la escena y permite que en las representaciones los actores entren en escena por las puertas originales del Teatro romano (Álvarez y De la Iglesia, 2021). La posibilidad de recuperar el espacio para espectáculos supuso un reto, dado que se hacía necesario encontrar un lógico equilibrio entre la conservación de la imagen y la autenticidad de los restos y el cumplimiento con unas necesidades técnicas mínimas (Fig. 2). Consideramos que el reto se resolvió con éxito y el Teatro romano de Clunia vuelve a albergar representaciones escénicas como en el pasado, para disfrute de los espectadores actuales, ampliando así el valor cultural del yacimiento (De la Iglesia, Álvarez y Zelli, 2017).

Otra de las acciones emprendidas a partir del plan es la creación de un nuevo itinerario por el interior del yacimiento que convierta al teatro en un elemento de puerta e inicio del recorrido, como probablemente sucedía en la ciudad romana. Este itinerario permite articular todos los restos del yacimiento hasta llegar al Foro, que también está siendo objeto de proyecto para su recuperación completa y mejorar así la visita cultural.

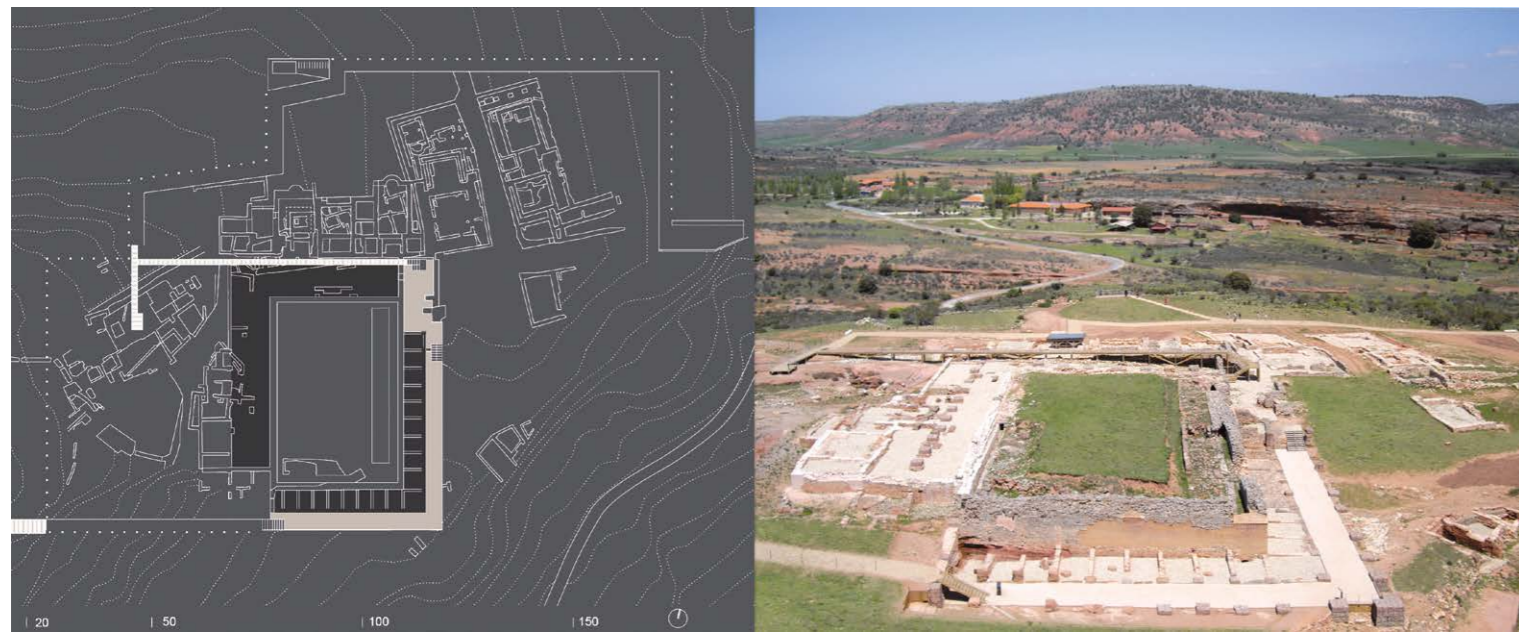


Figura 3. Tíermes, restauración del conjunto del Foro. Planta de proyecto con el sistema de itinerarios y pasarelas y vista aérea. Fotografía: LAB.PAP.

» **La ciudad celtibero-romana de Tíermes, Soria**  
 Durante las guerras celtibéricas, Roma envió en varias ocasiones, sin éxito, a su ejército contra los arévacos, una de las tribus celtiberas más guerreras, cuyas ciudades, especialmente Numancia y Tíermes, fueron inexpugnables durante mucho tiempo. El estrato rocoso formado por areniscas rojas que sirve de base a la ciudad de Tíermes permitió, ya en época celtibérica, la construcción de viviendas rupestres o semirrupestres adaptadas al clima extremo soriano, que se han conservado en buen estado junto a edificaciones romanas posteriores realizadas mediante muros de sillería y/o mampostería. Al periodo romano corresponden la mayor parte de los restos arqueológicos: la Casa del Acueducto, el Graderío, el Acueducto excavado, la Muralla Tardo-imperial, el Foro, etc. Tíermes, a pesar de su apariencia natural, es el resultado de la acumulación de acciones antrópicas, llevadas a cabo en múltiples periodos de actividad, que han dado lugar a un paisaje arquitectónico extraordinario de difícil lectura. En 2007 la Junta de Castilla y León decidió iniciar una nueva etapa en los trabajos de conservación de Tíermes, mediante una metodología

integradora que trataba de que las actuaciones fueran mucho más allá de la mera consolidación y puesta en valor de los restos arqueológicos de interés, proponiendo su plena inserción en el paisaje del yacimiento. Para este fin se creó Tíermes Laboratorio Cultural (De la Iglesia, 2015), una estructura en la que participaban el Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural de la Universidad de Valladolid, la Unidad de Arqueología de la IE Universidad y los Servicios Centrales y Territoriales de Soria de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Se planificaron así una serie de acciones desde el entendimiento del yacimiento como un paisaje cultural complejo, un palimpsesto con un gran número de capas y una amplia variedad de lecturas e interpretaciones en el que se debía atender por igual modo a la naturaleza del terreno, a los elementos vegetales y a los elementos arquitectónicos para mejor apreciación (Rodríguez Fernández, 2019). Mediante diferentes intervenciones se pretendía que el visitante, en su recorrido por el yacimiento, fuera capaz de percibir y entender la complejidad y excepcionalidad del lugar.

Los primeros trabajos realizados fueron de emergencia para atender el deterioro que presentaban los restos excavados y no debidamente protegidos del yacimiento (De la Iglesia, 2009), lo que permitió probar con éxito la correcta integración y coordinación de los equipos de investigación en la nueva estructura (Álvarez, De la Iglesia, Pérez, Illarregui, Zelli y Arribas, 2013). El primer conjunto de intervenciones tuvo como objeto la consolidación y recuperación del Foro Romano, realizada en 2011, especialmente en las partes más dañadas, planteando la concepción del conjunto como un paisaje arquitectónico, entendido en toda su amplitud, desde el lugar hasta el espacio, los elementos, los recorridos, poniendo especial interés en definir en el sitio una nueva sensibilidad en el modo de ver y entender las ruinas (Fig. 3). Sobre los restos consolidados se implantó un nuevo sistema de itinerarios accesibles que permite, junto con una serie de pasarelas, reforzar la geometría del foro y hacerlo visible y comprensible como centro de la ciudad romana en inicio del recorrido actual, de manera

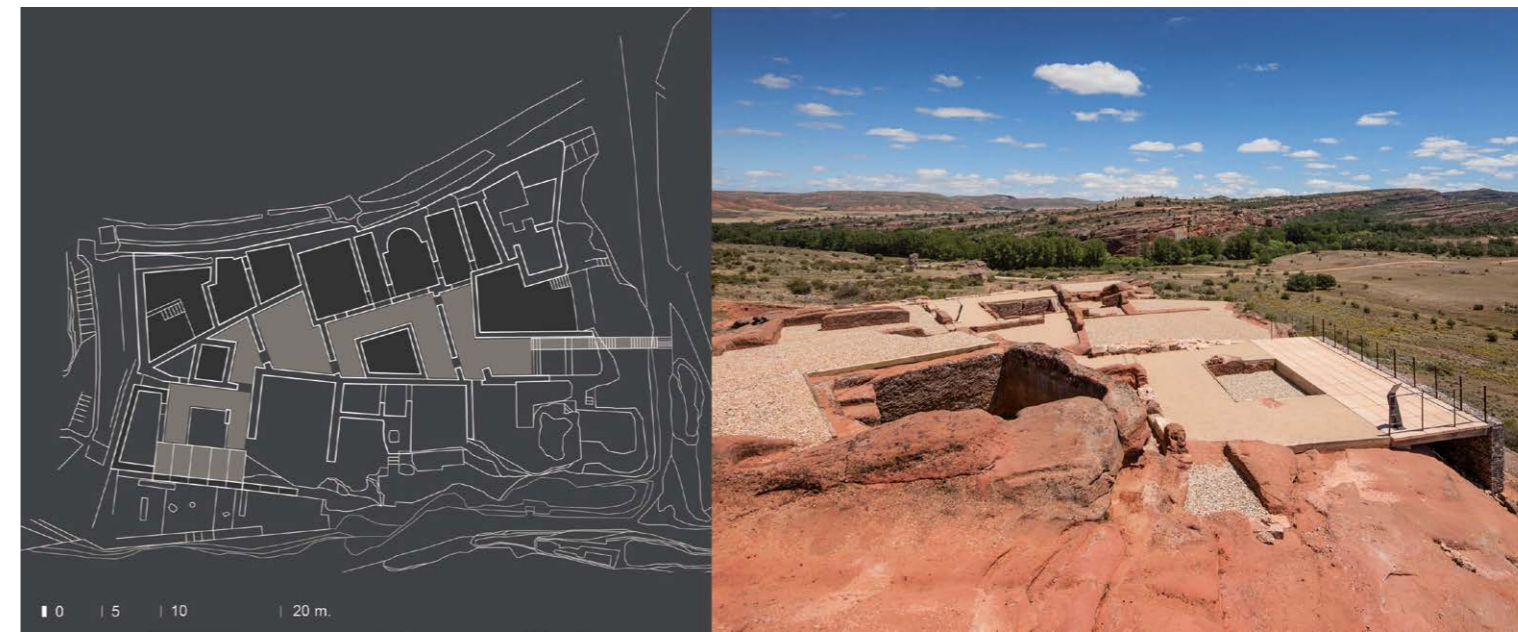


Figura 4. Tíermes. Casa del Acueducto. Planta de proyecto y vista general. Fotografía: Paulo Paiva.

que el proyecto contemporáneo se pone al servicio de la arquitectura antigua. Todo ello permitió recuperar al completo la traza del foro y ampliar su imponente presencia en el paisaje (Rodríguez Fernández, 2019). Como continuación de la recuperación del foro se acometieron una serie de actuaciones orientadas a permitir la visita al yacimiento en su parte suroeste. Por un lado, se desarrollaron actuaciones para la recuperación, protección y puesta en valor del Conjunto Rupestre del Foro y la Casa del Acueducto y por otro se planteó una nueva estrategia basada en la creación de sistemas de recorridos en forma de *clusters* o racimos que permitieran una articulación flexible y amplia de los recorridos (De la Iglesia y Martínez, 2018). Este nuevo sistema pretende que el espectador actual comprenda el sentido de los restos que contempla, desmontando la idea de que Tíermes era una ciudad rupestre, por tener parte de sus construcciones excavadas en la roca. Es importante que se entienda que la roca que vemos hoy no se percibía de este modo en la antigüedad, ya que toda ella fue tallada en su momento para ubicar viviendas,

calles y otras estructuras urbanas, por lo que lo que hoy se contempla es un resto material escaso de una arquitectura que, ocultando la propia roca, se manifestaba sobre ella. Este fue uno de los argumentos principales desarrollado por el Laboratorio en el proyecto de recuperación de la Casa del Acueducto, una estructura arquitectónica de gran entidad que se asoma a la cornisa sur de la roca de Tíermes. En la intervención se recuperó el acceso original mediante una escalera nueva, realizada en acero oxidado, colocada sobre los restos de la antigua y se redefinió formalmente uno de los atrios mediante un elemento arquitectónico que permite la creación de un plano horizontal que se convierte en un excepcional mirador sobre el paisaje (Rodríguez, 2019). De esta manera, con poca intervención arquitectónica se consigue recuperar la forma básica de la casa y se permite una visita cómoda y comprensible (Fig. 4). Como complemento a estas intervenciones se ha llevado a cabo en 2018 una actuación en la parte exterior del acueducto en su ramal sur y se ha realizado en 2023 la restauración de un tramo de la Muralla Tardoimperial.

» **Villas romanas en el paisaje**  
 El territorio de Castilla y León constituye uno de los más ricos en vestigios de la presencia humana en la península ibérica desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. La conservación de la actividad agrícola y ganadera en gran parte de la región y la baja densidad de población han permitido la preservación de muchos de los restos del pasado, lo que permite estudiar y proteger gran parte de este legado. La presencia en el tiempo de la cultura romana no sólo queda reflejada en los grandes yacimientos de núcleos urbanos, propios de los primeros siglos de nuestra era, sino también en la presencia de los restos de grandes villas alejadas de dichos núcleos, restos arqueológicos que documentan con precisión la vida en la región de los últimos siglos del imperio romano. La aparición de dichos vestigios y su consecuente excavación y documentación ha hecho necesaria la construcción de equipamientos que no sólo sirvan como protección, sino que también permitan su visita y comprensión. Este es el caso de las villas romanas de Santa Cruz en Baños de Valdearados, Burgos, y de El Vergel en San Pedro del Arroyo, Ávila, dos espléndidos ejemplos de este tipo de

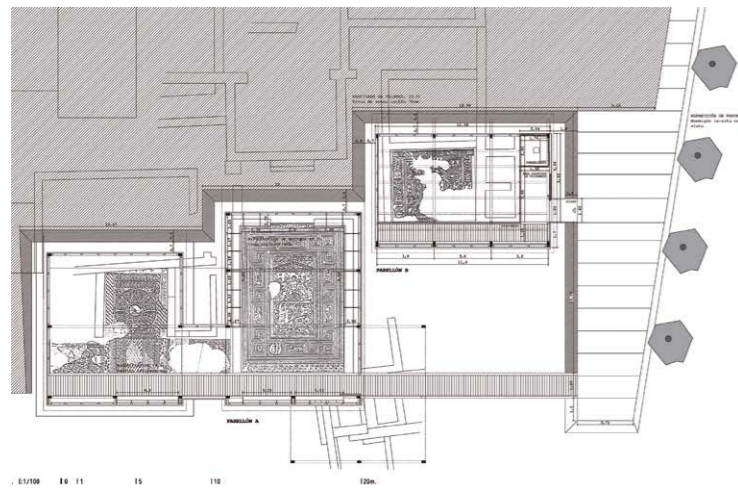


Figura 5. Villa romana de Santa Cruz en Baños de Valdearados. Planta del proyecto definitivo y vista del exterior de los pabellones. Fotografía: LAB.PAP.

asentamientos, que conservan un importante conjunto de mosaicos.

El primer proyecto de intervención en la Villa romana de Santa Cruz<sup>5</sup> fue realizado en 1994 por los arquitectos Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia y Josefina González, y tenía por objeto hacer visitables los mosaicos de la villa, que había sido excavada en la década de 1970. El encargo consistía en proteger mediante unas cubiertas los mosaicos, una vez restaurados y recolocados en su ubicación original<sup>6</sup>; la propuesta debía tener un cierto carácter provisional, a la espera de ampliar la excavación de la villa en toda su extensión (Fig. 5).

El proyecto optó por definir, mediante la construcción de unos pabellones de madera, un espacio museístico restringido a los ámbitos con mosaico, ampliable a medida que se encontraran otras dependencias, incorporándose así al paisaje agrícola circundante como construcciones atemporales. Esta decisión provocó una reflexión sobre el verdadero problema de la arquitectura vinculada a un paisaje cultural. No se trataba sólo de dar respuestas a unas necesidades de protección, el verdadero reto era hacerlo configurando un nuevo lugar, colocando en un paisaje, inalterado durante tantos años, una nueva arquitectura que lo modificaba. Como si de una esclusa temporal se tratara, los pabellones marcaban la puerta de acceso a una parte de

la historia del lugar perdida durante siglos y descubierta por casualidad. Con el paso del tiempo los pabellones se incorporaron al paisaje y la villa no se volvió a excavar, generando la necesidad de dotar a las construcciones un carácter más definitivo.

En 2015 el Laboratorio<sup>7</sup> llevó a cabo otra intervención con el objeto de actualizar la imagen de la arquitectura de la villa, saneando y garantizando la durabilidad de los materiales e incorporando al edificio una nueva visibilidad desde los accesos, nuevos elementos de reconocimiento y de información museística, dando un renovado impulso a la villa romana en el territorio patrimonial.

La Villa romana de El Vergel presenta un importante valor por la propia estructura de implantación arquitectónica y por los ricos mosaicos que alberga, la mayoría de ellos bastante completos, aunque en un delicado estado de conservación, destacando uno dedicado al mito de Meleagro en perfecto estado.

En las excavaciones llevadas a cabo durante varios años se habían detectado restos exteriores a la construcción, pertenecientes al sistema de la villa, lo que permitía recomponer un interesante paisaje patrimonial en toda el área, pensado para un mejor uso cultural. En este sentido, el proyecto pretendía ser modélico en la relación con el entorno, entendiendo la villa

como parte de un paisaje complejo y de gran valor. Se daba el caso de que, sobre los restos de la villa romana se había construido la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol y el cementerio, componiendo un conjunto patrimonial de gran interés en las afueras de la población de San Pedro del Arroyo.

La intervención del Laboratorio proponía la creación de un sistema arquitectónico flexible y que se pudiera desarrollar por fases que ante todo trata de proteger y conservar los restos, especialmente el conjunto de mosaicos, además de permitir su musealización y visita.

La actuación llevada a cabo es sensible a la relación de los restos arqueológicos con el entorno cultural y paisajístico. Por esta razón, se optó por un sistema mixto de estructuras abiertas y cerradas. Las cerradas, a modo de pabellones, permiten proteger con total seguridad los ricos mosaicos, mientras que el sistema de pasarelas abiertas permite contemplar los restos murarios de la villa y su relación con el paisaje agrícola circundante, lo que plantea una visión didáctica que atraviesa el espacio y el tiempo (Fig. 6). La opción de un edificio completo, cerrado al exterior, negaría esa relación, convertido en un museo, frente a esta opción en la que el conjunto se plantea como un paisaje arquitectónico que incide en el valor cultural del territorio.

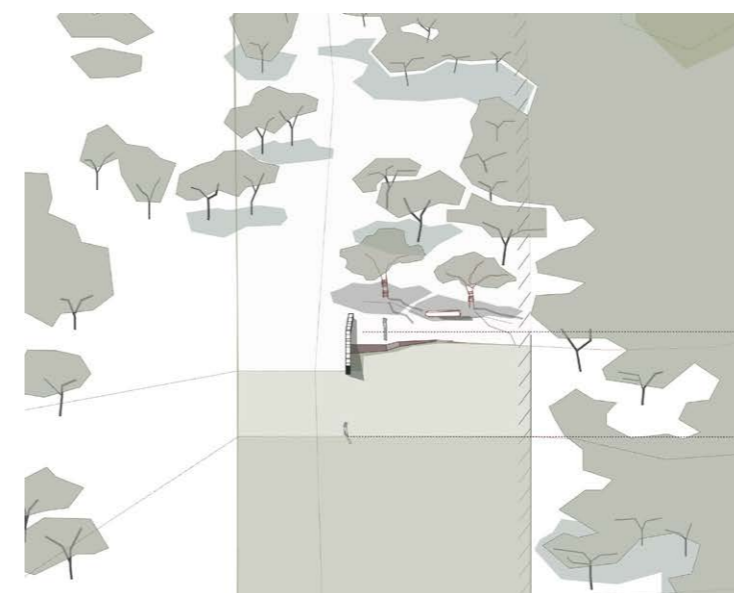
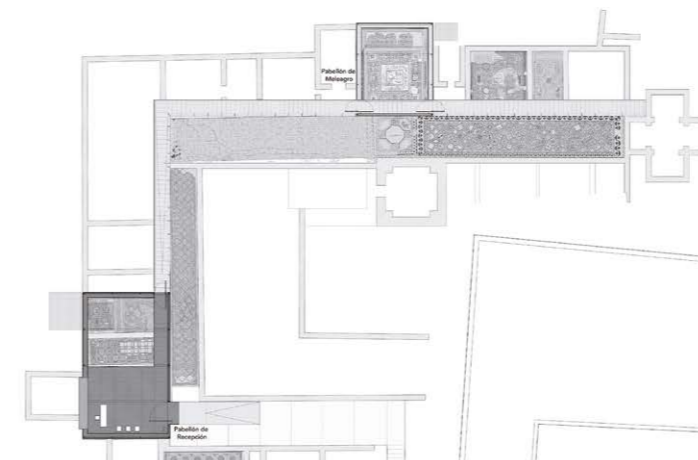


Figura 6 (arriba). Villa romana de El Vergel. Pabellón principal. Axonometría de proyecto y vista desde la entrada. Fotografía: Álvaro Viera. | Figura 7 (abajo). Iter Plata. Mirador en Aula libre de la Calzada en Fuenteserrero de Salvatierra, Salamanca. Planta de proyecto y vista desde el mirador. Fotografía: LAB.PAP.

Se han realizado varias fases del proyecto entre 2016 y 2022. Primero se construyó el sistema de pasarelas, apoyando sobre las trincheras de los muros de la villa, completamente saqueados, un sistema de muros prefabricados de hormigón que sirvieran con posterioridad como apoyo de las estructuras de los pabellones de protección de los mosaicos que se deberían construir por fases. Estos se concibieron como cajas semitransparentes con una membrana de vidrio

impreso translúcido al interior y celosías de chapa microperforada al exterior. De esta forma se mantiene una cierta relación con el paisaje del entorno cuando se atraviesan los espacios con los mosaicos y a su vez desde el exterior, especialmente de noche, se aprecia la transparencia de los edificios que contiene los mosaicos fundiendo así paisaje exterior y paisaje interior. Posteriormente, se realizó una recomposición parcial de las trazas de los muros, para mejor

información, a la espera de que, en el futuro, se continúe el proyecto construyendo nuevos pabellones para la protección, restauración y contemplación de los mosaicos<sup>8</sup>.

#### » Itinerarios romanos en el paisaje contemporáneo

El paisaje de Castilla y León está atravesado por una extensa red de antiguas vías romanas, un sistema de gran valor patrimonial, pero de difícil conservación para convertirlo en un recurso

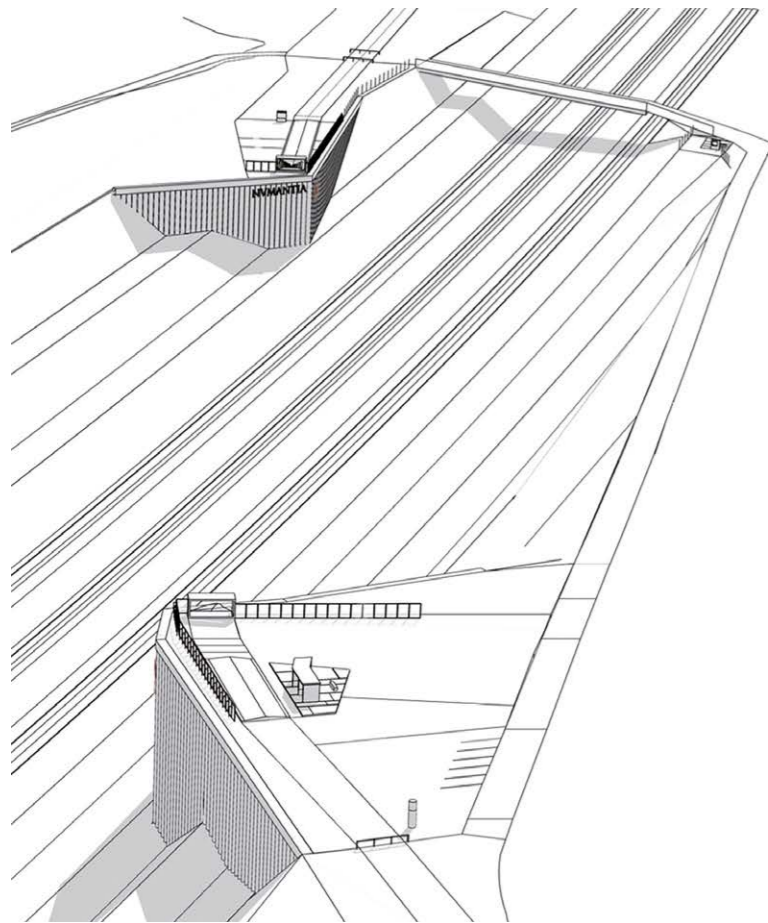


Figura 8. Puesta en valor de la Calzada romana de Numancia a Uxama, área autovía. Axonometría de proyecto y vista aérea. Fotografía: gentileza de Isaac Moreno Gallo.

turístico. El Laboratorio ha tenido oportunidad de plantear diversas estrategias para recuperar y poner en valor algunos de estos valiosos restos de infraestructuras del pasado (Fernández, 2020).

En 2013 el Laboratorio realizó un importante trabajo de integración paisajística y patrimonial en el STP Iter Plata<sup>9</sup>, un ambicioso proyecto en forma de plan director que ponía en valor todo el itinerario de las vías romanas que conectaban Emérita Augusta (Mérida) con Astúrica Augusta (Astorga), un itinerario de 263 kilómetros que atraviesa las provincias de Salamanca, Zamora y León (Álvarez y De la Iglesia, 2013). A lo largo de los siglos ha sido un eje de conexión fundamental en la zona oeste de la península, con significación

en el territorio, pero sin impacto turístico por la coincidencia con el Camino del Sur del Camino de Santiago, con mayor presencia y difusión.

Iter Plata sintetiza los argumentos principales del Laboratorio y los proyecta en un amplio paisaje, haciendo que sea reconocible y visible, aprovechando todos los elementos a su alcance, algunos de las propias calzadas romanas, como los miliarios, y otros aportados por el paso del tiempo y el desarrollo de los lugares rurales, con un gran valor cultural. El plan recoge todos los elementos de valor patrimonial, cultural y paisajístico del recorrido y crea un nuevo sistema de información y de señalización diseñado de manera específica como modelo Iter Plata<sup>10</sup>. La estrategia

fundamental se apoya en la creación, a lo largo de todo el itinerario, de aulas al aire libre (Fig. 7) de planteamiento novedoso, que se alejan del modelo tradicional de aula divulgativa y toman el paisaje como soporte para la creación de espacios culturales de varios kilómetros. Permiten la realización de recorridos puntuales sin necesidad de completar todo itinerario de la antigua calzada, con lo que se favorece el objetivo turístico cultural. De este modo, se propusieron el Aula de la Calzada, el Aula de los Miliarios, el Aula de los Puentes, el Aula del Ferrocarril, entre otras muchas, siempre aprovechando los elementos de valor presentes en el paisaje que ayudan a estructurar un nuevo sistema y a resignificar el existente (Álvarez, 2015a).

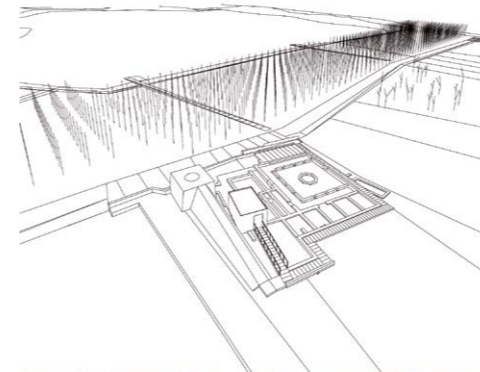


Figura 9. Las Médulas, Domus Romana de Pedreiras de Lago. Perspectiva de proyecto y vista aérea con el Lago de Carucedo. Fotografía: LAB.PAP.

Se han realizado algunas de estas, mediante intervenciones mínimas que consiguen una gran efectividad, con miradores, zonas de descanso y contemplación, elementos de señalización, todo un repertorio elaborado y puesto al servicio del viajero y del turista cultural, deteniéndose no solo en los restos sino en el valor inmenso de un paisaje humanizado convertido en paisaje cultural (Fernández, 2020).

En 2022 el Laboratorio llevó a cabo otra importante experiencia en este campo, una intervención en la calzada romana de Numancia a Uxama, en la provincia de Soria, afectada en un largo tramo por la construcción de la Autovía del Duero. En un trayecto de varios kilómetros se han creado diversos puntos destinados a conocer de cerca la composición de la antigua vía romana, muy bien conservada, en los que se han ubicado pabellones abiertos, realizados en hormigón, para contener una extensa información de los lugares. El punto más singular es el corte

que la autovía ha creado sobre la calzada en un tramo de doscientos cincuenta metros, generando así una separación insalvable; para establecer una relación entre los dos bordes de la calzada romana se han realizado unos grandes miradores de contención sobre los taludes de la autovía (Fig. 8), coronados por unas grandes ventanas de hormigón que enmarcan el paisaje y que establecen una relación visual entre sí, recomponiendo la calzada desaparecida y creando un conjunto comprensible (Álvarez, De la Iglesia, Fernández y Rodríguez, 2022).

#### » El Paisaje Cultural de Las Médulas

Uno de los lugares más excepcionales en los que ha trabajado el Laboratorio es el Paisaje Cultural de Las Médulas en León, una antigua explotación minera de oro de época romana, en la que se empleó el sistema de la *ruina montium*, tal y como lo llamó el historiador Plinio que hacia el 70-72 d.C. hizo un informe detallado de la explotación y de la actividad llevada a cabo. Mediante un complejo sistema de canales excavados en la roca, con más de 800 kilómetros de longitud, los romanos llevaban agua desde puntos lejanos a la explotación para inyectarla en las montañas y provocar su colapso, con el correspondiente arrastre de los materiales y el posterior lavado del oro. El proceso, que hoy consideraríamos un desastre ecológico de enorme magnitud, provocó el movimiento de unos 500 millones de m<sup>3</sup> de tierra y dejó un paisaje desolado de tierra rojiza que el tiempo y la naturaleza (espléndidos castaños centenarios) han convertido en un paisaje de una extraordinaria belleza que fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1997<sup>11</sup>. La acumulación de estériles, producto del lavado del oro, provocó el taponamiento del valle, cerrando la salida de los arroyos y creando el Lago de Carucedo, al borde del cual se ubica la Domus Romana de Pedreiras de Lago, una construcción de grandes dimensiones que bien pudiera haber sido la casa de contratación de la explotación minera. El proyecto de intervención realizado por el Laboratorio en 2018 parte de la necesidad de hacer visible y visitable el único

resto arquitectónico de la presencia romana en Las Médulas. El primer problema era la situación ligeramente elevada del yacimiento sobre la carretera local que bordea el lago y que, a buen seguro, ha destruido parte de la construcción romana. Por esta razón se creó un paseo totalmente accesible de ancho continuo que se inicia con una rampa encastrada en el terreno que se convierte en un paseo perimetral que bordea la *domus* y permite un recorrido cómodo para todo tipo de visitantes. Los muros romanos se consolidan y se nivelan mediante un ligero recreado para conseguir una mejor lectura de la casa. En una de las estancias se encuentran restos de estucos que se protegen mediante un pequeño pabellón realizado con chapa ondulada microperforada –que varía su opacidad dependiendo de la posición del espectador y de la luz solar– en el que finaliza el paseo perimetral. La operación construye un paisaje arquitectónico en el que se consigue un gran resultado formal con muy pocas acciones y un bajo coste, todo ello al servicio de la mejora cultural, así como de un diálogo estrecho con el paisaje del lago (Fig. 9).

Sobre los restos de la casa se había construido en el siglo XX un horno de cal que todavía se mantiene con una rampa de acceso que oculta parte de la construcción no excavada; en el futuro se prevé intervenir en esa parte para incorporarla y aprovechar la rampa de subida de las piedras para crear un mirador sobre la casa y sobre el paisaje del lago.

El territorio de Las Médulas se halla poblado por numerosos castros prerromanos, habitados en su día mayoritariamente por tribus astures que trabajaban en la explotación minera. Uno de los ejemplos más interesantes es el Castro Peña del Hombre. Situado a 1.441 metros de altitud, ocupa un lugar privilegiado en un paisaje de una gran belleza en los Montes Aquilanos y presenta una factura de organización urbana muy adelantada para su tiempo, con calles transversales y viviendas construidas en torno a patios. La intervención realizada en 2021 por el Laboratorio se basa en la creación de un sistema lineal que atraviesa el castro con una doble función: servir de acceso a la parte excavada y



Figura 10. Las Médulas, Castro Peña del Hombre. Planta de proyecto y vista aérea. Fotografía: LAB.PAP.

recuperada para realizar la visita y funcionar como una necesaria espina dorsal para facilitar las posteriores excavaciones y procesos de recuperación del Castro. Este camino lleva a la zona que primero se ha excavado, y se remata en una estructura ligera a modo de plataforma-mirador que permite acceder cómodamente a uno de los callejones y de varias viviendas que se han restaurado, consiguiendo un alto grado de accesibilidad. El conjunto terminado visibiliza al máximo los restos arqueológicos y hace más comprensible la antigua población astur (Fig. 10).

En la actualidad el Laboratorio está realizando en el territorio de Las Médulas una operación singular, promovida por un ayuntamiento de la zona, de recuperación de un tramo de uno de los canales romanos con un sentido plenamente didáctico, de cara a ampliar la oferta cultural más allá de los límites de la explotación minera, lo que representa una idea de futuro para un lugar tan especial.

#### » El Jardín de Sefarad

La construcción en 2012 de un colector en la zona norte de la ciudad de Ávila descubrió la

existencia del antiguo cementerio judío medieval, que había sido expoliado tras la expulsión de los judíos a finales del siglo XV por los Reyes Católicos, permaneciendo oculto bajo tierra, sin evidencias, durante más de cinco siglos. La instalación de la infraestructura no se detuvo y obligó a la exhumación de más de cien tumbas, con la consiguiente consternación de la comunidad hebrea nacional e internacional, lo que llevó a la realización de una operación muy delicada de recuperación de la memoria por parte del Laboratorio.

La intervención tenía dos objetivos: restituir los restos humanos de las tumbas en el mismo lugar y crear un paisaje conmemorativo del cementerio, dado que la totalidad de las tumbas seguían estando ocultas bajo la tierra. La propuesta se orientó a la creación de un paisaje en diálogo entre el pasado y el presente, llamado Jardín de Sefarad<sup>12</sup>, respetando los criterios marcados por los asesores de la comunidad hebrea. Para ello se parte del muro exterior de las antiguas huertas del convento de la Encarnación, probablemente construido en parte con piedra expoliada del cementerio. Tras el muro se asoma la ciudad histórica de Ávila, con las murallas, la catedral

y otros elementos que existían en el tiempo del cementerio, por lo tanto, se trataba de establecer un vínculo espacio temporal, utilizando para ello una técnica muy efectiva, la del *shakkei*, empleada en los jardines japoneses, que consiste en tomar prestado el paisaje exterior (en este caso la propia ciudad) e incorporarlo al interior (el jardín conmemorativo) (Fig. 11).

El paisaje se ordenó mediante dos miradores realizados con bloques de granito de grandes dimensiones ubicados al norte y al oeste, creando un sistema de coordenadas teóricas en cuya intersección se ubicó el túmulo que vuelve a contener los restos humanos de las tumbas expoliadas (Álvarez y De la Iglesia, 2014). El túmulo, a la manera de fosas lineales, se realizó siguiendo muy respetuosamente todas las indicaciones de la tradición hebrea y de los especialistas que, como queda dicho, guiaron la operación. Unas líneas de granito insertadas en el suelo de tierra orientan al espectador hacia elementos representativos de la ciudad antigua, las murallas, la Catedral o la Basílica de San Vicente. En los miradores y en algunas de las losas y estelas se colocaron dos palabras en hebreo que sitúan al espectador: Sefarad, la tierra, y Ávila, el horizonte.



Figura 11. Jardín de Sefarad, Ávila. Planta de proyecto y vista general. Fotografía: LAB.PAP.

El paisaje final presenta un carácter metafísico. La construcción del colector creó una fisura temporal que recuperó la presencia del cementerio y sirvió como argumento de proyecto para ampliar el concepto y permitir la relación entre los diversos tiempos, creando un palimpsesto con varias capas de memoria (Álvarez, 2017). Natan Sznajder, uno de los máximos especialistas de la memoria judía, lo definió acertadamente como “imagen de la desolación y recuerdo de la ausencia”<sup>13</sup>.

#### » Método, proyecto y memoria

La revisión de esta selección de proyectos realizados en paisajes arqueológicos de Castilla y León permite una aproximación al método desarrollado por el Laboratorio, basado en el conocimiento de los lugares y de su historia, junto con una visión netamente arquitectónica de los restos arqueológicos. El proyecto es, en sí mismo, una investigación que se adecúa en función de los lugares en los que se trabaja y que se pone al servicio de la memoria de los diferentes sitios y de su mejor comprensión para el espectador actual. Los proyectos no se plantean como meros procesos de restauración,

sino como verdaderas intervenciones arquitectónicas, con todo lo que el término plantea, y pretenden dotar de sentido a fragmentos construidos que, en muchas ocasiones, no lo tienen a la vista del espectador contemporáneo. No se trata de ejercicios ensimismados al uso, en modo alguno, sino de estrategias arquitectónicas que permiten la inserción de nuevos elementos para obtener una mayor visibilidad de los restos del pasado, manteniendo su huella, a menudo difícil de entender por parte del visitante no especializado. La intervención arquitectónica completa y, sobre todo, explica el resto arqueológico y desvela su memoria acumulada a lo largo del tiempo, mediante una intervención mínima que pretende conseguir el mayor resultado posible, siempre en función de los objetivos perseguidos. De esta manera podemos ver la diferencia entre la intervención en el Teatro de Clunia para permitir al espectador reconocer las formas desaparecidas y posibilitar la representación teatral contemporánea, y la intervención en el Castro Peña del Hombre que inserta un elemento que permite una visita cómoda, además de facilitar la tarea de las futuras excavaciones

arqueológicas. En ambos casos, el resultado es siempre la recuperación de un paisaje arqueológico con el objetivo de que sea disfrutado por un turismo cultural de calidad, ayudando a la preservación de fragmentos muy valiosos de la memoria del pasado, entendidos desde el presente y proyectados hacia el futuro.●

#### NOTAS

- 1- El LAB.PAP, Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, es un Grupo de Investigación Reconocido de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, España, formado por profesores e investigadores arquitectos, coordinado por Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, con Sagrario Fernández Raga, Carlos Rodríguez Fernández, Flavia Zelli, Laura Lázaro San José, Lara Redondo González y Ana Muñoz López. Cuenta también con becarios e investigadores colaboradores procedentes de diferentes universidades europeas.
- 2- El Plan fue realizado por los arquitectos Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia y Josefina González con el arqueólogo Francesc Tuset.
- 3- Junto a un Equipo Científico y un Equipo Arquitectónico que se han venido ocupando del yacimiento de manera continuada a lo largo de treinta años.

4- Tanto el Laboratorio de Materiales como el Aula Arqueológica fueron proyectados por los arquitectos Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia y Josefina González.

5- El primer proyecto fue realizado por los arquitectos Darío Álvarez, Miguel Ángel De la Iglesia y Josefina González.

6- Durante mucho tiempo los mosaicos estuvieron fuera de los restos de la villa hasta su reposición.

7- Se contó con los arquitectos Salvador Mata y Myriam Vizcaíno en la Dirección de Obra.

8- En 2023 se produjo un audiovisual sobre El Vergel, para el cual el Laboratorio realizó una reconstrucción ideal de la villa mediante un elaborado modelo digital que permite al visitante comprender mejor la riqueza y la singularidad de la edificación romana original. [https://www.youtube.com/watch?v=bwL\\_sWPVTYQ](https://www.youtube.com/watch?v=bwL_sWPVTYQ)

9- STP Sistema Territorial Patrimonial, una figura recogida en el Plan PAHIS de Patrimonio Cultural de Castilla y León para la protección y puesta en valor de conjuntos monumentales amplios.

10- Este modelo de señalización creado por el Laboratorio ha pasado a convertirse en modelo de señalización patrimonial en Castilla y León

11- Castilla y León es la región de España que cuenta con un mayor número de declaraciones de Patrimonio de la Humanidad: Catedral de Burgos, Ciudad de Segovia, Ciudad de Ávila, Ciudad de Salamanca, Camino de Santiago, Las Médulas, Atapuerca y Siega Verde.

12- Topónimo bíblico que la tradición hebrea identifica con la península ibérica y que en la legua hebrea moderna se refiere más en concreto a España.

13- El Jardín de Sefarad ha sido reconocido tanto por la ciudad de Ávila, que lo ha hecho suyo como un importante recurso turístico, como por la comunidad hebrea que lo ha convertido en un referente religioso y cultural.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

· Álvarez, D. (2015a). Proyectar lo intangible: Heterotopías del tiempo en tres paisajes patrimoniales. En L. Franciosini y C. Casadei (Ed.), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico* (pp. 32-43). Roma, Italia: Mancosu Editore.

· Álvarez, D. (2015b). Metodologías de proyecto en el paisaje patrimonial. En R. Guridi García, J. Ibáñez Montoya y F. Vela Cossío (ed.), *Proyectar la Memoria II. Compartir experiencias para la conservación del Patrimonio Cultural Iberoamericano* (pp. 147-157). Madrid, España: Rueda.

· Álvarez, D. (2017). Paisajes contemporáneos de la desaparición. En L. Tavares Dias y P. Alarcão (Ed.), *Paisagem antiga, sua construção e (re)uso, reptos e perspectivas* (pp. 11-30). Oporto, Portugal: CITCEM.

· Álvarez, D. (2023). Tiempo, Memoria, Paisaje y Proyecto. Reflexiones sobre el proyecto arquitectónico contemporáneo en paisajes patrimoniales. En R. de la O Cabrera, y F. Arqués Soler (Ed.), *Ensamblajes. Paisaje contemporáneo y práctica patrimonial* (pp. 105-114). Madrid, España: Abada.

· Álvarez, D. y De la Iglesia, M. A. (2013). Iter Plata. Proyectar el paisaje patrimonial. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 11, 64-73.

· Álvarez, D. y De la Iglesia, M. A. (2014). Jardín de Sefarad, Ávila, España / Garden of Sefarad, Ávila, Spain. *Paisea*, 28, 34-37.

· Álvarez, D. y De la Iglesia, M. A. (2021). Escena y anticuario. Intervención en el Teatro Romano de Clunia / Stage and Antiquities. Intervention in the Roman Theatre of Clunia. *XV Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo España vacía, España llena. Estrategias de conciliación 15th Spanish Architecture and Urbanism Biennial España vacía, España llena. Conciliation Strategies* (pp. 246-247). Madrid, España: Fundación Arquía.

· Álvarez, D. y De la Iglesia, M. A. (Ed.) (2017). *Modelos de paisajes patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*. Valladolid, España: LAB/PAP y Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid.

· Álvarez, D., De la Iglesia, M. A., Fernández S. y Rodríguez, C. (2022). Proyecto, Paisaje e Infraestructuras. Intervenciones arquitectónicas en la vía romana Numancia-Uxama. En I. Moreno Gallo (Coord.), *La Vía romana de Numancia a Osma y su abrazo con la Autovía A-II*. (pp. 203-230). Madrid, España: Ministerio de Fomento, CEDEX - CEHOPU.

· Álvarez, D., De la Iglesia, M. A., Pérez, C., Illarregui, E., Zelli, F. y Arribas, P. (2013). Tiermes: Laboratorio Cultural. Trabajos de restauración, musealización y puesta en valor (2007-2010). *Actas del VI Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos y Patrimonio Arqueología, patrimonio y paisajes históricos para el siglo XXI* (pp. 233-241). Toledo, España.

· De la Iglesia, M. A. (2009). Trabajos de consolidación y restauración en el Yacimiento Arqueológico de Tiermes. *Opidum*, 4, 35 - 48.

· De la Iglesia, M. A. (2015). Paisaje Arqueológico: Laboratorio Cultural. En L. Franciosini y C. Casadei (Ed.), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico* (pp. 69-80). Roma, Italia: Mancosu Editore.

· De la Iglesia, M. A. (2016). El teatro Romano de Clunia de la Investigación a la Restauración. *Teatros Romanos de Hispania: Conservación, restauración y puesta en Valor* (pp. 43-74). Valencia, España.

· De la Iglesia, M. A. (2017). Presencia y ausencia: La comprensión del paisaje arqueológico. En *Paisagen Antiga, sua Construção e (Re)Uso, Reptos e perspectivas* (pp. 109-130). Oporto, Portugal: CITCEM.

· De la Iglesia, M. A., Álvarez, D. y Zelli, F. (2017). Apuleio torna a Clunia. *Confronti, quaderni di restauro architettonico*, 6-7, 118-126.

· De la Iglesia, M. A. y Martínez, G. (2018). Comprender la ciudad a través de la arquitectura: Clunia y Tiermes. En L. Tavares y P. Alarcão (Coords.), *Construir, Navegar, (Re)Usar o Douro da Antiguidade* (p.145-162) Porto, Portugal: CITCEM.

· De la Iglesia, M. A. y Tuset, F. (2010). La Restitución de la Scaenae Frons del Teatro Romano de Clunia. *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana* (pp. 269-287). Cartagena, España: Universidad de Murcia.

· De la Iglesia, M. A. y Tuset, F. (2011). *Archaeological Research and architectural projet*. En *Interpretar a Ruina. Contribuições entre campos disciplinares* (pp. 225-239). Oporto, Portugal.

· De la Iglesia, M. A. y Tuset, F. (2013). El Proyecto del Foro de Clunia. *Anejos de Archivo Español de Arqueología LXVII*; CSIC (pp. 97-110). Mérida, España

· De la Iglesia, M. A. y Tuset, F. (2022). Colonia Clunia Sulpicia. En *Cities of Roman Hispania II*. Trinidad Nogales Basarrate (Ed.) (pp. 165-180). Roma, Italia: L'erma Di Bretschneider.

· De la Iglesia, M. A., Álvarez, D. y Tuset, F. (2017). Plan Integral del Paisaje Arqueológico de Clunia. En *Modelos de Paisajes Patrimoniales. Estrategias de protección e*

*intervención arquitectónica* (pp. 28-37). Valladolid, España.

· Fernández Raga, S. (2020). *Paisajes Patrimoniales en Coexistencia*. Vías patrimoniales y sistemas lineales (pp. 187-217). Textos de Doctorado del IUACC, 57. Sevilla, España: Editorial Universidad de Sevilla.

· Navarro Baldeweg, J. (2002, 13 de abril). La arquitectura no tiene obligación de ordenar el mundo, sino de hacerlo visible. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/04/13/babelia/1018652775\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/04/13/babelia/1018652775_850215.html)

· Rodríguez Fernández, C. (2019). *Topografías arquitectónicas en el Paisaje Contemporáneo*. Topografías del vacío (pp. 217-271) Textos de Doctorado del IUACC, 55. Sevilla, España: Editorial Universidad de Sevilla.

#### Agradecimientos:

PID2020-118216RB-I00. Accesibilidad y diseño inclusivo en paisajes patrimoniales. Análisis, estrategias de actuación y modelos de diseño de información. ACCEDIPAT. Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España

A todas las personas que pertenecen, han pertenecido o han colaborado en algún momento con el Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural en la realización de los proyectos de intervención en el patrimonio cultural que se detallan en este artículo por su inestimable aportación a nuestro trabajo.



**Darío Álvarez Álvarez.** Arquitecto y Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Catedrático de Composición Arquitectónica del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid 2016-2024. Coordinador del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid (GIR) Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, con el que ha realizado numerosos proyectos y obras en materia de paisaje y patrimonio obteniendo múltiples reconocimientos nacionales e internacionales. Investigador principal en varios proyectos de investigación en convocatorias competitivas regionales y nacionales. Roles de autoría\*: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14. ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-2586-2294> [dario.alvarez@uva.es](mailto:dario.alvarez@uva.es)



**Miguel Ángel De la Iglesia Santamaría.** Arquitecto y Doctor Arquitecto por la Universidad de Valladolid. Profesor Titular de Universidad de Proyectos Arquitectónicos del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid. Becario de la Academia Española en Roma en 1989 y 1990. Académico correspondiente de la Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes Institución Fernán González, 2016. Director del Máster en Habilidades para la Gestión de Patrimonio Cultural y coordinador de la Línea de Patrimonio en el Máster en Investigación e Innovación en Arquitectura. Investigador principal del GIR Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, obteniendo premios y reconocimiento por sus intervenciones en el patrimonio. Roles de autoría: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14. ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-3473-6115> [miguelangel.delaiglesia@uva.es](mailto:miguelangel.delaiglesia@uva.es)

\*Ver referencias en normas para autores

»

Asorey, G. E. y Uriarte, R. D. (2024). Atlas heterodoxo de paisajes mestizos patrimoniales en el sistema costero de Villa Constitución. *A&P Continuidad*, 11(20), 36- 43. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.446>



# Atlas heterodoxo de paisajes mestizos patrimoniales en el sistema costero de Villa Constitución

Gabriel Eduardo Asorey y Rocío Daiana Uriarte

**Recibido:** 19 de febrero 2024

**Aceptado:** 14 de mayo de 2024

## Español

Este artículo se funda en la investigación realizada para el proyecto de tesis de la Maestría en Arquitectura del Paisaje (Asorey, 2023), reconociendo las transformaciones que se sucedieron en el tiempo, desde el siglo XIX hasta nuestros días, en el borde costero de Villa Constitución, Puerto Las Piedras. Se aprecian las estructuras que conformaron el *paisaje industrial*, aun productivas en un puerto fragmentado. La construcción del pedraplén, para realizar a modo de dique el canal de navegación, genera un espacio sedimentario nuevo que es un humedal urbano, hoy Área Natural Protegida de este territorio, que se une a la isla Cafferata con la Unidad 1 del puerto actual y la ciudad.

Formulamos un *Atlas heterodoxo* a modo conclusivo de los *paisajes mestizos* (paisajes patrimoniales), híbridos, naturales, urbanos, productivos, arqueológicos e históricos, tangibles e intangibles que son parte también del *paisaje social*, de la memoria colectiva del territorio y de las sinergias que se producen entre la naturaleza y la construcción humana.

Esta herramienta dinámica llamada Atlas busca seguir ampliándose, valoriza el paisaje mestizo, para sus intervenciones futuras en el buffer de costa analizado, península-humedal, ciudad, territorio, región.

**Palabras clave:** atlas, paisaje mestizo, patrimonio industrial, humedal, memoria colectiva

## English

This article is based on the research for the Master's Thesis Project in Landscape Architecture (Asorey, 2023). It recognizes the transformations that took place over time -ranging from the nineteenth century to the present- in Puerto Las Piedras on the coastal area of Villa Constitución. The still productive structures shaping the *industrial landscape* in a fragmented port are highlighted. The construction of the causeway as a dike for the navigation channel gives rise to a new sedimentary space which is an urban wetland. Nowadays, it is a Natural Protected Area connecting Cafferata Island, current port's Unit 1 and the city.

We formulate an *unorthodox Atlas* as a conclusive way of defining the *mestizo landscapes*, i.e., heritage, hybrid, natural, urban, productive, archaeological, historical, tangible and intangible landscapes. They are also part of the *social landscape*, the collective memory of the territory and the synergies occurring between nature and human construction.

This dynamic tool called *Atlas* seeks to continue with the expansion, research and appraisal of the *mestizo landscape* so as to deal with future interventions in the analyzed coastal buffer, the peninsula-wetland, the city, the territory and the region.

**Key words:** atlas, mestizo landscape, industrial heritage, wetland, collective memory

## » Introducción

A partir del relevamiento de diferentes paisajes patrimoniales en el sur de la provincia de Santa Fe, se busca indagar significancias, artificio y naturaleza de lo *mestizo*. Se ha arribado a las clasificaciones de los paisajes entre lo heterodoxo, la hibridez, la arquitectura, la arqueología y lo productivo como representación sinérgica y dinámica del territorio.

A modo introductorio, resulta indispensable detenernos en la noción de paisaje y sus categorías. Carl Sauer en *The Morphology of Landscape* (1925) ya define al paisaje como una asociación de formas naturales y culturales existentes en la superficie terrestre o en términos de Silvestri (2003), un camino alternativo para pensar las relaciones entre los artefactos humanos y la naturaleza.

Los *paisajes industriales*, por su parte, son definidos como testigo o manifiesto empírico de la huella que dejan estas actividades en los territorios y, claro está, los hombres que las habitan y su infraestructura característica, dando lugar entonces, a estos paisajes que son ciertamente artificiales y que son testigo del paso del tiempo

–la historia misma que deviene a partir de la Revolución Industrial–, y la evolución de las propias tecnologías en estos centros industriales (construcción de infraestructura, instalaciones y plantas). El *paisaje natural*, según ICOMOS, abarca una diversidad de manifestaciones de la interacción entre el hombre y su medio natural o según David Hays (2019), es una relación negociada entre el hombre y la naturaleza.

Centrándonos en el área objeto de estudio (Fig. 1), la década de 1930 supuso cambios en la condición territorial del paisaje de humedales en el Paraná y su relación con el puerto, la ciudad y su condición estratégica regional.

La isla del sol, antes llamada por los habitantes de la zona isla Pereyra o isla Cafferata (referida a dominios anteriores), era un reducido islote del Paraná, pero a principios de esta década fue unido a tierra firme como consecuencia de la construcción de un pedraplén<sup>1</sup> donde se instalaron vías férreas para maniobras del transporte portuario, generando así el canal de acceso y egreso al puerto de Villa Constitución (anteriormente puerto Las Piedras).

Lo manifestado anteriormente tiene una profunda incidencia en la modificación del paisaje natural y construido del Área Objeto de Estudio (AOE), tal que es el fundamento inicial de la caracterización o clasificación que motiva el estudio y significado del paisaje mestizo. Ciertamente, la investigación realizada tiene como estímulo investigativo y prospectivo, la reconstrucción de un paisaje conformado, indisoluble y dinámico por factores naturales de nuestra AOE Villa Constitución; un compendio de lo histórico e industrial de la ciudad portuaria a través de un Atlas, que nos ofrece herramientas e instrumentos de interpretación que facilitan estrategias operativas pertinentes para la transformación del paisaje, donde la obsolescencia tecnológica, nuevos mapas de la geografía económica y la actualidad del sistema productivo marcan un ocaso, pero poseen una fortaleza de protagonismo e identidad absoluta. El paisaje costero, donde se encuadra el Puerto de Villa Constitución, es eminentemente urbano y social, además de productivo, en un funcionamiento inserto en el *territorio fluvial* dinámico. El lugar en estudio está integrado a la geografía del



Figura 1. Área Objeto de Estudio. Análisis de sector. Archivo de Tesis MAP Asorey, G.

río Paraná, con el canal de navegación, el puerto fragmentado en tres unidades espaciadas no continuas, la trama urbana y el Área Natural Protegida (ANP) que halla en la península de sedimentación unida a tierra firme (isla, humedal). De este modo, conviven el paisaje natural del territorio fluvial con el paisaje industrial y sus rastros arqueológicos. Es por ello que para el entendimiento del territorio-región, aquello que denominamos Atlas constituye una colección heterodoxa, una verdadera herramienta para las múltiples clasificaciones de paisajes heterogéneos, simultáneos, híbridos o, como hemos denominado, *mestizos* (Asorey, 2023).

Se tomó como punto de partida el AOE puerto, península, ANP isla, canal, ciudad, sus diferentes paisajes: el portuario, el arqueológico-industrial (Fig. 2), el de la producción industrial agroexportadora (Fig. 3), el paisaje de la arquitectura portuaria (Fig. 4), el fluvial, el ferrocarrilero, el urbano, el de la fuerza del trabajo (Fig. 5), el natural, el hidrológico (Fig. 6), el histórico, entre otros, en un arco temporal que abarca desde 1814 a la actualidad. La investigación entonces aborda de acuerdo

al período de tiempo analizado ese paisaje mestizo que, por definición, lo constituyen aquellas operaciones selectivas de transformación del medio físico natural para adecuarlo al uso y experiencias estética humanas, las cuales implican una composición híbrida de elementos naturales y artificiales actuando como un todo, parafraseando a Iñaki Ábalos (2005). Los paisajes se cargan de valor histórico además de espacial, productivo, organizacional, y es, entonces, continente y contenido en esa relación de la naturaleza con el acontecimiento que lo sitúa en sus escalas ocupacionales, infraestructurales y transformaciones de uso (condición dinámica de nuestro caso). Esto conlleva a pensar y redefinir el territorio de un paisaje de geografía y construcción híbrido. Nos situamos de manera crítica, constructivista, exploratoria y participativa, privilegiando la articulación crítica de la realidad abordada y la experiencia concreta en pos de (re)definir conceptos de una nueva realidad particularizada.

Nuestro objetivo singular es la construcción de un Atlas heterodoxo como colección sistemática de materiales que se recolectaron según el

entramado conceptual propuesto, todo un instrumento reflexivo que condensa los diferentes paisajes que componen el AOE. Sin embargo, en lo prospectivo es nuestro deseo que influya en las decisiones de intervención otorgándole el valor de identidad patrimonial, para ser respetado, valorizado o simplemente identificado.

El planteo que se presenta pivotea entre la historia y las diferentes clasificaciones de los paisajes analizados que conformarán el Atlas heterodoxo, instrumento condensador y reflexivo que podrá influir en lo prospectivo de decisiones proyectuales e intervenciones futuras para reconocer la identidad y que constituye, además, una ventana teórico-práctica propia (de la misma investigación significativa). A su vez, posibilita el conocimiento profundo fenomenológico del propio territorio y región con su potencial cultural, económico, social y paisajístico; además es útil como proyecto, a modo de estructura y selección para interpretación de los paisajes mestizos del AOE y, para el futuro, habilita criterios de intervención, tendientes a posibilitar un equilibrio ambiental como anhelo. Si bien la singularidad de los paisajes circunscribe al AOE, la investigación y clasificación particular de los mismos presentan situaciones asimilables, diversas y superpuestas en su complejidad, adquiriendo relevancia para enfoques y análisis de otros territorios. Esto es, no condicionado solo por la historia disciplinar ni por la conservación patrimonial clásica (tangible e intangible).

A partir de un enfoque teórico autobiográfico que adscribimos, la autobiografía y la autoetnografía nos aportan para establecer el método y producto (según Guba y Lincoln, 2000; Denzin, 2013). De este modo, incorporamos a la investigación acciones como acto político, social, experiencia cultural y consciente. Reconocemos y damos lugar a la subjetividad, emocionalidad y la influencia del investigador en su trabajo autobiográfico; así como también al fenómeno constitutivo complejo focalizado en la acción; y a la experiencia (empírica) como acto de expansión y amplitud de la propia ventana teórica. Evitamos, de este modo, cierta rigidez en las definiciones y recuperamos las capas constitutivas territoriales y teóricas en el proceso de

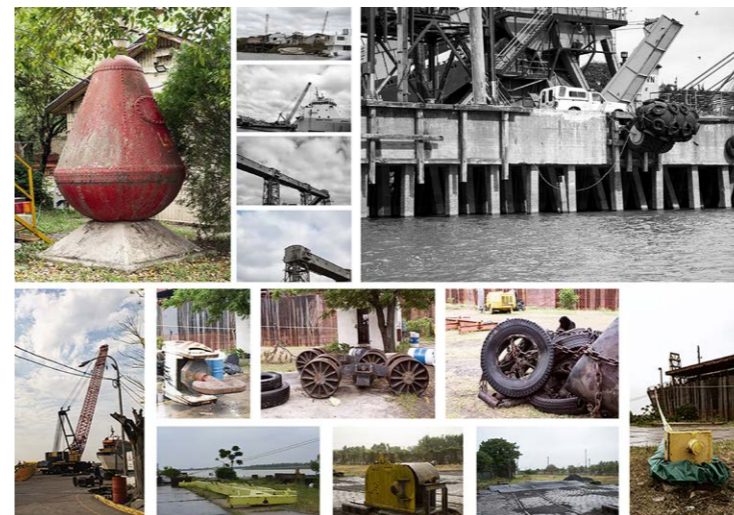


Figura 2. Arqueología industrial, boyas y artefactos. Puerto Villa Constitución. Extraído de Atlas (Asorey, G.) Fotografía: Daiana Uriarte. | Figura 3. Paisaje de la producción industrial agroexportadora, Puerto Villa Constitución. Extraído de Atlas (Asorey, G.) Fotografía: Daiana Uriarte.

construcción del Atlas, propia de un enfoque de la autobiografía y la autoetnografía. Producimos investigación significativa, accesible, evocativa, basada en la experiencia personal (autobiográfica y empática).

La historia otorga nuevos significados, afirmación fundamentada bajo una visión prospectiva, entendida como un trabajo de análisis y rigurosidad y como parte de los procesos y la observación de ciertas tendencias que la construcción consciente de la propia hermenéutica y visiones compartidas y dinámicas. A su vez, la historia permite definir e identificar el patrimonio y su concepto más ampliado, el paisaje, que no debe dejarse librado al azar, menos aún, cuando se superponen intereses sectoriales no siempre comprometidos con la memoria colectiva/territorial en el intercambio dinámico y mutable de los territorios, las ciudades y la economía capitalista.

La construcción de paisaje supone entender una cierta tensión de hechos, un paradigma heredado y un esfuerzo desde la praxis investigativa por verificar esas cargas teóricas desde un acercamiento propositivo, activo, de lenguaje y observador en una relación interdependiente en la construcción de estas realidades de entredichos entre lo heredado en su condición como tal y lo perseguido, valoraciones atribuidas en la construcción humana.

“El paisaje es, entonces, un expresivo rostro de la sociedad”, como expresa Iñaki Ábalos (2005). De ahí, la necesidad de inventar nuevas formas de entender las relaciones entre arquitectura y paisaje (artificio y naturaleza), convirtiéndose en un *laboratorio*, para luego ser entendido como un Atlas, que por definición supone un compendio del conocimiento sobre el territorio, sobre las modificaciones que las actividades humanas y no humanas han producido en él y sobre las relaciones entre la inteligencia, voluntad y naturaleza. Ahora bien, conceptualizamos el Atlas como heterodoxo, con sus fuentes, material, capacidad interpretativa y documental, artículos, textos militantes, ilustraciones, cartografías, referencias multidisciplinares, componiendo un pequeño gabinete de las maravillas, que es en sí misma una propuesta formal y estética (la propia biografía). Esa mezcla heterodoxa de elementos vivos y artificiales (materiales) supone una práctica integrada de las disciplinas, entre la naturaleza, los artefactos, lo material, lo inmaterial, el paisaje. Un enfoque definido en la autoetnografía –ese describir y analizar lo empírico, tangible e intangible– conforma un hacer propio, lo personal, (auto) como investigador y la comprensión de la experiencia cultural, (etno) (Ellis, 2015), como aquello que sea capaz de desafiar lo canónico en la construcción de la propia representación.

Como un acto político, socialmente justo, claro y consciente, un acto capaz de expandir esa ventana teórica heredada, rígida y las significancias mismas en el hacer de un mapeo la propia hermenéutica y elaboración de nuevas reconfiguraciones.

Debemos abandonar, parafraseando a Ábalos en el *Atlas pintoresco* (2005), la visión moderna del medio natural, de contemplación y puro visibilismo, que condenó a la naturaleza como un mero objeto, dejándola sin interlocutor, y establecer conexión entre humanos y no humanos (p. 31). Este plano ha cambiado, y es así que el humedal tiene valor per se: natural, ambiental, ecológico, flora, fauna, climático, hídrico, etc. Y seguirá cambiando inexorablemente. En términos de Ábalos (2005, p. 38): “Afirmar la pertinencia [...] desde nuevas perspectivas, la oportunidad de repensarla en nuestro contexto social y cultural, dentro de una tradición politécnica y con un objetivo doblemente arquitectónico y paisajístico”. Poner la pedagogía del proyecto, la visualización de los paisajes, conformar el Atlas con las categorías mestizas, es la oportunidad para que se conviertan en herramientas de un nuevo contexto social/espacial, en un puente o lugar de encuentro entre disciplinas concurrentes, porque la sociedad demanda una formación integrada. Y los proyectos surgirán de ello.



Figura 4. Paisaje de la Arquitectura Portuaria. Puerto Villa Constitución. Extraído de Atlas (Asorey, G.) Fotografía: Daiana Uriarte. | Figura 5. Paisaje Fuerza del trabajo. Villazo 1969-1976. Foto archivo de investigación. Extraído de Atlas (Asorey, G.).

Ábalos (2005) describe una nueva realidad en estos términos: “aparece confusa, multidireccional e inaprensible, y para acceder a ella se hace necesario desarrollar nuevas técnicas, repensar los saberes heredados e identificar los materiales más valiosos, esto es, reconstruir los límites disciplinares”.

» Paisaje mestizo e hibridez. Arquitectura que condensa lo autóctono y la otredad

“Me paro frente a una montaña y la trituro con el canto de mi mano. Luego recojo los trozos y hago una isla, podría llegar a hacer algo de arena” (Voodoo Child (Slight Return) de Jimi Hendrix, 1968).

La ambigüedad de los paisajes y una cierta diversidad de la figura del hombre y, a su vez, del hombre y su grupo, su interacción negociada con la naturaleza y, en consecuencia, sus manifestaciones, conllevan a pensar y redefinir el territorio y su extensión entre espacio, cielo abierto y un paisaje de geografía híbrida (Fig. 7).

Así la noción de paisaje mestizo es una construcción donde todas estas variables, la condición de lugar, las voces del mismo (el hombre georreferenciado, ser-estar, lo situado), se interrelacionan. Asimismo, en relación a los territorios imaginados

en el paisaje histórico, y parafraseamos a Roberto Fernández (2010) sobre J. R. Short quien propone una lectura de las relaciones de la sociedad y sus ambientes, atravesadas por la cultura, aparecen aspectos de la economía, de la ruralidad, de la producción, de lo urbano en clave de cómo se reconocen y re-presentan, de cómo sus significados, asumidos socialmente, con la memoria colectiva, contribuyen a consolidar aspectos de identidad regional o nacional.

Territorio revisado construido y deconstruido en un conjunto de mitos y de realidades ambientales, que a su vez se trabajó en esta mistura de paisajes, fortaleciendo la entidad mítica y real en esa permanente relación dialéctica, del hombre con sus receptáculos de paisajes mestizos, también de registros, recursos y discursos.

La historiografía americana carga y ha aceptado constituirse a partir de ciertas bases mitológicas, fuentes primarias documentales, cronistas, y discursos temporales que materializan esa misticidad, toda una construcción, que se vincula a la noción de patrimonio intangible (con ejemplos de lugares de descanso del Gral. Belgrano, Urquiza, el camino real, la innovadora defensa de la Vuelta de Obligado (Ruta de la Independencia y organización Nacional, el uso de los pueblos originarios con el agua y la naturaleza, totalmente diferenciada de la eurocentrista, virreinal, y más actuales

(Paisaje de la Cartografía), el Villazo y todo lo que dejaron las luchas sindicales. El territorio AOE configura un *palimpsesto simbólico* como De Sousa Santos (2010) manifestara, un permanente vaivén entre lo teórico y lo empírico, como lo adscribiera en lo investigativo autobiográfico y autoetnográfico (a partir del conocimiento in situ y la elaboración teórica). Esta re-escritura conlleva ese patrimonio mestizo, entre lo verificable y lo mitológico, lo tangible y lo intangible, de los pueblos originarios (arqueología y antropología), que podrían ser motivos de otras investigaciones, donde en el Atlas solo están expresados en el paisaje cartográfico e histórico. Desde el registro empírico y fenomenológico, se establecen las clasificaciones de los paisajes mestizos para el reconocimiento del territorio con la construcción del Atlas.

Sobre la base de los sedimentos transcritos, el paisaje mestizo es lo que manifestamos como lecturas interpretativas que indagan en unidades de patrimonio (gestión, acción, intervenciones), que no son solo las convencionales en cada una de las clasificaciones paisajísticas, sino según parámetros, valoraciones, cambios históricos y geográficos, cambios de uso, actitudes o procesos antrópicos transformadores de lo natural y de lo colectivo construido. En resumidas cuentas, el paisaje mestizo es propio de cada cultura y lugar (como aporte, herramienta, instrumento).



Figura 6. Paisaje hidrológico. Paisaje del Delta, vistas Isla del Sol ANP hacia Puerto Villa Constitución. Foto archivo de investigación. Extraído de Atlas (Asorey, G.). | Figura 7. Paisaje Oculito de la península del humedal. Imágenes Drone: Yair Giménez, Ente Administrador Puerto de Villa Constitución. Extraído de Atlas (Asorey, G.).

El paisaje mestizo supera al paisaje como objeto de contemplación y de los efectos existenciales (Fernández, 1998, p. 60), más bien se constituye como escenario y testimonio de transformaciones antrópicas productivas, como paisaje de las imperfecciones. Es el paisaje alternativo del hoy y del mañana, el de la condición activo-receptiva en cuanto a producción cultural se refiere, el integrador y segregador, el de las múltiples conglomeraciones sociales, entre monumento, producción, ocio, cultura, naturaleza, historia, geografía y riquezas ambientales, todo en una instantánea del paisaje mestizo

Una historiografía basada en una imaginación transgeográfica, transcultural y transhistórica susceptible de nutrir estéticas que pudieran rechazar la pura similitud y la recepción: lo americano así en términos de expresión, podría surgir tanto de la peculiaridad del ambiente y su paisaje cuánta de la capacidad digestiva de recrear las eras imaginarias basadas en una libre apropiación de los materiales culturales disponibles (Fernández, 1998, p. 70).

Será cercano al sincretismo mestizo en el Laboratorio Americano de R. Fernández (1998), será la hibridación como concepto original e

identificativo nuestro, será la validez diferencial de una cultura de retazos y desechos según habla José Lezama Lima entre los héroes cosmogónicos americanos y los hombres de la frontier-culture americana, es así nuestro paisaje mestizo.

La arquitectura del paisaje desde nuestra disciplina, en su planteo proyectual, se presenta cómo con la naturaleza, desde nuestro conocimiento investigativo de la historia y el patrimonio, cuya historización está planteada en forma evolutiva. Pero a la vez, la arquitectura del paisaje, es sometida a un modo de análisis epistémico, de despliegue conceptual, con un dispositivo llamado Atlas. De esta manera, se determina esa relación dialéctica, de confrontación para algunos; desde nuestra perspectiva, de convivencia de paisaje mestizo, considerando lo artificial-construido-infraestructural (intervenciones de costa, existentes y Puerto Nuevo del Ente Portuario), con la preexistencia natural que constituye la península, el canal, el humedal y la importancia del ANP isla del Sol en su carácter ampliado (y la propuesta de ampliación de dicha área).

Concluyendo, el Atlas de los paisajes mestizos conformará un instrumento conceptual para el presente y el futuro, para ejecutar proyectos en la naturaleza, proyectos como naturaleza y proyectos con la naturaleza, esto es, secuencias de lo posible. Solo debe revisarse el Atlas y el plan

de requerimientos, necesidades y planificaciones (que las intervenciones, gestiones o proyectos requieran), pudiendo modificarse, ampliarse, dando lugar a otros paisajes mestizos como se realizaron a lo largo de la historia, pero sabiendo qué respetar y preservar en ese derrotero. No por eso cayendo únicamente en ecoproyectos, sino como una posibilidad, cuidando el ambiente, las maniobras de artificialización y cualidades de esa naturaleza-otra, que tanto nos identifica como ecorregión.

Se ha analizado el AOE, en el lapso de tiempo establecido, clasificando el paisaje mestizo y realizando el Atlas de los Paisajes en el devenir histórico y heterodoxo, contemplando su contenido, mostrando el territorio como un *observatorio del paisaje*. Dicho escenario de lo posible, que dio lugar a manifestaciones artísticas, simbólicas, imaginarias, de la decantación popular en términos de hábitat, ocupación y servicios, generó el paisaje inerte (viviendas informales, terrain vague, terrenos sin uso en largos periodos de tiempo) como huella del territorio.

El Atlas del paisaje mestizo (Fotomontaje) (Fig. 9) está conformado por: construcciones y maquinarias técnicas productivas, la naturaleza (flora y fauna) del humedal, el paisaje del agua, la península que modifica la geografía del AOE en el tiempo establecido, los escenarios del trabajo,

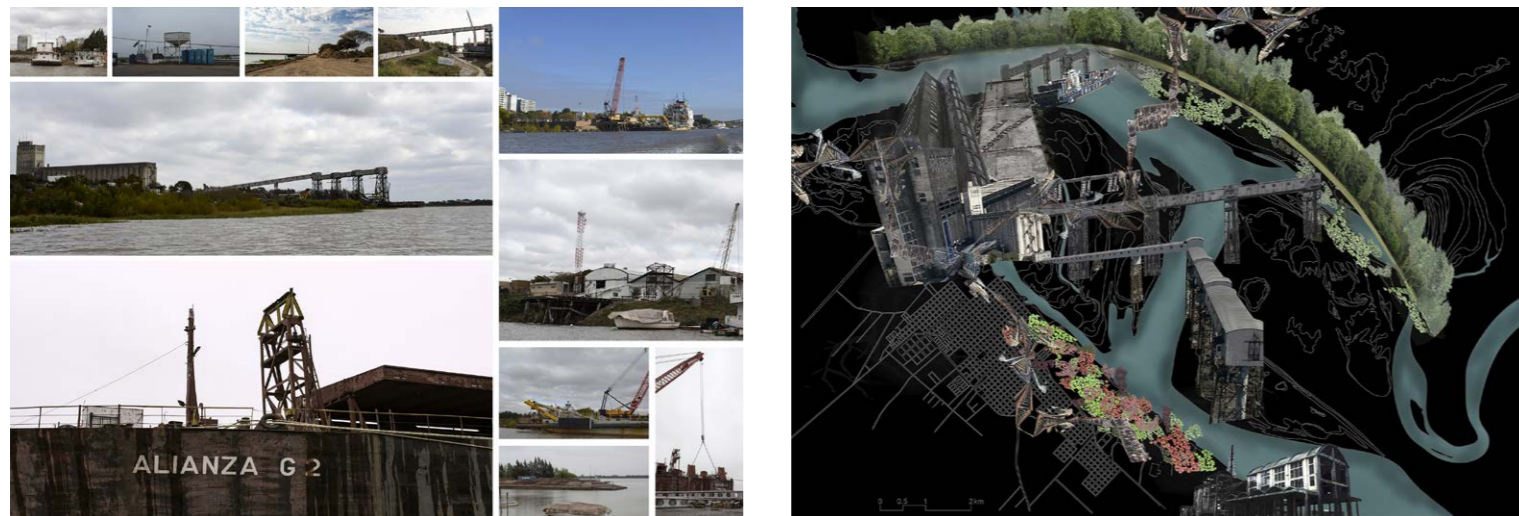


Figura 8. Paisaje Industrial. Vista desde canal de navegación acceso a Puerto Villa Constitución, playa de maniobras, astillero. Extraído de Atlas (Asorey, G.) Ph Daiana Uriarte. | Figura 9. Paisaje Mestizo. Idea: Gabriel Asorey - Extraído de Atlas (Asorey, G.) Fotomontaje: Laura Ersetig, Alexander Rivero.

el paisaje industrial (Fig. 8), el ferropuerto, el de la ciudad, el de la arqueología industrial visto como un museo activo a cielo abierto, proyecto de actividades agroecológicas (viveros de plantas nativas), entre otros; siendo una herramienta capaz de seguir ampliándose con los estudios de género, con el paisaje oculto de la dictadura, el paisaje de la memoria, el de las comunidades precolombinas, el de la prefectura y tantos otros que surjan, conformando la identidad y el orgullo colectivo.

Muchas situaciones y eventos son ocultos e invisibilizados a lo largo de la historia, apelamos a que este Atlas de paisaje mestizo (Fig. 9) siga siendo completado y contrastado, con los lugares de la memoria de la última dictadura por ejemplo (los paisajes del miedo, oscuros, y visibilizarlos), las construcciones de las perspectivas de género en la región, lo inconcluso que puede ser concatenación de resultados empíricos que deben seguir investigándose, pero no por ello debemos dejar de mencionarlos, como sostiene Manuel Cruz Legra (2011) en "Visión martiniana del paisaje de nuestra América". O simplemente lo que es difícil de visualizar, el paisaje incógnito, el paisaje oculto como clasificara en este Atlas, por las mismas barreras dominiales que generamos como sociedad. Tal vez, tendremos que seguir elaborando lo que Jean Nogué (2007) dijera

en *Construcción social del paisaje*: que aquello que no se ve desde lo académico, no se tematiza, por lo tanto, que convendría revisar también los paisajes efímeros y fugaces, los de la propia forma de expansión urbana, la fragmentación, la inseguridad.

A modo conclusivo, no es intención particular introducirnos en el ordenamiento territorial y ambiental, como otras intervenciones proyectuales, pero sí que el Atlas del paisaje mestizo sea una herramienta de análisis y proyecto que produzca dispositivos de legibilidad como aporte a tener en cuenta cuando se realicen acciones e intervenciones. Desde ya pensamos, que todo conocimiento no terminará en la investigación planteada, sino que se continuarán dinamizando a partir de los distintos recursos paisajísticos que el territorio presenta en las clasificaciones de paisaje mestizo. Por último, nos interesa manifestar que la problemática de la protección de los paisajes mestizos, paisajes con historia, con texto, con valoración, no se resuelven solo con puestas en práctica de estrategias de protección, sino que requieren reformulaciones del modelo económico, de autosustentación, orgullo colectivo social y político de gestiones acordes y dinámicas y proyectos transescalares, transdisciplinares, transculturales, entre otros. •

#### NOTAS

1- Por definición, capa contenedora de piedras o materiales pétreos, dispuestos para evitar erosión o absorber cotas inundables. Se compone de un núcleo de relleno, cimientado, espaldón o muro. La técnica de construcción consiste en principio en la preparación del terreno, luego se realizan diferentes capas o tongadas y posteriormente, una compactación.

#### Referencias bibliográficas:

- Ábalos, I. (2005). *Atlas pintoresco. El observatorio (Vol. 1)*. Málaga, España: Editorial Gustavo Gili.
- Asorey, G. (2023). *Atlas para la reconstrucción del paisaje mestizo. Los rieles, la península y el humedal en el enclave Villa Constitución*. (Tesis de maestría). Repositorio hipermedial, FAPyD UNR.
- Cruz Legra, S. M (2011). *Visión martiniana del paisaje de nuestra América*. La Habana, Cuba: Editorial Ácana Camagüei.
- De Sousa Santos, B. (2010). *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Denzin, N. (2013). *Autoetnografía analítica o nuevo déjà vu*. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n11.6310>
- Ellis, C. (2015). *Autoetnografía: un panorama*. <https://doi.org/10.55441/1668.7515n14.11626>

- Fernández, R. (1998). *El laboratorio americano: arquitectura, geocultura y regionalismo*. Madrid, España. Editorial Biblioteca Nueva.
- Fernández, R. (2010). *Ecología artificial*. (F. UBA, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Editorial Concentra.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (2000). *Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa*. C. Denman y J. A. Haro (Comp.), *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social* (pp. 113-145). Sonora, México: Colegio de Sonora.
- Hays, D. (2019). Conferencia Magistral Prototyping and the Critical Practice of Landscape Architecture. En *Simposio Debates contemporáneos en Arquitectura del Paisaje 2019*. FAPyD UNR, Rosario.
- Nogué, J. (Ed.). (2007). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva: Madrid.
- Sauer, C. (1925) *The Morphology of Landscape*. California, USA : California University.
- Silvestri, G. (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial UNQ.

#### Agradecimientos:

Se agradece la colaboración y predisposición del expresidente del Ente Administrador Portuario de Villa Constitución Sr. Fulvio Monti y al Dr. Osvaldo Boulán. Sr. Juan Carlos Venecia (IDR), Dra. Arq. Bibiana Cicutti, Dra. Arq. Alejandra Buzaglio, Ing. Karin Spranger (Directora de Certificaciones de Obras Públicas, Municipalidad de Rosario), Arq. Laura Ersetig y Arq. Alexander Rivero.



Gabriel Eduardo Asorey. Arquitecto. Especialista en Gestión y Administración Pública en FLACSO. Magíster en Arquitectura del Paisaje. En la FAPyD UNR es Prof. Titular del Taller Historia de la Arquitectura I-II-III, docente en la Maestría de Arquitectura del Paisaje y del Espacio Curricular Optativo La cultura del Patrimonio. Investigador categoría III UNR. Fue secretario de Ciencia y Tecnología FAPyD y Coordinador de Vinculación Tecnológica hasta 2021. Coordinador del Instituto de Historia de la Arquitectura (IdeHA) y del Taller de Práctica Profesional FAPyD UNR. Creador y 1er director del Programa de Preservación del Patrimonio de la Municipalidad de Rosario. En la actualidad es miembro de la Comisión de Preservación del Patrimonio Urbano y Arquitectónico de la ciudad de Rosario. Autor de publicaciones y proyectos de restauración de carácter patrimonial y Monumentos Históricos Nacionales (ex delegado provincial). Miembro del Centro Internacional Conservación del Patrimonio, International Council of Monuments and Sites (Unesco), Red Landscape, Tourism & Heritage. Extensionista de la Universidad Nacional de la Defensa.

Roles de autoría\*: 1; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 14. [gabasorey@hotmail.com](mailto:gabasorey@hotmail.com)



Rocío Daiana Uriarte. Docente de Historia de la Arquitectura III, cátedra Mg. Arq. Gabriel Asorey y del Espacio Curricular Optativo La cultura del Patrimonio. Paisajes tangibles e intangibles (FAPyD UNR). Becaria CIN. Investigadora en el proyecto Atlas del paisaje rural en el área Santa Fe sur. Ruta cultural de las estancias, establecimientos, casas y artefactos del patrimonio rural y su producción. Siglo XVIII al XX FAPyD-UNR 2023-2026, dirigido por el Mg. Arq. Gabriel Asorey. Diploma en Conservación y Restauración del Patrimonio, Técnica en Topografía y Cartografía. Ilustradora y escritora con publicaciones en Argentina e Italia. Participó en Salone Internazionale del libro di Torino, Bologna, Berlín y en diversos congresos (ICOMOS, Colombia, entre otros).

Roles de autoría: 6; 9; 11; 14. [daiuriarte01@gmail.com](mailto:daiuriarte01@gmail.com)

\*Ver referencias en normas para autores

»

Coccia, L. y Cipolletti, S. (2024). Revelar el paisaje. Pueblos abandonados y perspectivas turísticas. *A&P Continuidad*, 11(20), pp. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.455>



# Revelar el paisaje

## *Pueblos abandonados y perspectivas turísticas*

Luigi Coccia y Sara Cipolletti

Traducción por María Florencia Sbarra (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

### Español

Dentro de la debatida temática de las áreas interiores de Italia, los pueblos son asumidos como hitos en la construcción histórica del territorio; a ellos se les reconoce un valor patrimonial en cuanto son expresión de una relación entre asentamientos humanos y especificidades contextuales. En estos lugares la despoblación y el abandono son fenómenos recurrentes, acentuados por recientes eventos sísmicos que han dañado gravemente el patrimonio edilicio. La lectura y la interpretación de tales fenómenos requieren un cambio de mirada que lleve a atribuir a los pueblos nuevos valores con el fin de transformarlos en espacios de oportunidad y de potencial proyecto para el futuro, prefigurando economías alternativas como la turística. Una visión arquitectónica, basada en análisis y proyecto de obras edilicias y de las relaciones urbanas, puede estar integrada por una visión paisajística que revalorice los pueblos en la dimensión extensa del territorio antiguo y contemporáneo. El pueblo de Arquata del Tronto, considerado uno de los más bellos entre aquellos ubicados a lo largo de la cadena apenínica en el centro de Italia, ha sido arrasado por el terremoto del 2016-17. Aquello que permanece es su sedimento, la huella de una obra arquitectónica perfectamente adaptada a la geografía, terraplén desde el cual observar el paisaje. Al espolón de arenisca, figura geográfica, se asocia la idea de plataforma, figura arquitectónica, posible tema de una experimentación proyectual paisajística.

**Palabras clave:** patrimonio, turismo cultural, transformaciones del paisaje, arquitectura del suelo, posterremoto

**Recibido:** 26 de febrero de 2024

**Aceptado:** 18 de mayo de 2024

### English

As part of the debate on the inner areas of Italy, villages are assumed as cornerstones in the historical construction of the territory; they are recognized as a patrimonial value since they express a relationship between human settlements and contextual specificities. Depopulation and abandonment in these places are recurrent phenomena which have been deepened by recent seismic events damaging the building heritage. Reading and interpreting these phenomena require a shift of perspective that leads to attributing new values to villages in order to transform them into spaces of opportunity and potential future project which prefigure alternative economies such as tourism. An architectural vision -based on the analysis and design of buildings and urban relations- can be complemented by a landscape vision revaluating villages throughout the ancient and contemporary territory. The village of Arquata del Tronto, which is considered one of the most beautiful among those located along the Apennine ridge in central Italy, was razed to the ground by the 2016-17 earthquake. What remains is its sediment, the imprint of an architectural work perfectly adapted to geography, an embankment from which the landscape may be observed. The spur of sandstone as geographical figure is associated with the idea of a platform as architectural figure; this is a possible theme for landscape design experimentation.

**Key words:** heritage, cultural tourism, landscape transformations, soil architecture, post-earthquake

### » Introducción

A partir de una reflexión acerca de la relación entre patrimonio y contexto, el artículo asume el heritage tourism como vehículo para la valoración de los bienes culturales y ambientales de los pueblos históricos distribuidos a lo largo de la cadena apenínica italiana. El anclaje al suelo distingue la forma de estos pequeños asentamientos que asumen relevancia no tanto por la presencia de edificios monumentales sino por el diseño de sus instalaciones que se adaptan a la naturaleza del sitio que las acoge. El artículo focaliza la atención en el pueblo de Arquata del Tronto inserto en un espléndido marco ambiental como así también en un territorio legendario impregnado desde el medioevo de creencias, tradiciones e historias fantásticas. A continuación de un reciente sismo, el pueblo ha sido abandonado y la naturaleza se ha reapropiado progresivamente del lugar. Subdividido en tres partes, el artículo enmarca la temática del patrimonio difundido en los pueblos italianos y del potencial turístico asociado al mismo, describe el proceso de construcción y

destrucción del pueblo tomado en estudio, analiza los resultados de las investigaciones realizadas y direcciona la experimentación proyectual. En conclusión, el vacío generado por el sismo es asumido como un nuevo estado originario para un proyecto de puesta en valor del patrimonio local, o mejor, de aquello que permanece en pie luego del terremoto.

### » Patrimonio y turismo en las áreas interiores del centro de Italia

El debate acerca del patrimonio y las organizaciones concernientes al *heritage tourism* atribuye a la relación entre ambiente y acción humana el significado más profundo de identidad de los sitios. El proceso de construcción de los espacios antrópicos en un determinado contexto tiene un valor cultural único ya que se manifiesta en un paisaje que es expresión de una sociedad que lo vive (Convención Europea del Paisaje, 2000). El dato natural es recepcionado y traducido en artificial por la acción humana que actúa a lo largo del tiempo a través de la transformación del espacio. En este continuo proceso de

mutación de los espacios antrópicos algunos bienes materiales e inmateriales son dejados en herencia, adquieren un valor, tornándose recurso atractivo para las prácticas turísticas. En la *Carta Internacional del Turismo Cultural* del 1999, el Consejo Internacional de los Monumentos y de los Sitios ICOMOS define de hecho al patrimonio como una entidad que es fruto tanto del ambiente natural como de las acciones del hombre: este “comprende paisajes, lugares históricos, sitios y ambientes construidos, como así también biodiversidad, colecciones, prácticas culturales pasadas y en curso, conocimientos y experiencias de vida”. En la revisión de la *Carta* del 2022 se precisa el concepto de heritage tourism como “el conjunto de las actividades turísticas en los lugares y en los destinos del patrimonio, comprendidas las diversidades y las interdependencias de sus dimensiones materiales, inmateriales, culturales, naturales, pasadas y contemporáneas”. De las definiciones emerge la noción de territorio-palimpsesto (Corboz, 1983), en la cual las huellas antrópicas se sedimentan progresivamente y se manifiestan en la

imagen conjunta del paisaje dentro de la cual es posible reconocer los signos culturales persistentes (Turri, 1974/2008, pp. 137-141).

En la península italiana, el alcance constructivo de los asentamientos humanos en relación a la especificidad de los contextos se revela en modo evidente en los pueblos históricos. Daniel Libeskind, en una reciente entrevista otorgada al diario *La Repubblica*, sostiene que los pequeños centros italianos “contienen el ADN de la humanidad, su evolución habla a la dignidad de las personas, porque todo –desde las calles a las escaleras, a las plazas– ha nacido para facilitar las relaciones. Estudiarlos permite entender el sentido de una cultura” (Traldi, 2016).

En el 2002 se funda la asociación Los pueblos más bellos de Italia (Dolci atmosfere d'Italia: l'associazione "I Borghi più belli d'Italia") con la finalidad de valorizar y promover el patrimonio de los centros menores italianos de los cuales hoy forman parte más de 360 pueblos, identificados y certificados mediante un procedimiento de selección de calidad. Gracias a esta iniciativa, algunas realidades se han transformado en metas turísticas de excelencia, experiencias de viaje alternativas, atentas a las culturas y a las peculiaridades locales. Otras realidades, a pesar de la calidad reconocida y la extraordinaria belleza de los contextos ambientales que los albergan, se encuentran en un estado de abandono determinado por el fenómeno de la despoblación, originado a partir de la segunda mitad del Novecento, determinado por la expansión de los grandes núcleos urbanos como así también por el desarrollo del área padana y de las áreas costeras, adriáticas y terrenas. Las profundas mutaciones sociales y económicas de la modernización han llevado a conferir a estos lugares una condición de marginalidad, recortándolos por fuera de la red urbana y de los sistemas interconectados (Borghi, 2017, pp. 46-47).

En los últimos años los pueblos han sido objeto de numerosas reflexiones y ocasiones de proyecto, articuladas incluso dentro de la macrocuestión de las *áreas internas*<sup>1</sup> que ha llevado a sostener la necesidad de un cambio en la mirada, mediante el cual reinterpretar las relaciones y las jerarquías geográficas, atribuyendo a los

territorios nuevos valores de uso y prefigurando economías alternativas como aquella turística (Borghi, 2017; De Rossi, 2018). En esta visión las especificidades de los sitios y la recuperación de los recursos contribuyen a renovar el concepto de patrimonio y de paisaje, entendidos no como “mero yacimiento a preservar y valorizar” sino como oportunidades para proyectos de reactivación y regeneración, útiles para *rehabitar* los territorios (De Rossi, 2018, p. 6).

Políticas nacionales e iniciativas culturales indagaban el potencial turístico para esta tipología de patrimonio, así como estudios específicos pertenecientes a la disciplina arquitectónica detienen la atención en la exploración proyectual para las áreas marginales. *Archipiélago Italia* es el título de la exposición presentada por Mario Cucinella para el Pabellón Italia en la 16° Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia del 2018. Dentro de este importante evento cultural, el proyecto se direcciona hacia los espacios marginales y rurales de las áreas interiores en el intento de poner en valor aquellas peculiaridades que han caracterizado la relación entre construcción y contexto (Cucinella, 2018). El Ministerio para los bienes y las actividades culturales y el turismo (MIBACT)<sup>2</sup> sanciona al 2017 como el Año de los Pueblos, considerados “el alma más auténtica de Italia”, base para el crecimiento de un turismo sostenible y capaz de contribuir a una calidad en el habitar. Más recientemente el Plan Nacional Pueblos, previsto por el amplio programa transversal del Plan Nacional Recuperación y Resiliencia (PNRR)<sup>3</sup>, ha activado 21 proyectos piloto en pueblos distribuidos a lo largo de la península, muchos de los cuales ubicados en territorios marginales.

En Italia Central la condición de marginalidad es más compleja, en cuanto que el fenómeno del abandono ha sido ulteriormente agravado por los recientes eventos sísmicos, el último de los cuales, ocurrido entre el 2016-17, ha golpeado duramente al territorio de los Apeninos, comprometiendo por enésima vez el patrimonio construido y el destino de las poblaciones locales. El territorio montañoso comprendido entre los Monti Della Laga y los Sibillini es de elevada calidad ambiental y, a diferencia del área costera

adriática no ha sido embestido por la *gran transformación* de los años 60 y 70 (Turri, 1979, p. III), esto es, no ha sufrido el proceso de modernización y desarrollo. El paisaje ha custodiado los caracteres originales de la antigua antropización, que interpreta la morfología de los relieves y se expresa en pequeños asentamientos ubicados en posiciones estratégicas.

La desoladora condición postcatástrofe y las actividades de rehabilitación sucesivas a la fase de emergencia han destacado, ulteriormente, la importancia de la activación de prácticas turísticas que permitan, mediante políticas culturales, ambientales, sociales y económicas, el regreso a la vida de los lugares golpeados por el desastre sísmico (Cipolletti, 2020). La Estrategia Nacional Áreas Internas (SNAI), los estudios regionales, las disposiciones locales como el Grupo de Acción Local (GAL), los intendentes, pero también las mismas comunidades organizadas en asociaciones, ven en el turismo una posible salida para valorizar las identidades locales y promover el desarrollo económico (Cipolletti y Gabbianelli, 2021).

El crecimiento turístico en las áreas de Italia Central golpeadas por el terremoto pone el tema de la valorización del patrimonio<sup>4</sup>, o de aquello que permanece incluso a continuación de las ordenanzas de demolición y puesta en seguridad, en el interior de una cuestión más compleja, aquella de la reconstrucción posterremoto. En un escenario de pérdida dramática, determinada por las fracturas del suelo y por el colapso de numerosas construcciones, la extraordinaria belleza del paisaje ofrece alivio: la visión paisajística, instrumento de lectura e interpretación de los lugares, podría direccionar el proyecto y prefigurar nuevos escenarios capaces de subrayar los valores patrimoniales, naturales y artificiales, en el interior de una reflexión más general en referencia a la continua mutación a la cual son sometidos los lugares. Como sostiene Eugenio Turri, “el paisaje es siempre el resultado imborrable de cada transformación, la última perspectiva, encarnado en el territorio, de todo cambio ocurrido anteriormente” (Turri, 1979, p. III) y por esto es capaz de anudar los hilos de la memoria de los lugares y al mismo tiempo guiar la visión futura.

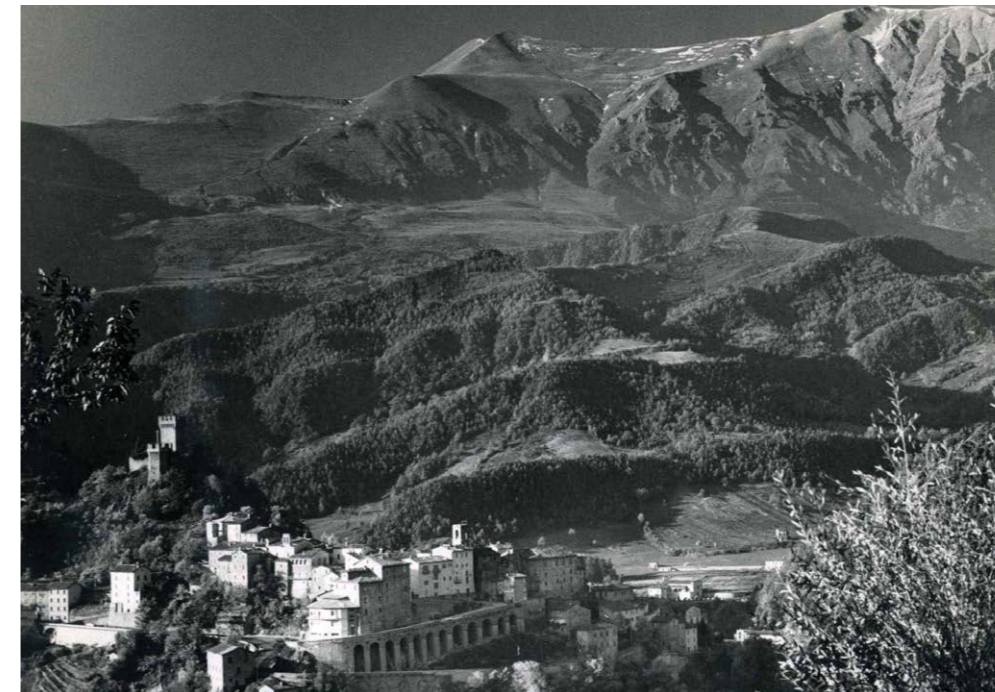


Figura 1. El pueblo, cabecera de Arquata del Tronto, en relación con la orografía. Fuente: Municipalidad de Arquata del Tronto.

#### » Arquata del Tronto: entre construcción y destrucción

El territorio de Arquata del Tronto<sup>5</sup> ocupa un área más bien extensa a lo largo de la cadena montañosa de los Apeninos central, subdividida en dos laderas por el curso del río Tronto, aquella al sur está señalada por los Monti Della Laga y al norte por los montes Sibillini (Battistrada, 1923). Catorce pequeños núcleos urbanos, inscriptos en un número similar de fracciones, están radicados de acuerdo a la orografía. No obstante las lentas transformaciones y las progresivas estratificaciones ocurridas a lo largo del tiempo, los asentamientos han conservado la identidad original como asimismo sus historias y tradiciones. Recorriendo la calle Salaria, antigua calle consular romana que conectaba Roma con Porto D'Ascoli sobre el mar Adriático, se descubren algunos de estos núcleos urbanos, entre los cuales el pueblo cabecera de Arquata del Tronto, situado sobre la *ladera mágica* de los Montes Sibillini: en su *Viaje a Italia*, Guido Piovene describe a estos montes como los más legendarios de Italia (Piovene, 1957).

El sitio sobre el cual surge el antiguo caserío es un espolón de arenisca que emerge entre las paredes escarpadas de la montaña recubiertas por bosques de castaños, hayas y coníferas (Fig. 1).

El nombre Arquata deriva del término latín *arx* (*arx*, *arcis*) que quiere decir roca, asentamiento fortificado o altura fortificada. El desarrollo urbano se origina desde un punto inicial sobre elevado, representado por la roca, de origen medieval, erigido para controlar el territorio y como elemento representativo y de identidad de la comunidad. La roca es un elemento aislado respecto del pueblo, que sin embargo ocupa la cima de un espolón rocoso a una cota más baja, y remarca el perímetro, manifestándose como un extraordinario ejemplo de prolongación de la geografía en la arquitectura. Los edificios se envuelven como en un anillo (claustro), rodeando el espacio abierto de una plaza fusiforme, de los cuales una cola de la edificación se despega y se prolonga hacia el oeste adecuándose a una pendiente en la roca (Fig. 2).

El pueblo está caracterizado por una sola vuelta de volumetría edilicia, como descrito por Luigi Piccinato en *Urbanistica medievale*, un esquema de base, el más simple, de la tipología de claustro, ideada por el hombre para proteger un edificio colectivo-religioso dispuesto hacia el interior o hacia un espacio abierto (Piccinato, 1978/1993). En el período medieval “se compone el conjunto orgánico y unitario de la ciudad adecuada al terreno y adaptada a la función” (Piccinato, 1978/1993, p. 53); así sucede en Arquata del Tronto cuya implantación, condicionada por la naturaleza del sitio, asume una fuerte aceptación.

Sirviéndose de la cartografía histórica y de las fuentes catastrales, un grupo de investigación de la Universidad de Camerino, coordinado por Luigi Coccia y Sara Cipoletti, ha estudiado el pueblo de Arquata del Tronto y profundizado el conocimiento topográfico del sector. Cortes tipológicos, elaborados en base a las diferentes cotas altimétricas, han llevado a la luz la estructura formal de este pequeño asentamiento urbano. Mediante el instrumento del diseño se ha explorado la relación entre tipología y orografía, se ha analizado el sistema de

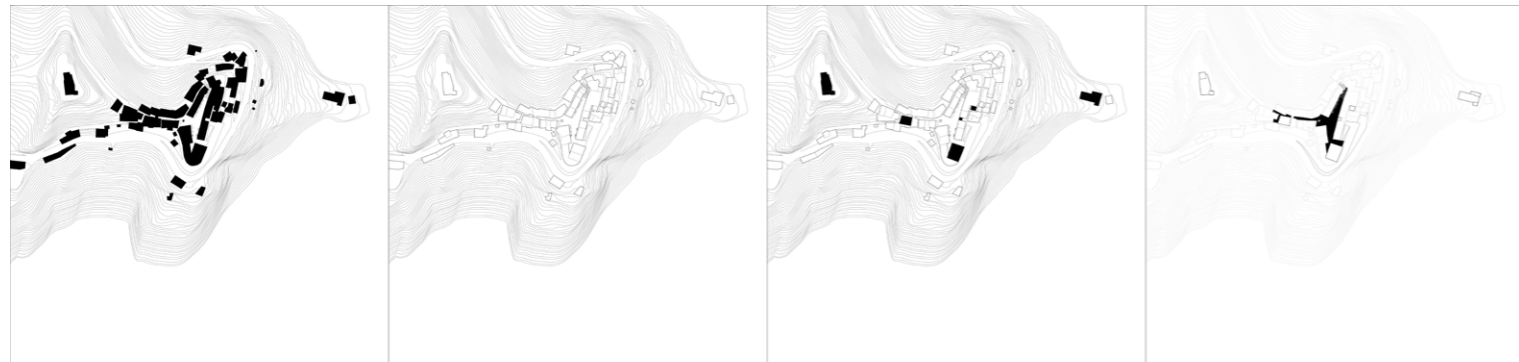


Figura 2. Arquata del Tronto: la morfología del pueblo, los emergentes arquitectónicos y el espacio de la plaza. Fuente: Investigación coordinada por Luigi Cocchia y Sara Cipolletti.

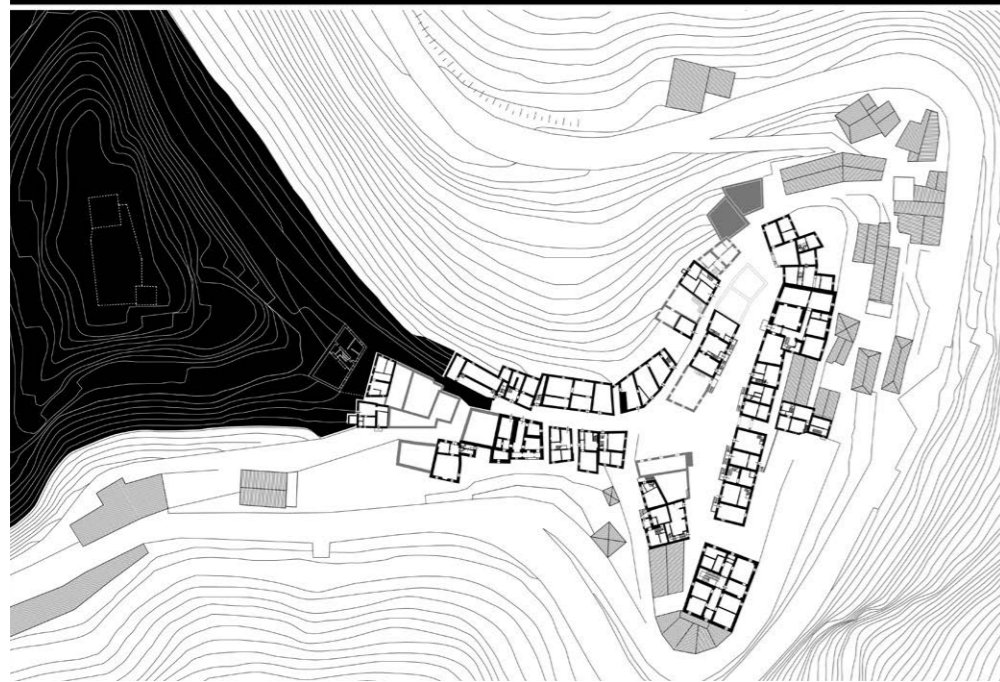


Figura 3. Sección y planta pre-sismo de Arquata del Tronto con la ubicación de la plaza Umberto I. Fuente: Investigación coordinada por Luigi Cocchia y Sara Cipolletti.

agregación de tipos edilicios, prevalentemente de tipo hilera, se ha incluido la organización distributiva de los ambientes desplazados en varios niveles. Desde el punto de vista metodológico, la investigación se ha basado en una tradición de estudios conducidos en Italia a partir de los años 60 centrada en la relación entre tipología edilicia y morfología urbana<sup>6</sup>, sostenida también por las recientes técnicas de relevamiento de las construcciones y por las imágenes satelitales. Las peculiaridades del pueblo expresadas a través del anclaje al suelo han sido manifestadas a través de los cortes realizados a lo largo de los ejes de la plaza y a lo largo de la calle que desde la plaza sube hasta la roca. Los gráficos en sección montados sobre imágenes fotográficas han permitido subrayar el alcance paisajístico del pueblo en relación al extraordinario contexto ambiental que lo alberga. El material gráfico producido, expresado mediante planimetrías, plantas y secciones, ha resultado útil para reconstruir el estado del lugar en forma previa a un trágico evento sísmico que ha derribado literalmente el pueblo de Arquata del Tronto (Fig. 3).

El 24 de agosto de 2016 un fuerte movimiento de magnitud 6.00 golpea un área muy extensa de Italia Central y le siguen muchos otros movimientos hasta el 18 de enero de 2017, algunos de los cuales aún más intensos y devastadores. De las catorce fracciones que componen el Municipio de Arquata del Tronto, el terremoto torna totalmente inhabitables a nueve de ellas. El pueblo de Arquata del Tronto es completamente destruido: los edificios gravemente dañados alcanzan el 93 % del entero patrimonio edilicio<sup>7</sup>; entre los pocos edificios sobrevivientes se reconoce la Oficina de



Figura 4. La calle de acceso a Arquata del Tronto y la presencia de la Oficina de Turismo, único edificio sobreviviente al terremoto. Fuente: Foto de los autores.

Turismo ubicada a lo largo de la calle de acceso al pueblo, punto de referencia y de recepción de visitantes (Fig. 4).

La historia de Arquata del Tronto está signada por recurrentes eventos sísmicos y, como recuerda Francesco Venezia, “aquello que nosotros lloramos hoy como pérdida ha sido, no lo olvidemos, a su vez sustitución de otro patrimonio destruido” (Venezia, 2017, p. 45). Al 1703 se remonta otro violento terremoto de 6.9 grados de magnitud, “uno de los más graves desastres sísmicos de la historia italiana, ya sea por extensión geográfica como por entidad de las destrucciones” (Lalli, 2019, p. 23). La magnitud del desastre se conoce a través del reporte transmitido a Roma, inmediatamente después del sismo, por monseñor Pietro De Carolis, Comisario Apostólico. En Arquata se registra un número contenido de víctimas, quince sobre una población de aproximadamente 1800 personas, pero los daños al patrimonio edilicio son consistentes, sólo en la fracción cabecera cuarenta viviendas son destruidas y las remanentes resultan inhabitables, además de numerosos edificios públicos gravemente dañados entre los cuales

palacios e iglesias de elevado valor arquitectónico (Lalli, 2019).

Con una distancia de tres siglos, los datos relativos al sismo del 2016 devuelven un cuadro similar a aquel descrito por De Carolis en el 1703. A partir del 2017, a continuación de las operaciones de primeros auxilios, los pueblos en las zonas rojas han sido perimetrados y determinados inaccesibles, la población ha sido obligada a alejarse y parte de ella ha sido acogida en las SAE, Soluciones Habitacionales de Emergencia prefabricadas, mientras la parte restante de la población se ha transferido a la zona costera. El evento sísmico ha ampliado fenómenos ya presentes en las áreas internas, como aquel de la despoblación de la montaña, del envejecimiento de la población, de la carencia de beneficios territoriales y de la crisis de algunos sectores productivos. En Arquata cabecera antes del sismo sólo el 15% de los edificios era clasificado como vivienda esencial, como demostración de la dramática crisis ya en acto<sup>8</sup>.

Después del terremoto, el pequeño centro urbano ha sido abandonado, chatarras y ruinas dan testimonio de “la debilidad de la acción humana

sobre la naturaleza que se reapropia” (Lanzani y Curci, 2018, p. 79-107). Así la naturaleza, insinuándose entre los cimientos de los edificios destruidos, se ha reapoderado progresivamente del sitio, perdonando sólo la superficie impermeabilizada y revestida de la plaza principal, corazón del pueblo (Fig. 5).

Una comparación entre el estado de los lugares antes y después del sismo ha permitido reflexionar acerca del futuro del pueblo de Arquata del Tronto y acerca del ansiado proyecto de reconstrucción. El evento catastrófico ha destruido la cortina edilicia que lo delimitaba, la misma que cercandando el asentamiento fijaba una imagen de ciudad fortificada, compacta y austera. La idea de espacio vacío encerrado por el lleno de la cortina edilicia, se ha sustituido por la idea de espacio vacío marcado por el terraplén, una plataforma colocada sobre la cima del espolón de arenisca que se recorta y destaca sobre el paisaje. Este nuevo alcance del espacio vacío, que no estaba considerado en la conformación original, queda de manifiesto en la imagen del pueblo reducido a ruinas, revelando hacia afuera la base de apoyo del asentamiento, aquella estructura sólida que no ha sido capaz, sin embargo, de garantizar la resistencia de aquello que se encontraba por encima. Deteniendo la atención en las huellas de los muros sobrevivientes, se evidencia que los edificios construidos sobre el perímetro del espacio vacío no se han servido del plano fundacional de la plaza para su anclaje, sino que cada uno de ellos ha establecido una relación autónoma con el suelo, y esto es confirmado por la posición de los accesos a los ambientes ubicados en cotas diferentes. La verificada autonomía estructural entre la construcción de los edificios y la construcción de la plaza ha determinado diferentes reacciones ante el evento sísmico: los primeros han implosionado incluso por vía de las cavidades internas, la segunda no ha sufrido fracturas, el plano de la plaza, fuertemente arraigado al suelo, ha resistido (Fig. 6).

La plataforma es una figura arquetípica, que a menudo es recurrente en la historia de la arquitectura. Ella expresa el sentido primordial



Figura 5. Arquata del Tronto: comparación entre fotos satelitales 2017-2024. Fuente: Google Earth. | Figura 6. La plaza de Arquata del Tronto post sismo: El terraplén, 2018. Fuente: foto de Luca Roselli.

de la fundación arquitectónica y urbana, la apropiación del sitio que de natural se transforma en artificial. En la construcción de la plataforma se reconoce una acción preliminar de nivelación del suelo en pendiente que conduce a la realización de un plano horizontal para las diversas prácticas del habitar (Coccia, 2005). Muros, rampas, escalinatas y aterramientos son intervenciones complementarias útiles para contener el terreno y para conectar las cotas altimétricas limítrofes. Todo esto puede verificarse en Arquata del Tronto

donde el terremoto ha puesto en evidencia las obras de infraestructura, pero también las cavidades generadas por una acción de excavación, profundas y hondas cuevas, cisternas y cavernas extraídas del espolón de arenisca. "La arquitectura del suelo supera en importancia a la arquitectura de los edificios" (Venezia, 1990, p. 55): aquí como en otros lugares es precisamente la arquitectura del suelo que, habiendo resistido a la catástrofe, se ofrece como punto de partida para la ansiada reconstrucción del pueblo.

#### La persistencia de la inestabilidad y el proyecto del paisaje

Tiempos largos y tiempos breves, pequeñas variaciones graduales y repetidas o grandes y repentinos cambios describen la mutación de los lugares y determinan un paisaje en su hacerse y deshacerse, un paisaje en constante evolución. Las transformaciones involucran al hombre en su relación con la naturaleza, muy fuerte e incisiva en las áreas internas de Italia donde los asentamientos se inscriben en un extraordinario contexto ambiental. Aquí se reconocen



Figura 7. Eduardo Chillida, Gravitaciones, experimentaciones conducidas en los años 80-90. Fuente: Reelaboración de los autores.

claramente los signos antrópicos, se evidencian las obras de modificación que el hombre ha emprendido para satisfacer sus necesidades, se revela el cambio respecto a un estado inicial. Aquí se tiene también la posibilidad de comprender la alteración producida por la naturaleza misma, por la catástrofe asociada a las dinámicas geológicas, en continua evolución, que incumbe y de manera imprevista destruye las estructuras de los paisajes humanos. Los procesos provocados por el hombre y por la naturaleza se combinan entrando en una sumatoria de hechos y eventos, que restituye la vida del paisaje.

Entre construcción y destrucción, la historia de este pequeño núcleo urbano conlleva a una reflexión general sobre la relación entre espacio, tiempo y fuerzas de la naturaleza. Acerca de ese tema se ha interrogado a Eduardo Chillida que, a lo largo de su vida, mediante la práctica del arte, ha indagado la realidad como un juego de fuerzas y de tensiones, como algo que nunca está fijo y estático, como una *indetenible quietud* (Janés, 2008). Algunas obras de Chillida recuerdan la forma de claustro del pueblo de Arquata del Tronto que custodia en su interior el vacío de la plaza fusiforme. A partir de la expresividad gráfica de algunos de sus bocetos que remiten a la concavidad contenida entre los dedos de la palma de una mano, en los numerosos collages sobre papel, hasta las obras de escultura obtenidas sustrayendo materia a bloques de piedra o plegando perfiles metálicos, el artista vasco experimenta el vacío generado por las acciones aplicadas sobre diversos materiales. No es sólo

la geometría de las formas la que establece un nexo entre las obras de Chillida y la implantación del pueblo de Arquata sino que sobre todo es la génesis constitutiva de las obras mismas y su continuo devenir. Comentando acerca de su trabajo Chillida declara: "¿No es lo único estable la persistencia de la inestabilidad?" (Chillida, 2005). Es por lo tanto la inestabilidad el dato de mayor persistencia de las cosas, y es justamente la inestabilidad del pueblo de Arquata, hoy reducido a huella topográfica, la que expresa la idea de persistencia (Fig 7).

A partir de estas reflexiones nos interrogamos acerca del futuro de Arquata del Tronto. La reconstrucción del pueblo es un proceso extremadamente complejo que influye sobre el patrimonio edilicio, o sobre todo aquello que permanece de él, e involucra a la vez al patrimonio humano. La reconstrucción del pueblo presupone, por lo tanto, la reconstrucción de una comunidad y para que eso se lleve a cabo se torna necesaria una visión política, económica y social que sea capaz de direccionar los procesos, que incentive la reapropiación de los lugares abandonados luego del terremoto en las áreas interiores de Italia.

Como releve Raffaele Milani, luego de un evento catastrófico, independientemente de que el daño haya sido determinado por agentes externos o por la humanidad, la palabra reconstrucción se pone en el centro del debate "la mente colectiva, entre las ruinas y el luto, se dispone de nuevo a trabajar para proporcionar una imagen de continuidad según un plano, un diseño,

un proyecto" (Milani, 2017, p. 47). Volcando la mirada hacia los lugares destruidos por el terremoto, Milani reconduce la idea de reconstrucción a un renovado proyecto de paisaje y afirma: "el significado estético del paisaje perdido puede salir a la luz de intervenciones ligadas al "hacer ambiente" (Milani, 2017, p. 47).

En el caso de Arquata del Tronto, el concepto de "hacer ambiente" podrá traducirse en la elaboración de un diseño orgánico del hombre en el ambiente capaz de explicitar la realidad misma de ese particular contexto físico. El calco del pueblo impreso sobre el espolón de arenisca restituye la realidad del sitio y es precisamente el reconocimiento de las peculiaridades topográficas de este campo de ruinas la que guía la interpretación proyectual del sitio en sí mismo. Evaluando las dificultades cotejadas en la reconstrucción integral del pueblo y apreciando los alcances ambientales del sitio, la experimentación proyectual origina cuestiones y despierta preguntas. ¿Y si Arquata del Tronto se transformara en un sitio arqueológico, testimonio de un pueblo medieval derribado por un evento catastrófico? ¿Y si el proyecto de arquitectura se tradujera en proyecto de paisaje con el objetivo de reforzar la idea de Arquata del Tronto como plataforma, exaltando el valor escenográfico, de dominio sobrelevado desde el cual ejercer la mirada sobre una porción de territorio? (Fig. 8). La idea de plataforma remite a diferentes lugares de la antigüedad: los sitios de acrópolis de la antigua Grecia o los santuarios del Lazio de edad tardorrepublicana como aquel de



Figura 8: Arquata del Tronto: la construcción del espólón, comparación entre pasado y futuro. Fuente: Reelaboración fotográfica de los autores.

Sulmona o de Terracina, pero también las pirámides de los mayas en Méjico. “De ellos se irradia una gran fuerza”, escribe Jørn Utzon, “la sensación bajo los pies es la misma que se siente cuando te encuentras sobre una roca grande” (Utzon, 1962, p. 114).

Grandes arquitectos y artistas han asimilado y reelaborado en sus obras la idea de plataforma: Le Corbusier evoca los macizos cársicos de la India en la creación de la explanada de Chandigarh, Utzon encuentra inspiración en las pirámides mesoamericanas para el proyecto del plateau del auditorio de Sidney, Michelucci reinterpreta las fallas del paisaje apache en el proyecto para el centro experimental en Foce de Pianza. Es una extraordinaria plataforma aquella expresada por Alberto Giacometti en *Place* (1949), y es incluso una plataforma *La mesa de Giacometti* (1988), homenaje del artista vasco Eduardo Chillida al maestro suizo. Todo esto alimenta la imaginación para un proyecto de paisaje sobre la plataforma de Arquata del Tronto, extraordinario emplazamiento para visitantes sensibles, atentos a la contemplación del lugar, pero también hito para activar el ejercicio de la memoria reevocando la historia de un pueblo borrado por el terremoto (Fig. 9). Interceptada por una antigua calle consular e inserta en la red de senderos europea, Arquata del Tronto

podrá afirmarse como una nueva parada para un heritage tourism (Fig. 10).

#### » Conclusiones

Han pasado aproximadamente ocho años de los eventos sísmicos que han golpeado Italia Central y el pueblo de Arquata del Tronto, gravemente dañado, se muestra aún hoy como dramática ausencia, como presencia ausente de aquel conjunto de edificaciones que contribuía a su identificación. El reconocimiento del pueblo estaba expresado por la forma de claustro originada por la naturaleza del sitio, resultado de una construcción ocurrida a largo plazo, por integraciones y estratificaciones sucesivas, sobre una circunscripta porción de suelo. Aquello que permanece del pueblo es su sedimento, la huella de una obra arquitectónica, perfectamente amoldada a la geografía, con un alto riesgo de desaparecer por efecto de la progresiva reapropiación del sitio por parte de la naturaleza.

La reconstrucción integral del pueblo y de su comunidad se está demostrando difícil por las problemáticas que golpean a las áreas internas, pero también por los intrincados procedimientos técnicos y administrativos establecidos por instancias y decretos legislativos posterremoto. Preservar la imagen topográfica de Arquata del Tronto otorgando valor a las ruinas<sup>9</sup> constituye

una acción imprescindible en la experimentación arquitectónica y paisajística. Transformar el sitio en accesible y transitable permite apreciar en vivo la copia del pueblo desaparecido, al cual se le reconoce un importante valor patrimonial en cuanto es testimonio de antiguos y recientes hechos que han signado la historia del lugar.

Renacer desde la ausencia, desde el vacío generado por el terremoto, y asumir esto como un nuevo estado original reconociéndole sus potencialidades: este es un posible camino a seguir en la puesta en valor, a través del proyecto, del patrimonio de un lugar o, mejor dicho, de aquello que queda de él a continuación de un terremoto. En Arquata del Tronto será necesario partir del espólón de arenisca y de las obras de infraestructura, de la idea de terraplén en la cual queda de manifiesto el origen del pueblo, único testimonio de una acción antrópica que ha conformado el lugar traduciendo la geografía en arquitectura. La reapropiación del calco del pueblo constituye un acto prioritario de un proyecto abierto: a corto plazo, plataforma desde la cual ejercer una mirada sobre el paisaje, posible parada del heritage tourism; a largo plazo, base de anclaje de un nuevo conjunto urbano, deseando la repoblación del pueblo. Recordando los eventos catastróficos de su tierra Arata Isozaki (1997, p. 36) escribe: “he pensado que volver al

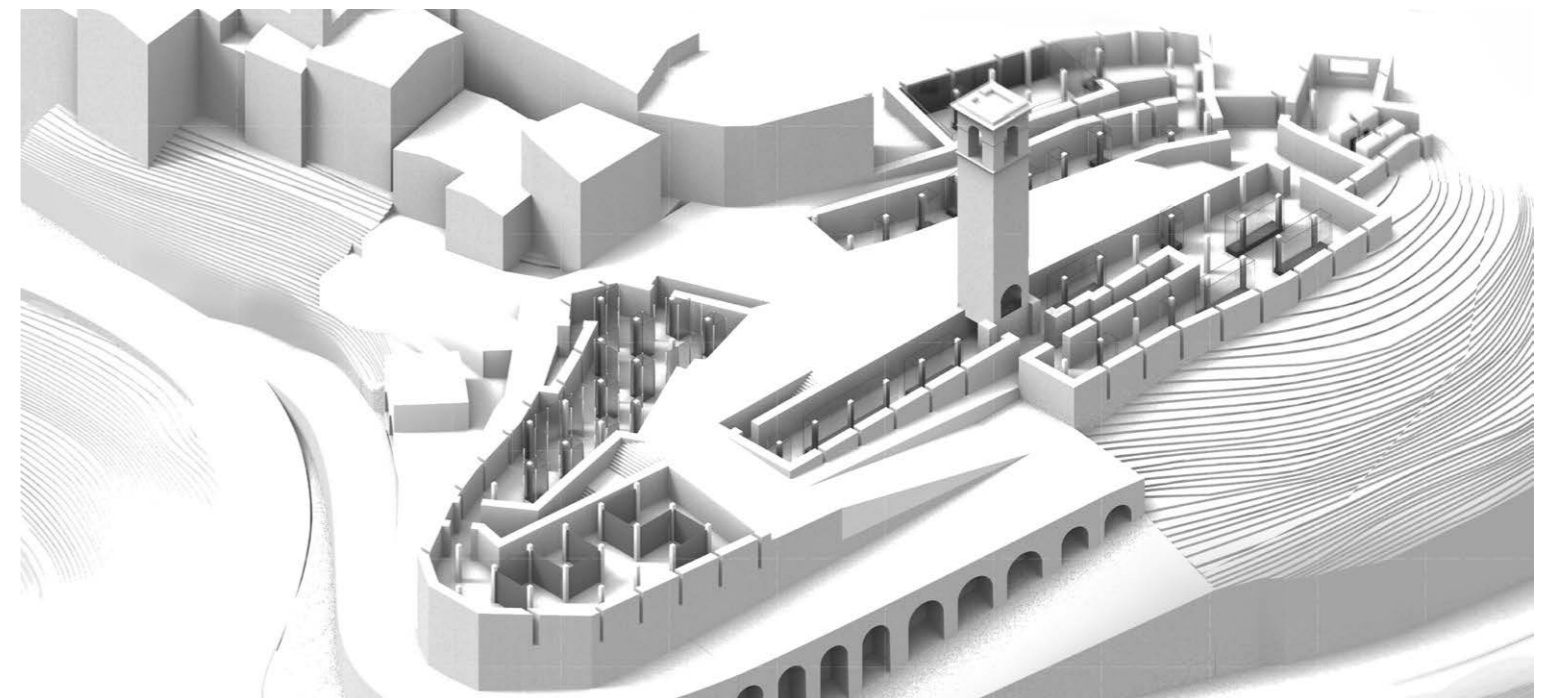


Figura 9. Arquata del Tronto: la reconfiguración del terraplén, perfil. Fuente: Experimentación didáctica conducida en el marco de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Camerino, estudiantes Marica Leoni y Federica Marchegiani, Prof. Luigi Coccia y Prof. Sara Cipolletti, 2019. | Figura 10. Arquata del Tronto: la reconfiguración del terraplén, vista axonométrica. Fuente: Experimentación didáctica conducida en el marco de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Camerino, estudiantes Andrea Ferramini y Martina Alessandrini, Prof. Luigi Coccia y Prof. Sara Cipolletti, 2018.

punto en el cual cada construcción es anulada, y tener presente esta referencia como nuevo momento de origen, tornase posible, desde el inicio, la planificación de futuras construcciones”.

## NOTAS

1- En Italia son clasificadas como áreas internas aquellos territorios distantes de los centros de oferta de servicios esenciales. Estos cubren conjuntamente el 60% de la entera superficie del territorio nacional, el 52 % de los municipios y el 22% de la población. En el 2019 es lanzada la Estrategia Nacional para las Áreas Internas (ENAI): una política nacional innovadora de desarrollo y cohesión territorial que apunta a oponerse a la marginalidad y a los fenómenos de declino demográfico propios de estas zonas del país.

2- Desde el 2013 al 2021 en el gobierno italiano las competencias de la cultura y del turismo son asumidas por el Ministerio para los bienes y las actividades culturales y el turismo (MIBACT). Desde el 2021 las competencias son diferenciadas y subdivididas en Ministerio del Turismo y Ministerio de la Cultura.

3- El PNRR es un paquete de inversiones y reformas, parte de una más amplia y ambiciosa estrategia para el desarrollo verde y digital de Italia, para relanzar la economía luego de la pandemia de COVID-19.

4- Acerca de la cuestión del desarrollo posterremoto del Centro de Italia ha sido llevada a cabo la investigación NS-SAM Nuevos senderos de desarrollo para el área cráter marchigiana: relaciones entre políticas, planes y programas y acciones para la emergencia, la gestión de la reconstrucción y las estrategias de desarrollo de las áreas internas, valorización de los bienes culturales y desarrollo turístico, Universidad de Camerino, Universidad Politécnica de Le Marche, Universidad de Macerata, Universidad de Urbino, Universidad de Módena y Reggio Emilia, Consejo Región Marche.

5- El territorio de Arquata del Tronto ha sido asumido como ámbito de investigación y experimentación proyectual, en el ámbito de la Escuela de Arquitectura de Ascoli Piceno, Universidad de Camerino. La investigación, llevada a cabo en los años 2017-2020, ha sido coordinada por el Prof. Luigi Coccia y por la Prof. Sara Cipolletti con Alessia Guaiani. Han participado: Dijana Bukvic, Alessandro Caioni, Giulia Di Sabatino, Giuseppe Paolucci, Simone Porfiri, Claudia Vagnozzi, además de un gran número de estudiantes. Los resultados de la investigación han sido presentados y discutidos en diversas universidades italianas y han constituido el soporte en la organización de workshops nacionales e

internacionales entre los cuales se destacan Host the Future, a New Destiny for Arquata del Tronto – International Workshop of Architecture Design Coast2Coast 2018 y Abandoned villages: compared cases studies - International Workshop Designing Heritage Tourism Landscapes, DHTL 2021.

6- Acerca de la relación entre tipología edilicia y morfología urbana es oportuno retomar los estudios realizados por Saverio Muratori y continuados por Aldo Rossi y Giorgio Grassi. Los estudios de tipo-morfológicos en el campo de la arquitectura han tenido larga difusión y han contribuido a redefinir los fundamentos de la disciplina saliendo de las dificultades del funcionalismo. Para la dimensión de los asentamientos urbanos y para las relaciones contextuales se deriva a la investigación sobre el Canton Ticino desarrollada hacia la mitad de los años 70 por Aldo Rossi, Eraldo Consolacio y Max Bosshard, publicada en el volumen La construcción del territorio, Milán 1985.

7- Los datos acerca de la inhabilitabilidad y la despoblación son obtenidos del Cuadro de Situación y del Documento Director, elaborados por la Escuela de Arquitectura y Diseño Eduardo Vittoria, Universidad de Camerino, dentro del Acuerdo de Programa con el Municipio de Arquata para actividades de estudio, encuestas, investigaciones y análisis del territorio comunal de Arquata del Tronto luego del terremoto.

8- Ver nota anterior.

9- La ruina poscatástrofe es asumida como tema en la tesis de doctorado titulada Beyond the Quake, discutida en el 2023 por Dijana Bukvic en el marco de la International School of Advanced Studies, Universidad de Camerino, supervisores Prof. Luigi Coccia y Prof. Alessandro Gabbianelli. La tesis asume a la ruina como recurso en la elaboración del proyecto contemporáneo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Battistrada, M. (1923). Paesaggi marchigiani. Arquata del Tronto. *Rassegna marchigiana per le arti figurative le bellezze naturali e la musica*. (Fascículo V). Pesaro, Italia: Arti grafiche G.Federici
- Borghi, E. (2017). *Piccole Italie. Le aree interne e la questione territoriale*. Pomezia, Italia: Donzelli.
- Bukvic, D. (2023). *Beyond the quake* (Tesis de doctorado). International School of Advanced Studies, Universidad de Camerino, Italia.
- Chillida, E. (2005). *Escritos*. Madrid, España: La Fábrica Editorial.

· Cipolletti, S. (2020). Restart from the landscape. Strategies to reactivate tourism in the Central Italy territories affected by the earthquake. En R. Pié et al. (Eds.), *TOURISCAPE2 Transversal Tourism and Landscape, Conference Proceedings, 5-6 Novembre 2020* (pp. 161-175). Barcelona, España: UPCcommons.

· Cipolletti, S. y Gabbianelli, A. (2021). The post-disaster temporary landscape. Reflecting on housing and tourism practices in the crater of Central Italy. *SMC MAGAZINE*, 2(5), 16-19.

· Coccia, L. (2005). *L'architettura del suolo*. Florencia, Italia: Alinea.

· Convención Europea del Paisaje (Octubre 20, 2000). Recuperado de <https://www.premiopaesaggio.beniculturali.it/convenzione-europea-del-paesaggio/>

· Corboz, A. (1983). Il territorio come Palinsesso. *Diogene*, (112), 14-35.

· Cucinella, M. (Ed). (2018). *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*. Macerata, Italia: Quodlibet.

· De Rossi, A. (Ed.). (2018). *Riabitare l'Italia*. Verona, Italia: Donzelli.

· Dolci atmosfere d'Italia: l'associazione "I Borghi più belli d'Italia". Recuperado de <https://borghipiubelliditalia.it/club/>

· ICOMOS International Charter for Cultural Heritage Tourism (2022): Reinforcing cultural heritage protection and community resilience through responsible and sustainable tourism management. Recuperado de [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Secretariat/2023/CSI/eng-ita\\_ICHTCharter.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Secretariat/2023/CSI/eng-ita_ICHTCharter.pdf)

· INTERNATIONAL CULTURAL TOURISM CHARTER (1999). Managing Tourism at Places of Heritage Significance. Recuperado de [https://www.icomositalia.com/\\_files/ugd/57365b\\_aee47329a3e34675b6ed97e5cc0bdd4e.pdf](https://www.icomositalia.com/_files/ugd/57365b_aee47329a3e34675b6ed97e5cc0bdd4e.pdf)

· Isozaki, A. (1997). Fratture. *Lotus*, (93), 36.

· Janés, C. (2008). *La indetenible quietud: en torno a Eduardo Chillida*. Madrid, España: Siruela.

· Lalli, G. (2019). *Settecento arquatano storie, fatti, misfatti*. Colonnella, Italia: Grafiche Martintype.

· Lanzani, A. y Curci, F. (2018). *Le Italie in contrazione, tra crisi e opportunità*. En A. De Rossi (Ed.), *Riabitare l'Italia* (pp. 79-107). Verona, Italia: Donzelli.

· Milani, R. (2017). *Ontologia del rappresentare*. *Domus*, (1009), 46-47.

· Piccinato, L. (1993). *Urbanistica medievale*. Bari, Italia: Edizioni Dedalo. (1º ed. 1978)

· Piovene, G. (1957). *Viaggio in Italia*. Milán, Italia: Arnaldo Mondadori Editore.

· Rossi, A., Consolacio, E. y Bosshard, M. (1985). *La costruzione del territorio*. Milán, Italia: Clup.

· Traldi, L. (2016). Daniel Libeskind: momento nero ma sono positivo. *La Repubblica*. Recuperado de <https://www.designatlarge.it/daniel-libeskind-intervista-repubblica/>

· Turri, E. (1979). *Semiologia del paesaggio italiano*. Milán, Italia: Longanesi.

· Turri, E. (2008). *Antropologia del paesaggio*. Verona, Italia: Marsilio. (1º ed. 1974)

· Utzon, J. (1962). Platforms and Plateaus: Ideas of A Danish Architect. *Zodiac*, (10),114-117.

· Venezia, F. (1990). *Scritti brevi*. Nápoles, Italia: Clean.

· Venezia, F. (2017). Un impegno oltre il terremoto. *Domus*, (1011), 45.



**Luigi Coccia**. Arquitecto y PhD, es Profesor Ordinario de Composición Arquitectónica y Urbana en la SAAD Escuela de Ateneo de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Camerino (Italia). Desarrolla actividades de investigación prevalentemente en el ámbito de la territorialización de los fenómenos urbanos y rurales indagando temas habitacionales e infraestructurales en relación a la forma del suelo y al turismo. Roles de autoría\*: 4; 6; 7; 9; 12. [luigi.coccia@unicam.it](mailto:luigi.coccia@unicam.it)



**Sara Cipolletti**. Arquitecta y PhD, es RTD B en Arquitectura del paisaje en la SAAD Escuela de Ateneo de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Camerino (Italia). Desarrolla actividades de investigación prevalentemente en arquitectura del paisaje, indaga las transformaciones del paisaje en contextos urbanos y rurales, explorando las cuestiones relativas al patrimonio, al tiempo libre y a las producciones. Roles de autoría\*: 4; 6; 7; 8. [sara.cipolletti@unicam.it](mailto:sara.cipolletti@unicam.it)

\*Ver referencias en normas para autores

»

Mines, P. B. (2024). Islas cotidianas. Nuevos espacios para el turismo comunitario en áreas marginales de la Sudamérica fluvial. *A&P Continuidad*, 11(20), 56- 69 doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.461>



# Islas cotidianas

## Nuevos espacios para el turismo comunitario en áreas marginales de la Sudamérica fluvial

Patricia Beatriz Mines

### Español

En la Sudamérica fluvial, las tierras bajas son escenario de superposición de procesos naturales y procesos urbanos; la falta de proyecto que integre tierra y agua y oriente transformaciones sustentables en el territorio, aumenta vulnerabilidades y desigualdades, alejando oportunidades, especialmente en las áreas marginales. A pesar de los numerosos aspectos críticos, estas periferias suelen presentar importantes recursos patrimoniales, naturales y culturales de capacidad representativa. El turismo cultural, y especialmente patrimonial, puede desempeñar un papel notable, al renovar estos valores y transformarlos en oportunidades de desarrollo sustentable desde abajo. Se propone una reflexión proyectual del tipo investigación-servicio que postula lo insular como clave de lectura e interpretación cultural territorial. El paisaje cultural de islas, interpretado a escala sudamericana, regional y local, sirve para caracterizar los espacios del turismo comunitario en territorios fluviales. La investigación identifica una posible proyectualidad insular que el proyecto de turismo patrimonial puede promover de manera comunitaria. Se discute el rol activista del proyecto y el valor de lo colectivo en la organización de islas posibles, proicias para el turismo y la vida cotidiana en tiempos de cambio climático.

**Palabras clave:** paisaje insular, proyecto, turismo comunitario

**Recibido:** 29 de febrero de 2024

**Aceptado:** 24 de junio de 2024

### English

In the riverine South America, lowland areas shape the setting where both natural and urbanistic processes overlap. The lack of a project with an orientation towards sustainable transformations of the terrain integrating land and water increases vulnerability and inequality, which in turn, pushes away opportunities, especially in peripheral areas. Despite numerous critical aspects, these areas usually present important heritages, natural and cultural resources that have notable representative capability. Cultural and especially heritage tourism can play a fundamental role in renewing these values and transforming them into opportunities for a sustainable bottom-up development. A reflection grounded on service-design research postulating the island as a key element of a territory's reading and cultural analysis is proposed. The cultural landscape of the islands -which is interpreted from a South American, regional, and local perspective- becomes useful to characterize the tourism community space in the peripheral areas. This research identifies the possibility of an islands-centered project which can be promoted at a communal level by the heritage tourism project. The project's activist role and the value of the collective in the construction of possible islands suitable for tourism and everyday life in times of climate change are discussed.

**Key words:** island landscape, project, community tourism

### » Introducción

El contexto de cambio climático, la globalización y la pérdida de singularidades locales son en América Latina y el Caribe, aspectos de un desafío mayúsculo. La aceleración del proceso de urbanización indiferenciada sobre ecosistemas naturales aumenta desigualdades ambientales, sociales y económicas (ONU, 2011).

Los proyectos de escala local constituyen los sistemas de planificación y gestión (*desde abajo*) con capacidad de poner en marcha procesos de desarrollo sustentable (Zagare y Manotas Romero, 2014; Mihura, Imhof y Mines, 2021). El turismo tiene un rol clave al integrar crecimiento económico, reducción de la pobreza, preservación de los valores culturales y recursos ambientales (UNESCO, 2017). Sin embargo, como motor de desarrollo, el turismo (en relación con el patrimonio) deja al descubierto su "doble capacidad: el poder de desarrollo en procesos de regeneración territorial y, al mismo tiempo, el riesgo que representa para el sentido mismo de los lugares" (Marzo, 2020, p. 7). La reciente pandemia ofreció una oportunidad para "reconfigurar y hacer más sustentable

el sector" (UNWTO, 2023). La nueva demanda busca experiencias auténticas e innovadoras, reorientando las motivaciones del turista hacia los "destinos de cercanía" (experiencias y emociones, lugares cercanos desconocidos, conexión con las comunidades y sus culturas) (Agencia de Noticias Científicas de la Universidad de Quilmes, 2022), y dando surgimiento a nuevas modalidades como el "turismo de aldeas" (aquel que valora pueblos que preservan culturas y tradiciones, tienen diversidad, brindan oportunidades y salvaguarda la biodiversidad) (UNWTO, 2023). Este contexto internacional abre al turismo comunitario o de base comunitaria nuevas perspectivas no exentas de resultados diversos (Milano y Gascón, 2017). Según la Declaración de San José (2003, p. 1), "el turismo comunitario sostenible es aquel que promueve un adecuado equilibrio de valores éticos, sociales y culturales; complementa y potencia la economía familiar y comunitaria; mejora las condiciones de vida y trabajo de sus miembros; revitaliza las expresiones de la cultura autóctona y preserva los ecosistemas locales" (Cit. en Maldonado, 2006).

Para Mata Olmo (2013), el paisaje entendido como carácter del territorio, es lo que mejor transmite el cambio de lugar, contribuyendo así -más que como atributo- a la verdadera esencia del turismo. El paisaje expresa, como ningún otro concepto, el carácter del territorio socialmente percibido (Nogué, 2007). Para el turismo comunitario, el paisaje es esencial, es identidad y marca, que se expresa en el modo de relación cultura-ecosistema local.

En la región Litoral, la ciudad de Santa Fe exhibe un predominio hídrico que distingue el aglomerado dentro del sistema fluvial del río Paraná. El Programa Ambiente y Sociedad (PAS) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) define el área que involucra el distrito La Costa (Santa Fe) y las localidades contiguas de San José del Rincón y Arroyo Leyes como Micro Región Insular (MRI). Esta iniciativa ha permitido abrir la "reflexión sobre la interpretación e incorporación de los cuerpos de agua y espacios insulares como posibles componentes de un territorio integrado a partir del concepto de espacio público, en un marco de desarrollo sostenible

y conservación de valores asociados a la identidad territorial” (Reinheimer y Mines, 2021, p. 141). Durante más de una década, hemos tomado parte en la caracterización del área desde “un enfoque territorial ambiental que considera la multidimensionalidad del desarrollo sustentable, con énfasis en las particularidades que aporta la cultura, y que hoy, está convergiendo en el paisaje” (Mines e Imhof, 2022, p. 77), precisamente, en el paisaje insular<sup>1</sup>. En esta línea, en un texto de 2021 (Mines y Galarza, 2021) hemos recuperado las contribuciones locales sobre el corredor de La Costa (Collado, 2010) y los estudios de Bertuzzi (2006, 2010, 2012, 2015) sobre el albardón costero a lo largo de la Ruta Provincial N°1 (Bertuzzi, 2010, p.154). Estos trabajos dejan sin considerar la parte sur del sistema fluvial. La definición del área de estudio como insular, en medio del valle de inundación, es abordada desde el paisaje cultural como estrategia de identidad, desarrollo, y acuerdos (Mines e Imhof, 2022). Diversos dispositivos universitarios (proyectos de investigación, extensión y prácticas de enseñanza experiencial) han servido para identificar demandas de

conocimiento y ensayar estrategias de intervención. El desarrollo del proyecto de turismo comunitario en el paraje La Boca constituye un caso demostrativo, tema generador de un proceso de desarrollo alternativo que busca atender de manera interdisciplinaria las dimensiones del desarrollo en áreas vulnerables y periféricas. La convocatoria de la Revista *A&P Continuidad* invita a pensar el proyecto atravesado por el turismo, el paisaje y el patrimonio, y es oportunidad para indagar la proyectualidad en paisajes insulares y espacios del turismo comunitario. ¿Cómo son los espacios del turismo comunitario en islas de la Sudamérica fluvial? ¿Qué rol desempeña el proyecto del turismo en el paisaje insular? La reflexión proyectual se inscribe en el tipo de investigación-servicio porque busca generación de conocimiento y empoderamiento de la comunidad (Fernández, 2013). Indirectamente, la investigación se pregunta por el rol del proyecto, su función cognitiva y las estrategias de apropiación. Se recurre a fuentes primarias (obtenidas en el trabajo de campo), fuentes secundarias (trabajos académicos, difusión en sitios web y

redes sociales). Experiencias personales, entrevistas, casuística y recopilación bibliográfica apelan a herramientas de descripción textual y gráfica (Silvestri, 2013) y a la capacidad de relación multiescalar de la investigación proyectual (Scheps, 2021). Considerando que las formas de intervención y de apropiación del paisaje están condicionadas por la manera de entender la naturaleza (Gómez Alzate, 2010) se postula lo insular como interpretación cultural de un territorio. La condición geográfica y cultural del continente-isla sudamericano y de tres sistemas insulares fluviales de escala metropolitana –los casos del Delta do Jacuí (Porto Alegre) en Brasil, islas del delta (partido de Tigre) y MRI en el río Paraná en Argentina– contextualizan los casos locales del Museo da Ilhas, Aldea Itekoa y La boca: isla a puertas abiertas, caracterizados con las claves propuestas por Sara Cipolletti (2020) para los espacios del turismo. Se discute sobre el rol del proyecto en las tierras fluviales como dispositivo de activismo multiescala, en la configuración de islas cotidianas como hábitats posibles en tiempos de cambio climático.

» **La isla, condición geográfica-cultural**  
Según el Diccionario AKAL de Geografía citado por Lois (2013) una isla es “tierra aislada por el agua por todas partes”. Desde el Renacimiento, las investigaciones geográficas han encontrado suficiente consenso en considerar las islas como una de las cuatro categorías en que se clasifican las tierras emergidas: continente, isla, península e istmo. Este sistema taxonómico de formas caracteriza una espacialidad restringida y discontinua y permite diferenciar islas de continentes, componentes de tierra y de agua, imprimiendo además un sello particular (carácter específico) en los grupos humanos que las habitan. Godfrey Baldacchino (2022), sociólogo y especialista en estudios insulares, enfatiza la dimensión histórica de las islas. A la geografía categorizando el territorio aislado rodeado de agua, suma la historia estudiando el necesario movimiento hacia y desde ese espacio: aislamiento y relación continente-isla (contacto, conexión) describen igualmente la condición insular.

Stefania Staniscia (2013) ha orientado sus investigaciones sobre las islas, especialmente las mediterráneas, como poderoso dispositivo cognitivo y herramienta de diseño en el abordaje de temáticas especiales como la movilidad y turismo. Propone tomar las islas como las células de los biólogos: unidades elementales dotadas de propiedades comunes que pueden analizarse para identificar causas, modos y resultados de procesos de cambio. La biogeografía extiende el concepto de isla a todo hábitat propicio para cualquier especie rodeado de un entorno que no lo es (Garri-do-Pérez, 2020, p. 84). La utilidad de este enfoque radica en la posibilidad de investigar a diversas escalas (desde lo microscópico hasta lo universal) al aislar entidades de diferente tamaño y complejidad (un charco, una ciudad, una isla propiamente dicha o un continente). La vulnerabilidad insular es la característica que hace de los denominados *pequeños estados insulares* objeto de preocupación en las agendas internacionales del desarrollo sustentable (ONU, 2014). Son especialmente sensibles al

cambio climático, la variabilidad del clima y al aumento del nivel del mar, con efectos profundos sobre la economía, las condiciones de vida y la supervivencia. El valor de las islas como utopías ambientales ha sido planteado por Eduardo Prieto (2023) en la conferencia “Islas inauditas. Breve historia de las utopías medioambientales”. La relación entre isla y utopía es una relación esencial, por momentos significan lo mismo: representan lo lejano, aquello a lo que cuesta llegar; son figuras cerradas y definidas en sí mismas; y ambas refieren a la autosuficiencia y autonomía. En turismo, la riqueza cultural asociada a las islas ha dado lugar al estudio de las imágenes visuales que anticipan la experiencia turística (Troncoso, 2013), y que sirven para que los visitantes se hagan una imagen de lo que encontrarán en el destino aun cuando nunca lo hayan visto (Lois, 2013). En síntesis, la isla, las islas<sup>2</sup>, consideradas tierras emergidas rodeadas de agua, son una de las taxonomías isla-continente, tierra-agua.

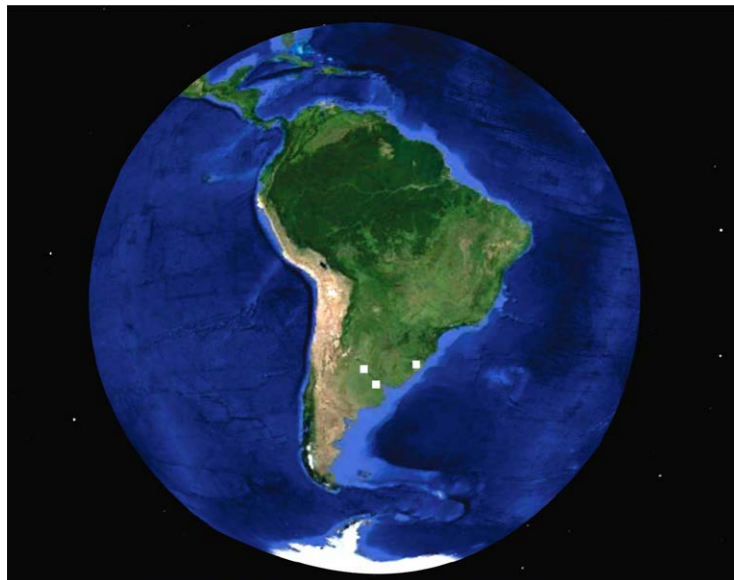


Figura 1. La isla latinoamericana. Fuente: Google.com.ar/maps. | Figura 2: Tres sistemas fluviales sudamericanos. Fuente: elaboración de Maximiliano Mingo.

Se caracterizan por la relación aislamiento y conexión, establecida a lo largo de la historia y factor determinante de la vida. Son unidades vulnerables con carácter representativo, imágenes textuales y visuales, condición geocultural, laboratorios donde imaginar comunidades y utopías.

#### » Islas, paisaje cultural de las tierras bajas

A escala planetaria, Sudamérica es una gran isla. Así lo interpreta Graciela Silvestri en “Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial” (2021). La investigadora recuerda que la fragmentación del continente Gondwana implicó la conversión de Sudamérica en una isla (Fig. 1). La extensión de tierra rodeada de agua y separada, por el norte, por el canal de Panamá y, por el sur, por el pasaje de Drake, ofrece las condiciones para definir de esta manera el objeto de estudio. Este carácter insular sudamericano resulta atractivo para los estudios contemporáneos. “La baja densidad histórica de la ocupación humana de las tierras bajas; el tardío interés occidental en penetrar en estos desolados parajes, cuando el oro y los metales se encontraban en la espina de los Andes; las dificultades de acceso y habitación en el corazón amazónico, donde aún viven unos sesenta pueblos aislados, refuerzan

hoy este interés” (Silvestri, 2021, p. 32). Para Silvestri, la percepción de la escasez histórica encuentra sentido en la idea de Bachelard de imaginación material, imaginación seca, y por lo tanto terrestre, que deja sin considerar “nuestros paisajes, conformados por las violentas y sublimes dimensiones de ríos que de tan anchos hacen horizonte” (2021, p. 34)<sup>3</sup>. A Silvestri le preocupa la idea de la mirada cercana al ideal europeo, y el consecuente distanciamiento de las concepciones de territorio de los pueblos de las tierras bajas, más nómades que sedentarios. Las débiles marcas y los vestigios poco evidentes en el ámbito fluvial litoral, contrastan con la vasta producción literaria de los paisajes fluviales y del gran río Paraná<sup>4</sup>. La narrativa fluvial se ve renovada en la actualidad con trabajos como las de Gabriela Cabezón Cámara (en la literatura) y Lucrecia Martel (en el cine) que encuentran en las islas nuevas utopías ambientales, en donde “imaginar otras organizaciones de la vida y del habitar juntos” (Gutiérrez, 2023). “Las islas son territorios físicos y a la vez imaginarios” (Moscovich y Reyes, 2016, p. 15), son los tesoros públicos ocultos en las geografías llenas de peligros, reflejos y murmullos que dan forma al territorio fluvial del Paraná en el “Bestiario de las islas”.

Y “si bien existen diferentes discursos sobre el paisaje, en realidad el paisaje que nos interesa tiene más valor de metáfora. Identifica una imagen cultural compartida respecto de un territorio. Constituye una interpretación cultural del territorio” (Ortega Valcárcel, 2000, p. 46). Así considerado, el paisaje cultural es un concepto holístico y transversal que permite abordar la complejidad de los sistemas fluviales compuestos por tierra y agua (y sus gradientes de barrosas humedades y humedales); que asume el conflicto de la superposición de procesos naturales y procesos urbanos<sup>5</sup>; con capacidad de configurar estructuras de relación entre patrimonios naturales y culturales dispersos en torno a una idea fuerza territorial insular que oriente el proyecto.

En el litoral fluvial santafesino, César Carli ha encontrado en el paisaje isleño fundamentos para un activismo profundo y una práctica singularizada a partir de una genealogía de espacios domésticos. “Los hábitos y comportamientos de las gentes están condicionados al medio en la que se desenvuelven; aunque el medio está inevitablemente penetrado por formas culturales exógenas, cierta región de la personalidad colectiva permanece apegada a los antecesores lugareños” (Carli, 1980, p. 13).

Existe suficiente consenso respecto de que las geografías deltaicas e insulares resultan altamente vulnerables a las dinámicas hídricas particulares, la pérdida de biodiversidad que suelen albergar y la alta demanda antrópica a la que están sometidas (Zagare y Manotas Romero, 2014; Astelarra, 2020; Galimberti, 2020).

Sin embargo, en Santa Fe las islas “que propiamente dichas comienzan a una distancia no mayor de 500 metros del despacho del gobernador de la provincia” (Carli, 1980, p. 29), no habían sido abordadas como categoría geográfica-cultural condicionante del proyecto. Lo insular como metáfora continúa siendo poco explorado en el ámbito disciplinar local.<sup>6</sup> Frente a las limitaciones de la planificación tradicional y la necesaria redefinición de modelos de urbanización que integren cultura y naturaleza en el área metropolitana de Santa Fe, la MRI (Mihura y Mines, 2019), la categorización de territorios urbanos insulares (Reinheimer y Mines, 2021), el paisaje insular (Mines, 2021), la formulación de la idea fuerza territorial insular (Mines y Galarza, 2021) y el paisaje de islas (Mines e Imhof, 2022), emergen como conceptos de posible desarrollo y que requieren necesaria dilucidación.

De esta manera, la isla como unidad terrestre, se propone como espacio mínimo de nominación y operación, físico y metafórico a interpretar desde el proyecto en sus diferentes escalas. Como idea-fuerza territorial, extendiendo el concepto de Sabaté Bel (2004) al paisaje insular, puede ser hilo conductor que cohesionará diversidad de recursos (barriales, locales, territoriales) para el proyecto de desarrollo sustentable desde abajo.

#### » Islas, paisajes turísticos patrimoniales

La UNESCO, Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) reconocen el enorme papel del turismo en el aporte de soluciones sustentables a escala humana y planetaria, dado por su capacidad de motor de desarrollo. Para Sabaté Bel (2004) “una de las claves para el desarrollo es el turismo que resulta de una gestión inteligente de los recursos patrimoniales, ya que atrae inversiones y genera actividades y puestos de trabajo, pero fundamentalmente refuerza la autoestima de la comunidad” (p. 12). El turismo representa una oportunidad para áreas periféricas o marginales. La red internacional Designing Heritage Tourism Landscape (DHTL) abordó específicamente esta temática<sup>7</sup> y define las áreas marginales como “zonas en las cuales están presentes condiciones económicas

y sociales desfavorables, que generan una situación de retardo en el desarrollo respecto al contexto externo” (Rocha y Bertini, 2020, p. 11). El grupo de expertos subraya el valor de estos espacios para la innovación, la gestión patrimonial y el estratégico rol del proyecto en el aporte de claves interpretativas que orienten la potencia económica del turismo hacia la regeneración territorial a través de formas de turismo lento y sustentable. Dado que el paisaje “expresa como ningún otro concepto el carácter del territorio socialmente percibido, así concebido es un activo económico que el turismo puede motorizar como oportunidad de desarrollo endógeno. El turismo de base comunitaria puede ser un eje clave activable de políticas territoriales” (Mines y Imhof, 2022, p. 77).

A pesar de su escepticismo respecto al turismo, Augé (1998) invita a aprender de nuevo a viajar, en las inmediaciones vecinas, para aprender a mirar de nuevo, a descubrir paisajes y encontrar otros seres humanos. Este modo de hacer turismo, distinto al turismo de masas, denominado turismo de cercanía, es una oportunidad para las experiencias comunitarias en áreas próximas, muchas veces periféricas a las áreas centrales, que requieren identificar los valores que configuran la identidad colectiva para singularizar

su desarrollo. Retomando la Declaración de San José (2003) más arriba citada, el turismo comunitario puede aportar aspectos positivos en las dimensiones cultural, social, económica y cultural. O generar efectos totalmente contrarios. Con el nombre de “Dilema de la dualidad”, Milano y Gascón (2017) llaman la atención sobre las luces y sombras de los impactos del turismo en las comunidades anfitrionas y sus territorios.

Reconociendo las múltiples aristas que presenta el fenómeno, y alertados sobre aspectos de necesario estudio, este trabajo se aboca a la lectura inicial de los espacios del turismo comunitario, a través de las categorías propuestas por Cipolletti (2020), que funcionan como ejes con polaridades que caracterizan el espacio: 1) organizando el tiempo libre de manera opuesta (monofuncional y separada) o integrada (superpuesta a la vida cotidiana); 2) considerando el espacio turístico como escenografía-fachada o como lugar auténtico; 3) construyendo el espacio para o con los turistas, destinatario único o compartido.

Con estas orientaciones, la acción investigativa analiza tres experiencias de turismo comunitario en sistemas fluviales sudamericanos (Fig. 2). A fin de contextualizar el estudio, primero se presentan los tres escenarios fluviales, dos de ellos pertenecientes a la gran Cuenca del Plata.

#### Islas del Delta del río Jacuí

El Parque Estadual do Delta<sup>8</sup> do Jacuí (PEDJ) Porto Alegre, capital de Rio Grande do Sul, localizada en el extremo sur de Brasil, es una Unidad de Conservación de protección integral, creada en 1976, actualmente con una superficie de 14.242 ha abarca áreas de 6 municipios preocupados por mantener un área verde cercana a la parte más urbanizada de la capital en donde las aguas del delta actúan como filtro natural, contribuyendo a la potabilidad de las aguas del Guaíba y a los buenos niveles de productividad piscícola. El complejo sistema hídrico incluye ríos, canales, bahías poco profundas, 16 islas fluviales y zonas continentales con marismas, bosques, llanuras aluviales y campos, y resulta importante para la conservación de esta enorme extensión de humedales y para proteger la dinámica hídrica del sistema deltaico. Además, los ambientes del parque son relevantes para asegurar la continuidad de los beneficios para la población de la región, ya sea desde el punto de vista histórico, cultural o de servicios ambientales, representando oportunidades de ocio, recreación, educación, turismo e investigación científica (Estado do Rio Grande do Sul, 2006).

La gestión sustentable de los recursos naturales y la planificación territorial en la zona de amortiguamiento no ha logrado revertir aún la condición periférica de las islas habitadas por 14.500

personas, entre las que se encuentra la isla basural (documentada en el cortometraje *Ilha das Flores*<sup>9</sup>). La invisibilización de estas poblaciones motivó el proyecto Museo das Ilhas de Porto Alegre en la Ilha de Pintada, que en etapas posteriores pretende extenderse a las islas Grande dos Marinheiros, Pavão y Flores (Dalla Zen y Gelmini de Faria, 2021)

#### Islas del delta del Paraná

La primera sección de islas del delta del río Paraná (Municipio de Tigre, Argentina<sup>10</sup>) está integrada por islas que representan el 60% del ejido municipal. Tiene una superficie de 22.000 ha y aprox. 16 mil habitantes (datos provisorios del Censo 2022)<sup>11</sup>. La complejidad del área está dada, en términos naturales, por la transformación que sufre por los procesos aluvionales; en términos urbanos, por las presiones asociadas a la rápida urbanización del Área Metropolitana de Buenos Aires y en términos sociales, por las funciones diversas del territorio y los conflictos entre actores antiguos y nuevos (Zagare y Manotas Romero, 2014). El área está regulada por el Plan de Manejo Integral del Delta de Tigre de 2013, aprobado por ordenanza 3343/13, que tiene el objetivo general de equilibrar el proceso de ocupación territorial, la preservación de los procesos naturales que actualmente se desarrollan en dicho territorio, y mejorar la calidad de vida; su

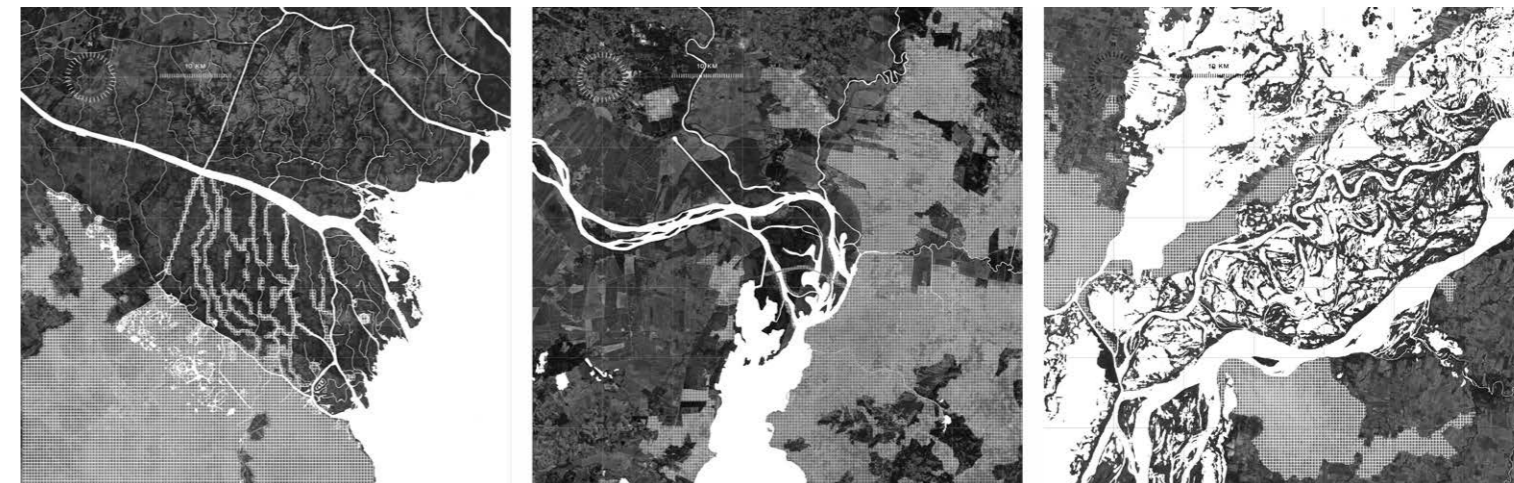


Figura 3. Áreas comparadas Porto Alegre, Tigre (AMBA), Santa Fe (AMSFE). Información gráfica: agua (blanco), tierra (transparencia), urbanización (trama). Fuente: elaboración de Maximiliano Mingo y Nicolas Badaracco.

“función es la de fijar los criterios y estrategias centrales de ordenamiento ambiental del territorio, constituyéndose en el instrumento indispensable para gestionar el desarrollo sustentable del área insular a través de sus programas y proyectos” (art. 1).

En los últimos años, cooperativas de isleños y organizaciones socioambientales vienen denunciando el extractivismo urbano que destruye modos de vida (humedales para vivir, cultivar y trabajar)<sup>12</sup>. La habilitación de grandes emprendimientos inmobiliarios sobre las islas afecta a familias dedicadas a la pesca, a la mimbtería, a las huertas, a la construcción de muelles y a la carpintería, originando un proceso de reconfiguración territorial, estudiado por Astelarra (2020) como des-reterritorialización del urbanismo neoliberal en el territorio insular bajo la modalidad de urbanizaciones cerradas, barrios náuticos o countries. Frente a estos conflictos, colectivos ambientalistas están buscando alternativas como las ecoaldeas que recuperen los modos de habitar de las islas protegiendo los procesos naturales.

#### Islas de la Micro Región

La MRI en el valle del río Paraná, Argentina, es un área proyecto definida originalmente por el PAS de la UNL. Este espacio territorial ha sido propuesto como laboratorio a cielo abierto para avanzar en la gestión del desarrollo y la reconfiguración de las relaciones naturaleza-sociedad

integrando las funciones universitarias de investigación, extensión y docencia<sup>13</sup>. Tiene 70.000 ha y una población de 60.000 habitantes (Censo 2010), de los cuales aprox. 4800 familias fueron relevadas en el Registro Nacional de Barrios Populares (ReNaBap, 2022). Se trata de un sistema fluvial modificado que incluye humedales, ríos e islas que presentan un sector de notable riqueza, con un patrimonio natural y cultural singular en donde se han desarrollado formas de habitar históricas ligadas a las condiciones geográficas del lugar y en estrecha vinculación con el río. El crecimiento poblacional en los últimos años, está poniendo en riesgo el humedal y los servicios que presta, provocando la pérdida de identidad local (a favor de imaginarios de tierra firme). En los barrios fluviales santafecinos del Distrito La Costa, entre los que se encuentran Alto Verde y Paraje la Boca, son evidentes estas problemáticas, en donde la vulnerabilidad hídrica y social restringen derechos ambientales, sociales y económicos (Programa Ambiente y Sociedad, 2023). Las islas son un territorio estratégico y de conflicto, en las cuales actores globales y políticas estatales entran en tensión con la producción y reproducción de la vida en el lugar (Acebal, 2023). En 2019 el PAS presentó la propuesta para declarar el área como Reserva hídrica Islas del Litoral ante el Ministerio de Ambiente de la Provincia de Santa Fe (que aún

no se ha considerado), a partir de lo cual se vienen reuniendo argumentos sobre la importancia y representatividad de la fauna y la flora local, y los valores naturales y culturales a conservar. Actualmente el Proyecto de Extensión de Interés Institucional (PEII) “Paisajes de islas: Patrimonio y turismo comunitario como estrategia de desarrollo solidario” (2021-2023) es uno de los dispositivos interdisciplinarios que busca promover el fortalecimiento de la identidad local y el desarrollo de las microeconomías solidarias y el turismo comunitario con un enfoque de sustentabilidad.

Los tres sistemas fluviales (con 14.242, 22.000 y 70.000 ha cada uno, y poblaciones de 14.500, 16.000 y 60.000 habitantes, respectivamente) son sistemas hídricos deltaicos y fluviales con islas, que prestan servicios ecosistémicos, en los que se ejerce una fuerte presión urbana; con surgimiento de zonas periféricas a áreas centrales de Porto Alegre, Tigre (AMBA), Santa Fe (AMSFE) y procesos sociales de exclusión e vulnerabilidad. Los planes de manejo comparten objetivos referidos a la protección de los sistemas hídricos y los humedales, el patrimonio cultural material e inmaterial. A pesar de los marcos de protección, en los dos primeros casos, los instrumentos normativos no lograron revertir los conflictos naturaleza-cultura propios de las áreas metropolitanas fluviales. En los tres casos



Figura 4. Taxonomía de tierras y aguas en las áreas de Porto Alegre, Tigre (AMBA), Santa Fe (AMSFE) con localización de proyectos de turismo comunitario. Fuente: elaboración Maximiliano Mingo y Nicolás Badaracco.

se han identificado procesos de invisibilización y re-territorialización<sup>14</sup>.

» **Espacios de turismo comunitario: isla museo, isla aldea, isla a puertas abiertas**

*Museu das Ilhas*

El Museu das Ilhas, ubicado en la Ilha da Pintada, es un museo comunitario, entidad sin fines de lucro, fundado en 2016. Su creación y funcionamiento surgen de una red de colaboraciones público-privada (Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Carrera de Museología entre otros actores). Se trata de un itinerario turístico de 3 km que visita el museo de calle<sup>15</sup>, compuesto por 27 paneles, un mapa y maqueta táctil dispuestos de manera permanente. Reúne elementos representativos de la historia, la cultura y el territorio de Ilha da Pintada, en un inventario participativo de “la herencia de las relaciones en la vida cotidiana, la dinámica misma de la vida humana en interacción con otras vidas, diversidad cultural, biodiversidad, es decir, el patrimonio de la biosfera que alberga todas estas relaciones” (Priosti y Varina, 2007, p. 65, citado por Dalla Zein y Gelmini de Faria, 2021). Celebraciones, formas de expresión, artesanías y formas de hacer, y lugares forman este patrimonio museístico. Al museo se puede llegar en el barco Porto Alegre en un recorrido por las islas que incluye una parada en la Colonia de Pescadores Ernesto

Alves Z5, donde se sirve el famoso pescado Taquara, así como la visita a pequeños comercios locales que ofrecen gastronomía y artesanías elaboradas por los residentes.

Itekoa, aldea de agua

La aldea, ubicada en el arroyo Espera (primera sección de islas de Tigre), es una asociación civil fundada 2012 que articula distintos programas como la radio comunitaria FM El Ceibal, el Grupo de Teatro y Música Comunitaria, el Centro de Formación en Oficios, entre otras, para lo cual han obtenido financiamientos puntuales<sup>16</sup>. La aldea está enfocada en promover la sustentabilidad en el territorio, entendiéndose como el cuidado y la convivencia armónica con el ambiente. Sus objetivos son habitar el delta de forma integrada con el humedal, revalorizar el ecosistema deltaico, promover el asociativismo y el cooperativismo, y abastecerse en colaboración con la soberanía alimentaria de la región. La ecoaldea se divide en cuatro zonas: área de conservación, centro integral, área de producción, áreas de viviendas, que alienta el uso de técnicas con materiales autóctonos entre la población local, y la participación de vecinos y vecinas en experiencias de construcción colectiva. Para sus habitantes “es un espacio de militancia y resistencia ante los avances neoliberales en territorio insular” (T. Giuliani, comunicación personal, 6 de

febrero de 2023). Ite-visita es un recorrido de turismo comunitario que surge como alternativa económica para la comunidad, y que invita a conocer los espacios isleños y a experimentar actividades tradicionales del delta. Se comparte desayuno, almuerzo y merienda con productos locales del delta y se conversa sobre el valor y la situación actual de los humedales. Se aprende a identificar algunas plantas nativas medicinales y fibras vegetales para realizar artesanías y elaborar dulce casero artesanal. La jornada incluye un recorrido por los arroyos Espera y Carapachay.

*La boca: isla a puertas abiertas*

Enmarcado en el PEII Paisaje de islas: patrimonio y turismo comunitario como estrategia de desarrollo solidario, UNL (2021-2023)<sup>17</sup> lo insular es la idea que orienta el proceso de codiseño (Manzini, 2015) de la experiencia de turismo comunitario “La Boca: isla a puertas abiertas” que llevan adelante vecinas y vecinos y el equipo interdisciplinario de UNL. La patrimonialización de lo cotidiano<sup>18</sup> es la estrategia de valoración colectiva que busca generar consensos sobre la conservación del humedal, la conciencia de un territorio atravesado por ríos, el reconocimiento del paisaje cotidiano, las buenas prácticas de manejo de alimentos y residuos, la solidaridad, el trabajo digno y justo, son valores acordados comunitariamente. Durante los 3 km de



Figura 5. Imágenes de difusión recopiladas de redes sociales. Fuente: [https://instagram.com/museu\\_das\\_ilhas/](https://instagram.com/museu_das_ilhas/); [https://www.instagram.com/itekoa\\_aldea\\_del\\_agua/](https://www.instagram.com/itekoa_aldea_del_agua/); <https://www.instagram.com/turismocomunitario.sf/>

recorrido los vecinos anfitriones conversan con los visitantes acerca de las tensiones propias de habitar un territorio aislado y las opciones de desarrollo. La experiencia de turismo comunitario fue declarada de interés por el Consejo Municipal de la ciudad de Santa Fe, lleva 12 ediciones y un total de 210 visitantes entre locales y extranjeros. Los casos del turismo comunitario analizados se inscriben en el tipo de turismo de cercanía, oferta próxima a las áreas centrales de aglomerados de Porto Alegre, Tigre (AMBA) y Santa Fe (AMSFE). El atractivo turístico es la singularidad local: el modo particular en que una comunidad se ha relacionado (y entiende) la naturaleza fluvial, el paisaje. El desplazamiento a través o al lado del agua es parte constitutiva de la experiencia. El paisaje insular se experimenta en el recorrido, es la marca (evidenciada en las redes), la imagen del territorio (diferente del continental). En los casos del Museu das ilhas y de La Boca, se trata de iniciativas universitarias (UFRGdS y UNL, respectivamente). En todos los ejemplos, se reconocen procesos de empoderamiento de la población local, articulados en red de actores estatales y organizaciones intermedias. Experiencias de desarrollo desde abajo, con concientización respecto de bienes comunes que configuran la identidad colectiva, valoración de los ecosistemas de fluviales insulares



en el marco de la mejora de las economías familiares y comunitarias. El desplazamiento mismo es una experiencia de contacto con tradiciones, lenguajes, estilos de vida propios de los lugares atravesados (Coccia, 2012). Los lugares atravesados en los recorridos de turismo comunitario están integrados a la vida cotidiana: se trata de los mismos *espacios de los desplazamientos cotidianos*. Es el sistema de movilidad barrial de ríos, canales, calles, senderos, pasillos, puentes y muelles por los que se mueven turistas y habitantes, con las mismas condiciones de accesibilidad e infraestructura de la vida insular. Son espacios únicos y originales, representativos de la relación naturaleza-cultura, en un tiempo y espacio particular, por eso constituyen *espacios de experiencias auténticas*. Pero requieren materiales interpretativos que hagan visible la red multiescalar de relaciones entre patrimonio natural y cultural, recursos productivos y culturales, los conflictos y las lógicas propias de lo fluvial. En el turismo comunitario, los *espacios son producidos comunitariamente*. El espacio no se crea para el turismo. En las tres propuestas analizadas, la producción del espacio (Lefebvre, 1974) es resultado de prácticas, tensiones, conflictos y acuerdos cotidianos. El mantenimiento del espacio público y el acceso al

río evidencian conflictos, vulnerabilidades y luchas. En el caso de Itekoa, las *mingas* (práctica comunitaria de construcción originaria de los pueblos guaraníes) suman a la experiencia turística la vivencia de prácticas ancestrales en desaparición y la manipulación de materiales (mimbre o barro).

» **Islas cotidianas: laboratorios de proyecto nómada**

En las tierras bajas sudamericanas, los conflictos entre procesos hídricos y procesos urbanos continúan demandando nuevas soluciones. Considerando la singularidad geocultural, las islas pueden ser laboratorios para ensayar utopías ambientales, que atiendan al riesgo hídrico, la accesibilidad y conexión propias de territorios aislados, a los estilos de vida, y a las oportunidades de desarrollo. El paisaje insular se presentó como clave de lectura, metáfora, imagen cultural compartida respecto del territorio fluvial, que el turismo cultural, y especialmente patrimonial, puede movilizar como recurso endógeno. Tres sistemas fluviales sirvieron de contexto a la revisión de propuestas de turismo comunitario permitiendo caracterizar el espacio. Los ámbitos del turismo comunitario en islas son los espacios de desplazamiento cotidiano, espacios de experiencias auténticas y producidos comunitariamente. Estas prácticas itinerantes

permiten el encuentro y son recursos culturales de estas islas, que se activan a través de estrategias diversas en museos a cielo abierto, prácticas de resistencia aldeana y patrimonialización de lo cotidiano, no exentas de luchas.

Las experiencias analizadas abren líneas de indagación futura (gentrificación de islas, conflictos por uso del espacio, sobreexplotación de recursos naturales, rol de la mujer en las decisiones comunitarias, etc.) que aporten un marco de referencia para valorar los impactos del desarrollo en territorios insulares.

Más allá de estas consideraciones, en un contexto de globalización y pérdida de singularidades locales, la identidad como alternativa vale aún ser activada con el proyecto del espacio de turismo comunitario como estrategia de integración y desarrollo. Su codiseño supone procesos de aprendizaje y enseñanza reflexivos y horizontales, de diálogo de saberes, de toma de conciencia y dilucidación crítica de lo cotidiano, que vayan más allá de relaciones unidireccionales y simplistas entre anfitriones y visitantes, productores y consumidores (Sherlock, 2001, citado por Milano y Gascón, 2017).

La necesaria generación de contenidos específicos y estrategias de circulación y apropiación requieren modalidades lentas y plazos largos. La experiencia del río parece seguir siendo insustituible por cualquier representación (Silvestri, 2013). Si este paisaje se contempla en la itinerancia, la experiencia del cambio de lugar (el viaje, el desplazamiento a través o sobre el agua) resulta parte esencial de la actividad turística insular, y también, el modo de practicar vínculos y acuerdos sobre territorios conflictivos. En estas tierras insulares del sur se halla una proyectualidad nómada, más ocupada en moverse y dejar marcas leves, que en erigir edificios. El andar sería una práctica de intervención urbana<sup>19</sup>; el atravesamiento, una forma simbólica y colectiva de transformación del espacio y sus significados.

El liderazgo de la idea fuerza insular, como hilo conductor del proyecto se expresa como una fuerza inicial, necesaria para articular recursos, ofrecer una dirección, una marca territorial. Como dispositivo de convencimiento y

concientización territorial sirve, sobre todo, para imaginar nuevas utopías, para imaginar modos de habitar juntos en la Sudamérica fluvial. •

## NOTAS

1- El nombre de *paisaje insular* se comenzó a utilizar en las actividades desarrolladas en los barrios Alto Verde, La Boca y la localidad de Arroyo Leyes (dentro del área de la MRI) por los equipos de extensión de la UNL vinculados al PAS entre 2014 y 2022, como un tipo especial de paisajes del agua. En 2021, Mines y Galarza explicitaron concepto como tipo de paisaje cultural en el artículo "Un río muy ancho lleno de islas en el medio. La fuerza territorial del paisaje insular".

2- En las ciudades litorales, la isla, las islas refieren al lugar común, al arquetipo, (en singular o plural) que representa el lugar de descanso y huida respecto de la vida urbana "No es claramente selva ni claramente monte; el paisaje isleño se desplaza en sí mismo diferente, cercano a una ciudad que lo toma como descanso" (Cófreces y Muñoz, 2010).

3- Las redes fluviales y su funcionamiento territorial se vienen estudiando en diferentes espacios. Se mencionan a modo de ejemplo el programa Sudamérica Fluvial de la Universidad Nacional de La Plata (Silvestri y Williams, 2016) que identificó como actor principal el agua, "un territorio en el que no parece aventura separar tierra de agua, río de suelo firme" (p. 6) y la "Red Eclesial del Gran Chaco y Acuífero Guaraní" que se constituye en el espacio del principal reservorio de agua subterránea en Sudamérica (<https://regchag.com/>).

4- *El Paraná y su expresión literaria de Adolfo Prieto (2022); Ciudades, campos, pueblos, islas. Relatos santafesinos* de Diego Oxley, Abel Rodríguez, Juan José Saer (2015), por citar solo los autores más representativos.

5- Zagare (2014, 2018, 2019-2020) propone abordar el caso del Delta del Paraná medio correspondiente al sector del Area Metropolitana de Rosario como "un sistema adaptativo complejo en el cual tiene lugar la convergencia dinámica de los subsistemas delta y área metropolitana en una constante transformación" (Zagare, 2018, p. 49) recuperando aportes del urbanismo deltaico propuesto por Meyer (2014). La situación rosarina presenta diferencias respecto a la santafesina, forma parte del Delta del Paraná y es un territorio predominantemente rural, con escasa población residente

6- Buscando marcos adecuados para abordar la dimensión metropolitana se encuentran en proceso de estudio y desarrollo el Parque Agrario Santa Fe (<https://www.unl.edu.ar/comunicaciondelaciencia/2021/10/20/parque-agrario-santa-fe-metropolitana-una-propuesta-de-gobernanza-territorial-para-la-agricultura-periurbana/>) y las propuestas de Ciudad Humedal ([https://www.unl.edu.ar/noticias/news/view/el\\_ia\\_litoral\\_convoca\\_a\\_investigadores\\_extranjeros](https://www.unl.edu.ar/noticias/news/view/el_ia_litoral_convoca_a_investigadores_extranjeros))

7- Red DHTL compuesta por Escuelas y Facultades de Arquitectura de Italia, Francia, Portugal y Argentina, se ha propuesto abordar las relaciones binarias difícilmente equilibradas –patrimonio/turismo, preservación/accesibilidad, conservación/uso, residentes/turistas– a través de seminarios de investigación dirigidos a profesores, investigadores, estudiantes de doctorado, becarios de investigación. y estudiantes universitarios; Talleres y viajes de estudio. (Consultar: <https://www.iuav.it/Didattica1/workshop-e/2016/HERITAGE-T/NETWORK/aims/>)

8- Al momento de cerrar este artículo se produjo la gran inundación en áreas insulares que desbordó áreas continentales de la ciudad de Porto Alegre "resultado del cambio climático + administraciones públicas negligentes + negativismo ambiental. Todo junto" (L. Duran, entrevista personal 9 de mayo de 2024)

9- El documental Ilha das Flores está disponible en <https://vimeo.com/60508367>

10- El Plan de Manejo Integral del Delta del Tigre aprobado por Ordenanza 3343/13 se encuentra disponible en <https://www.tigre.gob.ar/tigre/delta>

11- En el Documento Base Plan de Manejo de la Primera Sección del Delta, se estimaba una población residente de 9000 habitantes para 2011 (<https://studylib.es/doc/7712821/plan-de-manejo-del-delta-tigre>, p.51) "Según los Censos Nacionales, la población pasó de 3.168 habitantes en 1991 a 5.034 en 2001 y, según las estimaciones municipales, aproximadamente 10 mil o 15 mil en la actualidad" (Astelarra, 2020, p. 5). El trabajo del doctorando G. Fermepin "El Delta de Tigre. ¿Qué tipo de urbanización? Lo posible dada la evolución antrópica de los últimos 50 años" (2012) UNSal, señala que en las Normas Generales de Ocupación: "se fija los máximos de población que para la 1ra Sección del Delta de 58.000 habitantes en una superficie de 22.000 Ha".

12- Uno de los artículos periodísticos que muestra las tensiones actuales en el Delta del Tigre: <https://agencia-tierraviva.com.ar/extractivismo-urbano-en-el-delta-de-tigre-destruir-los-humedales-es-destruir-modos-de-vida/>

13- En la página <https://www.unl.edu.ar/extension/microregion-insular-2/> se pueden encontrar materiales diversos construidos sobre la idea del paisaje insular, la identidad y la estrategia de desarrollo en base al turismo sustentable.

14- Re-territorialización refiere a los procesos de poder multiescalar y multidimensional, material e inmaterial de dominación y apropiación por parte de grupos o individuos que suceden al mismo tiempo en un espacio dado (Haesbaert, 2011), al respecto ver Astelarra (2020).

15- El sitio Tripadvisor es un espacio virtual en donde se ofrecen atractivos turísticos como el Museo de islas Consultar: [https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction\\_Review-g303546-d605064-Reviews-Delta\\_do\\_Jacui\\_Jacui\\_Delta\\_State\\_Park-Porto\\_Alegre\\_State\\_of\\_Rio\\_Grande\\_do\\_Sul.html](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g303546-d605064-Reviews-Delta_do_Jacui_Jacui_Delta_State_Park-Porto_Alegre_State_of_Rio_Grande_do_Sul.html)

16- Consultar <https://www.itekoa.com.ar/>

17- El PEII fue aprobado por resolución N° 96/21, integra PAS y Economía Social y Solidaria, y las Áreas de Programas de Extensión, Territorio Sociocultural de la Secretaría de Extensión y Cultura de la UNL y entrelaza acciones y grupos de trabajo con docentes, graduados y estudiantes de las facultades de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Humanidades y Ciencias, Ingeniería y Ciencias Hídricas, Ciencias Jurídicas y Sociales, Ciencias Económicas. A su vez, cuenta con el aval de organizaciones sociales locales, la Red interinstitucional y Social Alto Verde, el Gobierno de la Provincia y de la Municipalidad de la ciudad de Santa Fe.

18- Los procesos de patrimonialización de lo cotidiano son los que animan la intervención en el territorio insular (Ver: [https://flowpaper.com/flipbook/Paranainfo\\_185\\_web/?wp-hosted=1#page=8](https://flowpaper.com/flipbook/Paranainfo_185_web/?wp-hosted=1#page=8)).

19- El andar como práctica estética es propuesta por Francesco Careri (2014) y citada por Mines en los relatos sobre los ciclos de proyectos de extensión en territorio fluvial Guardianes del río.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

• Acebal, A. (2023). *Disputas en y por el territorio isleño del municipio de Santa Fe. El conflicto en torno a las mega obras de infraestructura extractivista y la infraestructura para la vida (2007-2019)* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional del Litoral, Argentina. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/7172>

• Agencia de Noticias Científicas de la Universidad de Quilmes (2022). Turismo de cercanía: ¿En qué consiste el fenómeno de 'hacerse una escapadita'? Disponible en: <https://agencia.unq.edu.ar/?p=8685>

• Astelarra, S. (2020) La miamización del delta del Tigre. Proceso de des-reterritorialización del urbanismo neoliberal en las islas. *AREA*, 26(1), 1-16. Recuperado de <https://area.fadu.uba.ar/area-2601/astelarra2601/>

• Augé, M. (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona, España: Gedisa.

• Baldacchino, G. (2022). Preface: Geography, Land Use Conflict and Heritage Management The Instructive Role of Densely Populated Islands. En G. Baldacchino (Ed.), *Extreme Heritage Management*. (pp. xxv-xlii). New York, EEUU: Berghahn Books.

• Bertuzzi, L. (2006). *Paisajes intermedios. Materiales para la construcción de un paisaje contemporáneo*. Santa Fe, Argentina: Polis Científica/UNL.

• Bertuzzi, L. (2010). *Vivir en el paisaje. Reflexiones sobre la problemática urbana de la costa*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.

• Bertuzzi, L. (2015). *Marcas en el paisaje. Permanencias y ausencias como pautas de interpretación del territorio ribereño. Tramo La Guardia-San Javier* (Tesis inédita de Doctorado). Universidad Politécnica de Catalunya, España.

• Bertuzzi, L. (Comp.). (2012). *Centro de Interpretación de la Costa. La Guardia, Colastiné Norte y Sur*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.

• Careri, F (2014). *El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.

• Carli, C. (1980). *8 grados al sur del trópico de capricornio*. Buenos Aires, Argentina: Sainte Claire Editora.

• Cipolletti, S. (2020). *Spazi del turismo*. Roma, Italia: Aracne Editrice.

• Coccia, L. (2012). *Architettura e turismo*. Milano, Italia: Franco Angeli.

• Cófreces, J. y Muñoz, A. (2010). *Tigre*. Buenos Aires, Argentina: En Danza.

• Collado, A. (2011). *El corredor de la costa. Conformación del paisaje y reconocimiento de sus recursos culturales*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL

• Dalla Zen, M. y Gelmini de Faria, C. (2021). Museu das Ilhas, Porto Alegre/RS, Brasil: um exercício museal comunitario. *Revista Caderanos do Ceom*, 34(54), 130-141, doi: <http://dx.doi.org/10.22562/2021.54.10>

• Estado do Rio Grande do Sul (2006, 13 de enero). Parque Delta do Jacuí comemora 30 anos de preservação. Governo do Estado Rio Grande do Sul. Recuperado de <https://estado.rs.gov.br/parque-delta-do-jacui-comemora-30-anos-de-preservacao>

• Fermepin, G. (2012). *El Delta de Tigre. ¿Qué tipo de urbanización? Lo posible dada la evolución antrópica de los últimos 50 años* (Tesis de doctorado). Universidad del Salvador, Argentina.

• Fernández, R. (2013). *Inteligencia proyectual. Un manual de investigación en arquitectura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Teseo.

• Galimberti, C. (2020). Planificar el territorio fluvial sudamericano: indagaciones sobre el paisaje deltaico del Gran Rosario. *ZARCH*, 15, 52-65, doi: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2020154614](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2020154614)

• Garrido-Pérez, E. (2020). La biogeografía de islas: herramienta científica y tecnológica de lo microscópico a lo universal. *Invest. Pens. Crit*, 8(1), 84-92.

• Gómez Alzate, A. (2010). El paisaje como patrimonio cultural, ambiental y productivo Análisis e intervención para su sostenibilidad. *KE-PES*, 7(6), 91-106.

• Gutiérrez, M. V. (2023). En torno del agua en las literaturas de la Argentina. Desierto y río: utopías ambientales del siglo XXI en la literatura y el cine argentinos. *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina*, 9, 133-146.

• Haesbaert, R. (2011). *El mito de la desterritorialización*. México D. F., México: Siglo XXI.

• Lefebvre, H (1974). *La producción del espacio*. Madrid, España: Capitán Swing Libros.

• Lois, C. (2013). Isla vs. continente. Un ensayo de historia conceptual. *Revista de Geografía Norte Grande*, 54, 85-107.

• Maldonado, C. (2006). *Turismo y comunidades indígenas: impactos, pautas para autoevaluación y códigos de conducta*. Ginebra, Suiza:

Organización Internacional del Trabajo. Disponible en: <https://www.turismoycooperacion.org/OBSERTUR/C/05.pdf>

- Manzini, E. (2015) *Cuando todos diseñan. Una introducción al diseño para la innovación social*. Madrid, España: Experimenta Theoria.
- Marzo, M. (2020). Un particolare punto di vista en *Architecture Tourism and Marginal Areas. Reserch and design proposals*. En J. Rocha y V. Bertini (Ed.), *Red Heritage Tourism Landscape* (pp. 6-9) Siracusa, Italia: Lettera Ventidue Edizioni.
- Mata Olmo, R. (2013). Turismo y paisaje. Reflexiones a propósito de una estrategia de turismo sustentable de la Provincia de Chubut, Argentina. *Breves Contribuciones del I.E.G*, 24, 71-92.
- Mihura, E. (2013). Procedimientos de gestión del desarrollo sustentable, en áreas inundables con gobernabilidad difusa. Caso: Puente Oroño; RP 1 y límite norte de San José del Rincón; acceso Túnel Subfluvial Uranga-S. Begnis (pp. 493-507). En G. Peinado, *Primera Circular. VI Jornadas de la Asociación Argentino Uruguayo de Economía Ecológica*. Salta: ASAUEE. Recuperado de <http://asauee.org/wp-content/uploads/2017/02/2013-ASAUEE-Trabajos.pdf>
- Mihura, E., Imhof, A., y Mines, P. (2021). El Programa Ambiente y Sociedad de la Universidad Nacional del Litoral: 15 años re-construyendo las relaciones naturaleza- cultura. +E: *Revista De Extensión Universitaria*, 11, 15. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/extension.2021.14.Ene-Jun.e0015>
- Mihura, E. y Mines, P. (2019). Procedimientos de gestión del desarrollo sustentable en áreas inundables con gobernabilidad difusa. El turismo sustentable como estrategia de gestión, en la Microrregión Insular de Santa Fe, San José del Rincón y Arroyo Leyes. 1er Congreso Argentino de Desarrollo Territorial. 3ras Jornadas de Desarrollo, las redes locales y el desafío de la innovación en una nueva etapa de la globalización. Universidad de Villa María, Villa María. Recuperado de [http://biblio.unvm.edu.ar/opac\\_css/doc\\_num.php?explnum\\_id=2417](http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/doc_num.php?explnum_id=2417)
- Milano, C. y Gascón, J. (2017). Introducción. Turismo y sociedad rural, o el extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 18, 5-22.

- Mines, P. (2021). La fuerza de los paisajes cotidianos. Miradas latinoamericanas en red. *Anuario 2020 CAELJM*, 16-29.
- Mines, P. e Imhof, A. (2022). Paisaje de islas: ¿turismo comunitario como excusa, resistencia o estrategia? *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (175). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi175.8585>
- Mines, P. y Galarza, A. de los M. (2021). Un río muy ancho, lleno de islas. La fuerza territorial del paisaje insular. *AREA*, 27(2), 1-13.
- Moscovich, C. y Reyes, M. (Comp.) (2016) *Bestiario de las islas*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.
- Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Colección Paisaje y Teoría, Editorial Biblioteca Nueva Madrid.
- Organización de Naciones Unidas (ONU). (2011). Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, 2011 (ONU-HABITAT), Cities and Climate Change: Global Report on Human Settlements 2011. Disponible en: <http://www.unhabitat.org/grhs/2011>
- Organización de Naciones Unidas (ONU). (2014). Modalidades de Acción Acelerada para los Pequeños Estados Insulares en Desarrollo (Trayectoria de Samoa). Disponible en: <https://www.un.org/es/conferences/small-islands>
- Ortega Valcárcel, J. (2000) El paisaje como construcción. *DAE: Debats d'arquitectura i urbanisme*, 12, 140-144.
- Prieto, E. (20 de abril de 2023). Islas inauditas. Breve historia de las utopías medioambientales [Archivo de Vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/2xGwHSCjJGO>
- Programa Ambiente y Sociedad (2023). La Identidad Insular. Derechos, potencialidades y conflictos. Secretaría de Extensión y Cultura de la UNL [Archivo de Vídeo]. Disponible en: <https://youtu.be/63M6K1lbe0M>
- Red Eclesial Gran Chaco y Acuífero Guaraní (2023). *Memoria Final del Lanzamiento de los Diálogos Territoriales Gran Chaco y Acuífero Guaraní*. Disponible en: <https://regchag.com/>
- Registro Nacional de Barrios Populares (2022). Manual para el relevamiento de viviendas familiares en barrios populares.

- Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/habitat/integracion-socio-urbana/renabap>
- Reinheimer, B. y Mines, P. (2021). Territorios urbanos insulares. Espacio público y movilidad como oportunidad de integración en el barrio Alto Verde de la ciudad de Santa Fe. En A. Canal, E. Kaipl y M. Nardelli (Ed.), *Desarrollo sostenible en el centro norte de la Provincia de Santa Fe. Volumen 4: Estado y políticas públicas* (pp. 140-143). Ediciones UNL.
- Rocha, J. y Bertini, V. (2020). Architecture, tourism and marginal areas. En J. Rocha y V. Bertini (Ed.) *Architecture Tourism and Marginal Areas. Reserch and design proposals* Red Heritage Tourism Landscape (pp. 10-23). Siracusa, Italia: Lettera Ventidue Edizioni.
- Sabaté Bel, J. (2004) Paisajes culturales. El patrimonio como recurso básico para un nuevo modelo de desarrollo. *URBAN*, 9. Recuperado de <http://polired.upm.es/index.php/urban/article/view/380>
- Scheps, G. (2021). *Reconocer entre epílogos y prólogos*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Silvestri, G (2021). *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Paraná, Argentina: Editorial Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Silvestri, G. (2013). Cómo escribir el agua. Reflexiones acerca de las formas de representación y acción sobre el entorno fluvial rioplatense. En C. Lois y V. Hollman (Ed.), *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio* (pp. 367-390). Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones y UNR.
- Silvestri, G. y Williams, F. (2016). Sudamérica fluvial: primeros resultados de un programa de investigación sobre la relación entre infraestructura, ciudades y paisaje. *Estudios del Hábitat*, 14(2), 1-22.
- Staniscia, S. (2013). The Island Paradigm and the Mediterranean. *New Geographies*, 5, 255-262. Recuperado de <https://www.gsd.harvard.edu/publication/new-geographies-5-the-mediterranean/>
- Troncoso, C. (2013). Postales hechas realidad: la construcción de la mirada del turista y las imágenes que promocionan la Quebrada

- de Humahuaca. En C. Lois y V. Hollman (Ed.), *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio* (pp. 223-250). Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones y UNR.
- UNESCO (2017). OMT y la UNESCO: turismo y cultura para impulsar los ODS. Recuperado de <https://www.unwto.org/es/archive/press-release/2017-12-05/la-omt-y-la-unesco-turismo-y-cultura-para-impulsar-los-ods>
- World Tourism Organization (UNWTO) (2023). Tourism and Rural Development: Understanding Challenges on the Ground – Lessons learned from the Best Tourism Villages by UNWTO Initiative, UNWTO, Madrid, DOI: <https://doi.org/10.18111/9789284424368>
- Zagare, V. (2018). *Towards a Method of Participatory Planning in an Emerging Metropolitan Delta in the Context of Climate Change. The Case of Lower Paraná Delta, Argentina* (Tesis doctoral). Delft University of Technology: Países Bajos. doi: 10.7480/abe.2018.25
- Zagare, V. (2019-2020). Los desafíos de la planificación en deltas metropolitanos emergentes. Un método adaptativo y participativo para el Delta Inferior del Paraná. *AREA*, 26(1), pp. 1-20.
- Zagare, V. y Manotas Romero, T. (2014). Procesos naturales y urbanos en el Delta inferior del Paraná: actores, conflictos y desafíos de un área en constante transformación. *REVISTA M*, (11)1, 24-37.



**Patricia Beatriz Mines.** Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Magíster en Desarrollo Sustentable por la Universidad Nacional de Lanús. Investigadora Extensionista. Profesora Adjunta Ordinaria Taller de Proyecto Arquitectónico II. Coordinadora del Programa de Extensión Ambiente y Sociedad, UNL. Directora de Proyectos de Investigación y Extensión en UNL. Directora de becas de iniciación a la investigación, tesis de grado y postgrado. Autora de varias publicaciones en revistas. Premiada por trabajos de extensión universitaria y desarrollo profesional. Miembro de Centro Interdisciplinario de Estudios Urbanos (CINDEU) FADU, UNL. Representante académica de FADU en la Red internacional Designing Heritage Tourism Landscape. Roles de autoría\*: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14. [pmines@fadu.unl.edu.ar](mailto:pmines@fadu.unl.edu.ar) <https://orcid.org/0000-0001-5220-4185>

\*Ver referencias en normas para autores

»

Mosca, A. y Saiquita, M. V. (2024). El color del adobe. Las creaciones visuales y las narrativas en la producción de paisajes de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. *A&P Continuidad*, 11(20), 70- 81. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.443>



# El color del adobe

## Las creaciones visuales y las narrativas en la producción de paisajes de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina

Alberto Mosca y Analía Virginia Saiquita

### Español

Existe en la Quebrada de Humahuaca en Jujuy un sentido común asumido asociado al uso del *color tierra* en las construcciones, por lo que se propone indagar a través de herramientas de la etnografía, el modo en que se constituyó esta idea, partiendo de la creación pictórica y su abordaje de aspectos culturales y naturales, mediante una paleta de colores cálidos. Esta propuesta estética se desarrolló de la mano de un proceso de valoración patrimonial con énfasis en las construcciones históricas y con fuerte presencia del adobe. Resulta de interés observar cómo el proceso de patrimonialización de la región se articuló con el avance del turismo, potenciando la creación de un paisaje cultural. En este marco, el color del adobe se configuró como un condensador de sentidos y valores positivos, al punto de convertirse en criterio de regulación en forma de normativas municipales. Sin embargo, el artículo propone distinguir otros modos respecto al uso del color en la actualidad, que se desprende de las lógicas de armonía y preservación asociado al color del adobe. El uso de tonos vibrantes y contrastantes con el entorno suscita pensar el paisaje de la Quebrada de Humahuaca no como un continuo lineal sino como un proceso con continuidades, discontinuidades y solapamientos.

**Palabras clave:** adobe, pigmentos, patrimonio, paisajes

**Recibido:** 18 de febrero de 2024

**Aceptado:** 21 de mayo de 2024

### English

In Quebrada de Humahuaca, Jujuy, there is an assumed common sense associated with the use of “earth colour” in constructions. For this reason, we propose to explore -through ethnographic tools- the way in which this idea was set; we take as the starting point the pictorial creation and its approach to cultural and natural aspects by means of a palette of warm colours. This aesthetic proposal was developed hand in hand with a process of heritage valuation emphasizing historical constructions with a strong presence of adobe. Thus, it is interesting to note how the patrimonialisation process of the region was articulated with tourism growth enhancing the creation of a cultural landscape. According to this framework, adobe’s colour was configured as a condenser of positive meanings and values, to the point of becoming a regulatory criterion in the form of municipal regulations. However, the article proposes to distinguish other current ways of using colour which are derived from the logic of harmony and preservation associated with adobe’s colour. The use of vibrant and contrasting tones with the surrounding environment leads us to think of Quebrada de Humahuaca landscape not as a linear continuum but as a process with continuities, discontinuities and overlaps.

**Key words:** adobe, pigments, heritage, landscapes

### » Introducción

El adobe, en líneas generales, se define como un bloque elaborado a partir de tierra y estabilizantes, comúnmente de origen vegetal, que se seca al sol. Su presencia es notable a nivel global y particularmente en las construcciones locales de la Quebrada de Humahuaca, ubicada en la provincia de Jujuy, al norte de Argentina (Tomasí y Bellmann, 2018). El suelo, como componente fundamental en la conformación de los adobes, desempeña un rol crucial en la definición de una de sus características: el color. La tonalidad de estos bloques está intrínsecamente vinculada al tipo de tierra empleada en su elaboración, lo que no solo refleja aspectos físicos y funcionales asociados a las prácticas constructivas con tierra, sino que también evoca de manera particular el entorno circundante. Más allá de ser una característica del material, el color encapsula redes complejas de significados que contribuyen a la construcción de una idea de paisaje. Nos preguntamos entonces, ¿qué implica pensar en el color del adobe? En principio pareciera haber una *correspondencia* entre color-objeto

y objeto-color, vinculada a su vez a un espacio en concreto y a valoraciones específicas. Dicha generación de sentidos pareciera relacionarse con la producción visual en forma de creaciones pictóricas y gráficas en la región durante el siglo XX, a partir de la cual se promovieron ciertas legitimidades y valoraciones, no tan solo desde lo pictórico, sino que también desde el devenir de los discursos y las narrativas institucionales que moldearon una idea de paisaje vinculado con el color. Este trabajo se enfocará, entonces, en el paisaje a partir de su aspecto cromático ya que opera como articulador, tomando en consideración su dimensión histórica. Se intentará analizar también su incidencia en las políticas públicas, fundamentalmente en forma de normativas y en las prácticas constructivas locales en la actualidad. Es así como el objetivo de este artículo es indagar sobre las connotaciones del color del adobe en relación a las creaciones visuales como productoras de un paisaje de la Quebrada de Humahuaca y cómo este promovió un patrón de uso del color, reflejado en normativas

de construcción, en estrecha vinculación con el proceso de patrimonialización y la explotación turística de la región. Es posible pensar en la existencia de un patrón cromático establecido como un *sentido común* dentro del ámbito de la construcción turística, mas no en las arquitecturas domésticas locales, donde las lógicas de uso del color parecieran ser notoriamente distintas. Cabe afirmar que las elecciones de colores no son un hecho consolidado, sino que cuentan con un recorrido histórico no lineal que continúa hasta la actualidad sin estar exentas de múltiples variables. Este artículo se enfoca en la Quebrada de Humahuaca, una región localizada en la provincia de Jujuy, al noroeste de Argentina. Este valle se extiende por unos 120 km, abarcando los departamentos de Tumbaya, Tilcara y Humahuaca, los cuales están interconectados por la ruta 9, la principal vía de comunicación que organiza la estructura de numerosos asentamientos, tanto rurales como urbanos (Fig. 1). En el año 2003, la Quebrada de Humahuaca fue incluida en la Lista de Patrimonio Mundial por UNESCO en

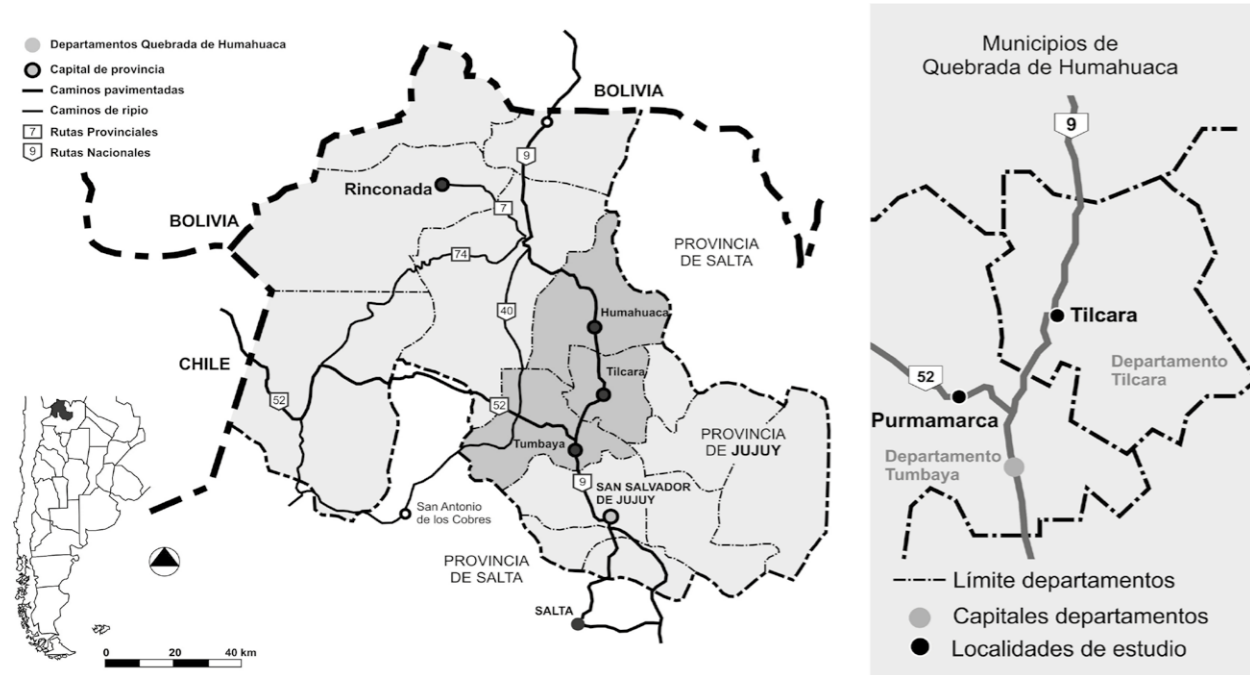


Figura 1. Localización del área de estudio. Fuente: elaboración propia.

la categoría de *paisaje cultural*. Este hecho se inscribe en un proceso de patrimonialización que ha caracterizado la región desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, impactando en el aumento del turismo, la masificación y la comercialización del paisaje quebradeño (Troncoso, 2010).

A lo largo del siglo XX, la atención se centró en aspectos como la arquitectura y el paisaje natural, con una clara inclinación hacia la valoración estética observable también dentro de la producción pictórica de la época. Durante las últimas décadas del siglo actual, se implementaron legislaciones y decretos a nivel provincial que respaldaron la preservación tanto del paisaje como de la arquitectura local (Cañelas y Potococko, 2014). De alguna forma, estas medidas promovieron a la región como un atractivo turístico, suscitando las postales de un paisaje para ser reproducido, masificado y comercializado.

El presente trabajo se organiza en base a un marco teórico que aborda las nociones y conceptos del color en relación con la construcción del paisaje y su vínculo intrínseco en la concepción del

patrimonio. Posteriormente, se llevará a cabo un análisis de diversas obras pictóricas de artistas reconocidos, como José Antonio Terry y José Armanini, y se explorarán sus contribuciones a la construcción visual de un paisaje.

En el contexto de la interrelación entre arquitectura y paisaje, se examinará el papel del color dentro del proceso de patrimonialización, destacando cómo este fenómeno condujo a la región a ser reconocida y designada en la categoría de paisaje cultural por la UNESCO.

Por último, se destacará la influencia del marco normativo vigente de ciertos municipios de la región, puntualmente la Municipalidad de Tilcara y la Comisión Municipal de Purmamarca, en las elecciones cromáticas de las arquitecturas. Además, se explorarán las diversas elecciones de color, revelando distintas configuraciones del paisaje.

Este estudio se sustenta en herramientas de la semiótica visual para realizar un análisis de imágenes desde su dimensión cromática, destacando las connotaciones y significados atribuidos a la elección del uso del color del adobe.

Complementariamente, se emplea la metodología etnográfica, llevando a cabo entrevistas semiestructuradas con trabajadores de pinturerías y con una gerente de un reconocido hotel en Tilcara, permitiendo así la recopilación de datos que exploran las experiencias y opiniones en relación con los colores y su conexión con el patrimonio y el paisaje.

#### Color y paisaje en la Quebrada de Humahuaca

En primer lugar, es necesario aclarar el recorte del concepto de color con el que se trabajará. El enfoque se ancla en la dimensión cultural del color y su construcción social, a partir de la acumulación y sustracción de distinciones y establecimiento de determinadas relaciones (Ferrer Franquesa y Gómez Fontanills, 2013). Para ello tendremos en cuenta lo que el historiador francés Michel Pastoureau propuso en relación con los colores y sus significados: "Los colores de la actualidad no pueden entenderse si no es a la luz de los colores del pasado, con los cuales existe generalmente una continuidad. Hablar de las prácticas y los significados del color en el mundo

actual implica necesariamente volver atrás" (Michel Pastoureau en Rubio Jiménez, 2015, p. 14). A su vez, el color está determinado por su contexto y en buena medida por el objeto al que *corresponde*. Esta condición de *herencias* y *correspondencias* históricas en su aplicación se conecta con los medios a través de los cuales ciertas ideas son transmitidas, como en el caso de las producciones visuales. Cuando se observa un objeto, el inconsciente evoca el color que por convención y repetición se le atribuye: planta verde, mar azul, concreto gris (Bedolla Pereda y Caballero Quiroz, 2014). De todos modos, los usos cromáticos pueden presentar una enorme amplitud, sujetos a variables culturales, educativas e ideológicas de cada sociedad.

Por otra parte, se verá el concepto de paisaje que fue elaborado dentro del campo del patrimonio y la conservación (como un producto de criterios de selección y validación, en el reconocimiento de ciertos elementos culturales de un determinado lugar (Pérez y Parra, 2004). El paisaje también puede ser conceptualizado como una acumulación de experiencias e

historias con una notable agencia, tal como argumenta Dang (2021). Este doble papel del paisaje influye tanto en las percepciones culturales del espacio como en su transformación material. Las representaciones del paisaje ya sean pictóricas o narrativas, poseen una agencia intrínseca al reflejar no solo las dinámicas sociales y políticas, sino también al funcionar como instrumentos estéticos y simbólicos.

La categoría de paisaje cultural, introducida por la UNESCO en 1992, subraya el valor excepcional de ciertos productos y prácticas, bajo la noción de *bien*, con especial énfasis en el sentido estético y mercantil de esta concepción (Herráiz, 2012). Esta denominación fue utilizada como una forma de categorizar el conjunto de acciones humanas y el "entorno natural" (Nogué, 2010), que luego se erigió como el criterio preeminente para la designación e inclusión de la Quebrada de Humahuaca en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO en el año 2003.

La noción de paisaje, como categoría de valoración patrimonial, está ligada a intereses

económicos y a determinadas ideas en torno al desarrollo social sustentable (Ojeda Rivera, 2004). El concepto de protección de dichas cualidades admite un deseo de inalterabilidad y permanencia de las condiciones que se estiman originales y peculiares, lo que implica, además, un proceso de selección y descarte de elementos del entorno bajo preferencias sociales visiblemente hegemónicas y vinculadas con los criterios institucionales de valoración (Romero y Jiménez, 2002).

En el contexto de estos conceptos, resulta relevante indagar sobre el paisaje cultural de la Quebrada de Humahuaca. ¿Cuál es el origen y cómo se han configurado las representaciones de este paisaje específico? La cultura de la representación del paisaje, expresada a través de creaciones pictóricas y manifestaciones arquitectónicas, actúa como mediadora al generar perspectivas específicas, moldeando la percepción colectiva del entorno. Razón por la cual el análisis centrado en las representaciones visuales, arquitectónicas y narrativas como las normativas, sirven como un puente hacia la



Figura 2. Pintura de Francisco Ramoneda, Calle de Humahuaca, 1968. Óleo sobre tela, 97 x 79 cm (Izquierda). Pintura de Léonie Matthis, Tilcara, s/d. (Derecha). Fuente: A. Mosca.

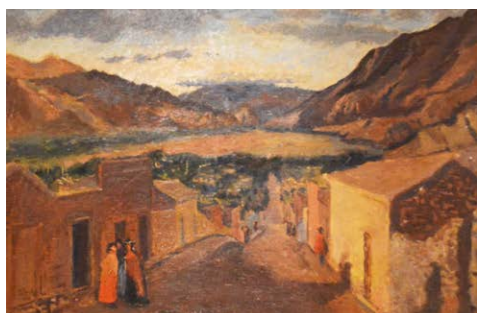


Figura 3. Pintura de Medardo Pantoja, Tilcara, s/d. (Izquierda). Pintura de Medardo Pantoja, Cosechando trigo 1958. Óleo sobre tela, 58 x 78 cm (Derecha). Fuente: fotografías de A. Mosca.

exploración de un paisaje específico, atravesado por una paleta de color asociado a la Quebrada de Humahuaca.

La creación de imágenes en el marco de políticas de puesta en valor y reconocimientos institucionales durante el siglo XX tuvo una notoria relevancia y contribuyó activamente a la construcción del paisaje de la región. De hecho, el proceso de patrimonialización en la Quebrada se erigió a través de narrativas y acciones que seleccionaron ciertos elementos a los cuales se le otorgó una jerarquía y legitimidad (Mancini y Tommei, 2012). En esta dinámica son observables estructuras de poder, donde las imágenes participaron activamente como herramienta semiótica en la construcción de paisajes y redes discursivas (Civita Orellana, 2018).

#### »Patrimonio y lienzos

En consonancia con los procesos de valoración patrimonial, el área se convirtió a principios del

siglo XX en un polo de atracción para artistas visuales nacionales y extranjeros, la gran mayoría de ellos, con formación académica europea. Destacaron Jorge Bermúdez (1883-1926), Pompeyo Boggio (1880-1938), José Antonio Terry (1878-1954), Medardo Pantoja (1906-1976), Francisco Ramoneda (1905-1977), Léonie Matthis (1883-1952) y José Armanini (1903-1980), entre otros, quienes desarrollaron su trabajo artístico permeados por un incipiente interés arqueológico en dicho periodo (Fasce, 2018). Todos ellos compartían las lógicas de una nueva estética denominada "nativismo" (Wechsler y Penhos, 1999). Esta categoría estableció un conjunto de valores vinculados a la tierra y a la tradición, donde las arquitecturas con tierra, los pobladores locales y la alusión a ciertas prácticas locales configuraron un discurso visual centrado en la exaltación de un pasado idealizado (Amigo y Petrina, 2014). Los artistas, en su

gran mayoría pintores, desarrollaron particularidades estilísticas y de elección de motivos. Sin embargo, en las paletas de colores parece haber cierto viraje generalizado hacia la gama de los colores tierra, como veremos en las siguientes pinturas.

Las obras pictóricas seleccionadas, todas ellas comprendidas dentro del género de paisaje pictórico (Fig. 2), son representativas para este estudio, en primer lugar, por su valor documental, en tanto son posiblemente de las primeras imágenes a color de ciertos sitios de la Quebrada de Humahuaca, entendiendo que la mayoría de estas, referidas a la región que circulaban en la primera mitad del siglo XX eran en blanco y negro. En segundo lugar, y adentrándonos en lo representacional, puede afirmarse que la presencia de arquitecturas en las pinturas es abundante y sostenida: iglesias y casas de adobe son un motivo recurrente en un diálogo sincrético con el entorno montañoso (Fig. 2 y 3). Las escenas usualmente urbanas comparten recursos formales como la perspectiva cónica y no así la perspectiva aérea o atmosférica. El pintor Terry dijo al respecto: "Allí todo se invierte, las tonalidades frías se ven en primer plano y las cálidas en el fondo... lo cual plantea difíciles problemas de color que no es posible resolver con los recursos clásicos" (Asociación Amigos de Tilcara, 1962). Esta problemática vinculada a las gradaciones tonales y la perspectiva parecen ser constantes en las producciones visuales de Medardo Pantoja, Francisco Ramoneda y Léonie Matthis, entre otros. En ellos pareciera haber resoluciones donde no participan particularmente efectos atmosféricos o ilusiones de lejanía, mientras que es evidente una decisión cromática compartida: la paleta de colores es reducida y virada hacia los tonos tierra, como los ocos, siena tostado y amarillos desaturados.

Terry respecto a esta tendencia señala: "el tipo humano autóctono que habita en la quebrada, que baja de los cerros con pátina de tierra, transmite al artista la honda sugestión del espíritu de esas montañas" (Asociación Amigos de Tilcara, 1962).

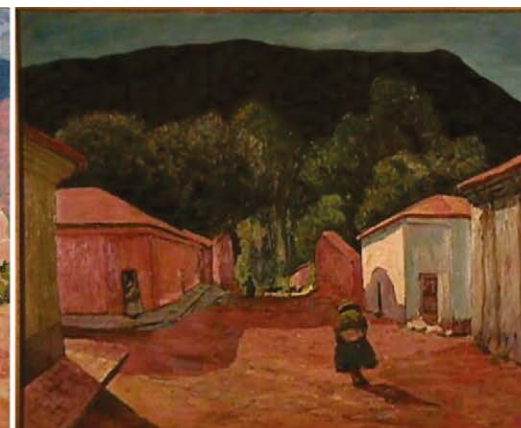
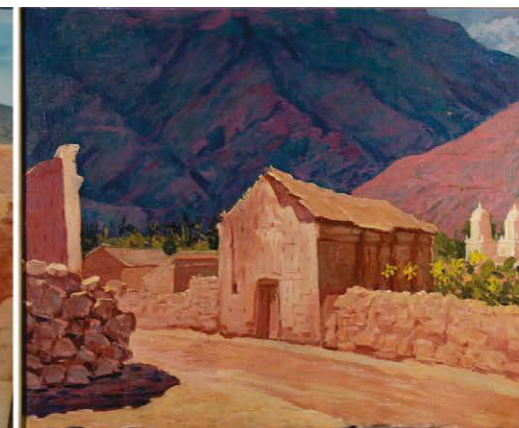


Figura 4. Pinturas de José Armanini. Paisaje de Jujuy, s/d (Izquierda). Paisaje de Tilcara, Jujuy, 60 x 69 cm sin fecha (Centro). S/D (derecha). Fuente: fotografías de A. Mosca.

Existe aquí una asignación de sentidos a través del color tierra, que permea no solo a los pobladores retratados, sino que también a sus arquitecturas y a su entorno natural. Emerge una intención de unicidad, de mimesis *armoniosa* con la tierra. Acorde a ello, la obra de Medardo Pantoja en una muestra retrospectiva en la Galería Aleph (s/f) se la describió así: "Las formas despojadas de su predilección en los ritmos serenos de sus composiciones, su inclinación a los tonos cálidos y terrosos levemente modulados sugieren, de modo inevitable el recuerdo de las tinajas y los cántaros de tierra cocida de sus valles y las graves y melódicas gamas cromáticas de sus anónimos artistas".

De este modo, se presenta una operación semántica en los casos mencionados, la generación de iconicidad cromática, o la creación de nuevas correspondencias entre el color y la forma (Caivano, 2001). En los paisajes pictóricos, el nexo entre prácticas culturales, habitantes locales y entorno natural parece estar regido por la elección cromática, particularmente los tonos vinculados al suelo de la región. En el caso específico de las arquitecturas presentes en las pinturas (Fig. 4), se configuró una correlación de sentido aún más fuerte y duradera: las casas de adobe-tierra se las ligó a formas de habitar consideradas *naturales* o *primitivas*. Estos modos de ver coinciden con los relatos de viajeros, científicos y funcionarios de principios del siglo XX que caracterizaron la arquitectura de la región como un "emergente" de la

propia naturaleza (Tomasi y Barada, 2021). La idea de construcciones que brota del entorno en una fusión sincrética con el medio es visible en las pinturas que veremos a continuación. Las obras de José Armanini de la década de 1960 (Fig. 4) se sitúan en paisajes de la Quebrada, donde priman espacios urbanos despojados de figuras humanas y donde las arquitecturas con tierra toman un papel central y estructurante de las obras. La correlación tanto en tono, así como en saturación y luminosidad de los muros de adobe con el suelo circundante refuerza la idea de una arquitectura que brota de la superficie de la tierra, dentro de una lógica de *pureza* natural. Este modo de concebir el paisaje de la región se condice con estudios arquitectónicos de la época, en particular los de Nicolini (1964), quien consideraba a aquellas construcciones de una "conmovedora fidelidad a sus propias raíces (...) sin perturbar la unidad y la continuidad histórica (Nicolini 1984, p. 72). Las pinturas de Armanini transmiten quietud y atemporalidad, conforme lo cual, la representación de las arquitecturas con tierra refuerza una conexión con un pasado imperturbado, cargado de cierta solemidad donde el color, en este caso los tonos tierra funcionan como un articulador semántico de asociaciones y sentidos (Sánchez y González, 2016). Como se verá más adelante, las intenciones de conservación arquitectónica locales estuvieron fuertemente delineadas por este conjunto de ideas y con iniciativas que pusieron el eje en la regulación del color.

#### » El color de un paisaje patrimonializado

Las producciones pictóricas formaron parte de un conjunto de creaciones visuales en el proceso de patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca durante los siglos XX y XXI. Este proceso gradualmente configuró un escenario propicio para la gestación de una concepción específica del paisaje de la mano del empleo de ciertos colores. En particular, durante la primera mitad del siglo XX, se sostuvo la imagen de la arquitectura en su relación con el entorno natural circundante, enfatizando su comunión *armoniosa* desde su dimensión material y también cromática. Estos valores estéticos se sostuvieron en la configuración de una imagen evocadora de ideales vinculados con la noción de *lo propio*, bajo un interés particular por las raíces y la reivindicación de lo nacional (Tomasi y Barada, 2021).

En este contexto, la arquitectura, especialmente las iglesias a lo largo de la Quebrada y la Puna jujeña cobraron relevancia debido a diversos estudios académicos y su puesta en valor de las diversas declaratorias como Monumentos Nacionales por la Comisión Nacional de Monumentos Históricos. Esto lleva a reflexionar sobre la posible continuidad de sentido entre las producciones pictóricas y el foco valorativo de las arquitecturas en la Quebrada de Humahuaca.

La primera mitad del siglo XX estuvo permeada por una mirada académica y posiblemente romántica en donde se configuró lo

arquitectónico dentro de un paisaje integral y absoluto. En este punto, es necesario abordar el carácter no nativo de estos constructos de sentido, posiblemente reduccionista, taxativa y poco flexible. En esta línea, la producción visual, continuó el correlato en su dimensión formal y discursiva, marcada por ciertas repeticiones estereotípicas respecto a la arquitectura, las prácticas culturales, sus habitantes y el entorno natural. Durante este período, gran número de trabajos académicos, se focalizaron en aspectos como la topografía circundante a las edificaciones, resaltando el uso de ciertos materiales como el adobe, mediados por la accesibilidad inmediata, reforzando una idea de arquitectura contingente y espontánea: “Sin buscarlo, expresamente, han logrado dar a estas capillas una expresión regional y pintoresca, en armonía con el medio ambiente tan íntimamente unido a ellos, que los edificios parecen emanar naturalmente de la piedra volcánica y fundirse con el impresionante paisaje andino” (Villalonga, 1942, p. 9). Estas formas de *ver* y *hacer ver* el paisaje de la región tuvo un circuito articulado, más no lineal con su proyección como destino turístico y patrimonializado. Intervinieron activamente en este proceso la Secretaría de Cultura provincial y posteriormente la Secretaría de Turismo y Cultura de la provincia de Jujuy, evidenciándose a través de la difusión de imágenes, folletos y pinturas que resaltaban características específicas del patrimonio, presentando en muchos casos estas producciones visuales como símbolos distintivos de la región.

La inclusión de la Quebrada de Humahuaca en la Lista de Patrimonio Mundial consolidó su atractivo turístico y generó un significativo aumento en la demanda y consumo de imágenes que remiten a ese paisaje valorizado. En concordancia con las observaciones de Troncoso (2010), estos eventos potenciaron la experiencia turística, ampliando tanto la apreciación del patrimonio como el consumo turístico en la región. A su vez, se oficializó el estatus del paisaje mediante la ley 5206/2000, que la declaró *paisaje protegido*.

La turistificación, enlazada al proceso de patrimonialización, promovió la producción y reproducción de imágenes a color de la región (Ávalos, 2017). La concepción del paisaje como un producto comercializable se manifiesta en imágenes, donde las edificaciones de adobe forman parte de una cadena de reproducción de significaciones específicas y limitadas. La paleta de color, reducida en su uso, refuerza una continuidad de sentidos asociados a las prácticas constructivas y el entorno “primitivizado” y turistificado, como el caso de localidad de Purmamarca (Troncoso, 2010; Mancini y Tommei, 2023).

#### » El color *natural*, norma y orden

Es notable cómo los tonos cálidos y terrosos se convirtieron en íconos visuales distintivos y diferenciadores para la Quebrada. Esta escala tonal pareciera estar compuesta por una serie de colores análogos, los cuales condensan un conjunto de valores asignados y con agencia operativa relativa al suelo y a la topografía, y con articulación semántica entre la tierra y las construcciones de adobe presentes en la región. Muchas de estas concepciones heredadas del proceso de patrimonialización se fueron volcando progresivamente en la producción de un paisaje que se vio reflejado de alguna forma en las ordenanzas emitidas por algunas municipalidades de la Quebrada de Humahuaca.

Las regulaciones normativas en las localidades de Purmamarca y Tilcara son las únicas que existen y se enfocan en los colores. Estas normativas establecen requisitos que modelan el paisaje, buscando delimitarlo según determinadas ideas predefinidas.

En el caso de Purmamarca, la Comisión Municipal de la localidad cuenta con dos ordenanzas de edificación y construcción integral, la ordenanza N° 006/71 y la ordenanza N° 02/11; la primera, elaborada en 1972 y luego, una versión y ampliación del año 2011. En ambas se hacen menciones específicas sobre el uso del adobe y en el caso de revestir las fachadas, los colores específicos a utilizar,

Artículo 9°: - Los frentes y medianeras de barro podrán mantener su *aspecto* y *color natural*. Aquellas que sean revocadas tendrán, necesariamente, que pintarse al agua con alguno de los siguientes tonos; blanco, marrón, azul ocre y rojo vivo. (Ordenanza N° 006/71)

Artículo 46°: Sistema constructivo y materiales: Toda construcción mantendrá el sistema constructivo tradicional utilizando preferentemente piedra, adobe y techo de torta sobre caña, salvo aquellos sectores en los que es razonable el uso de otros materiales exceptuando en esto los frentes, que deberán mantener la apariencia tradicional (Ordenanza N° 02-11).

La normativa que regula las construcciones en Purmamarca, promueve un cuidado y preservación de las apariencias exteriores de las edificaciones. La denominación de lo *tradicional* en esta normativa plantea cierta ambigüedad, ya que su referencia a cómo debería lucir el paisaje del poblado podría aludir a un paisaje histórico específico, orientado hacia la construcción de una apariencia armónica de estilo andino-colonial (Troncoso, 2013). La normativa posiblemente actúa como modeladora de un paisaje particular, guiada por una estética visual coherente con ciertos valores turísticamente positivos, trasluciendo excesos y omisiones acorde a funcionalidades específicas (Navarro, 2015), como la construcción con muros de adobe y techos de barro, buscando una armonía cromática con el entorno natural y consecuente con una idea de pasado rescatado y funcionalizado a través de la elección de los colores.

Sin embargo, la creación de esta imagen propuesta por la normativa implica un recorte, una selección específica que moldea la percepción del paisaje (Duncan y Duncan, 2001). Estas representaciones normativas no solo crean un telón de fondo estético, sino que también poseen agencia al influir en la manera en que se conciben y excluyen ciertos paisajes y realidades posibles. La noción de *paisaje tradicional*



Figura 5. Hotel Viento Norte, Tilcara (izquierda arriba y abajo), Hotel Los Colorados de Purmamarca (superior derecha). Fuente: fotografías propias.

se vuelve crucial en este contexto, ya que puede ser interpretado más allá de un mero escenario, donde la normativa desempeña un papel determinante en la construcción de una realidad visual específica (Duncan y Duncan, 2001). En el caso de la normativa de Tilcara, al igual que en Purmamarca, se hace referencia a una determinada paleta de colores a los que las fachadas deben ajustarse: “Sector Centro Histórico 3°. El plano de fachada deberá tener en su acabado final revoques comunes a la cal; los colores deberán ser de gama del ocre al blanco, en tonalidades claras o muy claras, atendiendo a los colores predominantes en cada calle. En caso de no tener revoque, solo se permitirá el uso de adobe y de mampostería de piedra de la región” (Ordenanza Municipal de Tilcara N° 14/96. (1996). Municipio de Tilcara).

En este caso, es posible pensar que esta normativa plantea un poblado imaginario, caracterizado tal vez por la mención del uso de revoque a la cal con determinados colores que remiten a una imagen predominante de un pasado colonial (Troncoso, 2013). Se define así un perfil en las normativas que parece orientarse hacia una clara estetización del paisaje, parcialmente heredada del proceso de patrimonialización, destacando una marcada

perspectiva estética en relación con el paisaje natural, prehispánico y colonial (Troncoso, 2013). Estas ideas, institucionalizadas como normativas, derivan de una sedimentación de significados surgida probablemente de la asimilación colectiva de producciones visuales que, a través de operaciones de legitimidad han alcanzado un cierto grado de canonización. De alguna manera, estas normativas producen un paisaje con agencia de orden y que instrumenta una forma específica de percibir el mundo (Dang, 2021).

En ambas normativas, se evidencia su papel como parte de la producción visual, actuando como mecanismo de exclusión y omisión. Principalmente, se centran en las características físicas y naturales de la Quebrada, perpetuando ciertas ideas preconcebidas sobre lo que debería ser. Se puede argumentar que estas normativas no solo están configurando la apariencia física del entorno, sino que también moldeando las percepciones y actitudes hacia el paisaje, contribuyendo a la exclusión social, al favorecer ciertos criterios estéticos en detrimento de otros (Duncan y Duncan, 2001). En este sentido, las normativas también influyen en quiénes pueden participar y avalan determinadas apreciaciones del paisaje en virtud de

las valorizaciones legitimadas. La configuración del paisaje no es simplemente un resultado casual, sino más bien una tarea consciente que implica una responsabilidad activa (Lefebvre, 1991).

La no aplicación efectiva de estas normativas resulta llamativo ya que, aunque existe un sentido común institucional en el uso del color, estas plantean directrices sobre lo que debe ser la producción y representación visual de los poblados de la Quebrada de Humahuaca y también de las expectativas de los otros con relación a la región. En este contexto, la creación del paisaje a través de las normativas puede ser percibida como una forma de fabricación de una estética *atractiva* y escenográfica que reproduce un paisaje adaptado a ciertas preferencias.

#### » El color de un paisaje turístico

Las lógicas del uso del color en las arquitecturas actualmente parecieran estar sujetas a dos tendencias generales. Por un lado, las edificaciones con fines netamente turísticos, como hoteles, hostales, restaurantes y otros locales comerciales. Por otro lado, una segunda tendencia que presenta una variedad de colores que se alejan de las normativas establecidas, principalmente observada en viviendas o arquitecturas de tipo doméstico. En el caso del primer grupo, adhieren a una paleta de colores terrosos con el contexto visual, tal como lo plantea el administrador de un emprendimiento turístico,

[...] la idea del hotel fue *mantener lo estético, que sea lindo, armonioso con el ambiente, respetando el entorno natural*. Hay una suerte de *sentido común* en el uso de los colores y la estética con los otros hoteles [...] el uso de las carpinterías por ejemplo debe ser siempre opacas y naturales, en la misma línea del edificio, lo brillante molesta [...] [observa por el ventanal una casa de enfrente y comenta] en cambio *esa casa de allá es fea, molesta a la visual y no es armoniosa con el entorno* al igual que los

cables, que no se ven bien [...] (Gerenta de un hotel en Tilcara, entrevista personal, octubre 28, 2023)

Es posible pensar que el concepto de sentido común pareciera estar inherentemente vinculado a una percepción superficial, en tanto la elección del color terroso que remite al adobe, busca emular el material sin necesariamente exhibirlo en el exterior, bajo la intención de interpretarlo como la manifestación de un "sentido común hegemónico" (Tomasi y Barada, 2021).

Un ejemplo de esta práctica se observa en un destacado hotel de la localidad de Tilcara, que por un lado adopta una paleta de colores que remite a los del adobe en la fachada, desacoplado de su forma. Por otro lado, el interior, especialmente la sala de recepción, deja el muro de adobe totalmente a la vista (Fig. 5). Esta estrategia se integra como parte del diseño, manifestando la intención de una estética específica diseñada para un cliente particular. La aplicación del sentido común en este contexto implica la suposición de que la elección de color que remite al adobe, tanto en el exterior como en el interior, cumple con las expectativas y preferencias de un determinado gusto establecido. Esta elección cromática pareciera inclinarse hacia la búsqueda de una imagen visualmente coherente e idealizada de la región y sus características distintivas construidas. En este sentido, es posible analizar esta práctica a través del concepto de *esencialismo estratégico* propuesto por Spivak (1987), que implica la simplificación y distinción de ciertos elementos considerados esenciales para comunicar un mensaje específico o alcanzar determinados objetivos estratégicos. En tanto, la convivencia de simulación y exhibición directa del adobe refuerza la importancia del color por sobre la forma, revelando las complejas dinámicas de correspondencias entre la producción visual, el marketing turístico y la autenticidad cultural en la configuración del paisaje (Troncoso, 2013). La integración de los suelos característicos de la región en la arquitectura no solo constituye una manifestación visual, sino que también adquieren una dimensión material a través de la

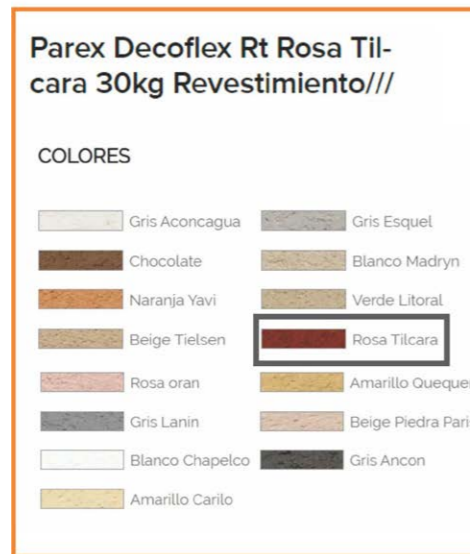
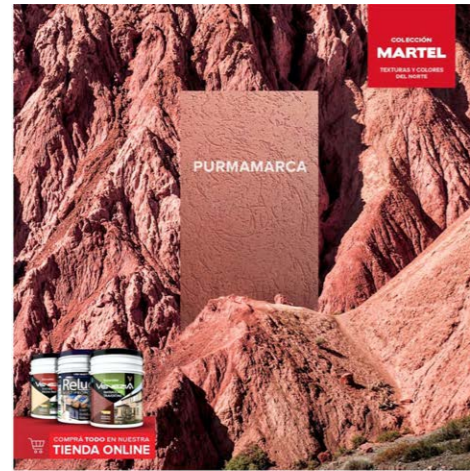


Figura 6. Productos de pinturería con nombres de localidades quebradeñas. Fuente: folletos comerciales en redes sociales.

asociación con marcas específicas de materiales de construcción. Estas marcas adoptaron nombres vinculados a lugares emblemáticos como Purmamarca y Tilcara (Fig. 6), fortaleciendo así la identificación del color particular del adobe con la región. Este fenómeno no sólo consolidó la conexión entre el paisaje y el color, sino que también contribuyó significativamente a la construcción de una imagen distintiva durante el proceso de patrimonialización y turistificación del área. La vinculación del color adobe con la región experimentó un proceso notable de masificación

y rentabilidad visual a partir del año 2003. Esto no solo se limitó a la esfera visual, sino que también se extendió al ámbito arquitectónico, donde la estética regional se adaptó a las demandas del mercado, consolidando así una conexión intrínseca entre el lugar, el color y la arquitectura. Es importante destacar que los productos de pintura asociados a esta estética regional no son fabricados y comercializados en la zona, sino que son creados y consumidos fuera de sus límites, en provincias como Córdoba y Salta. Este fenómeno puede analizarse en relación con el proceso de *landscape branding*, que se



Figura 7. Fachadas de construcciones en la localidad de Tilcara. Fuente: fotografías propias.

centra en la idea de utilizar elementos del paisaje para crear una identidad distintiva y atractiva que pueda ser comercializada y capitalizada económicamente (Nogué y Vela, 2017). Siguiendo la explicación de los autores, este proceso implica apelar al poder evocativo del paisaje para transformar su mensaje en niveles de consumo simbólico y experiencial.

#### » Los otros colores del paisaje

Como hemos mencionado anteriormente, se hace presente una segunda tendencia o inclinación hacia expresiones más individuales y fuera de las expectativas convencionales y hegemónicas en relación al uso del color. Actualmente, se observa una variedad significativa de colores en las fachadas de las construcciones, que indica la falta de aplicación efectiva de las ordenanzas locales. Estas no consideran las preferencias tradicionales de color en la arquitectura local, que podrían inspirarse en las prácticas contemporáneas de la pintura del paisaje jujeño. Esta última se caracteriza por el uso de colores vibrantes y alto contraste, junto con motivos pictóricos estereotípicos. Las construcciones domésticas principalmente y algunos hospedajes tienden a optar por otros tonos, frecuentemente de saturación alta, como verde musgo, amarillos intensos y en la gama de los violetas (Fig. 7). Da cuenta de esto último, una entrevista realizada a empleados de una pinturería en la localidad

de Tilcara: "la gente de aquí busca colores vivos, tipo fucsia, entre los verdes y los amarillos y la gente de afuera tiene otro concepto cuando eligen los colores, siempre buscan algo de calidez, de fresca buscan colores de ese tipo entre la línea de los marrones y los blancos suaves. Nosotros recomendamos en relación al patrimonio y demás, pero siempre vienen con una paleta definida de colores" (Empleado de pinturería en Tilcara, entrevista personal, octubre 27, 2023). Según la entrevista, es posible pensar la presencia de dos criterios distintos en la elección de colores para obras específicas. Sin embargo, es crucial destacar que emergen al menos dos paletas de colores discernibles, en donde los tonos tierra adquieren relevancia y son solicitados por un grupo específico de clientes, particularmente los hoteles. Este fenómeno pareciera conectar con la observación previa sobre la consumación de un paisaje patrimonializado y turistificado, vinculado con el origen pictórico de ese sistema de significados. Este fenómeno nos plantea interrogantes sobre la percepción de una identidad visual que de alguna forma plasman contradicciones respecto al uso y regulación del color.

#### » Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha presentado una aproximación al modo en que se creó una constelación de ideas y valores alrededor del color del adobe a través de ciertas producciones visuales. A su vez, cómo estas últimas formaron

parte de la puesta en valor patrimonial de la región, articulados con su proceso de turistificación hasta configurarse como un patrón de regulación a modo de normativas. Se observó inicialmente una progresiva consolidación del uso de los tonos tierra debido a la producción visual, puntualmente la plástica, que erigió un puente entre una paleta cromática y una red de ideas asociadas a una cultura detenida en el tiempo digna de preservar y proyectar cómo norte estético. De este modo, se constituyó una iniciativa de régimen cromático como agente de control, estrechamente ligadas con las sucesivas declaraciones patrimoniales de principios de la primera década del 2000. No es menor el papel del Estado como agente motorizador de todas las dimensiones del proceso de construcción del paisaje de la Quebrada, desde la promoción de la región para el arribo de artistas, intelectuales y académicos, hasta la estimulación de la puesta en valor de edificios históricos y la generación de infraestructura para el turismo. Asimismo es posible observar el actual retroceso del accionar estatal, en forma de la desregulación y no concreción de las normativas que promueven el uso del color en las construcciones de las localidades abordadas. Resulta llamativo pensar que dichas políticas de regulación en los casos de Tilcara y Purmamarca no son plenamente aplicadas, dando como resultado un uso variado y heterogéneo del color en las arquitecturas de

los poblados de la Quebrada. Esto no quiere decir que el color del adobe quedó en desuso, sino que gracias a los imbricados procesos de patrimonialización y el desarrollo del turismo masivo, configuró un sentido común asociado a ciertos grupos sociales y en el marco de actividades puntuales. Por otro lado, la observación de campo y los testimonios recogidos dieron luz a una búsqueda de otras paletas cromáticas, vibrantes, contrastantes y saturadas, despegadas de la lógica mimética con el entorno natural.

A modo de cierre, podemos observar que el paisaje de la Quebrada de Humahuaca está surcado por continuidades y discontinuidades de legados simbólicos y narrativas que evocan a un constructo del pasado regional como repertorio legitimado y reproducible. En ese marco, el color del adobe condensa un modo de *ver* y *hacer ver* el paisaje de la Quebrada, que, a pesar de haberse vuelto un régimen de control a modo de normativa frustrada, permeó y sigue influyendo en la manera en que se construye, pinta y observa la región. •

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Aleph Galería de Arte (S/f). Catálogo de Muestra de Arte: Medardo Pantoja (1906-1976).
- Amigo, R. y Petrina, A. (2014). *La hora americana 1910-1950*. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.
- Asociación de Amigos de Tilcara. (1962). Homenaje al 150° Aniversario del Éxodo 23 de agosto de 1812/23 de agosto de 1962. Tilcara, Argentina.
- Ávalos, P. (2017). La turistificación y transformaciones urbanas habitacionales en Purmamarca Jujuy Argentina. *Vivienda y Ciudad*, 4, 119-132.
- Bedolla Pereda, D. y Caballero Quiroz, A. (2014). La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (49), 73-89.
- Caivano, J. L. (2001). Investigation on visual object from a semiotic point of view, with

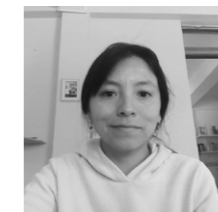
- special emphasis on visual signs produced by light: colour and “cesia”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 85-99.
- Cañelas, E. y Potocko, A. (2014). La declaratoria patrimonial de la Quebrada de Humahuaca [Argentina]: apuntes de un proceso de política pública. *Labor & Engenho*, 8(3), 28-49.
- Civila Orellana, F. V. (2018). Entre iconos, polifonía, performance coplera y un alud: el paisaje textual del patrimonio en Tilcara y Volcán, Jujuy, Argentina. *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 31(2), doi: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc31-2.ippc>
- Dang, T. K. (2021). Decolonizing landscape. *Landscape Research*, 46(7), 1004-1016.
- Duncan, J., y Duncan, N. (2001). The aestheticization of the politics of landscape preservation. *Annals of the Association of American Geographers*, 91(2), 387-409.
- Fasce, P. J. (2018). El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX. *Artelogie*, 12, doi: [10.4000/artelogie.1843](https://doi.org/10.4000/artelogie.1843)
- Ferrer Franquesa, A., y Gómez Fontanills, D. (2013). *Cultura y color*. Barcelona, España: UOC.
- Herráiz, C. S. (2012). Paisaje y patrimonio natural y cultural: historia y retos actuales. *Nimbus: Revista de climatología, meteorología y paisaje*, (29), 687-700.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- Mancini, C. E. y Tommei, C. I. (2023). Veinte años de Patrimonio Mundial UNESCO. Una mirada sobre los conflictos territoriales de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). *Estudios Socioterritoriales. Revista de Geografía*, (34), 285-310.
- Mancini, C. y Tommei, C. (2012). Transformaciones de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) en el siglo XX: entre destino turístico y bien patrimonial. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, (9), 97-116.
- Navarro, D. (2015). Recursos turísticos y atractivos turísticos: conceptualización,

- clasificación y valoración. *Cuadernos de Turismo*, (35), 335-357.
- Nicolini, A. (1964). El poblado y la iglesia de Purmamarca en Jujuy, Argentina 5b. *Nuestra Arquitectura*, 413, 27-34.
- Nicolini, A. (1984). Arquitectura en el valle del río Grande de Jujuy. *Summa*, 199, 72-75.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar: Quaderns de Filosofia*, (45), 123-136.
- Nogué, J., y Vela, J. D. S. E. (2017). La contribución del paisaje visual en la generación de marcas territoriales. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (74), doi: <https://doi.org/10.21138/bage.2448>
- Ojeda Rivera, J. F. (2004). El paisaje como patrimonio factor de desarrollo de las áreas de montaña. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (38), 273-278.
- Pérez, L. y Parra, C. (2004). Paisajes culturales: el parque patrimonial como instrumento de revalorización y revitalización del territorio. *Theoria*, 13(1), 9-24.
- Romero, A. G., y Jiménez, J. M. (2002). *El Paisaje en el Ámbito de la Geografía*. México DF, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rubio Jiménez, C. (2015). *El lenguaje visual de los colores: historia, cultura y problemas en la traducción de las expresiones idiomáticas de colores* (Trabajo fin de grado). Facultad de traducción e interpretación, Universidad de Valladolid.
- Sánchez, E. y González, D. C. C. (2016). La significación del color y su importancia para la divulgación de la ciencia. Un enfoque cualitativo. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (13), 540-559.
- Spivak, G. (1987). *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
- Tomasi, J. y Barada, J. (2021). Alteridades persistentes: Las construcciones sobre las otridades arquitectónicas en el noroeste argentino. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Mario J. Buschiazzi*, 51(2), 1-17
- Tomasi, J. y Bellmann, L. (2018). Adobe. *Estructuras: Bioarquitectura: diseño y construcción con tierra*, 1(2), 18-27.
- Troncoso, C. (2013). La estetización de la Quebrada de Humahuaca. *Ería*, 91, 168-181.

- Troncoso, C. A. (2010). Patrimonio, turismo y lugar: selecciones, actores y lecturas en torno a la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina) como Patrimonio de la Humanidad. *Cuadernos de turismo*, (25), 207-227.
- Villalonga, A. (1942). *Documentos de Arte Argentino II bis. Ramificaciones del camino de la Quebrada de Humahuaca y del camino de los Incas*. Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Wechsler, D. y Penhos, M. (Coords.). (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.



**Alberto Mosca.** Licenciado en artes visuales de la Universidad Nacional de Artes. Actualmente es becario doctoral del CONICET. Aborda a través de las disciplinas de las artes visuales y la geografía el concepto de paisaje en vinculación a un conjunto de obras pictóricas de principio de siglo XX en la Quebrada de Humahuaca Roles de autoría\*: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 14.  
mosca.alberto@hotmail.com  
<https://orcid.org/0009-0004-8898-5883>



**Analía Virginia Saiquita.** Arquitecta. Actualmente, es becaria doctoral del CONICET. Su investigación en curso se centra en el papel de los sujetos productores de adobes y en los modos de hacer en la zona media de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. Roles de autoría\*: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 14.  
viky90\_fau@hotmail.es  
<https://orcid.org/0000-0003-4367-6863>

\*Ver referencias en normas para autores

»

Amaro, O. y Tornatora, M. (2024). El proyecto de los lugares sagrados. Hierofanía en los paisajes de Calabria. *A&P Continuidad*, 11(20), 82- 91. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.448>



# El proyecto de los lugares sagrados

## *Hierofanía en los paisajes de Calabria*

Ottavio Amaro y María Tornatora

Traducción por María Virginia Theilig (Università degli Studi di Napoli “Federico II”, Italia)

### Español

La demanda de turismo cultural desencadena procesos centrados en un mayor reconocimiento y representación del patrimonio histórico y artístico geográficamente disperso, desplazando las fronteras entre lo local y lo global.

El proyecto de lugares sagrados en Calabria (Investigación del Laboratorio Landscape\_inProgress -UNIRC) pretende restaurar mapas y tramas históricas junto con nuevos enfoques e itinerarios contemporáneos, en un territorio que, tras el paréntesis de los viajeros del Grand Tour, ha experimentado una condición de marginalidad y periferia. Calabria encuentra en los lugares de lo sagrado su posible redención como *topos* histórico-artísticos, redescubriendo los paisajes del interior, ya destino de monjes y místicos que, desde las costas mediterráneas, huían en busca de lugares de silencio y meditación.

Caminos y santuarios constituyen *líneas* y *puntos* de un diseño del territorio y de un modo de habitarlo que se ha perdido. El proyecto de arquitectura contribuye a una acción de “restauración del paisaje”, en la idea de no considerar acabada y definida una identidad figurativa y paisajística. Esto favorece el diálogo entre lo antiguo y lo contemporáneo, y sobre todo entre los escenarios de la ciudad difusa y los lugares más reconocibles.

El texto presenta tres ejemplos en el territorio calabrés que abordan la idea de lo sagrado y su relación con el lugar a tres escalas diferentes: el proyecto y el itinerario, el proyecto y la historia, y el proyecto y los nuevos símbolos en la periferia difusa.

**Palabras clave:** hierofanía, paisaje, camino, turismo religioso, proyecto

**Recibido:** 29 de febrero de 2024

**Aceptado:** 24 de junio de 2024

### English

The demand for cultural tourism gives raise to processes focused on a greater recognition and representation of the geographically spread historical and artistic heritage that shift the boundaries between the local and the global.

In Calabria, the sacred places project (Research of the Landscape in Progress Laboratory – UNIRC) seeks to redraw historical maps and plots through new approaches and contemporary itineraries in a territory that, after the departure of the *Grand Tour* travelers, has experienced the condition of marginality and periphery. Calabria finds its possible salvation in the places of the sacred, i.e., historical-artistic *topos*. Thus, the inland landscapes -the destination of monks and mystics who fled from the Mediterranean coast in search of places of silence and meditation- are rediscovered.

Paths and sanctuaries become the *lines* and *points* of a landscape design and a lost sense of inhabitation. The architectural project contributes to an action of “landscape restoration” grounded on the idea that a figurative and landscape identity has not been finished or defined. This encourages a dialogue between the ancient and the contemporary, and especially, between scenarios of the diffuse city and more recognizable places.

The text introduces three examples of the project in the Calabrian territory addressing the idea of the sacred and its relationship with the place at three different scales: the itinerary, the project and history, and the project and the new symbols in the diffuse periphery.

**Key words:** hierophany, landscape, itinerary, religious tourism, project

“Io sono ateo, ma il mio rapporto con le cose è pieno di mistero e di sacro. Per me niente è naturale nemmeno la natura” (Pasolini, 1968, p. 8) [Soy ateo, pero mi relación con las cosas está llena de misterio y de lo sagrado. Para mí nada es natural, ni siquiera la naturaleza].

### » Introducción

En la actualidad es evidente, también desde el punto de vista estadístico, que la demanda de turismo cultural en el ámbito internacional está creciendo exponencialmente. Un signo visible es la progresiva metamorfosis de la figura del *turista*, de consumidor pasivo a *viajero*, redescubriendo tanto el significado histórico que adquiere el término como el deseo de descubrimiento como capacidad de conocer lugares (Cavallo, Petrei y Santoro, 2023). Dentro de los ritmos más generales de la contemporaneidad, la demanda de turismo cultural activa procesos centrados en un mayor reconocimiento y representación del patrimonio histórico-artístico extendido geográficamente tanto en zonas centrales como en

otras más marginales. Estamos en presencia, de hecho, de un desplazamiento de los límites de la relación entre lo local y lo global, devolviendo la atención a las identidades regionales como nuevas fronteras del conocimiento y el descubrimiento. Se trata de superar un turismo mercantilizado y fragmentario originado por la división, propia de la contemporaneidad, entre poderes financieros y económicos y sistemas culturales, reduciendo el conocimiento a mera información; los lugares, a fugaces miradas *de golpe* y *porrazo*, donde los aparatos globalizados – infraestructuras hoteleras, guías turísticas, etc.– empañan las identidades locales. Los estereotipos, las iconografías publicitarias, los sistemas de navegación digital, contribuyen a suplantar los lugares reales en su narración material e inmaterial. El propio Google Earth crea la ilusión de viajar a través de lugares y paisajes, pensando en compartir simultáneamente tiempo y espacio.

En este sentido, cobra protagonismo la figura del “viajero” y “caminante” (Ingold, 2019), proyectada hacia el descubrimiento, en simbiosis

con el lugar en su identidad visible e invisible, histórica y natural.

Las personas así vagan por los campos en lugar de ceñirse a la carretera; tienen ojos y narices que se distraen con los colores y olores de las flores; y oídos que se entretienen con el canto de los pájaros. A veces personas de ese tipo se detienen a descansar, a hablar con otras personas y a mirar a su alrededor; agitan las manos abrazando al viento en lugar de tenerlas fijas a los lados; se enamoran y tienen hijos. Imaginemos colocarlos uno al lado del otro: los de la línea recta y los burros de carga. ¿Cuáles son los tontos y cuáles los sabios? (Ingold, 2019, pp. 236 y 237).

El proyecto de los lugares sagrados y, por tanto, del turismo religioso en Calabria, presentado aquí a través de experiencias históricas y contemporáneas, constituye un intento de restaurar mapas y tramas históricas junto con nuevos

enfoques e itinerarios contemporáneos, en una zona que, tras la marcha de los viajeros de Grand Tour, ha experimentado a menudo una condición de marginalidad y periferia.

#### » Turismo religioso y proyecto

El turismo religioso constituye sin duda un requisito previo para superar el turismo globalizado, aportando lugares con identidad a nivel histórico-cultural. Su crecimiento es constante: en Italia contribuye exponencialmente al turismo nacional, atrayendo no sólo a los creyentes, sino más en general a los viajeros amantes de la cultura, el arte, la naturaleza y lo sagrado en sentido amplio (Cavallo, Petrei y Santoro, 2023). Además de los grandes viajes codificados desde la Edad Media –Jerusalén, Roma, Santiago de Compostela, la Vía Francígena, etc.– redescubrimos la densa red de rutas en los paisajes más interiores que están menos presentes en los circuitos oficiales.

Junto a esta forma de turismo religioso, que mira a los paisajes y al movimiento lento, encontramos los grandes destinos de santuarios ahora

metabolizados en zonas urbanas y sometidos a los ritmos del turismo comercial y de masas: esos lugares, es decir, antiguos y nuevos, que definiríamos como de *multitudes*. Grandes polaridades identificadas con la presencia de un santo, de una figura sagrada que atraen flujos continuos de peregrinos en una combinación de espacios de alojamiento, comerciales y religiosos. Lourdes, Fátima, Medjugorje, Monterotondo asumen a menudo dimensiones en las que los espacios pierden el límite de lo sagrado. El tiempo y el espacio experimentan la desconexión de los ritmos urbanos y las leyes de un turismo programado y enmarcado.

Ambas formas de turismo religioso traen el recuerdo de un tiempo en que la búsqueda de lo sagrado, en cada civilización y en cada época de la historia del hombre, constituía la acción antrópica de organización y formalización de los territorios y las ciudades: iglesias, campanarios, conventos, minaretes, mezquitas, e itinerarios para llegar a ellos, imprimían la idea de *hierofanía*, de carácter e identidad a los paisajes en su expresión física y metafísica, visible e invisible.

No cabe duda de que los procesos de secularización (Abbruzzese, 2015), junto con los de desterritorialización propios de la modernidad, han dado lugar a la aparición de nuevos símbolos, nuevos primados de estructuras que identifican nuevas relaciones productivas y sociales: infraestructuras, estaciones, aeropuertos, ferrocarriles, instituciones civiles han cambiado las connotaciones físicas y jerárquicas de la imagen de la ciudad, junto con el desconocimiento de una presencia estructural y auténtica de lo sagrado. Desconocimiento que a menudo significa nuevos puntos de vista y lectura de los territorios, desconcierto, anulación u ocultación bajo el “estruendo de las tramas infraestructurales” y los “no lugares” (Augé, 2009), dictados por la falta de límites y fronteras distintivos entre artificio y naturaleza, típicos de la iconografía de la ciudad contemporánea. Todo el sistema de una densa red de caminos, Sacri Monti (Tinazzi, 2015), calvarios y calles de los peregrinos, junto con los monumentos y arquitectura sagrados que han generado un patrimonio cultural superpuesto y *apilado* desde la Edad Media, ha sido

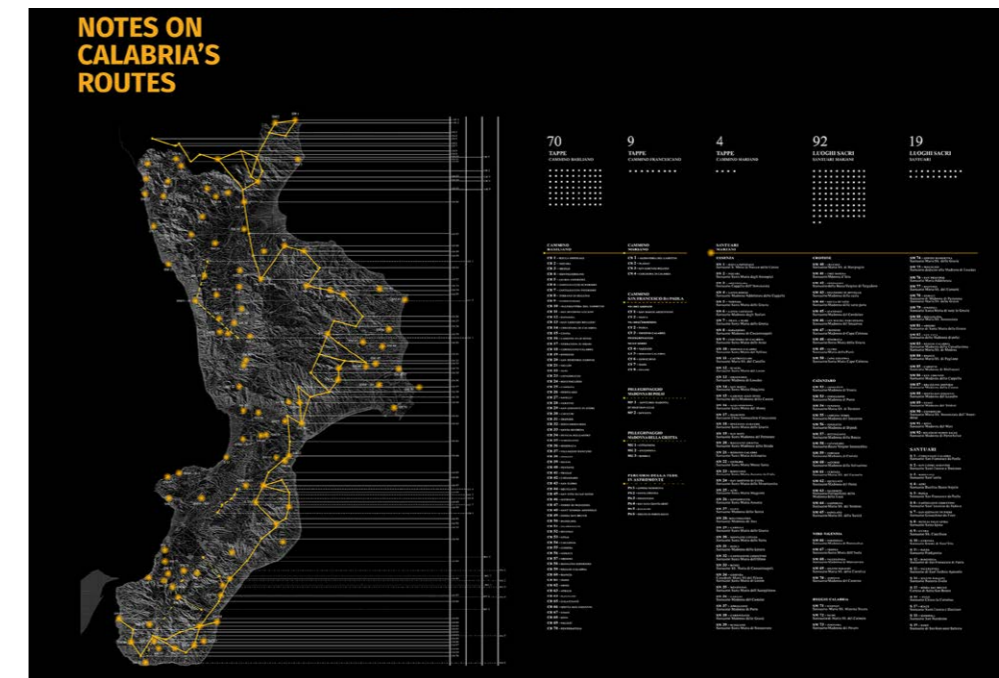


Figura 1. Mapa de los caminos sagrados en Calabria: Camino Basiliano, Camino Mariano, Camino San Francesco da Paola. Elaboración Laboratorio Landscape\_inProgress, UniRC, 2023.

absorbido, y a menudo ocultado, de manera indiferente por el territorio moderno. En este contexto, emerge con claridad la necesidad de que el proyecto arquitectónico responda al requerimiento de un turismo proyectado hacia el reencuentro de una idea del viaje vinculada a los valores culturales de los lugares que, desde la dimensión de lo sagrado y lo místico, encuentra su reflejo en la expresión arquitectónica, urbana, territorial y paisajística. No cabe duda de que dentro de los palimpsestos híbridos de los paisajes contemporáneos y en el *bullicio territorial*, la representación de lo sagrado puede significar todavía una clave de lectura y transformación a través del lenguaje de la arquitectura que devuelve el punto de vista sobre las características histórico-culturales de los territorios, en el doble sentido de re-reconocimiento y modificación inherente a la idea del proyecto (Abbruzzese, 2015). Se trata de investigar las capas de memoria y los signos de una realidad *animista* del paisaje y la ciudad cada vez más subordinada a lógicas comerciales y globalizadas (Turri, 2004); una investigación

ciertamente focalizada en los grandes y pequeños destinos urbanos (iglesias, conventos, santuarios), pero también dirigida a poner en valor los recursos culturales y paisajísticos sumergidos en geografías más marginales. Todo ello constituye una reflexión proyectual sobre el concepto de conservación, valorización y construcción del patrimonio en su valor histórico y cultural, pero sin duda también en su necesidad de respuesta dentro del mundo contemporáneo; un proyecto que redescubre el sentido de habitar no sólo en sus aspectos funcionales, sino también en su dimensión evocativa y espiritual, donde los valores urbanos y arquitectónicos conviven con aspectos ligados a la maravilla, a la empatía y, por tanto, al sentimiento<sup>2</sup> (Gregory, 2023). En este sentido, hablamos de proyecto como la capacidad de repensar y reorganizar los lugares en su ser memoria y forma donde el arte y la arquitectura son las expresiones más evidentes. Una idea opuesta a los lugares de la globalización, representados por signos de desarraigo como expresiones de asombro tecnológico, poco atentos, en su autorreferencialidad, al cuidado de las ciudades y los paisajes.

“Entonces me di cuenta de que me gustaba porque esos límites disciplinarios de la arquitectura de la máquina, del instrumento, se funden en una invención maravillosa”<sup>2</sup> (Rossi, 2002, p. 11). Aldo Rossi utiliza aquí la palabra *maravilla* como dimensión del sentimiento, evidentemente necesaria para recuperar el sentido de la arquitectura en la transformación de los lugares a través de signos evocadores y parlantes.

“Debemos cuestionar el mundo y debemos hacerlo recuperando el sentido de la maravilla que hemos perdido...” y “...no es una cuestión de escala o riqueza, sino una emoción democrática a la que todos tenemos derecho” (Molinari, 2023, pp. 6, 8). Ya Le Corbusier, hablaba de objetos de *reacción poética*, de *espacio indecible* como necesidad de una narración como *emoción*, principalmente arquitectónica:

Esta pequeña capilla de Ronchamp, destinada a las peregrinaciones [...] Dentro: a solas con uno mismo; fuera 10.000 peregrinos ante el altar [...] Estos paisajes de los cuatro horizontes son una

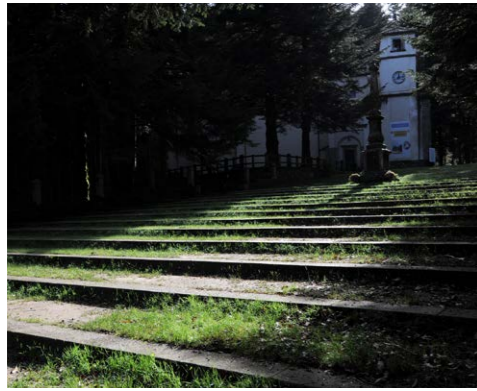


Figura 2. Certosa, el hermitage, Serra San Bruno (VV), 2018, © Antonio Mancuso | Figura 3. La Cattolica Stilo (RC), 2020, © Antonio Mancuso |



presencia, son los invitados. Y es a estos cuatro horizontes a los que se dirige la capilla por el efecto de 'un fenómeno acústico (la acústica visual) introducido en el dominio de las formas' [...] las formas hacen ruido o hacen silencio; unas hablan, otras escuchan [...] Lugar de peregrinación con fechas fijas, pero también lugar de peregrinación para personas solitarias de todos los horizontes..." (Petit, 1990, pp. 8, 34, 45).

Son las formas y geometrías las que en el convento de La Tourrette hablan el lenguaje del silencio.

En este sentido podemos afirmar que el proyecto de lo sagrado está todo dentro de la forma de turismo cultural y religioso que busca también en los lugares y en la arquitectura empatías (Gregory, 2023) que, desde el contexto y desde lo ordinario, miran a lo trascendente y a una dimensión más emocional del ser.

Esto tanto en los contextos de la ciudad difusa e informe<sup>3</sup> como en los paisajes por renombrar en una nueva relación entre naturaleza y artefacto, visible e invisible.

#### » Viejas y nuevas hierografías en los paisajes de Calabria

Calabria encuentra en los lugares de lo sagrado su posible redención cultural, redescubriendo el espíritu de una condición de *topos*

histórico-artístico, ya presente en el imaginario de la literatura y la iconografía del viaje del setecientos y ochocientos. Si una visión distorsionada de lo moderno y contemporáneo tiende a crear geografías marginales, flujos de un *viaje global* poco dedicado al descubrimiento y dirigido al turismo de consumo, esto no corresponde a la realidad territorial e histórica de una región situada en el centro del Mediterráneo.

San Pablo, tras cruzar el Mediterráneo en el año 61 d.C., desembarcó en Reggio Calabria, siguiendo un itinerario a partir del cual se difunde el cristianismo.

En la Edad Media, la región se convierte en el centro del encuentro entre los dos mundos del monacato occidental y oriental. Es cuna de santos, ermitaños y anacoretas; nacen decenas de conventos, ermitas y santuarios donde desde la edad medieval y bizantina se reescribe la historia de la religión y los textos sagrados (Minuto, 2007).

Grandes figuras del pensamiento universal dialogan con el mundo religioso y filosófico:

La categoría de aislamiento y falta de penetración de la civilización [...] resulta, en definitiva, al menos parcial. No tiene en cuenta que a menudo grandes corrientes de civilización y de pensamiento, así como de importantes iniciativas económicas y culturales, se afirman en el interior. Basta pensar

en la importancia de figuras como Casiodoro, Bruno de Colonia y Joaquín de Fiore, en la presencia de santos italo-griegos, en experiencias importadas de fuera como el monacato cartujo, que encontraron en la región un terreno fértil para arraigar y constituir centros de elaboración e irradiación cultural (Teti, 2017, p. 51).

Todo ello sin recordar los espacios sagrados de los grandes santuarios de la Magna Grecia, como el de Hera Lacinia en Crotona, uno de los más importantes del mundo helénico, todavía marcado en su *sacralidad* por la columna dórica que se conserva, capaz de dar medida y solemnidad al promontorio que se adentra sobre el Jónico.

Es decir, estábamos ante un sistema de asentamiento fuertemente antropizado, presidido por grandes signos arquitectónicos, junto con la presencia de pensadores y símbolos capaces de impartir misticismo y sacralidad al lugar.

Lo que favoreció e impulsó a la región a esta vocación no fue sólo su posición geográfica baricéntrica, respecto a las rutas mediterráneas, sino sin duda la conformación morfológica de su territorio y las formas que adopta la naturaleza en los diferentes paisajes que la componen de norte a sur, funcionales a una acogida en busca de *refugio* y silencio. "Es una belleza de pura geología, de la conformación del terreno y de la historia de la tierra, que tiene la memoria de un cosmos operante, de las heladas de épocas remotas, de los océanos que bañaban las cumbres de las montañas, retirándose esculpieron las terrazas" (Alvaro, 1967, p. 223). La descripción de Corrado Alvaro va ciertamente en contra de los lugares comunes que a menudo entreveen el territorio calabrés como un límite dictado por la inestabilidad hidrogeológica, por una orografía compleja, predominantemente ligada a las montañas, que determina barreras de una zona a otra y a menudo aislamiento. Por el contrario, puede leerse como riqueza, belleza, donde, dice Corrado Alvaro, "es la propia naturaleza la que asume actitudes arquitectónicas, la obra del hombre la que se hace una con ella" (Alvaro, 1967, p. 222). Una intuición que encontramos



Figura 4. En camino hacia el santuario de la Espina Sagrada, Petilia, Policastro (KR), 2015, © Antonio Mancuso. | Figura 5. Procesión del Sábado Santo, Badolato (CZ), © Antonio Sollazzo

en varios tratados sobre Calabria, de estudiosos y viajeros que contraponen el *límite* a la *oportunidad* de un territorio plural que contiene una variedad de recursos e identidades entre una zona y otra de la región. El comandante Curier, que seguía al ejército napoleónico, señalaba:

en qué consiste esta belleza, no es fácil decirlo. Ciertamente depende en gran medida del marcado contraste entre las montañas y el mar, de la alternancia de valles fértiles y cumbres de granito ardidas por el sol, de la repentina aparición feliz de un paisaje lleno de luz, de las sombras oscuras de bosques impenetrables, de los amplios horizontes abiertos a los mares, de las numerosas gargantas alpinas que resuenan con aguas corrientes (Mozzillo, 1982, p. 297).

Y de nuevo Giuseppe Isnardi (1953, p. 47) argumentaba que Calabria:

Es un paisaje de formas estiradas y casi aplanadas, un paisaje esencialmente de longitud, en el que la luz juega entre masa y masa de relieve, entre surco y



surco de ríos y torrentes, formando sucesiones de fondos en sombra y en sol, hasta los muros de los grandes relieves terminales, mientras el mar continúa con su línea de horizonte, los de las alturas, y lo une a los perfiles y planos de otras alturas, formando un telón de fondo de grandes cuadros con cielos muy altos y luminosos

Los estudios de Lucio Gambi (1965) sobre Calabria sistematizan sobre un plano geográfico, este carácter territorial, indagando la calidad de los diferentes paisajes desde una perspectiva histórica, antrópica y cultural. Estos estudios constituyen un punto de referencia para la investigación sobre El turismo como arte de los lugares<sup>4</sup> (coordinada por los autores del presente texto), que explora la relación innovadora entre lugar y turismo cultural. La investigación pretende desglosar y luego identificar los *paisajes* de Calabria en relación con las identidades morfológicas y territoriales. Se identificaron 14 *salas paisajísticas*<sup>5</sup> como ámbitos territoriales que trascienden las fronteras administrativas y se caracterizan por la homogeneidad paisajística, morfológica y, por tanto, antropogeográfica.

Dentro de estos ámbitos (*salas*) hipotetizamos desarrollar una potencial oferta turística potencial basada en las identidades locales.

Esto se hizo con la idea de revocar una narrativa territorial que ha privilegiado una visión parcial, fragmentaria, que ha omitido esencialmente el interior, centrándose en el borde exterior del litoral, sin profundidad de perspectiva, frente a una interioridad todavía auténtica en su conformación histórica y paisajística. Una desterritorialización acentuada durante los años del *boom* económico, del abandono del campo, de la emigración, que ha invertido una organización históricamente estructurada del territorio, constituida por acciones milenarias de *modelado* de los montes y valles de Calabria (Bevilacqua, 2018), perdidas bajo acciones superestructurales y al margen de un verdadero conocimiento/conciencia de los lugares.

Es en esta riqueza de formas de los paisajes del interior donde históricamente encontró asilo la oleada de monjes y místicos que huían de las costas mediterráneas en busca de lugares de silencio y meditación.

El proyecto de un turismo religioso contemporáneo en Calabria<sup>6</sup> parte del redescubrimiento de esta trama, a menudo a revelar bajo los

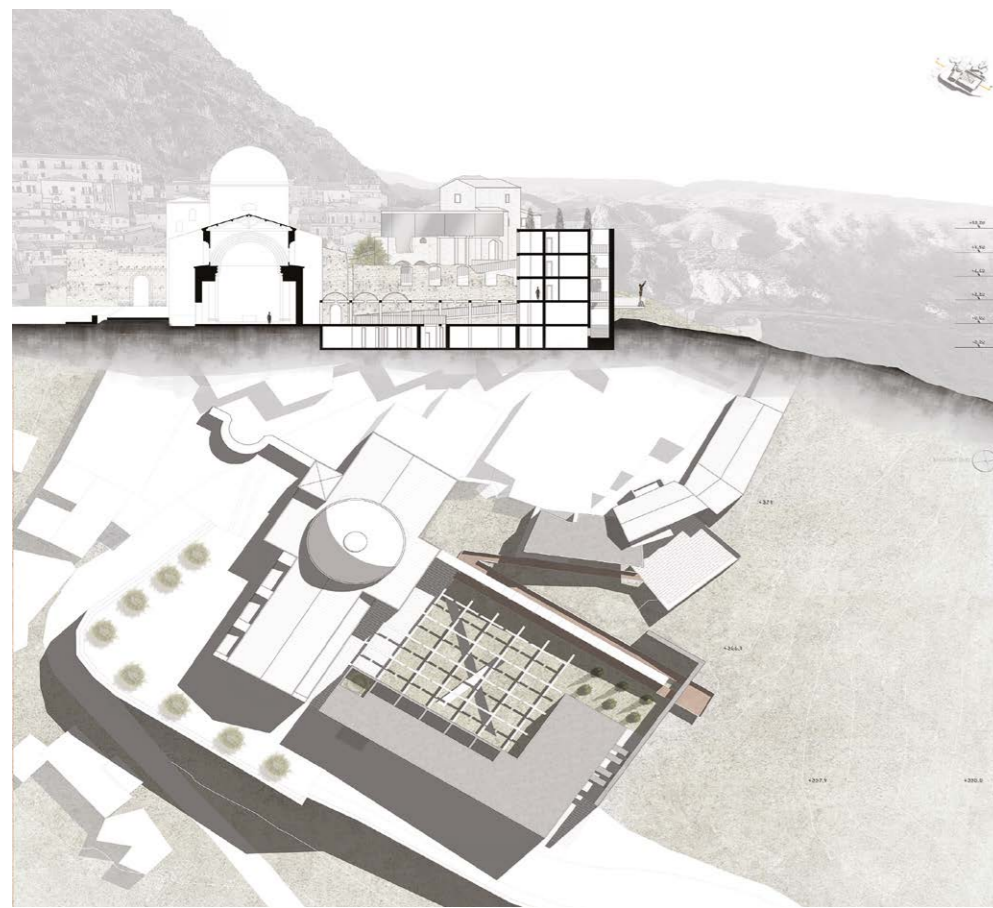


Figura 6. Proyecto Monasterio en el valle de Stilaro, Tesis de grado. Cosimo Metastasio | Figura 7. Proyecto Monasterio en el valle de Stilaro, Tesis de grado. Cosimo Metastasio

aspectos arqueológicos junto con los paisajísticos. Caminos, itinerarios, santuarios, constituyen *líneas* y *puntos* de un diseño del territorio y un sentido de habitarlo que se ha perdido, junto con el equilibrio productivo y de asentamiento establecido a lo largo del tiempo.

Al sistema de infraestructuras contemporáneo, concebido como una travesía rápida, superpuesta de forma abstracta a la morfología de la región, se contraponen una red de itinerarios fuertemente arraigada en la forma y los pliegues del terreno, que se desarrolla longitudinalmente, transversalmente y en el interior de los valles de las principales cuencas hidrográficas.

En este sentido se encuentra el Camino Basiliano, (Fig. 1) que desde Reggio Calabria asciende por la región de la franja jónica, atravesando todo el sistema montañoso calabrés: Aspromonte, Serre, Sila y Pollino, para adentrarse en los valles Lucanos. Unos 70 centros del interior de Calabria constituyen las etapas místicas, con otros tantos santuarios, ermitas y conventos, en uso o presentes como ruinas. A estos se cruzan los caminos transversales, *vie dei canti* (senderos y santuarios marianos), que unen los dos mares en puntos sagrados de las montañas (Fig. 2).

De particular importancia son las cuencas interiores de la región, verdaderos tramos que conectan la costa con la montaña. Estas representan una simbiosis perfecta entre la geología de los lugares, ligada a su naturaleza rocosa y solitaria, y los asentamientos eremíticos y anacoretas, dando así vida a verdaderos y extendidos paisajes místicos y contemplativos. Ejemplos paradigmáticos son el camino de San Francesco di Paola o el valle del torrente Stilaro, (Fig. 3) cargado de una larga historia, que desde los asentamientos magno-griegos y romanos pasa al ascetismo basiliano con una miríada de conventos y grutas elegidas por anacoretas y eremitas (Minuto, 1994) situados en torno al monte Consolino, verdadero iconema natural monumental, metáfora de la colina de la Ciudad del Sol de Tommaso Campanella (Gambino, 2008). Junto con la amplia red de senderos religiosos, que redimensiona el territorio a una nueva escala del cuerpo y de la mente, se han relevado más de cien lugares sagrados, iglesias, conventos



Figura 8. Paisajes de la Memoria. Un espacio espiritual dedicado a la beata Rosella Staltari, Tesis de Grado Camillo Leone.



Figura 9. Paisajes de la Memoria. Un espacio espiritual dedicado a la beata Rosella Staltari, Tesis de Grado Camillo Leone.

y santuarios, que constituyen un patrimonio cultural de arte y arquitectura, a menudo abandonado, tras terremotos y catástrofes, o simplemente debido a la desertización de los asentamientos en las zonas del interior (Fig. 4).

Junto al trabajo de restauración del sistema territorial histórico, la investigación abre un amplio espacio para la reflexión proyectual contemporánea, también en lo que se refiere a la relación con un turismo cultural que busca espacios de acogida, receptividad, servicios y nuevos espacios de contemplación.

La valorización de una infraestructura que tiene en lo sagrado una dimensión de proyecto, y que ciertamente contribuye a la *restauración del paisaje*, parte, de hecho, de la idea de no considerar concluida y definida una identidad figurativa y paisajística (Fig. 5).

Existe la necesidad de pensar en el proyecto como un momento que favorece y determina el diálogo entre el territorio y su evolución. Diálogo que relaciona lo antiguo y lo contemporáneo y sobre todo escenarios de la ciudad difusa con lugares reconocibles.

Si el paisaje no es un escenario inalterado e inmóvil, sino un palimpsesto en continua evolución, el proyecto encuentra en él razón y sentido para trazar la necesaria relación e integración, liberándose de aparatos apriorísticos limitadores y paramétricos: formas abstractas

con las que a menudo se tiende a *neutralizar* la fuerza propositiva, evolutiva y utópica del proyecto. En este sentido, presentamos tres ejemplos y tres aproximaciones al proyecto en el territorio calabrés que abordan la idea de lo sagrado y su relación con el lugar a tres escalas diferentes: el diálogo con las huellas de la historia –Proyecto de un nuevo monasterio en el valle de Stilaro (Fig. 6 y 7)–; el itinerario –Paisajes de la memoria. Un espacio espiritual dedicado a la Beata Rosella Staltari<sup>7</sup> (Fig. 8 y 9)–; nuevos símbolos en la periferia difusa –Proyecto para la concatedral de San Benito en Lametia Terme (Fig. 10)<sup>8</sup>.

El itinerario de la beata Rosella Staltari se desarrolla a lo largo de las *aguas santas locresi*, en el interior del jónico calabrés en un escenario de robles y olivos. El camino asume un doble aspecto físico y espiritual, identificando tres momentos arquitectónicos y paisajísticos distintos que caracterizan los *lugares del recuerdo*: la meseta y el tiempo del encuentro, pensado como espacio hipogeo y falla del terreno, excavación arqueológica que redescubre la cueva excavada por la luz en busca del silencio y la contemplación; el *camino de la devoción*, camino que recorre los pasos de la beata en una especie de *vía crucis* contemporáneo; las ruinas del burgo y de la casa natal de la beata. La Comisión de Medio Ambiente, Salud Pública

y Protección del Consumidor considera que la recuperación de su existencia de ruina evocadora ya está en estrecha relación con la naturaleza.

El Proyecto para el nuevo Monasterio del valle del Stilaro<sup>9</sup> interviene en el lugar indecible caracterizado por el gran vacío del antiguo convento dominico, ya habitado por Tommaso Campanella, en Stilo (RC). Verdadero *monasterio* laico, está pensado como lugar de acogida y receptividad para viajeros y estudiosos del valle sagrado bizantino y de la Ciudad del Sol. El lugar se encuentra cargado de presencia evocadora, literaria e histórica; el proyecto se sitúa como superposición de escrituras antiguas y contemporáneas: la planta, sin renunciar a una función semántica, incide en el vacío/suelo ya estratificado por presencias, visibles e invisibles; la sección vuelve a medir en sentido métrico las permanencias y las ruinas verticales; la perspectiva dirige la mirada hacia el paisaje natural y artificial. Dentro de las huellas históricas sagradas, el nuevo artefacto establece una nueva polaridad contemporánea, en diálogo con la historia y con la memoria, en una actualización exigente de la demanda de turismo religioso.

El Proyecto para la Concatedral de San Benito de Paolo Portoghesi, en la llanura de Lametia Terme, junto con la profundización



Figura 10. Concattedrale de San Benito de Paolo Portoghesi, Lametia Terme, 2015

litúrgico-religiosa, responde a la necesidad de construcción de identidad urbana y sentido de pertenencia en un territorio de periferia difusa, punto de encuentro de tres municipios en busca de fusión<sup>10</sup>, *confuso* y suspendido en su vocación urbana, agrícola y terciaria. La búsqueda de nuevos símbolos y signos de identificación territoriales y paisajísticos, además de sociales y culturales, constituye una premisa para un complejo sagrado centrado en la relación entre espacio interior y espacio exterior, lugar de oración y lugar de encuentro laico. La verticalidad, marcada por dos campanarios de 40 metros de altura, cambia el horizonte de la llanura lametina, inicia un intercambio simbólico entre lo sagrado y el paisaje, amplía la idea de lo sagrado en una dimensión más universal, proponiendo, en efecto, una experiencia figurativa donde difuminan los límites entre figuratividad del campanario y la del minarete.

#### NOTAS

1- Para este debate, remitase al texto de Paola Gregory (2023), donde la autora profundiza la relación entre neurociencia y neuroarquitectura: "De hecho, hoy hablamos de neuroarquitectura, ya que hay diversos aspectos de un entorno arquitectónico que influyen en nuestros procesos mentales, como las emociones, los sentimientos, las acciones, la memoria o la imaginación. Se trata de comprender las relaciones de influencia mutua y bidireccional que se establecen en el contacto espacial entre el entorno y los individuos" (p. 121).

2- A. Rossi, sobre el monumento a San Carlo sobre el Sacro Monte di Arona. Ver Rossi (2002, p. 11).

3- Como ejemplo, el programa de concurso de ideas para la construcción de nueve iglesias, sobre todo en el área periférica de Roma que ha visto realizar ejemplos como el complejo parroquial de San Pio de Pietrelcina de A. Anselmi o la iglesia de Dios Padre Misericordioso de R. Meier.

4- Se hace referencia a la investigación AAVV (2012-2015) Smart City Progetto ACI. *Smart per la costruzione della piattaforma di servizi e strumenti - INMOTO - Information and MObility for Tourism - MIUR, P.O.N. Ricerca e Competitività 2007-2013, Smart Cities and Communities and Social Innovation Asse II - Sostegno all'Innovazione Azioni Integrate per la Società dell'Informazione Azioni Integrate per lo Sviluppo Sostenibile - Con l'Università della Calabria e L'Università Magna Grecia di Catanzaro - Resp. Scientifico O. Amaro; Coordinamento M. Tornatora; Gruppo di ricerca: G. Falzone, F. Arco, A. De Luca, R. Caniglia, P. Mina*

5- Sobre el argumento, consultar: Gambi (1978) y Purini (1991). El estudio de la investigación citada individualmente en 14 ámbitos territoriales: la Bovesia, l'Aspromonte, lo Stretto di Messina, la Cimoso Ionica, la Piana di Gioia Tauro, le Serre, la Piana di Sant'Eufemia e l'Istmo di Catanzaro, il Marchesato, la Sila, la Catena Paolana, il Vallo del Crati, la Cimoso Ionica Superiore, la Piana di Sibari e il Pollino.

6- Parte de la investigación a cargo del grupo Landscape\_inProgress - resp. Científicos Ottavio Amaro, Marina Tornatora; reserch team: Francesca Shepis, M. Lorenza Crupi, Pasquale Iacono Antonio, Rossella Panetta; Collaboratori: Salvatore Iuliano, Evelin Rullo, Alessia Calimà, Martino Battista, Anna Cutrupi, Maria Guarnaccia - estuvo presente en la muestra Notes on Calabria's routes en el ámbito del 7º Seminario Internacional de Investigación Turismo, luoghi del sacro e progetto, della rete DHTL- Università Mediterranea di Reggio Calabria - 9/11 febrero 2023.

7- Investigación de tesis didáctica (2022) conducida en el ámbito del Laboratorio Landscape\_inProgress del Dip. dArTe-Università Mediterranea di Reggio Calabria, laureando Camillo Leone, relatora Prof. Marina Tornatora, corr. Prof. Gianluca Peluffo.

8- Proyecto de Paolo Portoghesi del 2014, realización 2022.

9- Sobre el argumento se reenvía también al texto de O. Amaro (2021).

10- Al final de los años 60 del Novecientos, las comunas de Nicastro, Santa Eufemia e Sambiasi dieron inicio al proceso de unificación administrativa.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AA.VV. (2012-2015). Research report: *Smart City Progetto ACI. Smart per la costruzione della piattaforma di servizi e strumenti - INMOTO - Information and MObility for Tourism*. MIUR, P.O.N. Ricerca e Competitività 2007-2013, Smart Cities and Communities and Social Innovation Asse II - Sostegno all'Innovazione Azioni Integrate per la Società dell'Informazione Azioni Integrate per lo Sviluppo Sostenibile - Con l'Università della Calabria e L'Università Magna Grecia di Catanzaro - Resp. Scientifico O. Amaro; Coordinamento M. Tornatora; Gruppo di ricerca: G. Falzone, F. Arco, A. De Luca, R. Caniglia, P. Mina.
- Abbruzzese, S. (2015). *Vecchie devozioni e nuove ricerche: I luoghi sacri*. Treccani. Recuperado de: <https://www.treccani.it/enciclopedia/vecchie-devozioni-e-nuove-ricerche-i-luoghi-sacri>
- Alvaro, C. (1967). *Itinerario italiano*. Milan, Italia: Bompiani.
- Amaro, O. (2021). *Paesaggi invisibili paesaggi indicibili. Un esercizio progettuale nei luoghi di Tommaso Campanella. Casalezza, 6*.
- Augé M. (2009). *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Milan, Italia: Elèuthera.
- Bevilacqua P. (2018). *L'Italia dell'osso'. Uno sguardo di lungo periodo*. En A. De Rossi (Ed.) (2018), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*. Roma, Italy: Progetti Donzelli.
- Cavallo L., Petrei F., Santoro, M. T. (Ed.) (2023). *Il Turismo culturale in Italia: analisi territoriale e integrata dei dati*. Rome, Italia: ISTAT. Disponible en: [https://www.istat.it/it/files/2023/10/Il-turismo-culturale-in-Italia\\_Ebook.pdf](https://www.istat.it/it/files/2023/10/Il-turismo-culturale-in-Italia_Ebook.pdf)
- Gambi, L. (1965). *Calabria* (Vol. 16). Turin, Italy: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Gambi, L. (1978). *Le regioni d'Italia: Calabria* (Vol. XVI), Torino, Italia: Utet.
- Gambino, S. (2008). *Vita di Tommaso Campanella*, Reggio Calabria, Italy: Città del Sole
- Gregory, P. (2023). *Per un'architettura empatica. Prospettive, concetti, questioni*. Roma, Italia: Carocci Editore.

- Ingold, T. (2019). *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milan, Italia: Raffaello Cortina Edizioni.
- Isnardi, G. (1953). *Del paesaggio calabrese*. In *Almanacco calabrese*. Roma, Italia: Istituto Grafico Tiberino.
- Minuto, D. (1994). *Conversazione su territorio e architettura nella Calabria bizantina*, Reggio Calabria, Italia: Giuseppe Pontari editore.
- Minuto, D. (2007). *Foglie Levi Scritti su Greci, Chiesa d'Oriente, Bizantini, beni culturali e altro nella Calabria meridionale*. Reggio di Calabria, Italia: Città del Sole.
- Molinari, L. (2023). *La meraviglia è di tutti. Corpi, città, architetture*. Turin, Italy: Einaudi.
- Mozzillo, A. (1982). *Viaggiatori stranieri nel sud*. Milan, Italy: Edizioni di Comunità.
- Pasolini, P. P. (1968, julio 12). Entrevista. *La Stampa*.
- Petit, J. (1990). *Le Corbusier. Testi e disegni per Ronchamp*. Geneva, Suiza: Association Oevre De Notre Dame du Hout.
- Purini, F. (1991). *Un paese senza paesaggio. Casabella, 575-576, 40-7*.
- Rossi, A. (2002). *Autobiografia Scientifica*. Milano, Italy: Nuova Pratiche Editrice.
- Teti, V. (2017). *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*. Roma, Italia: Donzelli Editore.
- Tinazzi, C. (eds.) (2015). *Sacri Monti e altre storie. Architettura come racconto*. Soveria Mannelli, Italia: Rubbettino Editore.
- Turri, E. (2004). *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia, Italia: Marsilio.



**Ottavio Amaro.** Profesor Asociado de Composición Arquitectónica y Urbana en la Universidad Mediterránea de Reggio Calabria (Italia) - Departamento dArTe y miembro del curso de Doctorado en Arquitectura. Desde 2014 es coordinador científico, junto con Marina Tornatora, del laboratorio de investigación Landscape\_inProgress (LL\_inP), que implica investigación y proyectos sobre Paisajes del Futuro. Ha llevado a cabo actividad de investigación en la Fondation Le Corbusier de París. Sus proyectos y dibujos se han mostrado en varias exposiciones: Arquitectos italianos under 50 - Trienal de Milán, 2005; Progetto sud - Ciudad de piedra, X Bienal de Venecia, 2006; ITALIA ES AHORA - Tokio, 2011; Pabellón de Macedonia - XVI Bienal de Venecia, 2018. En 1989 recibió el Premio a la teoría, la imagen y el estudio de la utopía, en el marco del Tercer Congreso Internacional de Estudios sobre las Utopías (Roma-Casserta-Reggio Calabria).  
ottavio.amaro@unirc.it  
<https://orcid.org/0000-0002-9888-497X>



**Marina Tornatora.** Arquitecta, Profesora Asociada de Diseño Arquitectónico en el Departamento de Arquitectura y Territorio - dArTe - de la Universidad Mediterránea de Reggio Calabria. Es miembro del Consejo Doctoral y responsable de Relaciones Internacionales. Coordina el Programa de doble titulación con la Universidad Ain Shams de El Cairo. Profesora visitante en la London Metropolitan University (2019). En el centro de su actividad teórica, proyectual y docente se encuentran las relaciones entre ciudad, paisaje y arquitectura, evidentes en sus numerosas publicaciones, exposiciones comisariadas e intervenciones en talleres y conferencias desarrolladas también dentro del laboratorio de investigación Landscape\_inProgress (LL\_inP) fundado junto a Ottavio Amaro en 2014. Algunas de sus publicaciones recientes DESTRA-TIFICATION '29 '65 'sk14 '2020 (16º Bienal de Venecia, 2018); 99FILES (Brutalism Skopje, 2019); H2O\_Scapes (Agro Urbe Nature, 2022); Aprendiendo del pabellón (100+100, 2016).  
mtornatora@unirc.it  
<https://orcid.org/0000-0001-7622-7488>

»

Tzompanakis, A. (2024). Permanencia y transformaciones. Chipperfield en Atenas entre memoria, invención, contradicción, falsificación. *A&P Continuidad*, 11(20), pp. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.441>



# Permanencia y transformaciones

## Chipperfield en Atenas entre memoria, invención, contradicción, falsificación

Alexios Tzompanakis

Traducción por Lucio Bertozzi (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

### Español

El texto estudia el trasfondo e implicaciones teóricas del proyecto de ampliación del Museo Arqueológico Nacional de Atenas (MAN), ideado por el arquitecto David Chipperfield. Se analizan los orígenes y características del contexto urbano que constituye la ciudad consolidada, a la cual el proyecto se relaciona, con particular referencia al diseño urbano del siglo XIX, así como también a las dinámicas y transformaciones que tienen lugar en dicho contexto bajo la influencia de un modelo turístico en constante transformación.

Se examina asimismo la aproximación de D. Chipperfield al proyecto de ampliación, indagando las estrategias compositivas a través de las cuales se regulan las relaciones de escala y las variaciones de significado, a las que están sometidos los elementos del contexto, tal como se configuran en la ciudad contemporánea. Estas estrategias se estudian además a través de una constante comparación con el Neues Museum de Berlín, diseñado por el mismo D. Chipperfield.

Finalmente, el texto reflexiona sobre el rol del museo contemporáneo como organismo complejo y como parte integrante del tejido urbano, a través de estrategias que, en la específica condición ateniense, parecen preludear un minimalismo contextualista.

**Palabras clave:** Atenas, minimalismo, mediterráneo, paisaje, museo.

**Recibido:** 18 de febrero de 2024

**Aceptado:** 5 de junio de 2024

### English

The text analyzes the background and the theoretical implications of the project for the expansion of the National Archaeological Museum of Athens (MAN) designed by the architect David Chipperfield. The genesis and characteristics of the urban context shaping the consolidated city related to the project are analyzed. The nineteenth-century urban plan as well as the dynamics and transformations that take place in a context influenced by a constantly changing tourism model are particularly addressed.

D. Chipperfield's approach to the expansion of the MAN is explored regarding the compositional strategies through which both scale relationships and meaning variations of the context's features are regulated, i.e., just as they are configured in the contemporary city. These strategies are continuously compared with the Neues Museum in Berlin which has also been designed by D. Chipperfield.

Finally, the text reflects on the role of the contemporary museum as not only a complex organism but also an integral part of the urban fabric by means of strategies which -taking into account the specific Athenian condition- seem to prelude a contextualist minimalism.

**Key words:** Athens, minimalism, Mediterranean, landscape, museum

### » Introducción y objetivos

En marzo de 2023, el Ministerio de Cultura helénico anunció que el proyecto del arquitecto británico y Premio Pritzker 2023, D. Chipperfield (en colaboración con el estudio helénico A. N. Tombazis & Associates SA), obtuvo el Primer Premio en el concurso para la Ampliación del Museo Arqueológico Nacional de Atenas<sup>1</sup> (en adelante MAN). Dicho anuncio, a pesar de la indiscutible calidad de la idea del proyecto, coronó una serie de polémicas sobre los procedimientos del concurso y la composición del jurado internacional, tal como sucedió a principios de los años 2000 con el Museo de la Acrópolis proyectado por B. Tschumi (y M. Fotiadis).

Este no es el lugar para analizar hasta qué punto se forzó la legislación relativa a los procedimientos, sino para estudiar algunos temas que el proyecto de D. Chipperfield para la ampliación del MAN de Atenas saca a la luz, instaurando una serie de correlaciones y superposiciones que anuncian interesantes cortocircuitos.

Tales temas refieren a escalas diferentes, pero también a ambientes científico-disciplinares diferentes en relación a:

- i) el tema de la identidad de la *periferia* mediterránea
- ii) el tema de la especificidad del caso urbano ateniense y de la modificación del modelo turístico
- iii) el tema del Museo como *paisaje* (a través del análisis del Concurso por el Nuevo Museo de la Acrópolis)

Y luego, más específicamente:

I) la relación entre el MAN y la ciudad contemporánea

II) los mecanismos compositivos (y sus implicaciones) adoptadas por D. Chipperfield en la ampliación del MAN, a escala urbana primero y arquitectónica después:

-en la *construcción* de un (nuevo) contexto

-en la redefinición del organismo museístico a través del *paisaje*

Todos estos temas están aquí conectados y es posible ver entre ellos la interdependencia, incluso su intercambiabilidad. En el

siguiente análisis mantendremos la secuencia propuesta porque de momento parece ser la más adecuada para describir este tejido de correlaciones.

En primer lugar, la condición de *periferia* suministra una clave de lectura y delimitación del problema no solo en términos de geografía sino también conceptual: la escasez endémica de medios, la particularidad de la historia urbana de ayer y la omnipresencia del turismo contemporáneo de hoy.

El objetivo de estas indagaciones es demostrar que, dentro de este contexto, los mecanismos compositivos utilizados por D. Chipperfield, si bien parecen pertenecer a la temática minimalista, en realidad viran hacia un contextualismo *sui generis*.

Dada la condición específica ateniense, esta clave de lectura representa tanto una evolución de la obra de D. Chipperfield como una respuesta que, en las condiciones contextuales específicas, incorpora personajes urbanos de forma *latente* en el interior de la composición, releýéndolos a través del *paisaje*.

#### » Metodología

El artículo propone un marco histórico donde se describe el sitio MAN de manera atemporal, revisando el desarrollo urbano de Atenas con referencia a la cartografía histórica relativa al plano neoclásico. Este desarrollo se relaciona entonces con la condición urbana ateniense como periferia mediterránea.

En cuanto a la condición contemporánea, lo que se analiza son las discontinuidades urbanas resultantes de las variantes del plano neoclásico, de donde se deriva la peculiar condición de contexto del MAN. Luego, esta condición se relaciona con los datos empíricos relativos al turismo contemporáneo y al rol que asume el MAN en este nuevo contexto, en relación con un proceso de creciente gentrificación que afecta al centro histórico (Plaka) y a los tejidos consolidados del siglo XIX.

Sobre la base de estas condiciones de contorno, se abordan posteriormente los mecanismos compositivos utilizados por D. Chipperfield en la ampliación del MAN, tanto a nivel

arquitectónico como urbano. Estos mecanismos se comparan constantemente con los utilizados por el mismo arquitecto en el Neues Museum de Berlín.

#### »Premisas: periferia mediterránea

K. Frampton, en la introducción de la edición helénica de su *Storia dell'architettura contemporanea* definió Atenas como “una ciudad moderna por excelencia, en el sentido de que la ciudad del siglo XIX fue gradualmente reemplazada y ampliada después de principios de los años 50, desde una tipología moderna igualmente definida que continúa produciéndose hoy, casi con las mismas formas que en los años 30” (Frampton, 1985, p. 14). Este comentario, en realidad un poco condescendiente, esconde, apenas sutilmente, esa mirada indulgente sobre el otro que caracteriza la narrativa orientalista, una narrativa que “reconoce una condición de alteridad y busca perpetuarla, negando su proceso histórico” (Tzompanakis, 2012, p. 12).

Atenas es, por lo tanto, una “ciudad moderna por excelencia”, pero al mismo tiempo “violentamente moderna” (Tzompanakis, 2021), ya que la técnica, con su supuesta neutralidad, había terminado por esconder, bajo la alfombra de la ciudad moderna de la *polykatoikia* (edificio pequeño), ese proceso brutal de sustitución edilicia que iba inexorablemente borrando tanto la arquitectura vernacular premoderna como la experiencia de la ciudad neoclásica asentada en el *largo plazo* (Braudel, 1987).

Esta modernidad, a nivel de la *técnica* pero no de los principios, oculta el choque entre el universalismo ilustrado del *centro* y la premodernidad del particularismo de la periferia, donde el primero se ve obligado a llegar a un acuerdo con el segundo en un proceso de continua negociación. Este choque deja tras de sí los *residuos* de una modernidad incompleta y, en última instancia, imposible (Latour, 1991; Genovese, 1995).

Esta *perifericidad*, por lo tanto, se manifiesta en una peculiar dialéctica entre el nivel arquitectónico y urbano, donde, el nivel urbano, el



Figura 1. El Plano decimonónico. Fuente: Google Maps. Elaboración A. Tzompanakis. Se destaca el sistema de planificación del siglo XIX en relación al sistema de espacios verdes y áreas arqueológicas y al emplazamiento del MAN y del Politécnico. | Figura 2. El tejido de Atenas y las excavaciones arqueológicas. Al norte se destaca el sitio del Museo y del Politécnico. Fuente: Curtius y Kaupert (1895-1903).

paraurbanístico (o urbanístico informal) (Filippidis, 1995), se convierte en pura *técnica* y se autolegitima como el único mecanismo (falsamente *objetivo*) de construcción de la ciudad, mientras que el nivel arquitectónico, el sistema del *antiparrioquiai* (literalmente *en lugar de prestación*), también pura técnica, se autolegitima como el único mecanismo de construcción de los volúmenes edilicios y, en consecuencia, de *producción* del espacio urbano (Lefebvre, 1974), convirtiéndose en el máximo garante del consenso y la cohesión social<sup>2</sup>.

De esta manera, se instaura dentro de un tejido urbano denso y compacto (que sin embargo debe entenderse como la suma de fragmentos de edificios desconectados), una curiosa e inquietante dialéctica entre dos términos que en realidad constituyen un oximoron: *repetición* y *diferencia*. A nivel urbano, de hecho, el diseño urbano se basa en la presencia obsesiva de cuadrículas ortogonales que chocan entre sí. Como puros *significantes* que se erosionan entre sí, estas retículas sancionan efectivamente

el autoconsumo de la *forma urbana* como medio y fin del control del espacio urbano entendido como un territorio dotado de significado. A nivel arquitectónico, sin embargo, existe la variedad total de elementos constructivos que componen la manzana urbana. La *polykatoikia* garantiza la posibilidad de urbanizar, de forma ilimitada y sin tregua, el entorno urbano y extraurbano.

#### »Atenas: especificidad del entorno urbano

En este contexto de modernización *violenta*, llevado a cabo a través de una sustitución edilicia generalizada, tanto en las áreas adyacentes como dentro del centro decimonónico, los edificios representativos de la Atenas neoclásica previstos por el Plano Urbanístico de S. Kleanthis y E. Schaubert en primer lugar, luego por L. von Klenze y finalmente por F. von Gaertner (Biris, 1995), son volúmenes libres que dan forma a las articulaciones entre los ejes urbanos del plano. El Palacio Real, hoy sede del Parlamento helénico, define, junto a la vecina plaza de la

Constitución, el vértice oriental de la base de un triángulo prácticamente equilátero que estructura el plano en su conjunto (Loyer, 2017, pp. 141-176; Papageorgiou-Venetas, 2001, p. 67; Tsiomis, 1985; Tsiomis, 2017, p. 158).

El eje que se encuentra en coincidencia con la base del triángulo corre de este a oeste atravesando el tejido otomano del *Plaka*, mientras que la bisectriz del ángulo norte se encuentra alineada con la Acrópolis, justo en frente de los Propileos.

La ubicación definitiva del Palacio Real sobre el vértice oriental del susodicho triángulo obtiene, como efecto automático, el desplazamiento del baricentro compositivo de la bisectriz hacia el lado este, donde posteriormente se construirá el centro administrativo (el vértice opuesto, es decir, el occidental, quedará incompleto, presente solo de manera latente a través de una serie de *terrains vagues*, sitios arqueológicos e infraestructuras).

Es así que, más al norte, en este mismo lado oriental, se construye la llamada *Trilogía Ateniense*, que

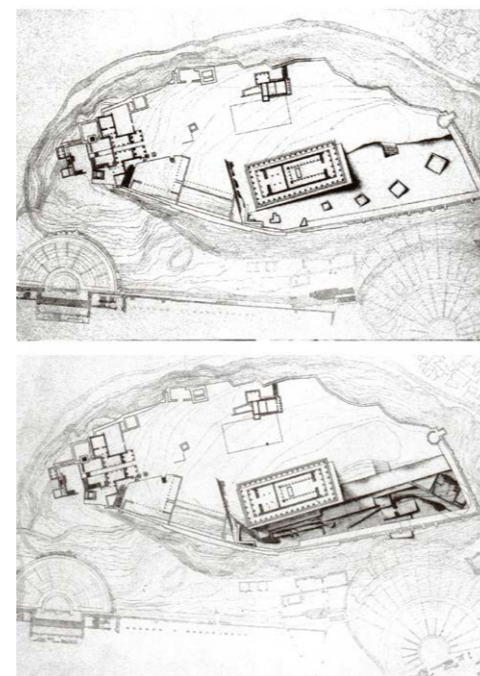


Figura 3. T. y D. Biris, Proyecto del Museo de la Acrópolis (Segundo Premio). Fuente: Archivo Biris | Figura 4. Ch. Papoulias, Proyecto del Museo de la Acrópolis (Fuera de concurso). Fuente: Colección archivo Centre Pompidou, París, Francia..

incluye la Biblioteca Nacional, la Academia Nacional y la Universidad. A través de ella se define un complejo subsistema de edificios y espacios públicos que representan un eje *institucional* en términos kahnianos, donde el tejido urbano, el tejido cultural y el tejido social se configuran mutuamente. Este subsistema, al confirmar (y contribuir a fortalecer) el lado oriental del triángulo del plano, a su vez crea un triángulo más pequeño y un sistema de plazas secundario. Este subsistema, si bien confirma (y ayuda a fortalecer) el cateto oriental del triángulo del plano, a su vez crea un triángulo más pequeño y un sistema secundario de cuadrículas.

Más al norte, el Museo Arqueológico Nacional y la sede del Politécnico, no crean un sistema orgánico en armonía con el plano, principalmente porque no estaban previstos en él. De hecho, el Museo Arqueológico Nacional y el Politécnico fueron construidos en terrenos adquiridos de manera casual, como donación por parte de la familia de industriales Tositsa.

Como se puede observar en la cartografía de Atenas elaborada por Curtius y Kaupert

(Curtius y Kaupert, 1895-1903), el MAN y el Politécnico han constituido siempre un *enclave* en los márgenes del plano, ubicado entre la zona urbanizada y la campiña, junto al arroyo Kykloboros. Este arroyo, posteriormente enterrado, se convertirá en un camino-matriz para las expansiones posteriores de la ciudad, representando un elemento de *erosión* no previsto por la estructura ortogonal del plano.

Así es como, a través del sistema de ejes de la ciudad neoclásica, se intentan relacionar excavaciones arqueológicas, tejido otomano y la roca de la Acrópolis. Pero ya aquí son visibles los elementos que ponen en crisis el sistema: la ciudad del siglo XIX aislada por bloques no es capaz de controlar esta complejidad; el *paisaje ático* con su sección cargada de historia y memorias, reaparece constantemente en la superficie.

Esta digresión histórica, aparentemente no funcional al propósito del presente ensayo, en realidad enmarca la condición urbana dentro de la cual se sitúa el Museo Arqueológico Nacional (MAN), diseñado por el arquitecto L. von

Klenze, quien lo quiso fuera del tejido urbano, pero finalmente no lo diseñó.

El emplazamiento del MAN, de hecho, resulta ser un emplazamiento marginal, circunvalado de un territorio principalmente agrícola y de baja densidad, pero de una sucesiva transformación rápida y caótica a la que contribuyen considerablemente los altos índices de capacidad de fabricación. Un emplazamiento que forma parte de un sector urbano intrínsecamente *débil* porque está fuera del plano y, en consecuencia, no particularmente caracterizado desde el punto de vista de la morfología urbana y, por lo tanto, susceptible a transformaciones, incluso sustanciales.

Si los arquitectos de Luis I von Wittelsbach de Baviera y del káiser Friedrich Wilhelm III, respectivamente L. von Klenze y K. F. Schinkel, pretendían construir dos ciudades ideales, la Atenas del Isar y la Atenas del Spree, a imagen y semejanza de una Atenas también ideal, sus intentos, en la Atenas real, permanecen en gran parte inconclusos. El Plan Urbanístico de L. von Klenze, de hecho, sufre una serie de

modificaciones a cargo de F. von Gaertner, quien interviene decidiendo la ubicación definitiva del Palacio Real, inicialmente proyectado por K. F. Schinkel en la Acrópolis, donde antiguos monumentos y nuevos edificios habrían coexistido como en un Campo de Marte piranesiano (Tzompanakis, 2012, pp. 55-56).

Quizás esta relativa *perifericidad* del MAN con respecto a una metrópoli policéntrica desde el punto de vista administrativo, pero centralizada en extremo desde el punto de vista simbólico, ha sido el motivo por el cual, en las últimas décadas, se ha oído hablar poco del MAN, tanto en términos de necesidades de ampliación y adecuación de los aparatos museográficos, como en lo que respecta al fortalecimiento de aquellas funciones no estrictamente museísticas, pero relacionadas con la ciudad, el turismo y el consumo. Pero con miras a los Juegos Olímpicos de Atenas 2004 había otras prioridades, centradas en la rehabilitación del centro histórico, en la ampliación de la red peatonal (Parque Arqueológico al sur de la Roca de la Acrópolis, conectando el Cerámico al oeste con la colina de la Pnix y el

Filopapo al sur, hasta el templo de Zeus al este) y en la construcción del nuevo Museo de la Acrópolis. El objetivo consistía en transformar Atenas en una ciudad de la *periferia* que podía aspirar a escalar más rápidamente, en la condición de ciudad postindustrial (McNeil & While, 2001; Sassen, 2001; Shaw, 2001), los peldaños de la escala de referencia del turismo internacional mediante el fortalecimiento del centro histórico, en tanto *clúster* cultural (Zukin, 1995; Gospodini, 2001; Beriatos & Gospodini, 2006; Tzompanakis, 2006).

A raíz de los Juegos Olímpicos, de hecho, se intenta un cambio cualitativo sustancial del modelo turístico. Al modelo *sol-y-playa*, importantísimo desde los años 50 para la modernización del país y del estilo de vida de la naciente clase media (Aesopos y Simeodoridis, 1999; Giakoumakatos, 2003; Aesopos, 2015), se suma un intento de atraer turismo cultural relacionado con los sitios arqueológicos de la capital. Las consecuencias de esta elección son visibles hoy: el turismo urbano de fin de semana y reservado a los jóvenes, empieza a remodelar la

imagen de la capital helénica. Este turismo también ha potenciado formas alternativas de alojamiento, siguiendo el modelo de las plataformas de alquiler a corto plazo (Airbnb, Booking, Expedia Group, TripAdvisor), con la consecuente y obvia oleada de gentrificación urbana *bottom-up* en los barrios adyacentes al centro histórico y en los tejidos consolidados del siglo XIX, como el barrio de Koukaki (al sur de la Acrópolis) y Kypseli-Exarcheia (entre el MAN y la Acrópolis), donde los valores de mercado de las propiedades aumentaron un 30% en el período 2018-2023.

#### » El concurso por el Museo de la Acrópolis como *paisaje*

Precisamente en esta fase de remodelación del centro histórico en vista de los Juegos Olímpicos (inicialmente previstos para el año 2000), el Concurso para el Nuevo Museo de la Acrópolis (1990) (Philippopoulou-Michailidou, 1991) representa un momento de reflexión (incluso mayor al resultado que se aprecia hoy *in situ*) sobre los cambios en curso en el tejido urbano

y la necesidad de relacionarse con ellos en términos de *paisaje*, con el objetivo de sacar a la luz los valores contextuales significativos por su sustrato histórico y simbólico.

En el concurso participaron alrededor de 450 grupos con un jurado presidido por J. Candilis y por miembros del calibre de H. Hollein, B. Zevi, K. Dakavallas, D. Faturos. En el anuncio, el Ministerio de la Cultura helénico proponía para el diseño del Nuevo Museo de la Acrópolis, la elección de tres emplazamientos posibles: el emplazamiento de Makryianni, frente a las laderas meridionales de la Acrópolis, en correspondencia con el teatro de Dionisio (emplazamiento posteriormente elegido para la realización del concurso sucesivo, ganado por el estudio Tschumi en colaboración con M. Fotiadis); el sitio Dionysos, también frente a las laderas meridionales de la Acrópolis, pero del lado opuesto, en correspondencia con la colina de Filopappo y los senderos diseñados por D. Pikionis en los años 50; y finalmente el sitio de Koile, un sitio *abandonado*, en una depresión en las laderas occidentales de la colina Filopappo.

En aquella ocasión, el proyecto vencedor del segundo premio, solo detrás del notable del estudio Nicoletti- Passarelli, fue un proyecto para el emplazamiento Koile diseñado por el grupo T. Biris y D. Biris (colaboradores P. Kokkoris, E. Amerikanou).

La composición surge de la propia topografía y el museo se convierte en un paisaje en sí mismo. El relieve del terreno se convierte en objeto de exhibición mediante una operación de resignificación. El elemento principal de la composición no es ni el edificio ni los hallazgos, sino una porción del *paisaje ático* atravesado por un camino salpicado de materiales expuestos como si acabaran de ser encontrados, en una especie de *estratigrafía* que conduce a través de una serie de *umbrales*, al subconsciente de la propia ciudad.

A través del recorrido, se sublima la dimensión museográfica; recorreremos un pasado que vuelve a participar en el presente, estableciendo una continuidad con la investigación vernacular del arquitecto Aris Konstantinidis, cuyo código estilístico modernista miraba con atención las

cualidades materiales y espaciales mediterráneas, y que, en cuanto al tipo de museo, tuvo que escribir: "Por la misma predisposición a la autocrítica deberíamos preguntarnos el problema ético y estético que presenta la existencia de un edificio-museo: [...] ¿Qué son nuestros sitios arqueológicos sino museos al aire libre? Museos donde el visitante ve los templos y estatuas dentro del entorno que los había producido, teniendo como edificio a su alrededor un paisaje vivo, abierto y libre, con los objetos de arte antiguo también libres" (Konstantinidis, 1987, p. 62).

Hubo también un proyecto presentado fuera de concurso y publicado por la revista helénica *Tefchos*, firmado por el arquitecto Ch. Papoulias (Papoulias, 1991). Este proyecto no consideró ninguno de los emplazamientos formulados en el anuncio. Entre todas las propuestas, esta fue la más radical, ya que preveía la localización del Nuevo Museo de la Acrópolis en la propia Acrópolis, en lugar del pequeño museo existente y del llamado *colmata persiana*, el terraplén creado después del 480 a.C. en las laderas surorientales



Figura 5. D. Chipperfield, Ampliación del MAN. El basamento habitado y la relación con la calzada. Fuente: <https://davidchipperfield.com/projects/national-archaeological-museum>

de la roca y lleno de los fragmentos del *hecatompedón* destruido durante la Segunda Guerra Persa y de las estatuas que contenía.

Para Papoulias, se creaba un museo *ctónico* en el que "tanto la claridad racional del espacio uránico como la oscuridad del espacio misterioso se funden dentro de un edificio que no solo deja de tener forma de edificio, sino *que deja de tener forma en absoluto*" (Tzompanakis, 2012, p. 87).

Tanto el proyecto del grupo Biris como el de Ch. Papoulias presentaron una solución de fuerte impacto conceptual, estableciendo una relación fenomenológica y contextual que incorpora los elementos simbólicos del sitio y redefine el concepto de *museo*.

La relación entre el paisaje y su museo, o más bien la cuestión relativa al significado del *tipo* de museo en una condición concreta, caracterizada por la proximidad entre las obras expuestas y los yacimientos arqueológicos de referencia, se configura, a partir de este momento, como un *topos* conceptual que creemos ha sido incorporado, en términos minimalistas, por el propio D. Chipperfield.

#### »Resultados: El MAN y la ciudad contemporánea

El MAN, como preexistencia, se sitúa en un contexto en donde fragmentos incompletos de historia urbana coexisten con una modernización violenta, un mercado penetrante y una gentrificación progresiva. Como consecuencia, en lo que respecta al MAN y a su aplicación, no son pocos los pasajes conceptuales que debemos afrontar, con el fin de comprender la especialidad y evaluar la capacidad de respuesta a las diferentes condiciones del entorno.

Se trata, al fin y al cabo, de un museo:

- que nace en los márgenes de la ciudad neoclásica, en un terreno adecuado que estaba disponible. No constituye un *hecho urbano* (Rossi, 1966) alrededor del cual se estructura el tejido urbano, sino un *accidente urbano*, ya que su ubicación fortuita no produce una organización del espacio de tal magnitud como para influir en el posterior *desarrollo* (Lefebvre, 1974) y reflejar conscientemente las relaciones (urbanas y de poder) subyacentes. Al contrario, corresponde a un vacío residual dentro de dichas relaciones, pero independiente de ellas desde el punto de vista de la morfología urbana.

- que, como se mencionó anteriormente, está estrictamente ligado a los sitios de procedencia de las obras expuestas, a diferencia de la mayor parte de los museos del norte de Europa, como el Altes Museum, por citar uno estrechamente vinculado con Atenas: una maravillosa nave espacial *heterotópica* (Foucault, 1994) aterrizada en el suelo berlinés pero que contiene artefactos de *otro lugar*, con todo el peso del imaginario postcolonial que esto conlleva (Said, 1978).

- que busca cumplir su función de *museo* (como pieza arquitectónica de la modernidad) sin asumir las ambiciones simbólicas que caracterizan a una sede representativa como el Palacio Real que Schinkel había diseñado en la Acrópolis para el rey del recién formado estado helénico, Otto Friedrich Ludwig, nieto del mencionado Ludwig I.

#### »La ampliación del MAN de D. Chipperfield: un dispositivo de articulación urbano

El MAN de Atenas es un museo modesto por intrínseca naturaleza y la intervención en él hoy en día plantea importantes cuestiones sobre

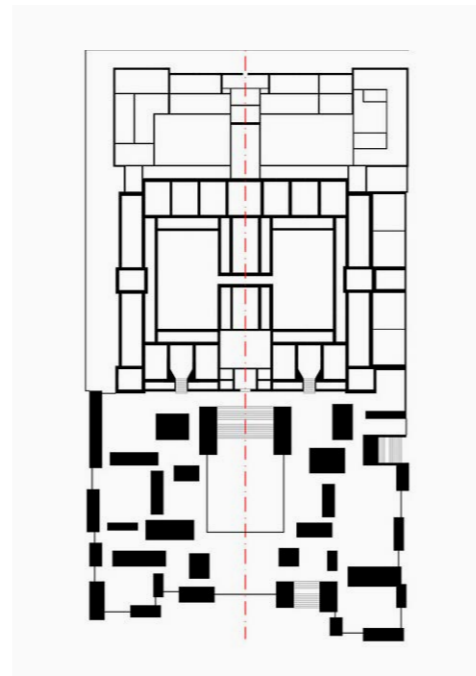


Figura 6. D. Chipperfield, Ampliación del MAN. El eje de conexión entre la calzada y la preexistencia. Fuente: <https://davidchipperfield.com/projects/national-archaeological-museum> | Figura 7. D. Chipperfield, Ampliación del MAN. El sistema de patios. Fuente: <https://davidchipperfield.com/projects/national-archaeological-museum>

la relación entre el museo y su contexto entendido desde un punto de vista tanto real como conceptual.

Tales cuestiones se pueden resumir de la siguiente manera:

- ¿Cómo se interviene sobre un sitio caracterizado por valores de contexto aleatorio, que varían de *débiles* a *violentos*?

- Dados los valores contextuales mencionados, ¿cómo se interviene en un organismo que hoy requiere una mayor complejidad a nivel de los caracteres tipológico-funcionales y de los sistemas de instalaciones, sin traicionar sus valores iniciales de escala?

- ¿Existe algo que caracterice, hoy en día, la manera en que un museo elabora la identidad y la especificidad de su territorio?

Al intentar dar respuesta a estas preguntas (que, aunque específicas, pueden ser generalizables), se hará referencia con frecuencia al proyecto de ampliación del Neues Museum, también firmado por D. Chipperfield, en una especie de análisis comparativo<sup>3</sup>.

» **Desarrollos e implicaciones: la construcción del (nuevo) contexto.**

Chipperfield interviene sobre la *autonomía* del elemento edilicio en relación con su contexto tal como este se ha definido en la condición urbana actual. A través de pocas y claras elecciones que afectan a los *márgenes* y *conexiones*, crea los presupuestos para la definición de un (nuevo) contexto en el que los valores de *urbanidad*, aleatorios en el contexto actual, son incorporados por el proyecto de manera *latente*. En efecto, por un lado, un *hecho urbano* puede ser un “elemento propulsor” del tejido por virtud de “forma” (Rossi 1966, p. 57-60), es decir, un elemento vital de la ciudad que responde a sus necesidades, mientras que esta se transforma alrededor, progresivamente y por partes cuya “unidad [...] está dada fundamentalmente por la historia, por la memoria que la ciudad tiene de sí misma” (p. 73), en una continua dialéctica entre tipología y morfología. Pero, por otro lado, la condición contemporánea del “junkspace” (Koolhaas, 2002) y de la modernidad como residuo, imponen también una manera de pensar

en la serialidad como estrategia de adaptación a condiciones inestables (Lanzetta, 2012).

Para D. Chipperfield, esta *inestabilidad* se incorpora dentro de una composición minimalista que, en la escala urbana, se presenta con una decisión categórica: la de ocupar en su totalidad la parcela disponible. Al anular el *margen*, crea una nueva *presencia*, un (nuevo) contexto capaz de relacionarse con la preexistencia y, al mismo tiempo, con la ciudad, por virtud de la antítesis.

Tenemos aquí, por tanto, una primera variación de significados tanto en la sintaxis de las relaciones urbanas como en las relaciones de la composición arquitectónica: la ampliación del MAN se proyecta sobre los tres frentes libres de la manzana mediante un *basamento habitado* en consonancia con la línea vial.

El MAN, inicialmente un volumen libre por todos lados con un jardín neoclásico al frente rodeado de *polikatoikie* de posguerra, está encerrado dentro de una composición cerrada que se refiere a él, construyendo un (nuevo) contexto de referencia. A través de este *basamento*



Figura 8. D. Chipperfield, Ampliación del MAN. El nuevo suelo. Fuente: <https://davidchipperfield.com/projects/national-archaeological-museum>

se accede a la zona de ingreso y a aquellas funciones que se refieren a la escala urbana. Desde aquí se accede al propio recorrido del museo, compuesto por una serie de salas museísticas creadas por *sustracción* en el *basamento* e iluminadas por grandes patios intermedios.

En la zona de ingreso, a través de un corte realizado también en el interior del *basamento*, se encuentra el eje de simetría del MAN que dirige al visitante hacia el perfil. Este eje actúa, por tanto, como elemento vertebrador y generador del conjunto de la ampliación, así como de interfaz escalar entre el edificio y la ciudad: de hecho, es al mismo tiempo un gran patio que se relaciona con la escala urbana y un eje urbano que se interioriza dentro de la escala arquitectónica.

En Berlín esta variación de significados se logra a través de una intervención más sutil, dirigida a corregir disfunciones que se habían acumulado en el espacio urbano. La estrategia principal es la definición de un nuevo patio frente a la fachada sudeste del Neues Museum, delimitada, sobre el Spree, por la galería James Simon que constituye el Neuer Packhof de Schinkel,

demolido en 1938 (Forssman, 1981). Se define así un nuevo sistema de espacios públicos que ya no gira alrededor del patio con columnas en el noreste, sino en el lado opuesto, alrededor del cruce entre los museos Altes y Neues (y, en perspectiva, el Pergamon). La estratégica incorporación de la galería James Simon, además de reconstruir el frente perdido sobre el Spree y garantizar espacios y servicios para un creciente flujo de visitantes, hace que esta articulación se refiera principalmente a la zona occidental de la ciudad, es decir, a la ampliación de los siglos XVIII-XIX del Unter Den Linden hacia el oeste (Neckelmann, 2009; Schimmel-Falkenau, 2006) en lugar de la antigua Innenstadt hacia el este.

» **El museo como organismo**

Los museos contemporáneos son estructuras complejas, a este punto, se asemejan más a condensadores urbanos (Koolhaas, 1978) que a museos. Funcionando como *no lugares* (Augé, 1992) que anhelan desesperadamente convertirse en *lugares*. Y de esta forma se vuelven *sistemas* que,

negando jerarquías consolidadas, desvelan potencialidades que habían permanecido ocultas en las relaciones entre el edificio y su contexto, e incorporan, dentro de la arquitectura, elementos de una urbanidad latente, dando lugar a “edificios de arquitecturas sin forma” (Terranova, 2001) que se comportan como complejas articulaciones urbanas.

En la ampliación del MAN, la temática minimalista, si bien por un lado conduce al grado cero de la arquitectura, por otro, el *basamento habitado* llega a construir *un nuevo suelo*; a través de un proceso de *excavación*, los patios obtenidos de esta se convierten en un elemento que revela su *espesor*.

El *paisaje* vuelve entonces bajo la forma de *algo más* en cuyo propósito, el MAN insiste. ¿Es un *mat-building* verde excavado que incorpora urbanidad? ¿Es un paisaje minimalista? Cualquiera que sea el planteamiento hermenéutico, sin duda se trata de una composición híbrida.

Aquí se tiene una ulterior variación de significado que, aunque satisface las relaciones urbanas (el *corte* realizado dentro del *basamento*), provoca un cortocircuito en la composición, asociando la relación preexistencia-ampliación con la relación con el paisaje. El *nuevo suelo*, de hecho, si por un lado refuerza el carácter heterotópico del museo al aislarlo de la ciudad, al mismo tiempo contribuye, paradójicamente, a recuperar su carácter de edificio neoclásico aislado. El jardín colgante que se crea en este nuevo suelo, sanciona el rol clave del paisaje como elemento regulador en la transición entre la escala del edificio y la de la ciudad, estructurando una narrativa paralela.

El paisaje vuelve entonces bajo la forma de *algo más*, cuyo propósito consiste en repensar la conexión entre el MAN y la ciudad. ¿Es un *mat-building* verde excavado que incorpora urbanidad? ¿Es un paisaje en versión minimalista? Cualquiera que sea el planteamiento hermenéutico, sin duda se trata de una composición híbrida e inestable donde el edificio actúa como un dispositivo de regulación de relaciones dialécticas (lleno-vacío, sala urbana, escala-arquitectónica, edificio-paisaje). En Berlín, por el contrario, tal inestabilidad se delega a superficies impermeables *entre*

edificios cuyo significado es, sin embargo, variado (incluso considerablemente), basta pensar en el nuevo sistema de recorridos centrado en la galería James Simon, sus múltiples niveles y la manera en que esos niveles resignifican los recorridos de todo el sistema museal, comenzando por el Neues Museum.

#### » Conclusiones

¿Hacia un minimalismo conceptual?

La *inestable* condición contemporánea (del punto de vista espacial, ambiental, social, etc.) en la que trabaja D. Chipperfield, parece encontrar respuestas en estrategias nominalistas compositivas en las que conceptos tales como *experiencia espacial* y *atmosférica* se insertan dentro de un ámbito autorreferencial, desvinculado del contexto y de referencias históricas, simbólicas y representativas.

Tal autorreferencia minimalista se basa en conceptos como *repetición* y *ritmo* y desplaza el interés hacia las modalidades de organización del espacio vacío en su relación de complementariedad con el espacio lleno de acuerdo a los

principios de la *gestalt* (Arnheim, 1949/1966). La dimensión que deriva subraya la importancia de la inmediatez de la dimensión espacial, experiencial, material y táctil de la arquitectura. Si bien es cierto que la dimensión minimalista “puede confundirse fácilmente con la simplicidad plástica de los contextualistas, del regionalismo crítico o de la fenomenología, [sin embargo], el minimalismo pertenece a la tradición racional; renuncia al romanticismo, no se interesa por la inserción en los lugares y paisajes de referencia” (Chadzisavva, 2023, p. 239), también es cierto que, en este proyecto de Chipperfield, la autorreferencia minimalista (que sí existe), parece salir de su autismo y convertirse en un mundo.

Esta parece responder a enfoques fenomenológicos como los descritos anteriormente, poniéndose al servicio del contexto a través de la interfaz del paisaje, incluso si se trata de un paisaje artificial, construido ad hoc sobre una subestructura.

En efecto, si desde un punto de vista espacial la ampliación del MAN es *oposicional* (el lote

ocupado en su totalidad y el *basamento* introducido) y, por lo tanto, con razón, *minimalista*, desde otro punto de vista es *interpretativa*, *hermenéutica* y, en consecuencia, *contextual*. El *nuevo suelo*, de hecho, recupera la axialidad del MAN a través del *corte* en el basamento mientras que al mismo tiempo proporciona un jardín colgante separado del nivel de la calle. Una escritura precisa se abre al contexto cultural y ambiental a través de la construcción de relaciones sutiles, “explora[ndo] el carácter de un lugar sin evocaciones nostálgicas, pero con propuestas sólidas que se mueven en el límite entre memoria e invención” (Chadzisavva, 2023, p. 243). En la ampliación del MAN dicho límite se lleva a las últimas consecuencias a través de una operación artificial, una verdadera *falsificación* que, sin embargo, permite que salgan a la luz las contradicciones del contexto y la invención que caracteriza la solución propuesta: el *nuevo suelo* del MAN sirve para recuperar, a través de un nuevo carácter, el viejo suelo amenazado por la ciudad, así como el nuevo acceso al Neues Museum

sirve para recuperar el antiguo sistema de recorridos, relacionándolo con una escala urbana más amplia.

El paisaje, que en los últimos años se ha convertido en una herramienta transversal de interpretación y definición de estrategias de intervención tanto a escala urbana como arquitectónica (Guattari, 1989; Waldheim, 2016; Carmona, 2021, p. 24, 28-29; Corner, 2014), se convierte aquí en una *mirada interpretativa* que somete el contexto a una variación del punto de vista y a una variación de *sentido* como una operación de falsificación necesaria.

El *basamento habitado* se convierte así en una *subestructura* para la contención de una nueva *topografía* que redefine las relaciones urbanas, negándolas de hecho, pero al mismo tiempo recuperándolas y subrayándolas a través de un sutil filtro interpretativo. No nos encontramos, de hecho, en la condición en la que el suelo urbano se convierte en una *quinta elevación* (como sucede en la misma Atenas, en la Fundación Niarchos, un buen dinosaurio tendido en el frente de Falero que lleva la firma de Renzo Piano), sino

en un nuevo suelo que involucra la historia y la memoria de la ciudad y del edificio.

Al igual que el Cézanne de Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1966), según el cual el paisaje se pensaba a sí mismo a través de los ojos de Cézanne, así Atenas, una ciudad aturdida por décadas de crecimiento caótico y, consciente, como otras ciudades, de ser un *collage* de objetos históricos y residuos tardomodernos (Rowe y Koetter, 1979; Koolhaas, 2002), añade a su tejido otro objeto, extremadamente estable desde el punto de vista urbano y al mismo tiempo extremadamente *poroso* desde el punto de vista arquitectónico.

Es quizás a través del concepto de *porosidad*, inicialmente registrado y analizado, en referencia a la escala urbana por W. Benjamin y A. Lacis en un texto sobre Nápoles (Benjamin y Lacis, 1925; Wolfrun, 2018), que se puede reconsiderar lo aquí descrito.

En Benjamin y Lacis, la porosidad era un descriptor de los *umbrales* urbanos con un registro casi antropológico. Aquí, la porosidad es un ámbito a través del cual analizar y comprender lo

que está bajo la superficie, el todo y sus cavidades ocultas, lo uranio y lo ctónico, la ciudad decimonónica deshinchada e incompleta y la ciudad de la modernidad residual.

Este continuo superponer de situaciones extremadamente contradictorias se abre, así, a nuevas posibilidades de *traducción* de las *huellas* de un contexto, incluso extremadamente problemático, donde una fecunda falsificación de lo que es, termina por crear una nueva realidad que dialoga con la memoria.●

#### NOTAS

1- En realidad, el anuncio preveía un procedimiento de concurso por invitación a una serie de asociaciones entre estudios helénicos y grandes estudios internacionales (entre ellos Herzog De Meuron, Kengo Kuma, Rem Koolhaas, J. Nouvel).

2- La polykatoikia es un tipo moderno producido a través de un mecanismo premoderno que no prevé la circulación de dinero. Es el sistema antiparroquial, del “intercambio en lugar de prestación”, una especie de trueque entre el constructor que construye con sus propios medios y el propietario que proporciona el terreno. Ambos

son recompensados “en especie”, a través del porcentaje acordado sobre la superficie construida final. Esta práctica, basada en pequeñas sociedades de construcción y mano de obra no especializada, reemplaza de hecho al Estado en la regulación de la política de vivienda, creando, al mismo tiempo, una clase media de pequeños propietarios (Tzompanakis, 2021).

3- En Berlín, los valores de contexto son obviamente muy diferentes y mucho más definidos. No se describen aquí en detalle, ya que se presume que el lector tiene mayor familiaridad con el contexto berlinés que con el ateniense.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Aesopos, Y. y Simeoforidis, Y. (Eds.). (1999). *Landscapes of Modernization*. The Hague-Athens, Grecia: Metapolis Press.
- Aesopos, Y. (Ed.). (2015). *Tourism Landscapes. Remaking Greece*. Atenas, Grecia: Domes.
- Arnheim, R. (1966). *Toward a Psychology of Art*. Berkeley y Los Angeles, EEUU: University of California Press. (1º ed. De 1949)
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux*. París, Francia: Seuil.
- Benjamin, W. y Laxis, A. (1925). Neapel (Denkbilder). En T. Rexroth (Ed.). (1972), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, IV, 1*. (pp. 307-316). Fráncfort del Meno, Alemania: Suhrkamp.
- Beriatos, I. y Gospodini, A. (Eds.). (2006). *I Nuovi paesaggi urbani e la città ellenica* (in greco). Atenas, Grecia: Kritiki.
- Biris, K. (1995). *Atene, dal XIX al XX secolo* (in greco). Atenas, Grecia: Melissa.
- Braudel, F. (1985). *La Méditerranée*. París, Francia: Flammarion.
- Carmona, M. (2021). *Public Spaces Urban Spaces. The dimension of Urban Design*. Nueva York, EEUU: Routledge.
- Chadzisavva, D. (2023). *Teorie Architetoniche Contemporanee. Rapporti tra Filosofia e Architettura* (in greco). Tesalónica, Grecia: University Studio Press.
- Corner, J. y Bick Hirsch, A. (2014). *Landscape Imagination: The Collected Essays of James Corner 1990–2010*. Princeton, EEUU: Princeton Architectural Press.

- Curtius, E. y Kaupert, J. (1895-1903). *Karten Von Attica*. Berlín, Alemania: Karten. Doi: <https://doi.org/10.11588/diglit.776#0003>
- Eurostat (2022) [https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/tour\\_ce\\_oaw/default/table?lang=en&category=tour\\_ce\\_oaw](https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/tour_ce_oaw/default/table?lang=en&category=tour_ce_oaw).
- Filippidis, D. (1995). *Per la Città Ellenica*. Atenas, Grecia: Themelio.
- Foucault, M. (1994). *Des Espaces Autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*. En D. Defert y F. Ewald. (Ed.), *Michel Foucault. Dits et écrits IV (1980-88)* (pp. 752-762). París, Francia: Gallimard.
- Forssman, E. (1981). *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*. Múnich, Alemania: Verlag Schnell&Steiner.
- Frampton, K. (1985). *Architettura Moderna. Storia Critica*. Atenas, Grecia: Themelio.
- Genovese, R. (1995). *La Tribù Occidentale*. Turín, Italia: Bollati Boringhieri.
- Giakoumakatos, A. (2003). *Storia dell'Architettura Ellenica*. Atenas: Nefeli.
- Gospodini, A. (2001). Urban Design, Urban Space Morphology, Urban Tourism. An emerging Paradigm Concerning their Relationship. *European Planning Studies*, 9(7), 925-935.
- Guattari, F. (1989). *Le Trois Écologies*. París, Francia: Galilée.
- Konstantinidis, A. (1987). *Per l'Architettura*. Atenas, Grecia: Agra.
- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nueva York, EEUU: The Monacelli Press.
- Koolhaas, R. (2002). *Junkspace*. *October*, 100, 175-190.
- Lanzetta, A. (2012). Serie e Cataloghi. *Tecnica e Masse*. En A. Terranova y F. Toppetti (Eds.), *Temi Figure Architetti del Moderno-contemporaneo* (pp. 182-190). Roma, Italia: Gangemi.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été Modernes*. París, Francia: La Découverte.
- Lefebvre, H. (1974). *La Production de l'Espace*. París, Francia: Anthropos.
- Loyer, F. (2017). *L'Architecture de la Grèce au XIX Siècle (1821-1912)*. Atenas, Grecia: École Française d'Athènes.

- Merleau-Ponty, (1966). *Sens et non-sens*. París, Francia: Les Éditions Nagel.
- McNeill, D. y While, A. (2001). The New Urban Economies. En R. Paddison (Ed.), *Handbook of Urban studies* (pp. 296-308). Londres, Reino Unido: Sage Publications
- Neckelmann, H. (2009). *Unter den Linden – Flanieren und Amüsieren*. Erfurt, Alemania: Sutton Verlag.
- Papageorgiou-Venetas, A. (2001). *Atene. Una Visione del Classicismo*. Atenas, Grecia: KAPON.
- Papoulias, Ch. (1991). Erictonio Museo de l'Acropoli. *Tefchos*, 5/1991, 54-68.
- Philippopoulou-Michailidou, E. (1991). The New Acropolis Museum (Catalogo dei Progetti di Concorso). Atenas, Grecia: Greek Ministry of Culture.
- Rossi, A. (1966). *L'Architettura della Città*. Venecia, Italia: Marsilio.
- Rowe, C. y Koetter F. (1979). *Collage City*. Cambridge Mass, EEUU: MIT Studio Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Nueva York, EEUU: Pantheon Books.
- Sassen, S. (2001). Cities in a Global Economy. En R. Paddison (Ed.), *Handbook of Urban studies* (pp. 257-282). Londres, Reino Unido: Sage Publications.
- Schimmel-Falkenau, W. (2006). *Kommen und Gehen Unter den Linden*. Berlín, Alemania: Berlin Story Verlag.
- Shaw, D. V. (2001). The Post-Industrial City. En R. Paddison (Ed.), *Handbook of Urban studies* (pp. 284-295). Londres, Reino Unido: Sage Publications.
- Tsiomis, Y. (1985). *Atene Città Capitale*. Atenas, Grecia: Ministero della Cultura.
- Tsiomis, Y. (2017). *Athènes à soi-même étrangère. Naissance d'une Capitale Néoclassique*. Marsella, Francia: Parenthèses.
- Terranova, A. (2001). *Mostri Metropolitan*, Roma, Italia: Meltemi.
- Tzompanakis, A. (2006). Teseo e il Labirinto del Sistema Territoriale Ateniense. *Gomorra*, 10(1), 121-125.
- Tzompanakis, A. (2012). *Labirinti Mediterranei. Tessuto, Paesaggio e Spazialità tra Europa e Periferia Ellenica*. Florencia, Italia: Alinea.

- Tzompanakis, A. (2021). Città informale. Cro-nache dalla Periferia Ellenica. *Asfalto*. Disponible en: <https://asfalto.archphoto.it/category/alexis-tzompanakis/>
- Waldheim, Charles. (2016). *Landscape as Urbanism: a General Theory*. Princeton, EEUU: Princeton University Press.
- Wolfrun, S. (2018). *Porous City. From Metaphor to Urban Agenda*. Basel, Suiza: Birkhäuser.
- Zukin, S. (1995). *The culture of Cities*. Cambridge Mass, EEUU: Blackwell Publishers Ltd.



**Alexios Tzompanakis.** Dr. Arquitecto (Sapienza, Universidad de Roma). Profesor Asociado en Diseño Arquitectónico y Urbano en la Escuela de Arquitectura, Universidad Tecnológica de Creta (TUC). Sus intereses se focalizan en la transformación del paisaje urbano en la transición de la modernidad a la posmodernidad y en la relación entre el diseño arquitectónico/urbano y los tejidos urbanos históricos. La investigación sobre estos temas se lleva a cabo a través de la actividad docente y profesional, así como mediante la participación en concursos de diseño arquitectónico/urbano, donde obtuvo varios premios. Roles de autoría\*: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14. <https://orcid.org/0009-0005-0484-9444> [atzobanakis@tuc.gr](mailto:atzobanakis@tuc.gr)

\*Ver referencias en normas para autores

»

Visconti, F. y Capozzi, R. (2024). La ciudad arqueológica como lección de orden en el desorden de la ciudad contemporánea. El caso de estudio de Pompeya. *A&P Continuidad*, 11(20), 106-115. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.465>



# La ciudad arqueológica como lección de orden en el desorden de la ciudad contemporánea

*El caso de estudio de Pompeya*

Federica Visconti y Renato Capozzi

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

## Español

El ensayo trata sobre la ciudad arqueológica de Pompeya, sitio incluido en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO que, en el año 2023, alcanzó los 4 millones de visitantes. La ciudad antigua se examina por sus cualidades formales, más que documentales, que resaltan una estrecha relación entre la forma de la casa, la forma de la ínsula y la forma general de la ciudad. Inmersa en una urbanización reciente, Pompeya plantea algunos problemas de uso no sólo por la fragilidad del lugar sino también por el sistema de accesibilidad inadecuado. En las últimas décadas, en el borde sur del recinto arqueológico se han concentrado importantes proyectos –de Renzo Piano y Peter Eisenman, entre otros–, ligados a la hipótesis de un aumento de los flujos mediante el refuerzo de la infraestructura que une Pompeya con Nápoles y de aquí con otras ubicaciones. Sin embargo, una hipótesis de diseño reciente, desarrollada por los autores con motivo de un taller internacional, intenta devolver una dignidad principalmente arquitectónica al sistema de acceso sur y trabajar en el área entre la ciudad antigua y contemporánea para garantizar mejores servicios para turistas, pero también para devolver algunos espacios públicos a los habitantes.

**Palabras clave:** Pompeya, patrimonio, arqueología, diseño urbano, diseño arquitectónico

**Recibido:** 21 de febrero de 2024

**Aceptado:** 12 de junio de 2024

## English

The text deals with the archaeological city of Pompeii that is included in the UNESCO World Heritage List; in 2023, it reached 4 million visitors. The ancient city is studied because of its formal rather than documentary qualities, which highlight a close relationship between the form of the house, the form of the insula and the general form of the city. As part of a recent urbanization, Pompeii raises some problems of use not only due to its fragility but also the inadequate accessibility system. In recent decades, important projects have been focused on the southern edge of the archaeological enclosure; they have been carried out by Renzo Piano and Peter Eisenman among others. They are related to the hypothesis grounded on the increasing of flows through the infrastructure strengthening that links Pompeii to Naples and from here to many other locations. A more recent hypothesis, however, developed by the authors during an international workshop, attempts to restore an essentially architectural dignity to the southern access system as well as to work on the area in-between the ancient and the contemporary city to ensure better services for tourists and return some public spaces to the inhabitants.

**Key words:** Pompeii, heritage, archaeology, urban design, architectural design

## » Introducción

Pompeya, *ciudad arqueológica*, es, junto con Herculano y Torre Annunziata, un sitio incluido en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Entre los criterios expuestos que motivaron su inclusión leemos que Pompeya (y Herculano) son *las únicas ciudades romanas que, conservadas en medida excepcional, no tienen igual en términos de integridad y extensión en el mundo y, por tanto, representan ejemplos excepcionales de asentamientos urbanos producidos por la civilización romana*. Hoy Pompeya, sin embargo, para los arquitectos, como otras ciudades antiguas, puede representar ante todo una lección extraordinaria, potencialmente todavía operativa, si se la observa para reconocerle no tanto sus valores de *documento* sino los de *monumento*. Sin duda, los conocimientos arqueológicos de Pompeya, desde su descubrimiento y con continuidad hasta nuestros días, han contribuido a esbozar un fresco de la vida y el vivir de los romanos del siglo I a.C. hasta el siglo I d.C. Este cuadro se convirtió en una *imagen fija* en el año 79 d.C. cuando la erupción del *Sterminator Vesevo* –como más

tarde llamó Leopardi al volcán que destruyó la ciudad– interrumpió su historia. Raramente, Pompeya ha sido estudiada desde un punto de vista diferente, como aquel que remite a los estudios urbanos de tradición italiana (Visconti, 2017). Este enfoque, propio de la disciplina arquitectónica y de la arquitectura de la ciudad, es también el que parece más adecuado para abordar algunas cuestiones que el sitio arqueológico, más allá del conocimiento disciplinar, plantea en su relación con el uso turístico que, en Pompeya, ha visto llegar en 2023, más de cuatro millones de visitantes. Ciertamente, el tema de la accesibilidad es relevante, en un sitio de tal importancia, a la escala de las relaciones infraestructurales a nivel nacional, pero, quizás aún más, concierne a la escala urbana también en referencia a la relación que, en términos de representación de valores, se establece entre ciudad arqueológica y ciudad contemporánea. Por tanto, este trabajo trata de una síntesis de una investigación original sobre Pompeya (Visconti, 2017) que mira la ciudad arqueológica investigando sus espacios y formas y, por tanto,

concibiéndola como una lección de arquitectura urbana aun potencialmente operativa para llegar a la definición de un tema específico de la arquitectura para un lugar en sus márgenes, sobre el cual se ha producido una hipótesis de proyecto. En la investigación en el campo disciplinar de la composición arquitectónica y urbana, es precisamente el proyecto el que constituye el *resultado* de la verificación experimental y como tal se presenta para finalmente regresar, en la relación de circularidad hermenéutica que existe en la arquitectura, entre teoría y práctica, para razonar sobre algunas posibles *conclusiones* de valor general.

## » Metodología. Pompeya, lección de arquitectura urbana

La ciudad de Pompeya fue estudiada en referencia a su *forma urbis* con una perspectiva no de ordenamiento cronológico de los hechos urbanos sino en la convicción de que la ciudad, tal como la observamos hoy, inclusive en su estado de ruina, es el punto de acumulación, en espacio físico, del largo tiempo de la historia. En este sentido



Figura 1. Pompeya. Foto aérea. | Visconti (2017)

la ciudad es un monumento que, aunque estratificado, se presenta hoy ante nosotros de forma sintética, un contexto “[...] cuyas capas ya no son reconocibles: la última vale como resultado enriquecido, en el presente, de las diversas capas del pasado” (Spina, 2020). Observada, pues, olvidando necesariamente los datos y, sobre todo, las fechas, Pompeya se revela como una ciudad acabada, construida en estrecha relación con el sustrato geográfico que la acoge, densa y compacta y, al mismo tiempo, porosa.

La *finitud* de la forma urbana de Pompeya viene dada por ser una ciudad cerrada por murallas en las que aparecen los muros que protegen y excluyen, reconstruyendo la forma del terreno tal como debía ser antes de la fundación de la ciudad. Efectivamente, el gran hecho urbano se levanta sobre una especie de meseta donde, en los bordes, el desnivel se vuelve más pronunciado, especialmente en el borde sur, donde se encontraba la línea costera, hoy considerablemente avanzada, se encuentran las murallas de la ciudad. El eje de la vía Stabiana, de puerta a puerta, con significado territorial más allá de las murallas, constituye una línea que identifica, al oeste, la zona donde se perfila el núcleo del *Altstadt* y, al norte, la Regio VI con las insulas

rectangulares estrechas y alargadas orientadas según la posición del foro. Hacia el este, sin embargo, en un área más grande, la regla del trazado ortogonal, ligeramente girado hacia el este, se vuelve omnipresente: entre las dos partes y a caballo de la *columna vertebral* de la vía de Porta Stabia a Porta Vesúvio, algunos bloques irregulares se apoyan a la calle y sueldan las piezas de partes no del todo homogéneas. La planta figura-fondo, creada a partir de la reconstrucción de una hipotética disposición de las cubiertas, revela el *carácter denso y compacto* de la ciudad. Pompeya es una ciudad compacta porque los edificios siempre se encuentran en los bordes de las manzanas donde, de hecho, se produce una condición de ocupación notablemente densa. Esta idea de ciudad ve esencialmente el *Schwarzplan* y el *Straßenbau* ser uno el negativo del otro, lo que no ocurre en otros modelos urbanos que remiten a una condición de ciudad abierta. Si la forma del foro rectangular se define en sus bordes *por ausencia*, tanto en el plano del negro como en el de las calles, esto no ocurriría, por ejemplo, si aplicáramos las mismas herramientas analíticas a muchas condiciones urbanas *no centrales* que han construido nuestras ciudades durante el siglo XX, refiriéndose a la idea de

ciudad moderna. De hecho, si la forma del trazado parece completa en la superposición de las calles y en la cuadrícula de la ciudad de Pompeya, como en la de casi todas las ciudades históricas hasta las ampliaciones del siglo XIX y más allá, este no es el caso en los experimentos de la ciudad moderna del siglo XX –que busca nuevas relaciones con el espacio abierto y natural–, pero ni siquiera –y aquí sin valores formales– en la ciudad de la dispersión de nuestros tiempos. Finalmente, como se decía, Pompeya es una ciudad porosa, retomando la definición que Walter Benjamin dio de Nápoles (Benjamin y Laci, 1925). El razonamiento del filósofo alemán también está imbuido de reflexiones vinculadas a las formas de *vida comunitaria* en las calles de Nápoles, donde lo privado y lo público a menudo se fusionan; sin embargo, la relación entre formas y vida en el centro antiguo es evidente, no casualmente de origen grecorromano, de la ciudad partenopea, que también guarda similitud estructural con la ciudad de Pompeya. Pero Pompeya, hoy privada de vida, a excepción de aquella bulliciosa y a menudo distraída de las grandes masas turísticas, precisamente como ciudad arqueológica, ofrece una herramienta adicional de comprensión porque, vista desde

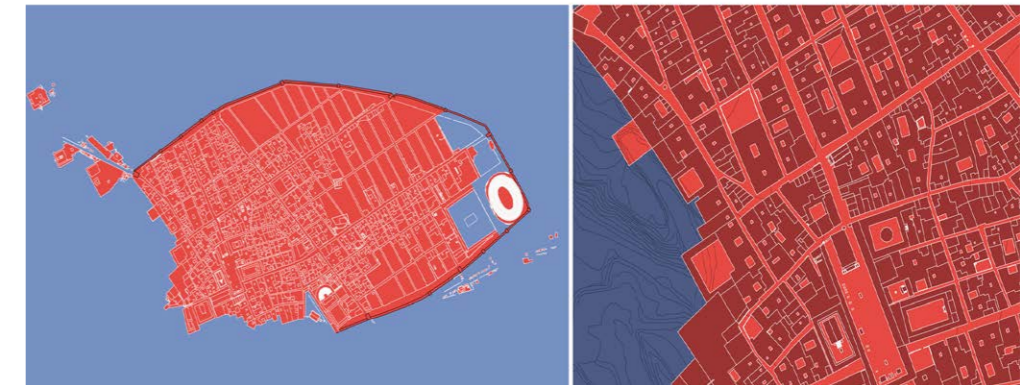
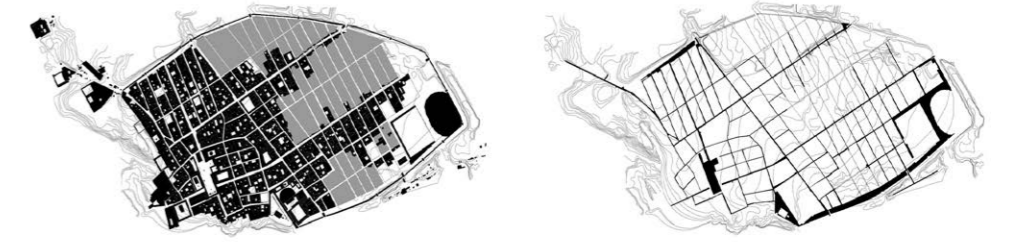


Figura 2. Pompeya. Arriba: Schwarzplan y Straßenbau. Abajo: Rotblauplan. Izquierda: La ciudad. Derecha: a una escala mayor, el área del Foro. Fuente. | Figura 3. De izquierda a derecha: cine Skandia di Asplund, Matadero de Pompeya y Kimbell Museum de Kahn, croquis de Le Corbusier en Pompeya. Collage realizado por F. Visconti.

arriba, no muestra el plano de las cubiertas, sino la tipología estructural de sus edificios. Es esta condición particular la que revela una riqueza inédita de espacios *intermedios* (atrios, patios, peristilos, pórticos) que dan ese carácter a la estructura urbana que puede definirse como porosa. E, imaginando de nuevo la vida allí, incluso en Pompeya estos sistemas de espacios definen una relación muy particular entre el espacio público y el espacio privado, cuyos límites a menudo se desdibujan. Este carácter se revela, por ejemplo, en la *extraña* posición del altar dedicado a los dioses de la familia, no en el centro sino en uno de los extremos del pórtico del peristilo de la casa del Poeta Trágico. Esta posición debió parecer tan anómala a algunos viajeros del Grand Tour que la trasladaron al centro, casi como para corregir un error en sus fantásticas representaciones o reconstrucciones. Una observación más atenta revela sin embargo que, dada la deformación del predio que alberga la casa en el lado este, ese era el único posicionamiento adecuado para asegurar el remate de la secuencia espacial que atraviesa *fauces*, *atrium*, *tablinum* y se concluye en el *peristylum*, situando así *in scæna* la casa sobre la calle. Todo esto

lo cuenta el Rotblauplan (Schröder, 2015), una herramienta muy potente y no meramente analítica e interescalar. Si Pompeya es ciertamente una ciudad de interioridad, enteramente roja a gran escala, la aparición de los dos tonos de rojo –*dark* y *light*– a menor escala, la diferente calidad de los numerosos espacios internos/externos –interiores urbanos, calles y plazas, pero también los espacios *de la porosidad* descritos anteriormente– y sus *dedicaciones* –inclusivas o exclusivas– regresan para contarnos, juntos, de

una vida rica y una articulación multifacética de las espacialidades de la ciudad<sup>2</sup>. Por tanto, Pompeya sigue siendo hoy una lección y lo ha sido continuamente para los arquitectos de todos los tiempos que la han visitado: incluso en el siglo XX, en una aparente paradoja, para quienes experimentaban una idea diferente de ciudad. No es este el lugar para abordar este tema pero basta decir que, de diferentes maneras, hay mucho de Pompeya en algunas arquitecturas de Erik Gunnar Asplund –aunque



Figura 4. R. Piano. Proyecto para Pompeya. Fuente: Eco, Piano y Graziani (1989). | Figura 5. R. Capozzi y F. Visconti con F. Coppolino y E. Di Chiara. Pompeya. El área in-between la ciudad antigua y aquella contemporánea.

quizás solo en lo relacionado con aspectos del decoro (Mangone, 2016)– en las plantas romanas de muchos de los edificios de Louis Kahn –sin querer mencionar la referencia analógica entre la fachada del Kimbell y la del *Macellum*<sup>3</sup>– para llegar finalmente a esa extraordinaria fuente de intuiciones arquitectónicas, lejos del mero relevamiento, que son los *Carnets* del joven Le Corbusier que, en 1911, visita la ciudad bajo el Vesubio.

» Metodología. Pompeya, identificación de un tema de arquitectura

Llegando a hoy –y a nosotros– la relación con la forma del suelo, la interesclaridad que mantiene unida la forma de la casa, la forma de la ínsula como parte constitutiva elemental y toda la forma de la ciudad es algo que todavía observamos con admiración en Pompeya. Asimismo, admiramos el sistema de sus espacios públicos, entre los cuales los más importantes, al menos por dimensiones, se encuentran cerca del borde sur de la ciudad: de oeste a este, el foro rectangular, el triangular con la ínsula de los teatros y el complejo de gimnasio grande-anfiteatro. Esta observación permite, en este punto, hacer una reflexión más profunda y abrirse a reflexiones que, sin dejar de ser disciplinarias, se encuentran –o quizás chocan– con la realidad de un sitio frágil que el 18 de diciembre de 2023 acogió, por ese año, su visitante número cuatro millones. Es el tercer sitio más visitado en Italia después del Panteón y el Coliseo. La ciudad antigua es, en efecto, una lección, como se ha intentado demostrar, pero, para la arquitectura contemporánea, también un tema. Pompeya es un caso un tanto *afortunado* si pensamos, por ejemplo, en la cercana Herculaneum, de la cual quizás la mitad se encuentra irremediablemente por debajo de la ciudad actual, ciudad de baja calidad. Sin embargo, el recinto, físico de los muros y normativo de tutela, lo convierte hasta cierto punto en un lugar excluido, dentro de cuyos límites se produce una colisión, a menudo no resuelta, entre diferentes realidades. Si en el norte el tema es el de la relación con un territorio todavía agrícola, es en el *borde sur* donde, como era de esperar, se han concentrado

los proyectos más importantes de las últimas décadas. Es en este límite donde se confrontan y colisionan la ciudad antigua y la ciudad contemporánea y es aquí donde se concentra todo el sistema de accesos al recinto arqueológico. Hace treinta y cinco años, en 1988, Renzo Piano desarrolló un proyecto para Pompeya que se materializó en un libro *precioso* (Eco, Piano, Graziani, 1989) y en algunos dibujos. Los dibujos son una planta y algunas secciones que describen el trabajo en los desniveles para crear espacios para exhibir y redefinir los accesos. A esto se suma la predicción de la ubicación, cerca de la zona, de una nueva estación de ferrocarril y se observa una interesante *incursión* en la zona arqueológica a través del eje de la vía Stabiana que se proyecta más allá de Porta Vesuvio para desembocar en un *think tank* arqueológico. Peter Eisenman volverá a abordar un tema similar casi veinte años después, a cargo del proyecto de la nueva Estación Santuario de la línea ferroviaria regional Circumvesuviana que proyectaba soterrarla. Eisenman diseñará, además de la estación y un gran estacionamiento de intercambio, un sistema de espacios públicos y verdes de *conexión*, en el lugar liberado de las vías, entre la entrada de Porta Anfiteatro y el Santuario dedicado a la Virgen del Santo Rosario de Pompeya, otro destino *de excelencia*, que compite con el sitio arqueológico con sus aproximadamente tres millones de visitantes al año. Hoy estamos discutiendo, con cierta controversia razonable, un proyecto que llevaría el tren de alta velocidad a Pompeya directamente desde la capital, Roma. Con una inversión prevista de unos treinta y cinco millones de euros, el proyecto preocupa por los impactos potencialmente inducidos sobre los flujos turísticos en términos de cantidad y modos de uso. Recientemente, un escritor de viajes australiano publicó un relato de su experiencia como turista en Italia en un artículo titulado "Why I'm done with Italy" ["Por qué he terminado con Italia"] (Johnston, 2023). Brian Johnston –así se llama– compara algunos datos y destaca cómo, en el caso de Italia, si en valor absoluto el país ocupa el quinto lugar en el ranking mundial de los países más visitados, en cambio cae más allá del vigésimo lugar si examinamos la relación

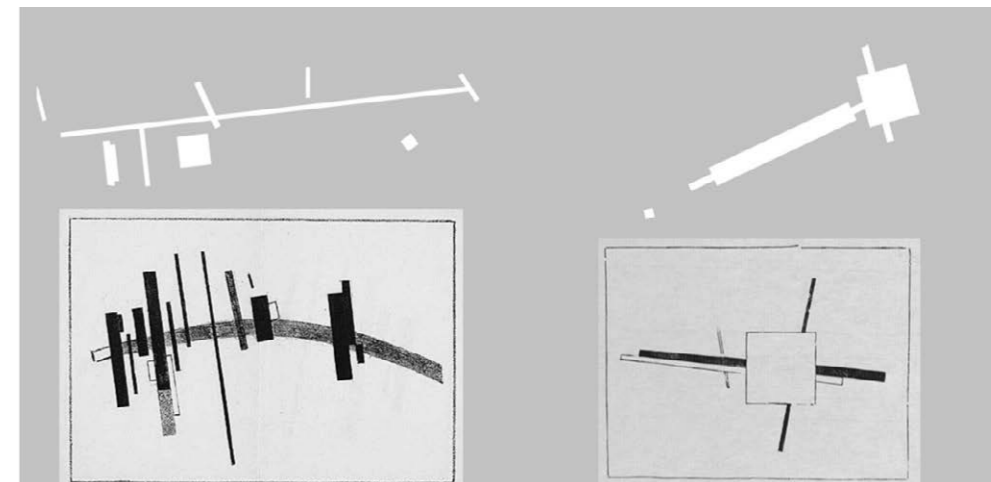


Figura 6. Elaboración de morfemas proyectuales para el borde sur del parque arqueológico de Pompeya a partir de las pinturas de K. Malevič. | Figura 7. Figuras en la naturaleza: proyecto para el extremo sur de Pompeya. Dibujo de R. Capozzi.

entre llegada de turistas y número de habitantes. El periodista observa que el problema de una falta generalizada de infraestructura turística es que estos visitantes se concentran en algunos, pocos, lugares –entre ellos Pompeya– y en algunos períodos limitados del año. La duda es, por tanto, que la alta velocidad en Pompeya aumente el número de accesos a un sitio ya frágil, pero, sobre todo, que haga que los flujos turísticos sean aún más *mordi e fuggi* de lo que ya son hoy. Por tanto, mientras fuera del parque arqueológico se suceden grandes proyectos, ligados sobre todo a la temática infraestructural, sin que por ello suceda nada o poco, dentro del recinto la única temática,

además de las restauraciones y alguna nueva cubierta arqueológica<sup>4</sup>, parece aquella vinculada a la accesibilidad para todos<sup>5</sup>. De hecho, lo que parece quedar excluido de cualquier razonamiento proyectual es el tema de cómo la ciudad arqueológica –entendida aquí como una especie de artefacto único– se presenta a la ciudad contemporánea. Esta cuestión se refiere ciertamente al problema del acceso, pero también a la representatividad que un extraordinario monumento urbano-arqueológico debería poder tener para anunciarse a los visitantes y a la colectividad en su conjunto. Y es precisamente este tema el que fue identificado y sometido a verificación del proyecto.



Figura 8. R. Capozzi y F. Visconti con F. Coppolino y E. Di Chiara. Figuras en la naturaleza: proyecto para el extremo sur de Pompeya. Plan Maestro.

#### » Resultados. Un proyecto para el borde sur de la ciudad arqueológica

En un workshop proyectual reciente se abordó el tema del rediseño del borde sur del recinto arqueológico de Pompeya, en relación con el tema de la accesibilidad, pero también de la reorganización del sistema de relaciones entre la ciudad arqueológica y la ciudad contemporánea. Proyecto de experiencia realizado en Nápoles en el que participaron estudiantes y profesores de cinco escuelas de arquitectura europeas<sup>6</sup>. El grupo, coordinado por los autores de este texto, pretendía trabajar precisamente sobre el tema de un espacio liminal en el que se enfrentan dos ciudades diferentes, expresión de ideas urbanas diferentes: por un lado, la ciudad antigua y, por el otro, la ciudad contemporánea, a los dos márgenes de un límite orográficamente definido por un cambio de cota significativo. En el borde superior de este *espacio lineal* la ciudad antigua, dentro de sus murallas, está definida, como se describió anteriormente, por una clara regla de trazado cardodecumánico. La ciudad es aquí, por tanto, densa y compacta, una ciudad de interioridad, pero también porosa, rica en espacialidades *intermedias* de patios, pórticos y peristilos que contribuyen a definir su carácter en su relación interescalar entre forma urbis, forma del ínsula y forma de la casa. En el lado opuesto, sin

embargo, se revela la ciudad de nuestro tiempo que aparece fragmentada, dilatada en una dimensión abierta privada de diseño en la que el espacio vacío no llega a tomar forma, sino que es en su mayor parte residual.

El proyecto para Pompeya, titulado Figuras en la naturaleza, tenía como objetivo no sólo aumentar la accesibilidad al parque arqueológico en varios puntos sino sobre todo compartir, entre la ciudad antigua y la ciudad contemporánea, un espesor de naturaleza que acoge nuevas *figuras* arquitectónicas. La idea de ciudad que se propone es, por tanto, capaz de asumir la dimensión de apertura, pero cuyo diseño es claro, basado en artefactos capaces de establecer relaciones topológicas y relaciones tensionales mutuas. Es en este sentido que debe interpretarse la referencia asumida a algunas composiciones de Kazimir Malevich<sup>7</sup>. Estas últimas fueron reelaboradas en morfemas capaces, a través del proyecto, de definir formas-figuras a las que asociar, a partir de una instancia temática, un tipo específico y, por tanto, una estructura constructiva y un adecuado sistema de caracteres arquitectónicos. En conjunto, el actual espesor residual entre la ciudad arqueológica y la ciudad contemporánea adquiere así una *forma* que toma sus reglas sobre todo de la ciudad antigua, a la que se reconoce una mayor densidad de valores,

pero, precisamente por eso, la proyecta hacia fuera del recinto arqueológico para construir espacios urbanos que puedan ser devueltos a la ciudad de Pompeya.

A escala arquitectónica, el proyecto se presta a una descripción en dos secciones que gravitan hacia el este en torno a Piazza Anfiteatro y hacia el oeste en torno a Piazza Esedra, idealmente articuladas en la extensión de vía Stabiana más allá de la puerta del mismo nombre. En el sector oriental, la importante depresión en la que también se ubica la necrópolis de Porta Nocera se aprovecha para instalar un gran artefacto cuadrado que se alinea con la cota de cubierta a la carretera existente y se vuelve transitable en la parte superior para nuevos accesos a las excavaciones. El edificio, además de contener espacios expositivos y de servicios, es también un dispositivo de descenso al nivel de la necrópolis, que también está cubierta por un sistema de marcos o esqueletos estructurales que termina contra la tierra cerca de la gran zona de excavación entre el Orto dei Fuggiaschi y la Porta di Stabia. Un extremo de este sistema está marcado aquí, a nivel de la ciudad, puntualmente, por una torre cuadrada.

En el sector occidental el sistema se vuelve más discontinuo y puntual, vertebrado por una vía porticada que corresponde en parte al trazado actual de vía delle Ginestre en su tramo recto. Al



Figura 9. R. Capozzi y F. Visconti con F. Coppolino y E. Di Chiara. Figuras en la naturaleza: proyecto para el extremo sur de Pompeya. Plantas de los dos sectores.

largo pórtico se superponen algunos elementos transversales que reflejan las posiciones de las calles y edificios en el área arqueológica –en correspondencia con el antiquarium, de vía delle Scuole, del brazo occidental del pórtico del foro triangular y vía Stabiana– y se convierten, elevándose para superar el desnivel, en dispositivos panorámicos y de entrada y/o salida del parque. Habiendo reforzado la cobertura arbórea de la zona del actual pinar, la vía porticada define un área *externa* a lo largo de vía Plinio donde se reconfigura

Piazza Esedra, el auditorium se sitúa debajo/dentro de un refugio cuadrado tectónico y un edificio alto proyecta a lo largo del camino la posición del pórtico occidental del foro triangular. En referencia al carácter de las arquitecturas, las figuras, en todo el proyecto, alternan elementos tectónicos y partes estereotómicas donde la continuidad del muro prevalece en los elementos puntuales mientras que el esqueleto, por naturaleza diáfano y permeable, caracteriza generalmente los elementos de conexión.

#### Conclusiones

El estudio analítico de Pompeya y la experimentación proyectual realizada en su extremo sur permiten sacar conclusiones relativas a la relación entre arquitectura y arqueología dentro del campo disciplinar de la proyectación urbana. Una primera conclusión es que la ciudad antigua, en la medida en que todavía es capaz de ofrecer una *lección operativa* para el proyecto contemporáneo, puede y debe estudiarse no sólo en el contexto de los estudios históricos y arqueológicos. Las ciudades arqueológicas nos hablan de una estrecha relación entre las formas urbanas y los sustratos geográficos que las acogen, de una significativa y clara interescalaridad entre la forma de la ciudad, la forma de sus partes elementales y la forma de la casa, de los valores urbanos que se revelan en la relación entre elementos primarios y áreas-residencia (Rossi, 1966). Todas estas características han convertido a las ciudades del pasado en esos grandes artefactos que aún admiramos y a los que debemos seguir haciendo referencia. En este sentido, la afirmación de que la ciudad antigua es una lección insuperable de arquitectura urbana puede adquirir valor general. Otra posible conclusión se refiere al abordaje del tema de la accesibilidad en los grandes sitios arqueológicos, que está estrechamente vinculado

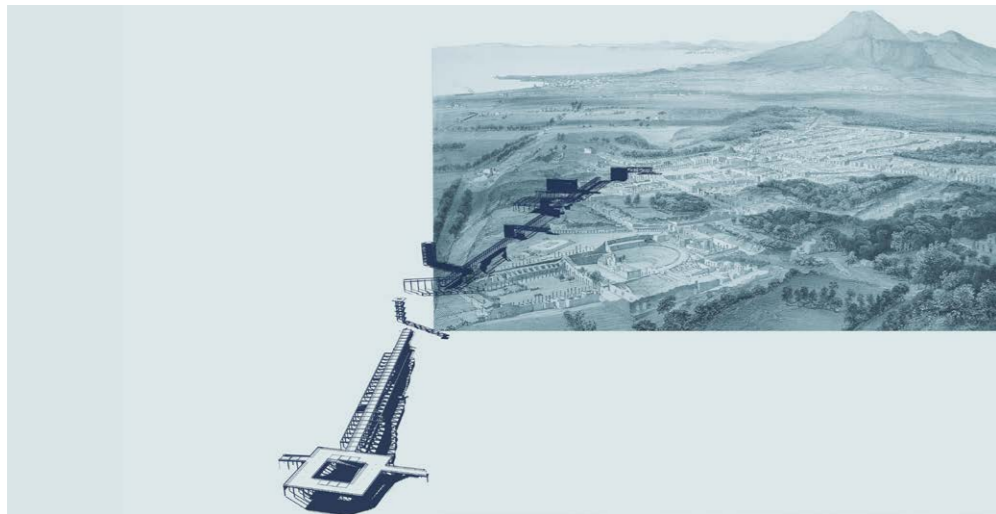


Figura 10. R. Capozzi y F. Visconti con F. Coppino y E. Di Chiara. Figuras en la naturaleza: proyecto para el extremo sur de Pompeya. Collage sobre iconografía histórica.

a las cuestiones de uso turístico, pero no debe limitarse a ellas. Hablando de arqueología urbana, la académica Andreina Ricci subrayó que los fragmentos antiguos a menudo emergen como una herida en la ciudad contemporánea (Ricci, 2006) porque no son respetadas sus cotas, posiciones, alineaciones. A escala urbana esto también es cierto –y quizás más– para las *ciudades arqueológicas* y Pompeya es, en este sentido, un caso ejemplar. El vasto recinto arqueológico, debido también al sistema vinculante de restricciones que persiste en su interior, parece *extraño* en comparación con lo que lo rodea. El sociólogo Richard Sennett observó que, si el límite/muro es el lugar donde algo termina, el borde/membrana es en cambio el lugar donde diferentes cosas entran en contacto e intercambian. Siguiendo sus teorías, se podría derivar, de la experiencia proyectual presentada, la recomendación según la cual, en los límites de los recintos arqueológicos, no se debe abordar únicamente la cuestión de mejorar las condiciones de accesibilidad y usabilidad. De hecho, el ámbito de acción del proyecto debería ampliarse siempre a la construcción de espacios urbanos –los bordes/membrana– a los que debería confiarse la tarea, caso por caso, con diferentes funciones, naturalezas y caracteres, de construir el lugar de renovadas relaciones entre la ciudad arqueológica, con sus visitantes, y la ciudad contemporánea, con sus habitantes.●

#### NOTAS

- 1- El Rotblauplan es una herramienta desarrollada por Uwe Schröder como parte de su lectura/teoría espacialista aplicada a la ciudad. Para algunas consideraciones sobre el potencial de esta herramienta, ver el ensayo introductorio a la edición italiana: Visconti (2023b).
- 2- El tema de la dedicación de los espacios, en las teorías de Schröder, es a la vez complejo y fascinante. Para más información consúltense los textos citados en la nota anterior pero también los eminentemente teóricos sobre el espacio. En particular: Schröder (2015b y 2020).
- 3- Debemos esta aguda observación a Aldo Aymonino, escuchada en una lección magistral sobre el Maestro de Philadelphia, celebrada el 9 de noviembre de 2020 en el Laboratorio di progettazione I di Federica Morgia en la Licenciatura en Ciencias de la Arquitectura de la Universidad La Sapienza de Roma.
- 4- La última obra en orden cronológico es aquella en la que recientemente se construyó una gran cubierta reticular espacial aislada sísmicamente y apoyada sólo en las dos calles laterales de la ínsula dei Casti Amanti en la Regio IX en Via dell'Abbondanza.
- 5- En este tema se han implicado numerosos estudiosos de la Universidad de Nápoles Federico II. Estudios sustanciales y significativos han convergido en Picone (2014). Las intervenciones realizadas dentro de los mismos estudios parecen menos significativas.
- 6- El workshop fue realizado, con la coordinación general de Federica Visconti, como parte del programa Erasmus+.

como BIP Blended Intensive Programme con la participación de la Universidad de Nápoles Federico II (docentes Renato Capozzi y Federica Visconti con Ermelinda Di Chiara y Francesca Coppolino) RWTH University of Aachen (docentes Uwe Schröder con Franziska Kramer y Nicola Carofiglio), de la TU/e University of Technology de Eindhoven (docentes Christian Rapp e Haike Aplet con Luca Tommasi), de la Fachhochschule de Potsdam (docentes Silvia Malcovati y Ludger Brands con Vivien Nowak), de la TU Technische Universität de Dortmund (docentes Olaf Schmidt, Michael Schwarz y Michaela Mensing-Schmidt) y de la TU Graz University of Technology (docente Anselm Wagner).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin W. y Lacin, A. (1925, agosto 19). Nápoles, *Frankfurter Zeitung*.
- Coppolino F., Di Chiara E. y Visconti F. (Eds.) (2024). *BIP POMPEII. Architecture for Archaeology. Projects for the South boundary between ancient and contemporary city*. Nápoles, Italia: Clean Edizioni.
- Eco U., Piano R. y Graziani A. (1989). *Le isole del tesoro*. Milán: Electa Mondadori.
- Johnston, B. (2023, julio 6) *Overcrowded, overpriced and badly managed: Why I'm done with Italy*. The Sydney Morning Herald. Recuperado de: <https://www.smh.com.au/traveller/reviews-and-advice/overcrowded-overpriced-and-badly-managed-why-i-m-done-with-italy-20230705-p5dlz9.html>
- Mangone, F. (2016). *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*. Nápoles, Italia: artstudiopaparo.
- Picone, R. (Ed.) (2014). *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*. Roma, Italia: L'Erma di Bretschneider.
- Ricci, A. (2006). *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*. Roma, Italia: Donzelli.
- Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padua: Marsilio.
- Schröder, U. (2015). *Pardié. Konzept für eine Stadt nach dem Zeitregime der Moderne a Concept for a City after the Time Regime of Modernity*. Colonia, Alemania: Verlag der Buchhandlung Walther König.

- Schröder, U. (2015b). *I due elementi della edificazione dello spazio. Scritti scelti*. Florencia, Italia: Aión Edizioni
- Schröder, U. (2020). *Il Quarto Spazio. Scritti Scelti*. Florencia: Aión Edizioni.
- Spina, G. (2020). *Il segreto del tuffatore. Vita e morte nell'antica Paestum*. Nápoles: Liguori editore.
- Visconti, F. (2017). *Pompeji. Moderne Stadt | Città Moderna*. Tübingen-Berlin: Wasmuth Verlag.
- Visconti, F. (2023b). Gli spazi della città - la città degli spazi. En U. Schröder. *Pardié. Idea per una città dopo il regime temporale del Moderno*, curado por Nicola Carofiglio y Matthias Storch (pp. 9-14). Florencia, Italia: Aión Edizioni.



**Federica Visconti.** (Nápoles, 1971) Se licenció con honores en Arquitectura en 1995. En 2002 obtuvo el Doctorado en Diseño Urbano en la Universidad Federico II de Nápoles y, en 2003, en la misma institución, una Especialización en Arquitectura y urbanismo. Actualmente es Profesora asociada de Composición Arquitectónica y Urbana en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Nápoles, donde fue, durante seis años, coordinadora de la carrera en Ciencias de la Arquitectura. Es miembro del cuerpo docente de Arquitectura y Construcción DrACO de la Universidad La Sapienza de Roma. Roles de autoría\*: 1; 2; 4; 6; 7; 8; 10. federica.visconti@unina.it <https://orcid.org/0000-0002-9718-3522>



**Renato Capozzi.** (Nápoles, 1971) Se licenció con honores en Arquitectura en 1997. En 2004 obtuvo el Doctorado en Composición Arquitectónica en la Universidad IUAV de Venecia y, en 2005, una Especialización en Diseño Arquitectónico y Urbano en la Universidad de Nápoles Federico II. Actualmente es Profesor titular de Composición Arquitectónica y Urbana en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Nápoles y miembro del cuerpo docente de Arquitectura y Construcción DrACO de la Universidad La Sapienza de Roma. Es miembro electo de la junta directiva de ProArch, sociedad científica nacional de profesores de diseño arquitectónico. Roles de autoría\*: 1; 3; 4; 6; 7; 8; 10. renato.capozzi@unina.it ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-2944-6594>

\*Ver referencias en normas para autores

»

Amirante, R. (2024). Turismo patrimonial y proyecto de arquitectura: ¿un programa de investigación?. *A&P Continuidad*, 11(20), 116-125. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.463>



# Turismo patrimonial y proyecto de arquitectura: ¿un programa de investigación?

Roberta Amirante

Traducción por Gustavo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

**Recibido:** 21 de febrero de 2024

**Aceptado:** 24 de junio de 2024

## Español

La relación con el turismo, y en particular con el turismo patrimonial, impacta y orienta las transformaciones urbanas y territoriales de modo a menudo determinante: estas transformaciones involucran el proyecto arquitectónico de manera igualmente decisiva. Entonces, ¿por qué aquellos que se ocupan de la investigación y la enseñanza del proyecto arquitectónico no intentan construir una reflexión más estructurada sobre el tema del turismo, partiendo de su propio interés disciplinario por el tema del patrimonio? ¿Cómo se pueden precisar los objetivos de una investigación disciplinaria sobre el tema complejo del turismo patrimonial? ¿Cuáles son las preguntas que esta investigación puede abordar? ¿Qué formas puede asumir? Y ¿cuáles son los resultados que puede alcanzar?

**Palabras clave:** turismo, patrimonio, proyecto arquitectónico, investigación

## English

The relationship with tourism -particularly heritage tourism- influences and guides urban and territorial transformations in a frequently decisive way. These transformations also decisively involve the architectural design. So, why don't those involved in research and teaching of architectural design attempt to develop a more structured reflection on tourism starting from their own disciplinary interest in heritage? How can we specify the objectives of a disciplinary research on the complex topic of heritage tourism? What are the questions that this research can address? What forms can it take? And what results can it achieve?

**Key words:** tourism, heritage, architectural design, research

El turismo es uno de los fenómenos más impresionantes e interesantes de nuestro tiempo. El turismo intercepta, construye y difunde imágenes de la arquitectura, las ciudades y los paisajes del mundo. Muchos, a partir de esta difusión, viven gratas e instructivas experiencias de viajes personales y colectivos.

La arquitectura, las ciudades y los paisajes del mundo resultan valorizados por estas experiencias.

El turismo contribuye al desarrollo económico, social y cultural de los lugares y personas afectados por él.

*Pero.*

El turismo es un fenómeno prepotente y muy manipulable.

El turismo selecciona con dureza y, a menudo, distorsiona deliberadamente las imágenes de los lugares a los que se dirige.

El turismo tiende a formas de masificación que desnaturalizan la experiencia del viaje.

El turismo modifica dramáticamente el significado de la arquitectura, las ciudades y los paisajes a los que afecta.

El turismo distorsiona la dimensión física, económica, social y cultural de los habitantes de los lugares que selecciona.

En 1835, Karl Baedeker comenzó a publicar en Alemania una especie de guía de viajes que tenía como objetivo eliminar cualquier forma de emoción subjetiva para presentarse como una herramienta útil para el nuevo sujeto *impersonal e innumerable* que se movía en busca de los *paisajes del mundo*: el turista. Es a partir de esos pequeños libros de tapa roja que la idea de las *authorities* que tienen la tarea de orientar la experiencia de los viajeros pasa de los representantes de una cultura de élite a una nueva categoría de *funcionarios de la cultura del viaje*, impersonales y casi siempre anónimos, al principio recolectores de experiencias y escritos colectivos, luego cada vez más protagonistas –en su pertenencia a una red especializada– en la creación de *landscapes* buenos

para todas las estaciones y *useful* para todas las culturas masificadas (Amirante, 2015, pp. 6- 22).

El entrelazamiento del concepto de *landscape* con el de *heritage* produce, en la naciente industria turística, una verdadera explosión, porque la idea de patrimonio, incluso más que la idea de viaje, está sujeta a una serie de cambios y continuas integraciones que dificultan la identificación.

Después de haberlo en gran medida marginado como *authority* capaz de dirigir procesos, el turismo, con todos aquellos que por diversas razones (políticas, económicas, culturales) actúan en su nombre, involucra en muchos casos la cultura arquitectónica. Utiliza frecuentemente el proyecto arquitectónico como instrumento para incrementar el atractivo turístico. También, en ocasiones, para distribuirlo, organizarlo y en algunos casos, incluso, limitarlo. Estas numerosas experiencias de encuentro son en su mayoría ocasionales, muy distribuidas territorialmente pero poco

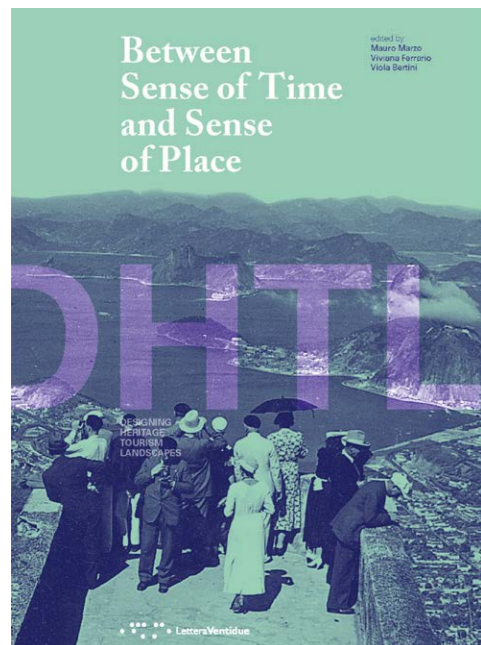


Figura 1. El tema del primer Congreso Internacional de la Red DHTL Venecia, 14.09.2021- 16.09.2021. Fuente: Red DHTL. Figura 2. El tema del primer volumen de la serie DHTL Network, 2020. Fuente: DHTL Network | Figura 3. El tema del primer seminario de investigación de la Red DHTL, Nápoles 2016. Fuente: Rete DHTL..

interconectadas y, en la gran mayoría de los casos, confiadas a la iniciativa de administraciones territoriales que interpretan el turismo como motor de procesos de relanzamiento, regeneración y valorización más amplios que, sin embargo, por definición adquieren una dimensión *local*.

Mientras tanto, el turismo evoluciona, se organiza, se articula cada vez más y se convierte en objeto de formación y estudio. Y entre las articulaciones más extensas y productivas de su industria, el *heritage tourism* ocupa una posición prominente (Dallen y Boyd, 2002). Se trata de un auténtico *fenómeno turístico*, cuya definición general es más o menos esta: "Cultural heritage tourism is a form of non-business travel whereby tourists engage with the heritage, tangible and intangible, moveable and immovable, of a region through activities, experiences, and purchases which facilitate a connection to the people, objects, and places of the past associated with the locations being visited" [El turismo de patrimonio cultural es una forma de viaje no comercial mediante el

cual los turistas interactúan con el patrimonio, tangible e intangible, mueble e inmueble, de una región a través de actividades, experiencias y adquisiciones que facilitan una conexión con las personas, los objetos y los lugares del pasado asociados con las localidades que se visitan] (Wikipedia s.v.). Sociólogos, economistas y operadores turísticos trabajan sobre este fenómeno identificando estudios de casos y elaborando estadísticas, haciendo predicciones e inventando plataformas. Es mucho menos elitista de lo que se podría creer y, en comparación con otros tipos de turismo, es mucho menos estacional y mucho menos *específico*, en el sentido de que puede combinarse fácilmente con otros tipos de viajes. Lo cierto es que está vinculado a monumentos, ciudades, territorios, paisajes; se orienta por las listas de Sitios del Patrimonio Mundial de la UNESCO; es sensible a determinados tipos de eventos (deportes, ferias, eventos culturales), aniversarios, *denominaciones* del tipo *ciudad de la cultura*<sup>1</sup>. Es cierto también que la relación con el turismo, y en particular con el *heritage tourism*,

incide y orienta las transformaciones urbanas y territoriales de manera a menudo decisiva: y estas transformaciones interpelan el proyecto arquitectónico de manera igualmente decisiva. Entonces: ¿por qué quienes se ocupan de la investigación y la enseñanza del diseño arquitectónico no intentan construir una reflexión más estructurada sobre el tema del turismo a partir de su propio interés disciplinar en el tema del *heritage*? ¿Cómo especificar los objetivos de una investigación *disciplinaria* sobre el complejo tema del *heritage tourism*? ¿Cuáles son las preguntas que esta investigación puede abordar? ¿Qué formas puede adoptar? ¿Y qué resultados puede lograr?

Para responder a estas preguntas, en 2015 –por iniciativa de Mauro Marzo, profesor de Proyecto Arquitectónico en la Universidad IUAV de Venecia– se creó la Red DHTL (Designing Heritage Tourism Landscapes)<sup>2</sup>. La hipótesis, escribe Mauro Marzo en la introducción del primer volumen publicado por la red, es que la perspectiva del proyecto, a escala arquitectónica, urbana y paisajística, puede tomarse

como una clave interpretativa a través de la cual analizar cuestiones potenciales y críticas relacionadas con la valorización turística del *heritage*. ¿Puede el proyecto arquitectónico ofrecer nuevas formas de interpretar y comprender las estructuras preexistentes en relación con su uso? ¿Cuáles son las herramientas de investigación y las acciones de proyecto útiles para estudiar las complejas cuestiones relacionadas con la autenticidad y la interpretación, la accesibilidad y la conservación que plantea este fenómeno? ¿Cómo puede la mirada del arquitecto contribuir a realzar el carácter de los lugares de manera inclusiva, definiendo límites de uso sostenibles y respondiendo a las múltiples y diversificadas necesidades expresadas por habitantes y turistas? (Marzo, 2020, p. 8).

Para abordar estas cuestiones, la Red DHTL ha optado por ser amplia (pero no demasiado, para mantener el carácter de un grupo de investigación compacto y reconocible), basarse en un núcleo importante de universidades italianas (con la intención de referirse a una

tradición cultural atenta a la relación entre *heritage* y proyecto arquitectónico) y abrirse inmediatamente a un amplio debate con la participación de estructuras universitarias internacionales. Desde el punto de vista de su acción, la red está evidentemente interesada en establecer relaciones con sujetos *externos* (distintamente identificables como portadores de interés respecto de un tema tan relevante desde el punto de vista económico, social y político) pero firmemente anclada a una dimensión *académica* operativa, entendida como un entrelazamiento inextricable de enseñanza, investigación y *tercera misión* (el término que en Italia recoge las actividades que la universidad, sobre la base de su experiencia particular, desarrolla *con* y *para el beneficio* de comunidades externas).

Y no es casualidad que sus actividades estén diseñadas y diferenciadas (seminarios de investigación, *workshop* de proyecto y conferencias internacionales) precisamente para estar contenidas en este marco académico internacional amplio, pero definido. En primer lugar,

al igual que las actividades universitarias, estas actividades se organizan en un programa *anual*, según un plan que tiene en cuenta el calendario de los *años académicos* y, por tanto, las fases tradicionales de compromiso de estudiantes y profesores; en segundo lugar, están *distribuidas* entre las distintas sedes implicadas en la red, maximizando el extraordinario potencial para identificar casos de estudios y temas a profundizar diferenciados que sean representativos de la relación entre formas de turismo y tipos de *heritage*.

Escribo estas notas a casi diez años de la fundación de la red: diez años de experiencia que han confirmado la posibilidad de dar respuestas positivas a esa pregunta inicial: ¿Es posible, para quienes nos ocupamos de la investigación y la enseñanza del proyecto arquitectónico en las universidades pensar el tema del turismo a partir del papel central que desempeña el *heritage*? La fricción en las experiencias de los seminarios de investigación, los *workshop* de proyecto, las conferencias internacionales fue muy significativa: fue una confirmación de la

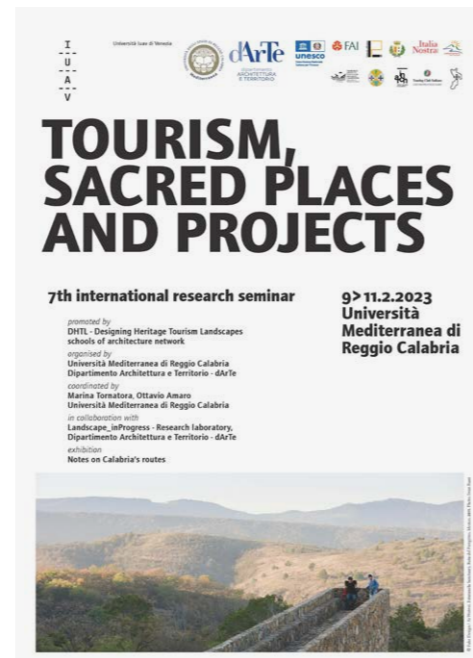


Figura 4. El tema del tercer seminario de investigación de la Red DHTL, Versailles 2018. Fuente: Red DHTL. | Figura 5. El tema del séptimo seminario internacional de la Red DHTL, Sevilla 2021. Fuente: Red DHTL. | Figura 6. El tema del séptimo seminario de investigación de la Red DHTL, Reggio Calabria 2023. Fuente: Red DHTL.

importancia cognitiva y proactiva de la aplicación de la lente del *tourism* sobre los *landscapes* interpretados por la cultura arquitectónica como *heritage*, pero también de las dificultades para construir una relación más precisa y adecuadamente estructurada con el turismo patrimonial, especialmente cuando esta palabra se combina con otras: industria turística, economía turística, política turística. En Nápoles, en 2016, con el primer seminario de investigación organizado por la red, abordamos un tema central. El título del seminario fue “Los tiempos del turismo”: la expresión *los tiempos del turismo* contenía una pregunta general sobre el peso que *el tiempo* del turismo, en su difracción plural, como espejo de una *época* o tal vez incluso de una *era*, podría significar para el destino de los *landscapes* del mundo considerados *heritage*<sup>3</sup>. Intentamos centrarnos en una interpretación de la palabra *tiempo* que pertenecía al vocabulario del turismo. Y en ese caso usamos los términos *fast* y *slow* para construir una comparación. Desde nuestro punto de vista, al menos

inicialmente, la oposición *fast/slow* podría asociarse, sin mediación posible, a la oposición negativo/positivo. El ejemplo más elocuente fue el del turismo de cruceros: y no es casualidad que, a este tema, interpretado como uno de los problemas más urgentes del impacto turístico sobre las ciudades de arte, fuera dedicado el primer *workshop* de la red unos meses antes en Venecia. Confrontando con algunos de los interlocutores externos a la universidad y al campo disciplinar del Proyecto arquitectónico involucrados en el seminario de investigación napolitano, surgieron varios elementos útiles para aclarar que la oposición *fast/slow* en el campo del turismo define en cambio un *campo* amplio y diferenciado, estudiado y evaluado con lógicas complejas. En definitiva, desde entonces el desarrollo de líneas de investigación volvió a surgir entre dos extremos, que el programa de la red destacó claramente en su manifiesto fundacional: la posibilidad de *utilizar* el turismo patrimonial para la valorización de un *heritage landscape*

por descubrir y legitimar, a través de una operación proyectual *inventiva*, capaz de *recrear* el paisaje, exponerlo y subrayar su valor; y, a la inversa, la necesidad de *defender* el patrimonio *ya legitimado* de una forma de turismo patrimonial destinada, quizás sin querer, a perjudicarlo. Desafortunadamente, esto se experimenta a menudo, incluso y quizás sobre todo cuando el *paisaje patrimonial* ha adquirido la consistencia de un *patrimonio de la humanidad*: tan legitimado que es inhumanamente *recortado* del espacio y del tiempo para ser expuesto como una especie de *cadavre exquis*, visto –y visitado– por toda la humanidad. Ha pasado desde entonces un tiempo relativamente corto, en comparación con el que conduce a la transformación de fenómenos complejos como el turismo: pero la pandemia ha hecho de este corto tiempo una transición de época, determinando una suspensión brutal y total, sufrida por todos y capaz de impactar en profundidad no sólo sobre los ritmos minuciosos del turismo estacional sino también sobre los grandes flujos de turismo internacional y

las tendencias cambiantes y dispares del turismo cultural. El terrible paso del testigo entre pandemia y guerra supone un nuevo shock para la geografía del turismo y, probablemente, también para su historia. Por otro lado, debemos preguntarnos en qué medida estas mismas suspensiones del tiempo y mutaciones del espacio han afectado, están afectando o pueden afectar la naturaleza, la imagen y el rol de los *paisajes patrimoniales* que el turismo intercepta. Tengamos en cuenta que la relación con el turismo saca al *patrimonio* de su inercia potencial y silenciosa: lo obliga a diferentes formas de contaminación y transformación, que a menudo tienen pequeñas y a veces grandes consecuencias materiales. Y pensamos en el hecho de que cualquier cambio material hoy en día se filtra desde el inicio con los tamices del *green* y del *smart*. Hemos visto desde hace algún tiempo los efectos, a menudo inapropiados, de estas voluminosas presencias. Nada hace pensar que la vida de nuestros *paisajes patrimoniales* potenciados o contaminados por el turismo pueda liberarse fácilmente de él.

Pero no es en absoluto seguro que estos cambios y estas *infiltraciones* de temas de época obliguen a la investigación arquitectónica, la que está atenta a las *razones del sentido del pasado* y del *sentido del lugar*, a retroceder o incluso abandonar el campo. Por el contrario. Es muy probable que ante ella se abran nuevas trayectorias. Quizás, como tras cada interrupción, sea más fácil que la acción de *proiectare* sea menos automática, tanto en la elección del objeto como en la dirección y mecánica del gesto. Y tal vez, como ocurre después de cada interrupción, en lugar de formular respuestas apresuradas a preguntas casi siempre irrelevantes, la investigación debería contribuir a formular las preguntas correctas. Lo que significa no dejarse deslumbrar por novedades sólo aparentes y al mismo tiempo no dejarse arrullar por la ilusión de que basta con retomar hilos gastados o rotos. Los tiempos del turismo, en el momento de la crisis sanitaria, ecológica y humanitaria que nos ha afectado y nos interpela,

probablemente cambiarán. Y, con ellos, el destino de los *paisajes patrimoniales* que existen o podrían existir, también ante estos cambios. La cultura del proyecto arquitectónico puede impactar estos destinos de muchas maneras, siempre y cuando tenga la fuerza y el coraje de contribuir a prefigurarlos. Especialmente en presencia de una *crisis*: porque la crisis es cambio y elección. También en vista de esta crisis puede ser útil dedicar hoy una reflexión al desarrollo del asunto de la Red DHTL. Puede resultar útil partir de la historia de una experiencia *única* (no sé si existe otra red de investigación que trabaje sobre estos temas, manteniendo la dimensión del *proyecto arquitectónico* como elemento fijo) y tratar de hipotetizar su futuro: en vista de una difusión de los resultados y también de posibles ajustes en la línea de investigación. Ante un balance ciertamente positivo, no deja de ser útil volver a la pregunta inicial para aclararla y actualizarla. Empecemos por su carácter principal: DHTL es una *red de investigación* construida en torno



Figura 7. El tema del segundo Seminario didáctico de la Red DHTL, Evora 2016. Fuente: Red DHTL | Figura 8. El tema del tercer seminario didáctico de la Red DHTL, Roquebrune-Cap Martin 2017. Fuente: Red DHTL. | Figura 9. El tema del noveno Seminario didáctico de la Red DHTL, Roma 2022. Fuente: Red DHTL.



a un *programa de investigación*. Aquí ya surgen las primeras especificaciones: la red es *universitaria e internacional*; el programa de investigación es *temático*: en el centro está el estudio del *heritage tourism* pero con una fuerte perspectiva disciplinar vinculada al proyecto arquitectónico. La acción de *designing* está asignada a un *grupo disciplinar* bastante específico: los *profesores de proyecto arquitectónico*. Una especificación muy clara que admite sólo un pequeño elemento de flexibilidad en relación con las características que estos sujetos y esta materia asumen en las diversas realidades universitarias a nivel internacional (en Italia tenemos *sectores disciplinarios* muy definidos, mientras que en otros lugares las *demarcaciones* –para usar una palabra muy querida por los científicos– tienen más matices). En cualquier caso, la adición de la palabra *landscapes* a los tres primeros términos sirve para definir de forma más legible el campo temático y dimensional del *patrimonio* en estudio, y en consecuencia el tipo de *designer* que tiene derecho a abordarlo.

Thomas Kuhn, filósofo de la ciencia y autor del famoso libro sobre las revoluciones científicas (Kuhn, 1969), escribe que no hay programa de investigación si no existe una comunidad científica que lo reconozca y sea capaz de evaluar sus resultados. Y añade que cada comunidad científica se mantiene unida por lo que llama la *matriz disciplinaria*. Una matriz que se compone de cuatro categorías de elementos que toda comunidad científica (pero podríamos decir todo grupo portador de un programa de investigación) comparte o al menos reconoce: los *valores*, los *paradigmas metafísicos* (modelos reconocidos), las *generalizaciones simbólicas* (los elementos utilizados para representar y comunicar) y los *ejemplares* (los *productos* reconocidos). Y también dice que las revoluciones científicas se producen (más o menos rápidamente y más o menos dramáticamente) cuando los elementos de esta matriz entran *en crisis*. Kuhn se refiere a las ciencias duras pero, desde hace algún tiempo, con una serie de hipótesis, intento verificar si tal matriz puede servir también para identificar el *contenido disciplinar*

*compartido* de una comunidad científica sui generis como la de los profesores/investigadores en proyecto arquitectónico (Amirante, 2018). En este caso, la ligera inmersión en la filosofía de la ciencia sirve para decir que el *programa de investigación* de la Red DHTL, expresado sintéticamente en la cita de Mauro Marzo, prevé la acción de una *comunidad científica*, en nuestro caso la que conforma la red, relativamente limitada pero articulada, que supo trabajar en conjunto sobre la base de algunos *objetivos* y produjo *resultados* como *grupo de investigación* porque comparte (aunque no necesariamente tenga plena consciencia de ello) una forma de *matriz disciplinaria* compuesta por *valores*, modelos, formas de comunicación simbólica y *ejemplos*. El principal problema al que tuvo que enfrentarse la red es fácilmente identificable: su programa de investigación<sup>4</sup>, complejo y articulado, necesitaba y deseaba una relación con un mundo *externo*, el vinculado al turismo, al que a menudo pedía cuestionar (e incluso en algunos casos redefinir) muchos de los términos de la

*matriz disciplinaria* del grupo de investigación, compuesto exclusivamente por profesores de proyecto arquitectónico. Sobre algunos *valores* adquiridos por nuestra comunidad científica (que desde hace tiempo comparte la creencia de que el *patrimonio*, una vez reconocido, debe preservarse materialmente siempre que sea posible) se produce a menudo una convergencia *normalizada*. La *creencia* (la llamaría así Kuhn) de que el patrimonio puede convertirse en el motor de una regeneración urbana más amplia podría interpretarse sobre la base de *valores* muy diferentes entre quienes se ocupan de proyectos urbanos y quienes se ocupan de turismo. Por no hablar de los tipos de modelización: para nosotros, Pompeya es un testimonio *único* de una ciudad de fundación itálica-romana; para un operador turístico es un destino *turístico patrimonial único*, con millones de visitantes al año (no es la condición más dramática de incomparabilidad de los modelos: en este caso, por ejemplo, se comparte el adjetivo *único*). Numerosos problemas también están

vinculados al significado de los términos del discurso o a las formas de representación utilizadas para comunicar, al salir de la restringida *comunidad científica*. Esta condición de dificultad y a veces de incomunicabilidad es probablemente común a todos los grupos de investigación cuya acción no se basa en determinadas teorías y no admite evidencia científica basada en resultados inmediatamente mensurables. Y ciertamente una todas las experiencias de investigación que utilizan el proyecto arquitectónico como herramienta de acción. En todos estos casos, la *matriz disciplinaria* de la que el grupo de investigación es portador debe compararse con los valores, modelos, términos y productos deseados o necesarios de las diferentes comunidades con las que interactúa el grupo de investigación. Muchas veces esto no es fácil y a veces es imposible. En este sentido, la experiencia DHTL, además de presentarse como un *caso*, también podría pensarse como un *ejemplo* y resultar útil, más allá de su historia específica, para otros sujetos

y para otras razones. Para mí, que formo parte de ella desde el principio como docente en la sede Federico II de Nápoles, la actividad de la Red DHTL es de interés por ambas razones que, como suele suceder, están entrelazadas. Y creo que su futuro puede ser brillante si también logramos deconstruir su historia y profundizar en las lógicas, los métodos y las conexiones de su acción. Este proceso de *comprensión* del carácter de la red, que va más allá del simple *conocimiento*, es lo que también puede ayudar a multiplicar la utilidad de su experiencia: porque muchos de los que se dedican a *cosas similares* podrán reconocerse en algunas de sus características y, quizás también aprovechando el *conocimiento de una experiencia*, evitar errores banales, resolver problemas complejos, adoptar soluciones ganadoras. Como ocurre, en los casos virtuosos, con la investigación científica. Así, podríamos decir que la Red DHTL, en busca de una relación con la realidad, tuvo que entrelazar su propia *matriz disciplinar* con aquella (ciertamente menos estructurada en teoría,

pero reconocible en sus efectos) que subyace a la acción programática del *turismo patrimonial*. Un desafío que parecía escrito en el nombre de la Red: *Designing Heritage Tourism Landscapes* (Diseñar Paisajes Turísticos Patrimoniales). Se trata de 4 términos, tres de los cuales son parte integrante e inmediatamente calificativa de la *matriz disciplinar* del proyecto arquitectónico: cuando hablamos de *designing*, de *heritage* y de *landscape* sabemos que queremos decir más o menos lo mismo (incluso si los más conscientes de nosotros sabemos que muchas veces entendemos cosas diferentes...); para la palabra turismo es diferente, nos resulta más natural pensar que estamos tratando un tema *transdisciplinario*.

Las palabras *heritage* y *tourism* constituyen una expresión única en nuestro caso y corresponden a un fenómeno turístico preciso, que no es un objeto específico de nuestro conocimiento disciplinar. Quienes se ocupan de turismo patrimonial como operadores turísticos piensan en términos muy distintos a los nuestros: sus clasificaciones invierten el sentido de la relación. Es el patrimonio el que se ve en función del turista y no al revés. Las formas del turismo patrimonial son complejas y afectan de muy diversas maneras a los territorios que lo acogen. La T del acrónimo de la red es una industria, gigantesca y minuciosamente distribuida, elitista y popular, dividida en géneros vinculados a tipos de ocio, a tipos de lugares, a tipos de eventos, a tipos de *estaciones*, a tipos de edad... Ofrece productos envasados para todos los géneros; pero también está disponible para apoyar al consumidor, con elementos y servicios (un poco como Ikea) para que él mismo pueda montar su propio producto; y puede funcionar como una red infraestructural genérica y ligera para todos aquellos que, más que turistas, quieran seguir sintiéndose viajeros. Para garantizar que este fenómeno entrara en nuestra matriz disciplinaria, era necesario un pequeño ajuste. Y lo hicimos operando una forma de simplificación, que nos resultó muy útil para comenzar a actuar, para abordar un fenómeno complejo, para interceptar algunas preguntas, para producir respuestas o en todo

caso materiales que pudieran ser evaluados. Elegimos no abordar el fenómeno *en sí mismo*, sino actuar sobre algunos de sus efectos: trabajamos sobre los estudios de caso de *paisajes patrimoniales* que nos informó el turismo patrimonial. En resumen, nuestra *matriz disciplinar* se compara con la del turismo patrimonial sólo en la identificación y elección de los *ejemplos* sobre los cuales concentrar la acción, no en los métodos de comunicación, no en los modelos, no en los valores. Es una estrategia legítima porque permite actuar de forma inmediata; de este modo, la acción de investigación proyectual se limita muchas veces a dar respuestas a preguntas que el turismo ya ha planteado, según su propia lógica, a los territorios que afecta, en lugar de contribuir a su diferente formulación.

Mencionábamos la crisis, una *polycrisis* extensa y multifacética que ha afectado y seguramente afectará al turismo en el futuro. La investigación de la Red DHTL podría partir de esta crisis que, incluso en el turismo, está ligada a cambios de paradigma, para centrar su atención de manera más decisiva en la T del acrónimo. Pensar en las características de la T es esencial, porque la T es al mismo tiempo el elemento calificativo de una serie particular de *landscapes* sobre los cuales la investigación proyectual puede ejercer su acción de *designing* y la causa de su problemática. Debemos ser capaces de abordar la *matriz disciplinaria* que está detrás del programa de esta T: no adherirnos a ella sino para poder conocerla, deconstruirla, criticarla y hacerla *operable* según nuestro programa de investigación. Conscientes, por supuesto, de que tendremos que estar disponibles para razonar sobre los valores, clasificaciones, representaciones y modelos de nuestra matriz disciplinaria, modificarlos, integrarlos y en algunos casos incluso cambiarlos. Es partiendo de este conocimiento, de esta crítica y de la construcción de un programa de investigación basado en el cruce de matrices, que será posible contribuir a rastrear, estudiar y transformar los *paisajes patrimoniales* que el turismo acoge, explota, deforma, inventa y transforma. Por tanto, es útil seguir considerando el turismo *en función* del *patrimonio*, de sus formas, de sus

caracteres, de su permanencia, para garantizar que no contamine el *sentido del pasado* y el *sentido del lugar* que la cultura arquitectónica y el proyecto de arquitectura saben reconocer, proteger e innovar.

Pero quizás sea igualmente útil mirar el *patrimonio en función* de las formas y de los tiempos del turismo: su evolución, sus novedades, sus crisis y sus perspectivas, que la cultura arquitectónica y el proyecto de arquitectura pueden contribuir a interpretar y, a veces, incluso a direccionar. Avanzando en esta doble dirección, no sólo podremos defender mejor los *paisajes patrimoniales* de los abusos a los que a menudo los somete el *turismo patrimonial*, sino que también intentaremos ser *útiles* al turismo, en su amplia dimensión cultural, social y económica, contribuyendo a mejorar su potencial y mitigar los riesgos.●

#### NOTAS

- 1- Para captar la articulación de las miradas, cfr. por ejemplo: Trisciuglio (2013); Gilli (2005); Atzeni, Del Chiappa, y Melis (2018).
- 2- Para conocer las actividades de la red ver: [www.iuav.it/dhtl](http://www.iuav.it/dhtl)
- 3- Desarrollé algunas consideraciones sobre este tema en el artículo: Amirante (2015).
- 4- Sobre el tema del programa de investigación y su papel en el avance de la ciencia cfr. Lakatos (1996).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amirante, R. (2015). Historic Urban Landscape. *Un concetto in costruzione. Op.cit.*, (154). Recuperado de <https://opcit.it/cms/?p=1193>
- Amirante, R. (2018). *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*. Siracusa, Italia: Letteraventidue.
- Atzeni, M., Del Chiappa, G. y Melis, G. (2018). La definizione del concetto di autenticità nelle destinazioni turistiche. *Micro & Macro Marketing*, XVII(1), 85-107.
- Dallen, T. y Boyd, S. (2002). *Heritage Tourism*. London, UK: Pearson Education
- Gilli, M. (2005). Heritage Tourism, appartenenza e ricerca di identità. *Equilibri*, (2), 393-415.
- Kuhn, T. S. (1969) *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Turín, Italia: Einaudi.

- Lakatos, I. (1996). *La metodologia dei programmi di ricerca scientifici*. Milán, Italia: Il saggiatore.
- Marzo, M. (2020). Un particolare punto di vista. En J. Rocha y V. Bertini (ed.), *Architecture tourism and marginal areas* (pp. 6-9). Siracusa, Italia: Letteraventidue.
- Trisciuglio, M. (2013). L'abitante e il viaggiatore. En Trisciuglio y Barosio, M. (ed.). *I paesaggi culturali. Costruzione, promozione, gestione*. Milán, Italia: EGEA.



Roberta Amirante. Es doctora en Composición Arquitectónica (IUAV, Venecia 1990). Desde 2002 es Profesora Titular de Proyecto arquitectónico y urbano en Unina. Desde 1996 es miembro del Colegio de Profesores del Doctorado en Arquitectura de Unina y desde hace cuarenta años forma parte de la redacción de la revista *Op.cit.* Ha desarrollado numerosas investigaciones en el campo del proyecto arquitectónico y urbano, prestando especial atención al tema de la relación entre infraestructuras y ciudad. Se ha dedicado a la enseñanza del proyecto arquitectónico y, más recientemente, a la relación entre proyecto e investigación: sobre este tema ha publicado *Il progetto come prodotto di ricerca. Una ipotesi* (Letteraventidue, Siracusa, 2018). [roamiran@unina.it](mailto:roamiran@unina.it)  
<https://orcid.org/0000-0001-6180-3024>

»

Fidone, E. y Messina, B. (2024). Trabajar con la antigüedad. *A&P Continuidad*, 11(20), 126- 133. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.458>



# Trabajar con la antigüedad

Emanuele Fidone y Bruno Messina

Traducción por María Virginia Theilig (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia)

## Español

Se exponen aquí algunas experiencias de diseño sobre importantes sitios de patrimonio arqueológico. El análisis se centra en tres grandes proyectos significativos para la práctica arquitectónica contemporánea sobre el patrimonio histórico-arqueológico. Se trata de intervenciones proyectuales caracterizadas por una idea común que podríamos sintetizar en una visión de proyecto en continuidad con la preexistencia, utilizando un enfoque metodológico alejado de los conceptos de imitación u oposición.

El primer proyecto se refiere a la larga y compleja recuperación de un antiguo convento del siglo XV, que había sufrido importantes transformaciones funcionales y abandono a lo largo de los siglos hasta determinar su ruina.

Las otras dos intervenciones se refieren a zonas arqueológicas muy diferentes: (1) la Zona Arqueológica y Antiquarium de Tindari, en Sicilia; (2) los Foros Imperiales de Roma. Se intentó encontrar soluciones proyectuales para restablecer nuevas relaciones con lo antiguo que realzaran las cualidades intrínsecas de los contextos arqueológicos.

**Palabras clave:** patrimonio, proyecto, recuperación, ruina

**Recibido:** 28 de febrero de 2024

**Aceptado:** 27 de mayo de 2024

## English

This paper reviews some design experiences on important archaeological heritage sites. The analysis is focused on three main projects which are significant for contemporary architectural practice on historical and archaeological heritage. These are design interventions characterized by a common basic idea that we could summarize as a design vision in continuity with the pre-existence; a methodological approach away from the concepts of imitation or opposition is used.

The first project deals with the long and complex recovery of an ancient monastery dated from the 15th century that had undergone substantial functional transformations and abandonments throughout centuries leading to the ruin of part of it.

The other two interventions are focused on very distinctive archaeological areas: (1) the Archaeological Area and Antiquarium of Tindari in Sicily; (2) the Imperial Forums in Rome. The attempt was to find design solutions allowing the re-establishment of new relationships with the ancient that would enhance the intrinsic qualities of the archaeological contexts.

**Key words:** heritage, project, recovery, ruin

## » Introducción

Este ensayo pretende examinar, a través del análisis de tres intervenciones de diferente naturaleza y finalidad –desde la recuperación de antiguas estructuras arquitectónicas monásticas hasta proyectos sobre zonas arqueológicas–, una visión proyectual basada en la idea de continuidad con la preexistencia que se desarrolla con un enfoque alejado de los conceptos de imitación u oposición. Las opciones proyectuales, las técnicas y los materiales utilizados buscan soluciones que permitan restablecer las relaciones con lo antiguo, dando lugar a la creación de nuevos equilibrios entre lo preexistente y lo contemporáneo.

Los casos que se analizarán son una intervención de restauración en el antiguo convento del siglo XV de Santa Maria del Gesù, en Módice, que ha sufrido numerosas transformaciones y degradaciones a lo largo del tiempo. Las otras dos experiencias proyectuales se refieren a concursos de bienes arqueológicos. El primer proyecto tiene lugar en la zona arqueológica de Tindari, en Sicilia, mientras que el segundo se

refiere a la compleja zona de los Foros Imperiales de Roma. Aunque se trata de dos contextos estratificados de naturaleza muy diferente, ambos proyectos siguen el mismo planteamiento metodológico basado en el diálogo entre proyecto y preexistencia, encaminado a valorizar la idea de recuperación de la espacialidad original. La primera intervención se refiere a la recuperación del complejo conventual de Santa Maria del Gesù en Modica, que nos ha ocupado durante más de veinte años en dos fases temporales distintas.

Una larga duración que paradójicamente ha determinado una sedimentación de ideas y soluciones proyectuales, permitiéndonos verificar su fundamento y necesidad a lo largo del tiempo. La primera intervención consistió en la reconstrucción de las cubiertas de la iglesia y las capillas laterales, dependencias que llevaban años en un estado de deterioro total; las obras comenzadas en 1992 concluyeron en 1996. Posteriormente, a partir de 1999, llevamos a cabo una segunda fase de obras que supuso la restauración del claustro y de la iglesia, trabajos

que se prolongaron hasta 2011 debido a los retrasos burocráticos.

El convento de la orden Francescani Osservanti es uno de los rarísimos sobrevivientes del terremoto que sacudió el sureste de Sicilia en 1693. Construido en la segunda mitad del siglo XV, fue financiado por los condes Anna Cabrera y Fadrique Enríquez con una contribución económica de la comunidad de la ciudad. La planta original, típica de los complejos franciscanos de la época, constaba de una iglesia de una sola nave con tres cruces y de un monasterio compuesto por un claustro cuadrado de doble orden con un pórtico de arcos de medio punto y con columnas decoradas en la planta baja y una tribuna de columnas de base octogonal en el primer orden. A principios del siglo XVII, el trazado sufrió algunos cambios en la zona absidal de la iglesia y en el ala occidental del monasterio. Posteriormente, fueron necesarias transformaciones más sustanciales debido a los considerables daños causados por el terremoto de 1693 que afectó a todo el Val di Noto. Durante las obras de reconstrucción, las capillas se separaron de la iglesia

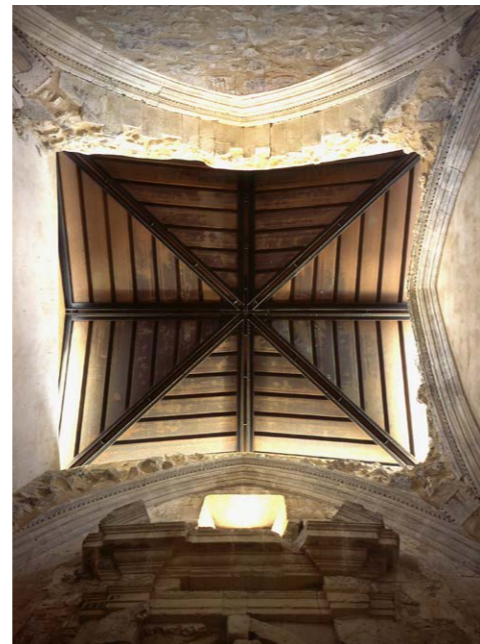


Figura 1. Santa Maria del Gesù, exterior de las capillas hacia la ciudad. Fotografía: Lamberto Rubino. | Figura 2. Santa Maria del Gesù, cubierta de las capillas laterales. Fotografía: Lamberto Rubino.

Figura 3. Santa Maria del Gesù, interior de la nave. Fotografía: Lamberto Rubino. | Figura 4. Santa Maria del Gesù, claustro. Fotografía: Lamberto Rubino.

cerrando las antiguas aberturas, y las crujías de la nave principal se sustituyeron por una única bóveda de cañón con cubierta de cabreadas, lo que provocó la elevación de los muros perimetrales del aula. La nueva configuración del silo XVIII permaneció prácticamente inalterada hasta 1865, cuando cambió el uso del edificio y se convirtió en una prisión de distrito. Un cambio radical de función con efectos devastadores sobre el complejo monástico que redujo a la iglesia y a las capillas laterales, para entonces desprovistas de cubierta, a auténticos vertederos carcelarios.

Así pues, la primera fase de intervención se centró en la necesidad de recomponer una nueva identidad figurativa y espacial, conscientes de la imposibilidad de restaurar una unidad que el tiempo y el abandono habían comprometido irremediablemente.

Se idearon soluciones encaminadas, por un lado, a conservar lo que quedaba de la laja y los estucos y, por otro, a reconfigurar el espacio arquitectónico al que un largo abandono había acabado por negar una identidad perceptible. El objetivo prioritario de esta primera fase de obras era la construcción de las nuevas

cubiertas del aula y de las capillas laterales. La necesidad de evitar intervenciones injustificadas sugirió, para la nave central, una solución que pudiera restaurar la espacialidad del silo XVIII sin reconstruir la estructura del tejado por encima del exterior de la bóveda. Esta decisión habría implicado inevitablemente la reconstrucción de grandes porciones del muro de la iglesia en la parte superior, interfiriendo con la imagen del edificio del siglo XV, que todavía es claramente perceptible en la fachada y en la fachada lateral. Apoyada en los muros perimetrales, respetando el plano impuesto del siglo XVIII, la nueva bóveda se construyó con un sistema de nervios portantes de madera laminada encolada de sección curva, unidos transversalmente por vigas que rigidizan la estructura; una solución, fruto de una clara voluntad técnica y constructiva, que reconfigura el espacio evitando cualquier actitud mimética. Sobre el lado externo, la cubierta introduce un elemento nuevo y abstracto en el paisaje urbano: el exterior de la bóveda de cañón revestida de chapa ondulada de cobre oxidado, concluida por el casquete semiesférico de la cubierta del ábside (Fig. 1).

Para las capillas laterales se optó, en cambio, por una estructura de acero que retoma la geometría original de los nervios de las bóvedas de crucería del siglo XV. Las nuevas cubiertas, separadas de la mampostería subyacente por una junta de apenas unos centímetros, difunden una luz sólida en el interior (Fig. 2), una sustancia inmaterial que marca una solución de continuidad con respecto a las partes superiores de la mampostería del edificio antiguo.

También en este caso, el exterior se cubrió con cobre, una solución que dio unidad matérica y de color a todo el sistema de la cubierta. La siguiente fase del proyecto consistió en la restauración de la iglesia y el claustro. En el primer caso, la presencia de fenómenos evidentes de erosión y alveolado ha requerido operaciones especializadas de consolidación de las superficies de piedra de la fachada. Estas intervenciones también permitieron reconstruir los huecos de las partes más dañadas, restableciendo una clara legibilidad de la extraordinaria calidad escultórica de la portada del Quattrocento; en el interior del aula, las operaciones de restauración de las superficies de piedra y de estuco restantes se llevaron a cabo evitando cualquier integración (Fig. 3).

En el claustro, en cambio, fue necesario liberar el pórtico de toda una serie de elementos añadidos impuestos por la adaptación a la función carcelaria del conjunto. En particular, se suprimió el cierre de los arcos, que habían estado completamente tapiados o parcialmente ocultos por un sistema de soportes provisionales de bloques de piedra. Como resultado de esta acción de sustracción de materia, las antiguas columnas del claustro resurgieron en un excelente estado de conservación: una experiencia de descubrimiento singular e inesperada que nos obligó a replantearnos las hipótesis de diseño iniciales (Fig. 4).

Con similar sorpresa, en el transcurso de la obra resurgieron partes del pavimento original de bloques de piedra caliza, que se completó con elementos similares (en cuanto a material y tamaño) colocados según una textura regular y con una dirección diferente.

Tindari es un sitio arqueológico de la época grecorromana, fundado por los siracusanos en el año 396 a.C. como puesto militar, construido en un emplazamiento montañoso de extraordinario valor paisajístico, que domina toda la costa tirrena de Mesina con las islas Eolias al fondo. La ciudad se construyó adaptándose a la pendiente

de la meseta con un sistema urbano de cardo y decumano del que hoy sólo quedan algunos restos monumentales significativos, como el teatro grecorromano y la basílica helenística. De las escasas áreas urbanas investigadas, sólo emerge la llamada manzana IV y, situados al norte en el límite del sistema urbano, los restos de la casa Cercadenari con sus mosaicos. El concurso solicitaba un proyecto para la recalificación y puesta en valor de toda la zona arqueológica mediante la ampliación de los espacios expositivos junto con la dotación de nuevos equipamientos e instalaciones<sup>2</sup>.

La intención desde las primeras visitas al sitio era realzar las evidencias arqueológicas en correlación con las extraordinarias características paisajísticas y geomorfológicas del lugar. La primera intervención consistió en la reorganización de los recorridos de los visitantes mediante una secuencia que diera finalmente una lectura orgánica de toda la sección urbana de la antigua Tyndaris, a través de la creación de un eje de visitantes paralelo al decumano mediano.

El nuevo sistema de acceso al yacimiento arqueológico fue repensado trasladándolo a la

zona situada al suroeste del teatro y construyendo, en un área sometida a recientes desmontamientos, una estructura polivalente al servicio del parque arqueológico. El nuevo edificio, parcialmente empotrado, fue pensado como un gran monolito excavado, situado sobre el eje de la insula XI, de la que reproduce sus dimensiones. En altura, la estructura se desarrolla en dos niveles funcionales que conectan la altura del decumano superior con la cota de la calle de acceso a la zona arqueológica. Desde el exterior se accede al estacionamiento, es decir, al plano de cubierta del volumen: una cubierta ajardinada que garantiza una vista extraordinaria sobre el mar abierto con el fondo de las islas Eolias y una integración adecuada en el paisaje (Fig. 5 y 6).

La estructura monolítica se integra en el desnivel del terreno con un cerramiento exterior diseñado, para una mayor compatibilidad con el contexto, en hormigón lavado de áridos locales. El acceso de los visitantes al servicio de recepción se realiza desde arriba a través de una escalinata que desde el jardín de la azotea conduce al nivel inferior, donde una gran loggia panorámica permite contemplar a vista aérea de toda la zona arqueológica. Desde este punto se accede –a la derecha– a la

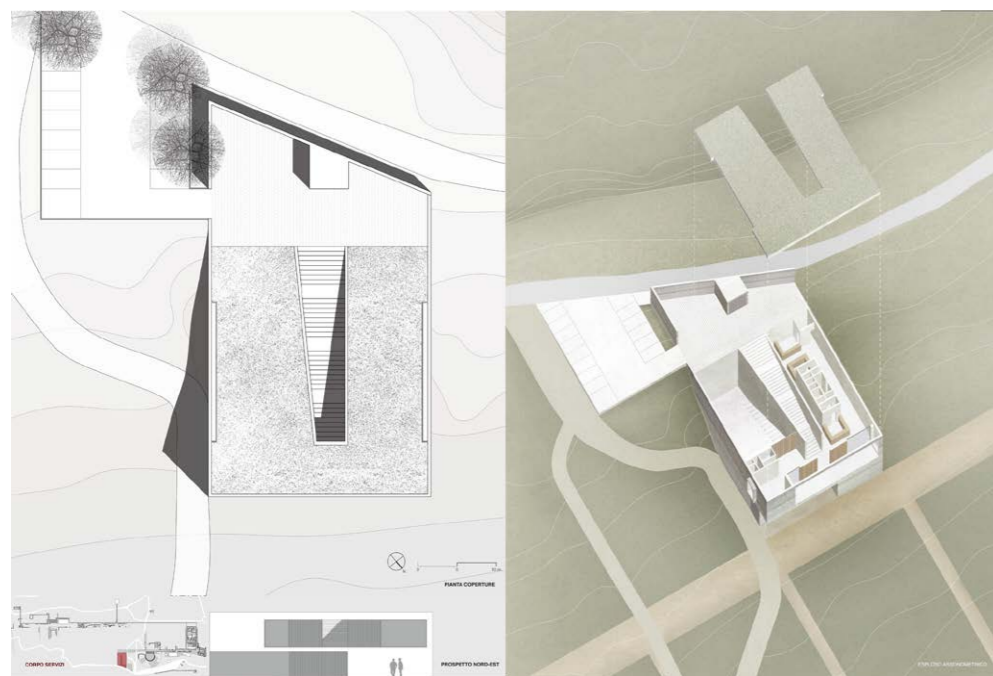


Figura 5. Tindari: edificio polifuncional, planta de cubierta y axonometría. Elaboración para el concurso "Progetto di Riqualificazione e Valorizzazione dell'Area Archeologica e Antiquarium di Tindari" 2020-2021. | Figura 6. Tindari: edificio polifuncional, externo. Elaboración para el concurso "Progetto di Riqualificazione e Valorizzazione dell'Area Archeologica e Antiquarium di Tindari" 2020-2021.

sala didáctica y al auditorio –a la izquierda– a las zonas de recepción: bar, librería, servicios y boletería. Una vez pasada la boletería, se desciende de nuevo al nivel del suelo, accediendo directamente a la zona arqueológica desde el decumanus superior.

El nuevo Antiquarium, un gran santuario *suspendido*, caracterizado por una secuencia de tabiques y acristalamientos, que contiene el volumen central máspreciado de la celda, también se planteó en este registro de proyecto. Las superficies perimetrales semitransparentes y la gran ventana de entrada introducen una dimensión espacial con una relación visual inmediata con los restos arqueológicos circundantes. A la estructura se accede a través de una logia que, mitigando el efecto solar directo, introduce, a través de la gran abertura, la zona de recepción (Fig. 7).

Desde esta área se pasa lateralmente a la exposición lapidaria y se accede a la sala polivalente y a la sala de las vitrinas expositivas, mientras que el último gran espacio libre está destinado a albergar, bañados por la luz natural, la colección de estatuas y bajorrelieves. Los soportes, de acero bruto encerado, a modo de armaduras arcaicas, son bases de sección cuadrada que se destacan sobre un único plano de suelo de piedra de lava encerada (Fig. 8).

La sala de exposiciones está concebida como una especie de Wunderkammer contemporánea en la que se pueden ver al instante las distintas fases históricas de la vida de Tindari y su territorio a través de los distintos hallazgos arqueológicos en una lectura diacrónica ofrecida por cuatro espacios expositivos. La sala tiene una altura más baja y reservada que el resto del Antiquarium para favorecer, en la penumbra, una relación más íntima entre los hallazgos arqueológicos y el usuario.

Otra parte del proyecto consistió en resolver el problema del revestimiento de las salas con suelos de mosaico de la Insula IV y la Domus de Cercadenari. La protección de los ambientes se concibió mediante la creación de nuevos techos ligeros cuya geometría estructural pretende dar una idea de la volumetría original. Realizados en madera laminada con una estructura de vigas ligeras tipo Vierendeel, los techos están



Figura 7. Tindari: Antiquarium, vista externa. Elaboración para el concurso "Progetto di Riqualificazione e Valorizzazione dell'Area Archeologica e Antiquarium di Tindari" 2020-2021. fachada sur sobre calle Santa Fe. Elaboración gráfica de los autores. | Figura 8. Tindari: Antiquarium, interior. Elaboración para el concurso "Progetto di Riqualificazione e Valorizzazione dell'Area Archeologica e Antiquarium di Tindari" 2020-2021.

recubiertos con una membrana Goretex, un tejido ignífugo, de alta tecnología, impermeable y transpirable que ofrece una protección adecuada contra la luz solar y el agua de lluvia. Al mismo tiempo, el sistema de cubierta para proteger los ambientes reinterpreta la espacialidad original y mantiene siempre la relación con el paisaje circundante. Para los ambientes termales, localizados en la parte superior de la Ínsula IV se prevé, en particular, una cubierta que sigue el perímetro de la mampostería existente, donde las vigas perimetrales, del mismo espesor que el empalizado, definen con su altura la volumetría interna de los ambientes, restableciendo una correcta percepción de la espacialidad original. El segundo proyecto del concurso se refiere a la gran zona arqueológica urbana de los Foros Imperiales de Roma y se realizó junto con el estudio madrileño de Linazasoro & Sanchez<sup>3</sup>. Partiendo de la conciencia de que los Foros Imperiales representan uno de los testimonios más importantes del patrimonio arqueológico del mundo antiguo, la propuesta de proyecto se refiere a su integración dentro de un sistema general que conecte los parques urbanos de la ciudad de Roma. Para ello, es necesario recuperar su comprensibilidad en el contexto urbano contemporáneo para convertirlo en un nuevo gran forum urbano de la ciudad de Roma. Actualmente, desde los caminos existentes, la visión de los restos arqueológicos no se corresponde con la forma original, lo que hace incomprensible la secuencia espacial del sitio. En contraste con esta confusa situación actual, la propuesta

de diseño pretende releer con claridad las ruinas de los foros.

El proyecto pretende, por tanto, recuperar la legibilidad geométrica y espacial de los Foros Imperiales y *reconstruir* el trazado morfológico de los antiguos foros en estrecha relación con la estructura urbana de la ciudad contemporánea, creando una red de nuevos recorridos y plazas en continuidad con el resto de la ciudad. La intervención prevé la reconfiguración de la Via dei Fori Imperiali y la Via Alessandrina con una nueva red de caminos elevados, que ocupan exactamente el emplazamiento de los antiguos pórticos de los foros. Desde este nivel superior, las ruinas del foro se percibirían como un vacío o cavidad en relación con el plano horizontal de la ciudad contemporánea, como grandes ventanas al pasado. Los caminos elevados situados sobre el sedimento de los antiguos pórticos permiten percibir desde el nivel bajo, arqueológico, los límites de las ruinas de cada foro, restituyendo espacialmente su forma original (Fig. 9).

La reconfiguración del tramo de la Via dei Fori Imperiali no implica la desaparición del importante eje visual entre la Plaza Venezia y el Coliseo. En su lugar, se crea un nuevo gran eje visual sin obstáculos, cuyo punto focal es el Coliseo, flanqueado por las columnas reconstruidas por anastilosis, que emergerán en altura por encima del nivel de la ciudad contemporánea. La *extrusión* de la morfología de los foros al nivel urbano, a través de los nuevos caminos elevados, permite la reconexión de la zona de los foros con las partes vecinas de la ciudad

contemporánea, principalmente con el área de la antigua Suburra, con la zona de la curia y la Iglesia de los Santos Lucas y Martina. Uno de los aspectos más interesantes es que se recuperan las conexiones con partes de la ciudad moderna que existían entre los foros y la ciudad antigua.

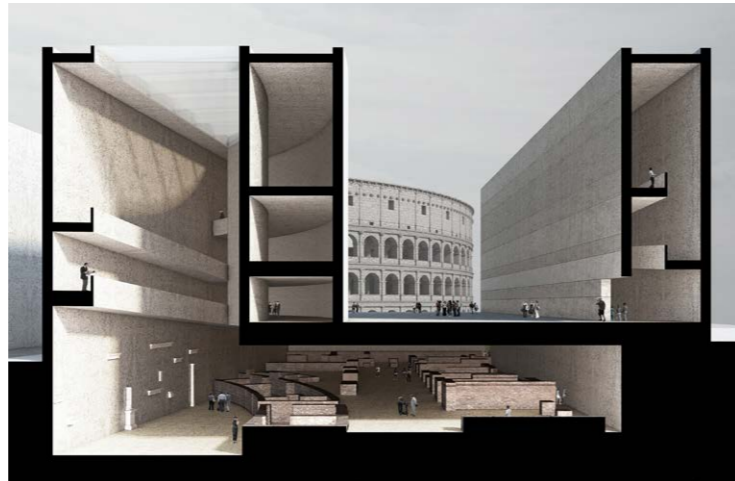
Se han previsto dos nuevos accesos, identificados en relación con la movilidad urbana peatonal y vehicular y la nueva red de metro, el primero en la zona del Coliseo y el segundo en el Templo de la Paz.

Otra intervención para redefinir la relación entre espacio urbano y zona arqueológica se refiere a la creación de un nuevo acceso a los foros desde la Basílica de Massenzio y a la reconfiguración espacial de la ruina del Templo de Venus y Roma y de su eje con el Coliseo.

La idea de proyecto se concreta en la propuesta de un cerramiento del perímetro del templo, que hace reconocible la base de la ruina y contiene el nuevo sistema de acceso y salida del Foro, en la zona de la estación de metro Coliseo. Desde la entrada, el muro discurre paralelo a la fachada del templo de Venus y Roma que da al Coliseo, convirtiéndose en un camino abierto hacia las ruinas del basamento y cerrado hacia la zona del anfiteatro. La coronación del recinto-entrada es un horizonte artificial que hace resaltar las ruinas del templo de Venus y Roma en toda su monumentalidad. Desde el pronaos del templo, la dimensión del recinto es tal que no interfiere con la vista del Coliseo ni con su relación frontal enfatizada por el eje del templo.



Figura 9. Foros Imperiales, eje hacia el Coliseo. Llamado internacional de proyecto "Progetti per la riqualificazione e risignificazione di Via dei Fori Imperiali" Piranesi prix de Rome 2016. | Figura 10. Museo del Ludus Magnus, Sección perspectivada de los diversos niveles. Llamado internacional de proyecto "Progetti per la riqualificazione e risignificazione di Via dei Fori Imperiali" Piranesi prix de Rome 2016.



Otra propuesta se refiere a la redefinición de la invasión del Coliseo mediante la modelización del suelo con el uso de una zona verde que delimita claramente el sistema vehicular de la zona arqueológica.

Un último tema se refiere a la remodelación del Ludus Magnus, antiguo gimnasio de la *gladatoria*, y a la creación de un Antiquarium dedicado a los extraordinarios fragmentos de la *Forma Urbis*.

La idea es unificar en un único sistema museístico tanto el Antiquarium como el espacio expositivo Forma Urbis, situados en el sitio arqueológico del Ludus Magnus. Esta solución permite proteger y valorizar el emplazamiento del Ludus Magnus, recreando la relación directa con el Coliseo que hoy se ve interrumpida por el anillo vehicular. La nueva estructura del museo, asentada sobre un gran basamento de plaza suspendida que domina el Coliseo, se estructura en dos cuerpos de edificios: el Antiquarium y el volumen transversal, que se integra en el fondo de la estructura expositiva Forma Urbis y en la conexión elevada entre los dos cuerpos laterales. La clara forma arquitectónica de los dos cuerpos del Antiquarium emerge del nivel del suelo de la plaza, trazando la geometría de los restos del Ludus Magnus. Esta se compone de un alto y estrecho muro hueco y de un volumen curvo que retoma la huella de la sección extruida de la

cávea del anfiteatro, desde la que penetra la luz cenital que ilumina de forma natural el nivel arqueológico inferior. Los recorridos se componen principalmente de rampas que conectan las distintas partes de la estructura. El acceso principal conecta directamente la zona del Coliseo con el museo a través de un subterráneo que se adentra directamente en las excavaciones. Desde este nivel se sube al nivel del Antiquarium donde se puede observar la anastilosis de la Forma Urbis (Fig. 10).

#### » Conclusión

Las experiencias de proyecto aquí presentadas proponen algunas posibles estrategias de intervención sobre el patrimonio existente, abordando casos de estudio que difieren en carácter y tamaño.

La restauración del complejo conventual de Santa Maria del Gesù en Modica experimenta una metodología de intervención sobre un monumento antiguo que, debido a las transformaciones sufridas a lo largo del tiempo por el deterioro y los usos no compatibles con la estructura, ha perdido su valor de memoria histórica. En este caso, el objetivo prioritario del proyecto se centró en la restitución de su condición espacial original y el relato de su historia y sus estratificaciones.

El concurso de Tindari ha abordado un tema central del importante patrimonio italiano: la puesta en valor de una vasta zona arqueológica. En este caso, el proyecto se convierte en una oportunidad para definir una condición precisa de usabilidad del extraordinario sitio de Tindari en relación con su excepcional condición paisajística.

Por último, la consulta para la zona del Foro Imperial aborda un tema diferente, tanto por la escala de la intervención como por su condición única dentro del contexto urbano. El proyecto exigía una cuidadosa reflexión sobre un vasto complejo arqueológico, entendido no sólo como un extraordinario sitio arqueológico en el centro de Roma, sino como una oportunidad única para imaginar un futuro diferente para la ciudad contemporánea.●

#### NOTAS

1- Este artículo desarrolla y profundiza un tema que los autores ya han tratado en las siguientes publicaciones: Fidone y Messina (2023); Fidone, Foti, Messina, Linazasoro y Sanchez (2017) y Messina (2018).

2- El concurso de diseño en dos fases "Proyecto para la reurbanización y mejora de la zona arqueológica y el anticuario de Tindari" lanzado por la Región de Sicilia en 2020, segunda fase 2021. Diseño arquitectónico y coordinación: Emanuele Fidone, Bruno Messina con Arq. Sofia

Franciosini y Tommaso Bartoloni; colaboradora: Arq. Alice Pollicina; aspectos estructurales e instalaciones: Ing. Vincenzo Schilirò; aspectos arqueológicos: Dra. Enrica De Melio; asesor en restauración arqueológica: Arq. Francesco Mannuccia.

3- Convocatoria internacional de diseño Proyectos para la reurbanización y resignificación de la Via dei Fori Imperiali, Piranesi prix de Rome 2016. Grupo de proyecto: Emanuele Fidone, Bruno Messina, Linazasoro & Sanchez Arquitectura, con los arquitectos Fabrizio Foti, Fabio Guarrera, Ezio Siracusano.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fidone, E. y Messina, B. (2023). La memoria rievocata: area archeologica e antiquarium di Tindari. En O. Lubrano y C. Orfeo (Eds.), *Immaginare la città antica: progetti per Tindari*. Nápoles, Italia: Tymosbook.
- Fidone, E., Foti, F., Messina, B., Linazasoro, J. I. y Sanchez, R. (2017). *Roma Qvanta Fvit Rvina Docet*. En L. Basso Peressut y P. F. Caliarì (Eds.), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*. Nápoles, Italia: Aion Edizioni.
- Messina, B. (2018). Per via di porre, per via di levare: la rovina come progetto. *Firenze Architettura*, 22(1), 42–49.



**Emanuele Fidone.** Se graduó en Arquitectura en la Universidad IUAV de Venecia. Desde 2002, enseña Diseño arquitectónico en la Universidad de Catania, SDS Architettura, en la sede de Siracusa. Es autor de numerosos estudios, investigaciones y proyectos en los que ha desarrollado temas relativos a la relación entre historia y proyecto, memoria y paisaje. Sus trabajos se han exhibido en varias exposiciones, entre ellas en 2006 y 2010 en la 10ª y 12ª Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia. Sus escritos y proyectos se publican en revistas especializadas y volúmenes como: *Abitare, Casabella, Domus, Lotus International*.

Roles de autoría\*: 4; 6; 10; 14.  
efdone@unict.it  
<https://orcid.org/0000-0003-4765-715X>



**Bruno Messina.** Se graduó en Arquitectura en la Universidad Federico II de Nápoles. Desde 2000 enseña Diseño Arquitectónico y Urbano en la sede de Siracusa de la Universidad de Catania. Su trabajo proyectual está documentado en diversas publicaciones en revistas nacionales e internacionales. Ha participado en diversas muestras y realizado actividades de investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto (1988) y en la Fondation Le Corbusier de París (2006). Entre sus publicaciones se incluyen: *Le Corbusier, eros y logos* (1987), *Espacios domésticos del siglo XX* (2008), *Caminos de la arquitectura* (2008), *Villa Savoye y la poética del oxímoron* (2014).

Roles de autoría\*: 4; 6; 10; 14.  
bmessina@unict.it  
<https://orcid.org/0000-0003-4769-7338>

\*Ver referencias en normas para autores

»

Toppetti, F. (2024). Paisajes subexpuestos. Narraciones y proyectos para dos territorios frágiles de Italia Central. *A&P Continuidad*, 11(20), 134-143. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.477>



# Paisajes subexpuestos. Narraciones y proyectos para dos territorios frágiles de Italia Central

Fabrizio Toppetti

Traducción por María Florencia Sbarra (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

## Español

El ensayo presenta críticamente dos proyectos de escala territorial confeccionados en tiempos distintos pero agrupados bajo un enfoque común. El razonamiento parte de la noción de restauración propuesta por Franco Purini que capta la atención de la comunidad científica al inicio de los años noventa, según la cual, el paisaje históricamente conformado necesita, luego de los daños provocados por la modernidad, de una operación de *renovatio*, capaz de empujar más allá de la conservación. Una posición que abre espacios de reflexión fértiles y generativos, incluso en relación a la dimensión operativa del proyecto.

La mirada analítica, inclusiva, transversal respecto de las disciplinas, que hemos adoptado en la confección de los proyectos, está informada por un único objetivo sintético que todo lo une. Esto hace referencia a la posibilidad, a partir de la recapitulación selectiva de la filogenia, de prefigurar mediante directrices, correcciones y acciones (materiales e inmateriales), escenarios distintos respecto del presente y de la proyección evolutiva de un territorio dado. Redefiniendo materiales, pesos, medidas y relaciones entre las partes, valorizando niveles ocultos o frustrados del palimpsesto, es posible reconstruir una armadura territorial capaz de proponer órdenes futuros, compatibles con las reglas de la *longue durée* que han actuado en la conformación de territorios, resultado contingente de la estratificación y de la sedimentación de los signos.

**Palabras clave:** territorio histórico, paisaje cultural, palimpsesto, proyecto

**Recibido:** 28 de febrero de 2024

**Aceptado:** 28 de mayo de 2024

## English

The essay critically presents two territorial scale projects prepared at different times but grouped under a common approach. The reasoning starts from the notion of restoration proposed by Franco Purini that captured the attention of the scientific community at the beginning of the nineties, according to which, the historically shaped landscape needs, after the damage caused by modernity, a restoration operation. *renovatio*, capable of pushing beyond conservation. A position that opens fertile and generative spaces for reflection, even in relation to the operational dimension of the project.

The analytical, inclusive, transversal view of the disciplines that we have adopted in the preparation of the projects is informed by a single synthetic objective that unites everything. This refers to the possibility, based on the selective recapitulation of the phylogeny, of prefiguring through guidelines, corrections and actions (material and immaterial), different scenarios with respect to the present and the evolutionary projection of a given territory. By redefining materials, weights, measures and relationships between the parts, valuing hidden or frustrated levels of the palimpsest, it is possible to reconstruct a territorial framework capable of proposing future orders, compatible with the rules of the *longue durée* that have acted in the formation of territories, as a result contingent of the stratification and sedimentation of signs.

**Key words:** historical territory, cultural landscape, palimpsest, projec

En 1991 Franco Purini, en un buen artículo publicado en uno de esos ejemplares dobles de *Casabella* que todos nosotros (en cuanto monográficos) añoramos y cíclicamente desempolvamos, daba una interpretación original de la cuestión del paisaje italiano que vale la pena retomar brevemente en algunos pasajes fundamentales. A distancia de más de treinta años, puedo hacerlo agregando algunas aclaraciones, aún confirmando mi sustancial acuerdo con un enfoque que enmarca el gran teatro del paisaje en términos estructuralmente arquitectónicos y por lo tanto formales. Diré rápidamente que distanciarnos hoy de los verdes generosos que “se interesan por la salud pero no por el arte” (Purini, 1991, p. 43) e inexplicablemente no se dan cuenta de su desintegración, no puede significar sustituir la ecología por la estética, ambos aspectos necesariamente coincidentes en el presente.

Según la tesis de Purini el paisaje italiano habría alcanzado su imagen definitiva en el Settecento: estoy de acuerdo a condición de superponer al concepto absoluto de *precisión* aquel relativo

de *perfección*. Las porciones de paisaje que son objeto de nuestros estudios son una confirmación de ello y sin embargo, la perfección, objeto de la contemplación y a menudo también de representaciones, ha sufrido transfiguraciones a nivel físico morfológico y alteraciones con respecto al sentido y al significado de los lugares, hasta el punto de redefinir también su imagen y su imaginario.

El otro pasaje de la exposición que pretendo asumir desde una perspectiva crítica refiere al tema de la belleza perdida –acompañada del nacimiento de “una estética de la destrucción que se nutre de un amor desviado por lo pintoresco, reducido al desorden absoluto” (p. 42)– en relación a las acciones a desarrollar para recuperar las cualidades y las características históricamente consolidadas. La noción de restauración, interpretada como *renovatio* (p. 44) y presentada en aquella ocasión como alternativa a la conservación parecía abrir espacios de reflexión fértiles y generativos incluso en relación a la dimensión operativa. Se trata, sin embargo, de una propuesta que, asumida al pie de la letra

y aplicada según aquella lógica simplificada del realismo en liquidación, ha virado –por un lado– en la dirección de la renaturalización, –por el otro– hacia el restablecimiento, proponiendo a menudo pacificados paisajes de retorno frutos de soluciones basadas en la negación de la estratificación histórica reciente, incapaces de aprovechar las oportunidades y estímulos positivos del ser contemporáneos.

Para disgregar aquel lugar común donde convergen posiciones ambientalistas y patrimoniales, que tienden de hecho a asociar el paisaje a la conservación, alimentando los temores en referencia a la acción conformadora del proyecto, es necesario poner a punto estrategias de intervención capaces de conjugar tutela e innovación en base a un equilibrio y una medida funcionales, en primer lugar, a la elevación de la calidad en su conjunto. Sólo de este modo será posible devolver al país, a Europa y al mundo entero, aquella imagen extraordinaria de riqueza, vital e imperfecta, que es el retrato de una tierra besada por la fortuna, habitada, construida, cultivada y cuidada.

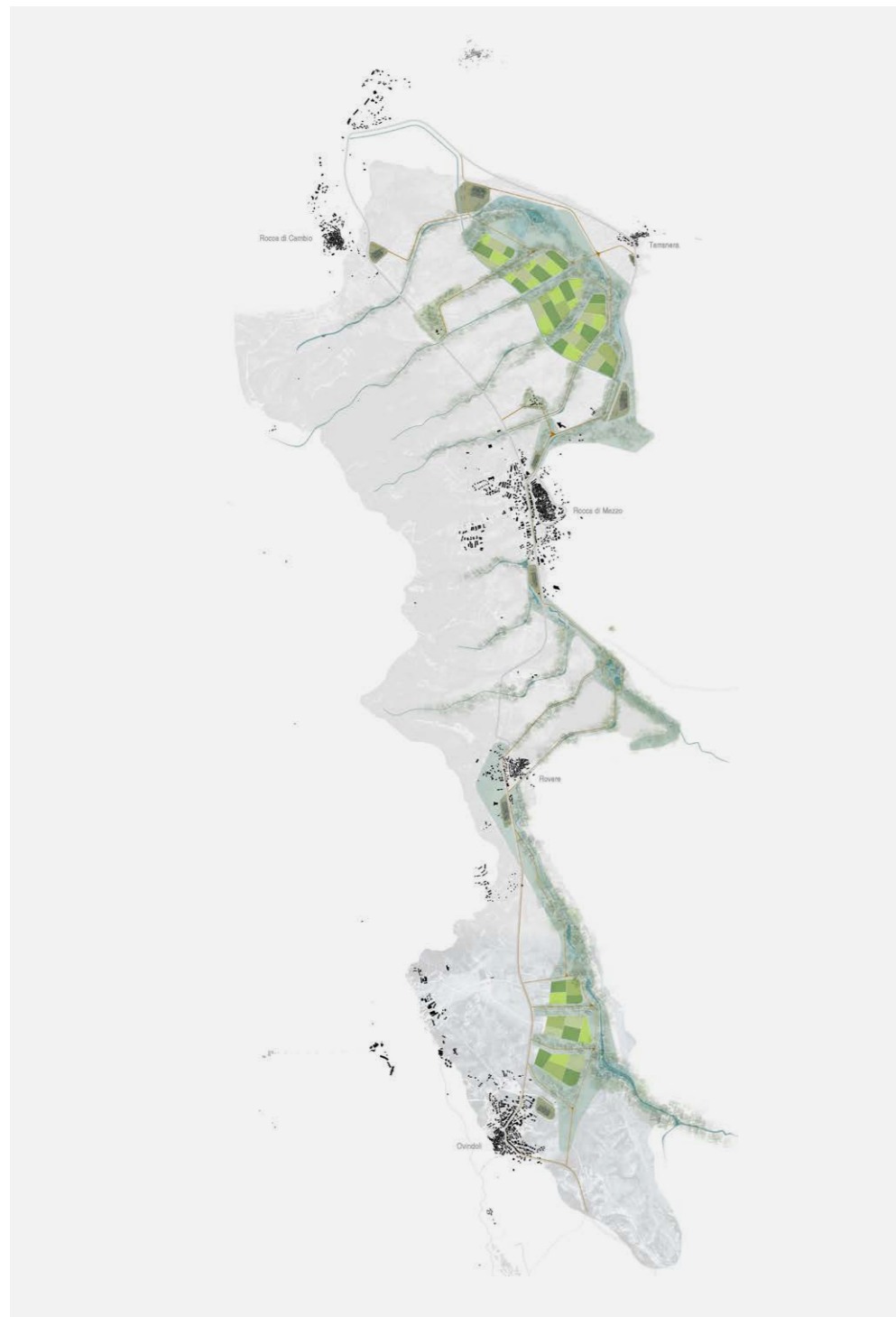


Figura 1. Planimetría general del proyecto del parque del Altiplano de las Rocas. Autores: Fabrizio Toppetti con la colaboración de Eliana Strano. Fuente: Toppetti (2014).

Es preciso aclarar que la mirada analítica, inclusiva, necesariamente transversal respecto a las disciplinas, que hemos adoptado para confeccionar los proyectos que tengo la intención de presentar, está informada por un único objetivo sintético que todo lo une. Se trata de la posibilidad, a partir de la recapitulación selectiva de la filogenia, de prefigurar mediante directrices, correcciones y acciones (materiales e inmateriales), escenarios distintos del presente y de la proyección evolutiva de un territorio dado, de otra manera, darwinísticamente, confiada a aquel desorden-orden con el cual se suceden los eventos (naturales o antrópicos), en ausencia de una programación. Redefiniendo materiales, pesos, medidas y relaciones entre las partes, valorizando niveles ocultos y frustrados del palimpsesto, es posible reconstruir una armadura territorial capaz de sustanciar órdenes futuros compatibles con las reglas de la *longue durée* que han actuado en la conformación de territorios, resultado contingente de la estratificación y de la sedimentación de los signos.

#### » Un parque para el Altiplano de las Rocas en Abruzzo

El primer proyecto refiere a la realización de un parque multifuncional que atraviesa longitudinalmente el Altiplano de las Rocas, un paisaje marginal, extraordinario y subexpuesto, localizado en Abruzzo no lejos de la capital de la provincia, L'Aquila. Se trata de una propuesta que persigue el objetivo principal de restituir centralidad y funcionalidad a este extraordinario paisaje que, de otro modo, estaría en riesgo de abandono a partir del retorno de prácticas agronómicas tradicionales. La ocasión nos fue brindada mediante un acuerdo entre las administraciones comunales del territorio y el Departamento de Arquitectura y Proyecto de la Sapienza, Universidad de Roma, suscripto luego del terremoto del 2009, que ha involucrado a las áreas internas del departamento de L'Aquila, para la elaboración de Planes de Reconstrucción de las comunas de la llamada Área homogénea de la nieve, que corresponde sustancialmente al altiplano y a la corona de montes que lo delimitan.

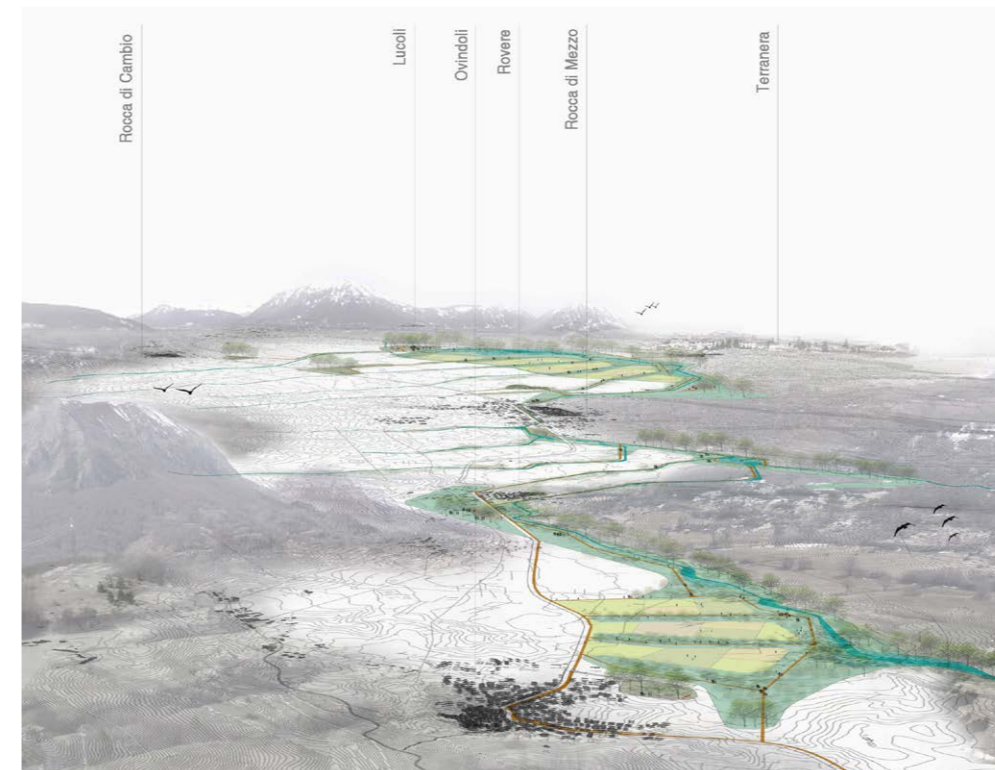


Figura 2. Vista del conjunto del proyecto para el parque del Altiplano de las Rocas. Autores: Fabrizio Toppetti con la colaboración de Eliana Strano. Fuente: Toppetti (2014).

El altiplano tiene una superficie equivalente a 3.015 hectáreas y una altitud comprendida entre 1.250 y 1.400 metros sobre el nivel del mar; está formado por dos sectores primarios conectados por un estrangulamiento central. Se trata de un ambiente aislado caracterizado por una elevada pobreza pedológica y por un clima rígido. Justamente considerando sus especificidades, a partir de la extraordinaria potencia icónica del escenario natural, es recurso contextual de importancia primaria, compartido al menos desde el plano administrativo, sin embargo, subestimado y abandonado. Se presta, por lo tanto, a una interpretación proyectual que lo identifique como sujeto activo en la regeneración y no como soporte indiferente para acciones transformadoras.

La propuesta parte de la convicción de que los seis centros históricos Ovindoli, Rocca di Mezzo, Rocca di Cambio, Rovere, Lucoli e Terranera, junto a su territorio de referencia (menos de

tres mil habitantes en total) puedan beneficiarse no sólo de las necesarias y prioritarias (pero no suficientes) intervenciones de reconstrucción, sino también de un programa integral de valorización de un bien común constituido precisamente por el altiplano y por sus peculiaridades, superando una lógica *de campanario*. Los estudios preliminares individualizan la huella de hononada, el alma sensible y blanda, de un territorio duro y hostil, como ámbito de proyecto operativo. Se trata de una superficie de 600 hectáreas, aproximadamente el 20 % de la extensión total, en un 85 % sometida a callejón hidrogeológico. Descuido, abandono e improductividad de los suelos facilitan la adquisición, incluso en un escenario de presumible fragmentación de las propiedades.

Los objetivos primarios son la salvaguarda, el cuidado y la regeneración del sistema de valles que es repensado como un parque: un ámbito de disfrute tutelado y protegido, caracterizado

por una renaturalización controlada, débilmente equipado e infraestructurado.

Los principales fenómenos que han interesado e interesan al altiplano son dos: el flujo migratorio que inicia a fines del Ottocento y la afirmación de un alcance turístico-receptivo que desde el boom económico hasta hoy ha evolucionado con una modificación de la demanda. Desde el verano al turismo alternativo low-cost, al agroturismo, a las casas de fin de semana en los llamados *pueblos*. La despoblación es un hecho estructural y no coyuntural, sólo en una pequeña parte podrá ser resarcido por un contramovimiento orientado hacia un habitar sano y sostenible; la nueva demanda turística -de la cual no se esperan grandes *performances*- para crecer requiere de una adecuación de la oferta.

Para valorizar y catalizar las tendencias en acto es necesario un proyecto ambicioso que recoja y represente estos fermentos en un espacio físico capaz de promover nuevos usos, de proponer

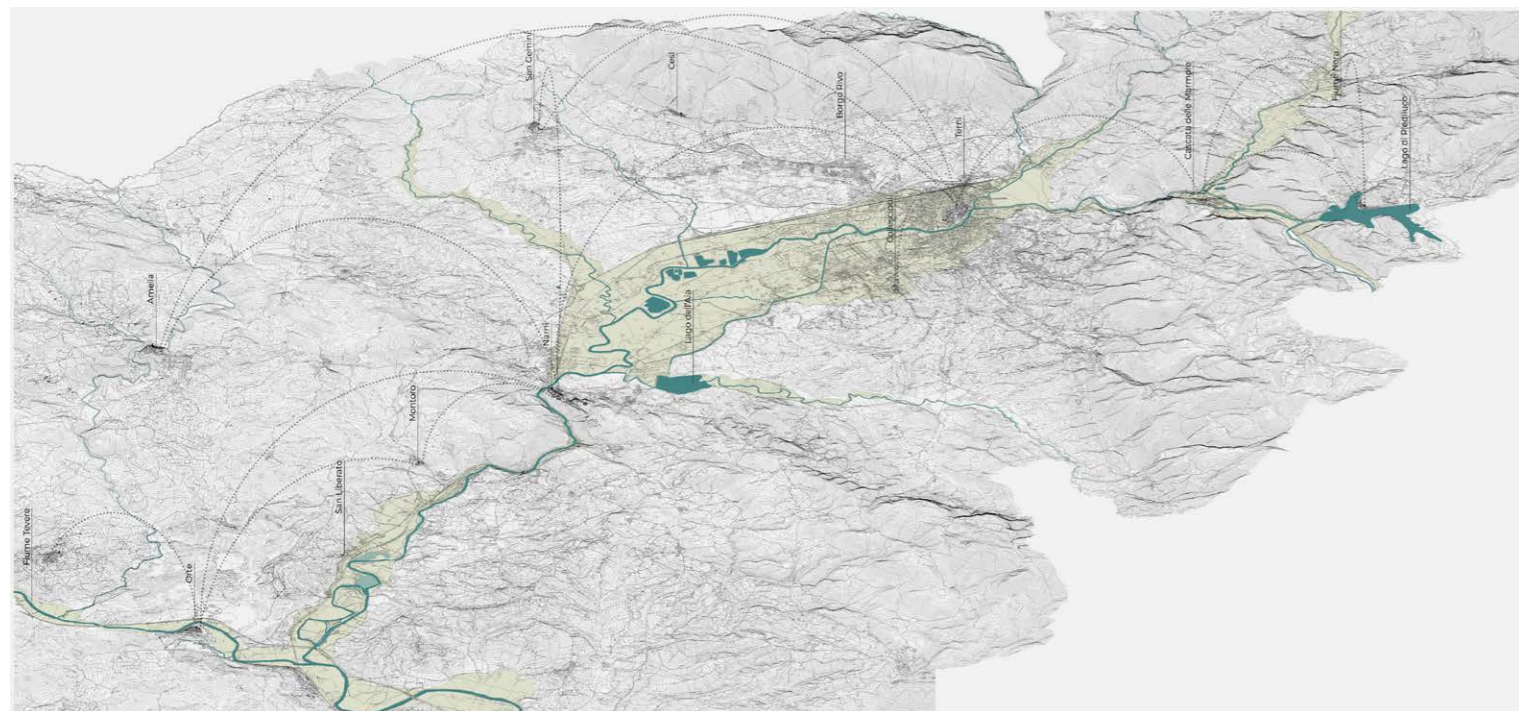


Figura 3. Vista del conjunto del bajo Valle del Nera. Fuente: Toppetti (2022), volumen que presenta los resultados de un trabajo de investigación desarrollado entre 2019 y 2022 (Responsable científico Fabrizio Toppetti, grupo de trabajo Edoardo Currà, Pisana Posocco, Federico di Cosmo, Cecilia Battistini et al).

una imagen atractiva y de regenerar y sistematizar las energías presentes.

De la observación atenta de las dinámicas recientes emerge un dato relevante sobre el cual es importante detenerse. En 1988 el gran éxodo ha finalizado, se produjo un decrecimiento fisiológico más lento. Sin embargo, delante de una relativa estabilidad demográfica, se registra una sensible reducción de la actividad agrícola: si en el 1988 las hectáreas cultivadas son 980 (un poco menos de un tercio del altiplano), en el 2012 se reducen a 230. Aun considerando un margen fisiológico de error en el relevamiento, la disminución es ampliamente superior a los dos tercios y evidentemente no está ligada al éxodo. Por lo tanto, considerando el crecimiento en la demanda y el interés por el producto local, apuntando a un rehacer consciente y activo incluso de números mínimos, es atendible recuperar para la producción, una parte de estas 750 hectáreas abandonadas en los últimos 24 años, proponiendo una organización de los suelos y del trabajo diferentes.

El proyecto por lo tanto mira a la realización de un parque agronaturalístico multifuncional dedicado al disfrute y al tiempo libre, con una vocación didáctica y en parte también experimental-productiva. Los objetivos de seguridad, conectados a la correcta gestión y mantenimiento del territorio, se conjugan con la renaturalización y el reequilibrio controlado de la biodiversidad, con el retorno de prácticas agronómicas simples y con la valorización del gran teatro natural del altiplano.

Se trata de apostar por una economía de la ecología como factor impulsor de un proceso progresivo de reterritorialización responsable, del que el parque pueda constituir el catalizador: espacio factible, evidencia tangible, figura simbólica de un posible y ansiado renacimiento.

El orden morfológico propuesto es una referencia tendencial respecto de la cual las dinámicas contingentes podrán producir desechos más o menos significativos. De este enfoque, derivan dos indicaciones operativas: cuando en mayor medida el diseño contiene el germen adecuado

de la temporalidad, más capaz es de interpretar correctamente el ecosistema al cual se refiere, y cuanto más acompaña las líneas de fuerza presentes, mayor será la posibilidad de éxito. El concepto de realización, entendido como cumplimiento de la obra, deja espacio a una visión de continuidad y el esfuerzo que se concentra en la fase de inicio se reabsorbe lentamente dentro de los ciclos naturales y los ritmos del trabajo. La idea es poner a punto un marco de base y predisponer las condiciones para una evolución continua y progresiva compatible con el enfoque deseado.

En el interior de un área natural se prevé poner en acto estrategias de estímulo y acompañamiento de los procesos naturales, capaces de regenerar antiguos *ecotipos* y favorecer la biodiversidad. Con el transcurrir del tiempo se debería reformular un ecosistema equilibrado capaz de recuperar y reforzar brazos de vegetación nativa, hoy en crisis. Sobre las áreas a cultivar, luego de las operaciones preliminares de modelización de planos y la realización de los drenajes se prevé poner en acto mecanismos de utilización inspirados en los

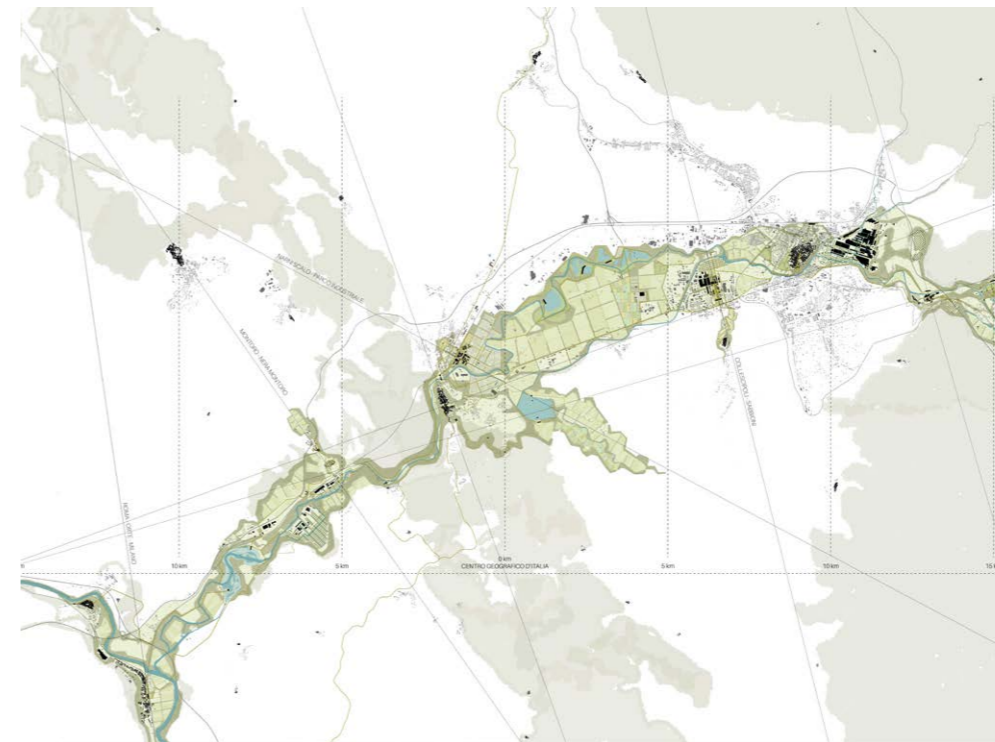


Figura 4. Planimetría general del proyecto para el parque del bajo Valle del Nera. Fuente: Toppetti (2022).

modelos de usos cívicos con concesiones temporarias de subdivisión respecto de los habitantes que podrán ser regulados a través de un consorcio a régimen variable para la gestión de elaboración y comercialización de los productos: desde la cebada, a la lenteja, a la papa de siembra. En el caso de que los suelos permanecieran sin cultivar o parcialmente sin cultivar, será el espectáculo natural de las estaciones aquel que les otorgue una identidad mutable e igualmente interesante.

En esta visión la huella de un alma blanda del altiplano se vuelve un multiplicador de naturalidad y, al mismo tiempo, un atractor anómalo y potente. Un singular y atípico lugar central, por posición y por rol, constantemente presente desde el punto de vista perceptivo, indicador de una renovada vitalidad, fuente de equilibrio y de bienestar para la comunidad en su conjunto.

#### » Un parque fluvial para la baja Umbria

El segundo proyecto abarca un ámbito territorial relativamente homogéneo que se extiende por veintinueve kilómetros en línea recta a lo

largo del río Nera, principal afluente del Tevere en el cual confluye debajo de Orte, aproximadamente a cincuenta kilómetros al norte de Roma. Se trata de un trabajo de investigación desarrollado recientemente en el interior del Departamento de la Sapienza, citado más arriba.

Se trata de la parte final del Valle del Nera que no tiene mucho que ver con el espacio majestuoso al cual nos referimos nombrando a la Valnerina. Esta comienza precisamente donde las sombras de las cadenas montañosas que la encierran se abren al espacio dilatado, que a su vez está definido por la cuenca de Terni. Un espacio limitado por la Cascada delle Marmore y por el lago Piediluco al este, que encuentra su *pivot* central de referencia en el malecón de roca calcárea de Narni, que luego de las cañadas estrechas se abre nuevamente hacia la pequeña ciudad de Orte construida sobre un estrato toboso que vigila la confluencia con el Tevere y, por un lado, abre hacia la Toscana, por el otro, demarcando el Soratte alcanza idealmente Roma, siendo a esta altura, nuevamente con Purini, la puerta

norte del área metropolitana de la capital. “El valle entre Narni y Terni es el espectáculo más bello que se pueda imaginar. El Nera zigzaguea con sus meandros y los bosquitos aquí y allá lo hacen parecer un gran jardín encerrado todo alrededor de las montañas” (Volkman, 1770-1771). Son palabras de Johan Jacob Volkman, escritor alemán perteneciente a la segunda mitad del Settecento, autor de una guía de Italia en tres volúmenes en ese entonces muy difundida. A nosotros nos parece imposible superponer estas impresiones a aquello que vemos hoy: un paisaje intenso pero desconectado, híbrido y heterogéneo. Y sin embargo su voz no se encuentra aislada. Todos los grandes viajeros del Grand Tour que lo han atravesado para alcanzar la Cascada delle Marmore hasta la mitad del siglo XIX, devuelven idénticas sugerencias.

Sólo atesorando estas descripciones y excavando más allá de la superficie es posible interceptar en este territorio riquísimo, pero fuertemente caracterizado (algunas veces comprobado) por signos duros de la modernidad, valores que

difícilmente se encuentran en otro lado. El trabajo tiene la ambición de llevarlos al presente, sin nostalgia alguna por el pasado, a lo sumo con la mirada dirigida hacia el futuro, para proponer narraciones inéditas, más ricas y complejas, precisamente porque se encuentran impregnadas con las transformaciones inducidas por la modernización.

El objetivo es delinear un sistema de relaciones a gran escala, capaz de hacer emerger caracteres contemporáneos, no sólo pertenecientes a lo nuevo en sí sino como resultado de superposiciones y reinterpretaciones recientes que han revelado nuevas potencialidades, midiéndose o contraponiéndose con fenómenos conformadores lentos, de antiguo origen y larga duración. Adquieren significado de esta manera los montajes entre materiales distintos, naturales y antrópicos, dispuestos sobre un único plano secuencial: las metas aún persistentes entre núcleos urbanos de antigua implantación, de cumbre, de cima, de media ladera; las relaciones entre las torres medievales y los campanarios y las chimeneas

(ya en desuso) de las instalaciones de la primer industrialización; las tensiones entre la arqueología, la arqueología industrial, el sistema ambiental y las áreas productivas, entre la retícula hidrográfica y los dispositivos para el aprovechamiento de las aguas, entre los centros históricos los barrios obreros y las nuevas centralidades fundadas sobre los trazados romanos de las dos bifurcaciones de la vía Flaminia.

La cuenca hidrográfica del río Nera está constituida por un conjunto de paisajes muy variado. La alta Valnerina, un área interna escasamente accesible, es ampliamente reconocida y celebrada, mientras la parte que desde la Cascada llega a la confluencia con el Tevere, menos marginal y en desventaja en términos de desarrollo económico, a pesar de las descripciones del Ottocento, es más bien poco reconocida. Las razones son inmediatamente evidentes a aquel que, con un mínimo de experiencia, se disponga a abrir los mapas. El territorio que al oeste de Terni se distiende en una llanura reparada y protegida y con la

excepción solamente de las Cañadas de Narni llega hasta Orte, goza de una centralidad natural, consolidada en época romana con la realización de la vía Flaminia, que precisamente aquí se bifurca para reconectarse en el norte, cerca de Bevagna. La posición central, la conformación geomorfológica y los recursos hídricos han favorecido la infraestructura, la industrialización y la urbanización en la época moderna. Es un destino común a todos los territorios fáciles sobre los cuales en poco más de cien años –desde la mitad del Ottocento al final del Novecento– han ocurrido transformaciones muy relevantes, sobre el plano cuantitativo y cualitativo, con una aceleración progresiva creciente, que ha sufrido un com-pás de espera sólo a inicios del nuevo milenio. Estas modificaciones, interpretadas a menudo con el filtro de una estética romántica-burguesa, se han asociado habitualmente con el signo negativo de la pérdida de una presunta integridad original: lo que en realidad es cierto pero inevitable. Este comportamiento ha llevado a liquidar las intervenciones recientes

como errores y a desconocer la nueva fisonomía emergente, fruto de la contaminación de un territorio que estaba cambiando.

Esto ha sucedido también en la cuenca ternana y en su entorno, una porción de terreno en la cual el depósito de los signos de su historia se presenta como un yacimiento riquísimo cubierto por aquel sutilísimo velo constituido por el último layer –a simple vista mucho más presente que los otros– de un palimpsesto con una consistencia más bien profunda y radicada.

Para comprender plenamente las potencialidades frustradas de este paisaje compuesto, como se decía al inicio, vale la pena referirse a las impresiones de los viajeros del Ottocento que si bien viciadas de esperanzas preconstituidas respecto de las maravillas, naturales anticuarias y artísticas de nuestro país, son en su conjunto una referencia imprescindible y en este caso unánimemente convergente. Aquello que sorprende en los relatos no es tanto la maravilla por los lugares únicos, es el sentido de entusiasta estupor respecto del paisaje en su conjunto: si Goethe habla de las Cañadas de

Narni como lugares estupendos caracterizados por valles y precipicios, vecindades y lejanías, desde varias partes se aprecia el esplendor solar del espléndido valle del Ternano asimilado a un paraíso perdido de Abbé Jérôme Richard o aún más al jardín del Edén de Pierre Brussel, protegido por la corona de alturas alrededor que favorece la fertilidad de la tierra y el clima templado

Se trata de descripciones, a menudo apoyadas por representaciones, lejanas de la realidad actual, pero que constituyen un imaginario potente, y que es posible evocar mediante un proyecto sensible y atento, donde las condiciones permiten poner en relación con aquello que ha sucedido después. Naturalmente abandonando aquella suposición inicial que actúa como condicionamiento cultural: esto permite leer las transformaciones recientes como evoluciones (algunas veces extremas y excesivas) de una vocación antigua, reconduciéndolas hacia el ámbito de la continuidad del habitar, incluso si algunas veces nos aparecen como forcejeos respecto al orden natural de las cosas.

Por otra parte, el destino de este territorio estaba signado ya desde la antigüedad: se sabe que la Cascada delle Marmore es obra de los romanos que, con su inteligencia técnica, por orden del cónsul Manio Curio Dentato, desviaron el curso del Velino, que en el origen del Nera formaba un pantano estancado e insalubre, dirigiéndolo hacia la pared sobre la cual con un desnivel total de 165 metros alcanza el valle. La fuerza irrefrenable del agua, por lo tanto, es históricamente la razón de ser del desarrollo que luego de la primera industrialización, concentrada en los lugares de la producción de energía, ha tenido su momento más próspero.

La idea general es sistematizar los recursos existentes, desde los ámbitos de mayor naturalidad a aquellos agrícolas, hasta la presencia de centros, edificios, construcciones, conjuntos, con valor monumental e histórico testimonial, desde las construcciones de arqueología industrial a los asentamientos todavía hoy activos, reconfigurando un territorio actualmente discontinuo y fragmentado, con el

objetivo de hacer emerger las potencialidades hasta ahora representadas mediante la definición de un conjunto de acciones guiadas en primer lugar por la redefinición de la continuidad declinada sobre los diferentes registros: ecológico, morfológico, espacial, temporal, funcional.

La definición de una dimensión paisajística integral para este sector del valle del Nera puede representar un marco común de referencia, un horizonte a seguir, un dispositivo proyectual y de gestión capaz de direccionar y coordinar políticas y acciones con resultados materiales e inmateriales. La recuperación de una matriz ecomorfológica del territorio, basada en primer lugar en las invariables geotopográficas que delimitan la fisonomía del territorio y en la continuidad física de las estructuras materiales, constituye la premisa teórica de la propuesta. No hay dudas, por ejemplo, de que la Cascada delle Marmore no puede constituir un episodio aislado, sino más bien una parada con valor natural en una secuencia narrativa que se articula a lo largo del recorrido del río. ¿Cómo se llega? ¿Qué hay al inicio y qué hay después? Son preguntas que implican una nueva modalidad de enfoque incluso en términos de gestión de flujos turísticos, que supera el concepto romántico y espectacular limitado a la *vista bella* – hoy declinado en la forma más bien pobre y comprimida del tour organizado – privilegiando recorridos, atravesamientos e itinerarios de tipo extensivo.

Con la definición de ámbitos específicos de atención contenidos en la propuesta de parque fluvial se entiende alinear el ordenamiento del territorio con aquella que es la efectiva percepción y disfrute del paisaje y del ambiente por parte de los habitantes y de los visitantes, poniendo a la luz también las disonancias respecto de la subdivisión administrativa del territorio. Desde el punto de vista paisajístico, es evidente de hecho que el ámbito de la cuenca de Terni, inscripto entre los puntos focales de la Rocca Albornoiana de Narni y de la Cascada delle Marmore, al oeste y al este, y entre el frente de los montes Martani y de las

colinas hacia el Rietino, al norte y al sur, constituye verdaderamente un sistema unitario que orienta los dos municipios principales de Terni y Narni hacia un horizonte común. Las efectivas relaciones de tipo socioeconómico que unen a los dos centros, uno de valle, el otro de monte, en su respectiva complementariedad histórica-tipológica y funcional, refuerzan ulteriormente esta orientación. Por el otro lado, la ciudad de Narni, representa ella misma una *divisoria de aguas* importante, un elemento de pivot entre el paisaje abierto de la llanura y los cañones estrechos del río que luego se distienden repentinamente hacia el Lazio, en correspondencia con la confluencia con el Tevere.

En síntesis, el proyecto pretende desarrollar un rol de *mise en paysage*, de reequilibrio territorial, explicitando y reanudando los caracteres y los valores de los singulares tramos del río, mediante la atribución en esta primera fase, de una serie de códigos simbólicos, normotipos y calotipos, a los lugares que constelan el curso del Nera. Estos últimos pueden ser reagrupados en clases homogéneas de paisajes tales para definir sistemas espaciales y funcionales continuos al mismo interior, eliminando pausas e intervalos importantes, pero también entre ellos integrados, según un modelo de parque estratificado y multinivel que mediante las premisas del proyecto pueda hacer de la heterogeneidad y de la riqueza los verdaderos puntos de fuerza

#### » Para hacer síntesis

Resulta difícil sacar conclusiones finales de la presentación de los trabajos arriba ilustrados respecto de los objetivos expresados en la premisa. Intentaré hacerlo refiriéndome a dos aspectos: el primero considera la relación entre conservación y restauración del paisaje; el segundo involucra la cuestión de la renaturalización. En ambos casos de estudio eran estos los objetivos que nuestros interlocutores, institucionales y no, pretendían conseguir, objetivos que a menudo constituyen el horizonte de sentido hacia los cuales se orientan los pedidos a aquellos que

se ocupan del proyecto de paisaje. Se trata de una perspectiva miope y aparentemente tranquilizadora que sin embargo expresa una falta de confianza en el proyecto como dispositivo capaz de mejorar el estado de las cosas. Evidentemente, los contextos son muy diferentes como lo son también las propuestas proyectuales pero el aspecto que las engloba es el intento de superar este nivel mínimo abriendo horizontes y escenarios de lo posible y empujando además la dimensión prefigurativa-proyectual en la dirección de una reinvencción de paisajes que, en el estado actual no expresan valores adecuados a un potencial altísimo sobre el cual de todos modos pueden contar. Una reinvencción por lo tanto capaz de extraer lo extraordinario de lo ordinario, la medida del desorden, lo cualitativo de lo cuantitativo, la predisposición al habitar de peligrosos fenómenos de abandono. •

#### NOTAS

1- El texto retoma sintéticamente algunas reflexiones contenidas en los volúmenes y algunos artículos que han sido publicados luego de las investigaciones proyectuales objeto de la presente contribución. Para una profundización de los temas tratados véanse en particular Toppetti (2014), artículo que ilustra el primer proyecto y, Toppetti (2022), volumen que presenta de manera exhaustiva los resultados de la investigación sobre el territorio en estudio, de la cual surge el segundo proyecto.

2- El responsable científico de la convención es Lucina Caravaggi. El proyecto presentado ha sido redactado por Fabrizio Toppetti con la colaboración gráfica de Eliana Strano.

3- El responsable científico es Fabrizio Toppetti, el grupo está compuesto por Edoardo Currà, Pisana Posocco, Federico di Cosmo, Cecilia Battistini et. al.

4- Para un panorama sintético pero exhaustivo sobre este tema Brilli y Neri (2011), en particular los capítulos: "Desde Roma a Terni sobre la calle Flaminia" (pp. 35-40) y "Cuando la Flaminia atravesaba el valle del Edén" (pp. 41-45).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

· Brilli, A. y Neri, S. (2011). *La Flaminia. La calle que busca el mar*. Castello, Italia: Edimond.

· Purini, F. (1991). Un país sin paisaje. *Casabella*, (575-576), 40-47.

· Toppetti, F. (2014). *La huella ecotónica. Un parque para el alma blanda del altiplano de las Rocas*. En L. Caravaggi (ed.). *La montaña resiliente. Seguridad, cohesión y vitalidad en la reconstrucción de los territorios abruzzeses*. (pp. 207-223). Macerata, Italia: Quodlibet.

· Toppetti, F. (ed) (2022). *Alrededor del agua. Narraciones y proyecto para el territorio del Nera entre Marmore y Orte*. Macerata, Italia: Quodlibet.

· Volkman, J. J. (1770-1771). *Historische-kritischen Nachrichten von Italien*. Leipzig, Alemania: Caspar Fritsch.



**Fabrizio Toppetti**. Arquitecto, PhD. Es profesor ordinario de Composición Arquitectónica y Urbana, en la Sapienza, Universidad de Roma. Es director del Máster en Proyecto Arquitectónico para la recuperación de los edificios históricos y de los espacios públicos. Es miembro del Colegio de docentes del Doctorado en Paisaje y Ambiente, del Consejo Directivo de la Asociación Nacional Centros Histórico-Artísticos, del Consejo Científico de Reseña de Arquitectura y Urbanismo, y del Comité Científico de la red DHTL. Sus trabajos han sido publicados y han obtenido premios y reconocimientos incluso en el campo internacional. Su libro *Arquitectura en el presente. Lo moderno incluye lo contemporáneo* fue traducido al español y publicado por la editorial Infinito en el 2019.

<https://orcid.org/0000-0001-8728-8235>

»

Zermani, P. (2024). Desde Italia. Seis arquitecturas. *A&P Continuidad*, 11(20),144-155.  
doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.468>



# Desde Italia. Seis arquitecturas

Paolo Zermani

Traducción por Gustavo Adolfo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

## Español

Proyectar en un país denso de estratificaciones como Italia implica asumir una responsabilidad hacia la comunidad. La tarea que debe emprender la arquitectura no puede expresarse obviamente en la búsqueda anacrónica de una repropósito de rasgos somáticos perdidos o extintos sino, por el contrario, como una conciencia del valor de nuestro patrimonio genético en el contexto occidental contemporáneo. Esta asunción de responsabilidad es necesaria no tanto para una afirmación autárquica de pertenencia, sino como una indicación de voluntad para el debate sobre el destino de la ciudad. Al describir las obras realizadas durante un período de aproximadamente treinta años en suelo italiano, se traza un camino de investigación compositiva destinado a situar el pasado, el presente y el futuro en un diálogo estimulante.

**Palabras clave:** paisaje, arquitectura italiana, lugar, identidad cultural, espacio sagrado

**Recibido:** 21 de febrero de 2024

**Aceptado:** 28 de mayo de 2024

## English

Designing in a land as dense with stratifications as Italy entails assuming responsibility towards the community. The task that architecture must take on cannot, of course, be expressed in the anachronistic search for the re-proposition of lost or extinct somatic traits, but instead as an awareness of the value of our genetic heritage in the contemporary western context. This assumption of responsibility is necessary not for an autarkic affirmation of belonging, but as an indication of will in the debate on the city's destiny.

In describing the works built over a period of about thirty years on Italian soil, a path of compositional research is outlined, aimed at placing past, present and future in lively dialogue.

**Key words:** landscape, italian architecture, place, cultural identity, sacred space

## » La responsabilidad italiana

En la literatura dedicada por los viajeros extranjeros a nuestro país, el libro *Imágenes de Italia* del ruso Pavel Muratov, escrito y publicado en 1911, constituye ciertamente un caso singular. Presentado por Katja Petrowskaja (2019, p. 7) en el ensayo introductorio al libro de Muratov, Boris Zajcev escribió en 1924<sup>1</sup>:

Sin embargo, no es un manual de historia del arte. *Imágenes de Italia* es un libro de iniciación, de consagración a Italia como categoría del espíritu, acto de veneración de un alma viviente hacia un país situado fuera del tiempo. Para el autor todo está vivo, todo es maravilloso, y no importa si sucedió hace quinientos o mil años, o brilla ahora, en las ingenuas palabras de un campesino o en la sonrisa de una niña, en el vacío de la pequeña iglesia de la Abadía de la Misericordia o en la eternidad de la campiña romana. El escritor quiere experimentar el encanto de esta tierra -la

mejor de todas, la italiana- y transmitir esta experiencia.

Concebida como culminación de un recorrido que había llevado al viaje a Italia a configurar-se, como una especie de ritual cuyas manifestaciones para los intelectuales rusos y no sólo para ellos, de Pushkin a Gogol y Mandelshtam, prolongándose hasta nuestros días con Brodsky, la obra de Muratov contiene una peculiaridad de interés específico para los arquitectos italianos. Petrowskaja (2019, p. 7) ha destacado claramente:

El libro de Muratov se titula *Imágenes de Italia*. Es difícil pensar en uno más simple. Sin embargo, se esconde en él un doble significado, que se refiere a las dos direcciones en las que se desarrolla el texto. En ruso, el sustantivo *obraz*, 'imagen', está en la raíz de la palabra *obrazovanie*, esa acumulación lenta y gradual de conocimientos, ese 'tomar forma' evocado por la *Bildung*

en alemán en la que está implícita una idea de edificación o de avance, como en el equivalente *education*, derivado del latín. Pero esta palabra rusa también nos lleva a otra parte: de 'imagen' (*obraz*) proviene la 'imaginación' (*voobrazenie*). En *Imágenes de Italia*, *obrazovanie* y *voobrazenie* se fusionan como por milagro, y el entrenamiento individual está vinculado a la capacidad de imaginar una forma.

El episodio de *Immagine dell'Italia* se puede respaldar con una historia más antigua, la de la Madonna Sixtina de Rafael, casi un contra-punto ejemplar que también confirma la suposición de una vocación perennemente prolífica del arte italiano. Como se sabe, el pintor de Urbino pintó la obra entre 1512 y 1513 por encargo del Papa Julio II para el monasterio benedictino de san Sisto, en Piacenza. Después de dos siglos, los monjes lo vendieron al rey de Polonia para saldar las deudas acumuladas.

El 31 de enero de 1574, la caja de madera de 4 por 3 metros atravesó los Alpes, entre muros de nieve, para llegar a Dresde el 1 de marzo y ser colocado en el salón del trono de Augusto III, donde se convirtió en objeto de una creciente devoción al punto de ser definido, un siglo después, como el cuadro más famoso del mundo.

En el siglo XX, al final de la Segunda Guerra Mundial, el Ejército Rojo, al retirarse de Alemania, se llevó todas las obras de la Pinacoteca de Dresde que habían estado escondidas en un túnel ferroviario, entre las cuales estaba incluida la Madonna. Cuando el gobierno soviético decide devolver las obras tras la muerte de Stalin, precede el regreso a la pinacoteca con una exposición en el Museo Pushkin de Moscú, visitada por un millón y medio de personas: mientras tanto, el culto a la Madonna rafaelina se ha extendido enormemente por toda Rusia a través de reproducciones, involucrando a diferentes generaciones en las transiciones de época, asumiendo la importancia de un icono popular reconocido y venerado.

En la gracia espiritual instaurada por Rafael, la imagen de la Virgen, que toma su rostro y

porte del modelo de una muchacha romana, se convierte en un motivo de atención que involucra a las diferentes clases de la sociedad rusa y alemana hasta el punto de atraer las consideraciones entusiastas de intelectuales y artistas, filósofos y hombres de letras, desde Winckelmann hasta Gogol, pasando por Dostoievski, Goethe, Florenski y, más recientemente, Vasili Grossman.

Lo espiritual y lo humano van de la mano en esta obra experimentada tres veces entre Italia y Europa. La conclusión provisional está en el comentario de Heidegger quien, visitándola en Dresde, observó cómo la noción de lugar situaría la obra en la iglesia de Piacenza para la que fue concebida. Una vez más, se reitera con fuerza el rol y el valor de testimonio inherente al arte italiano para el Occidente europeo.

La cuestión de la forma derivada de la imagen, como consecuencia de un complejo reconocimiento de la peculiaridad de los caracteres originales, es hoy, después de siglos, una referencia emblemática de lo que debe, por responsabilidad, la arquitectura italiana hacia

el más amplio sistema cultural europeo. Una responsabilidad que, en el momento en que esa forma corre el riesgo de disolverse, no puede eludirse.

La tarea que la arquitectura italiana debe emprender, profundizando en estas características, no puede expresarse evidentemente en la búsqueda anacrónica de una repropósito de rasgos somáticos perdidos o extintos sino, por el contrario, en la toma de conciencia del valor de nuestra herencia genética en el contexto occidental contemporáneo, lo que se traduce en el rechazo de los modelos de mercado estandarizados.

Esta asunción de responsabilidad es necesaria por parte de la cultura arquitectónica italiana no sólo por sí misma o por una afirmación autárquica de pertenencia, sino como una indicación de voluntad en el debate sobre el destino de la ciudad europea.

Debemos tener el coraje de decidir si queremos llegar a una hipótesis superadora, que aprovecha la contribución beneficiosa de la experiencia moderna del siglo XX, o si queremos

aceptar el camino oscuro de un ridículo modernismo paratecnológico cubierto de adornos biocompatibles falsos y un genérico disfraz verde. Esta elección es crucial para comprender hasta qué punto nuestro trabajo puede ser refundador o meramente efímero, coreográfico, transitorio, en cuanto subordinado a una supuesta técnica resolutive.

La identificación de la forma como consecuencia de la relación imagen-imaginación en un campo de trabajo nuevamente fértil, resultado de una evaluación real de lo realizado, con plena conciencia de los abusos producidos en el pasado reciente, es el enfoque crítico que, más que otros, la cultura arquitectónica italiana puede ofrecer para un nuevo comienzo.

Hace cien años Muratov puso en evidencia los signos de Occidente en el país que más los contenía. Desde la lejana Rusia buscaba una verdad, incluso interna, que la forma le revelaría a través de Italia. Esto es lo que Petrowskaja (2019, p. 19) define como un “espacio europeo compartido, una casa común para cualquiera que esté dispuesto a partir en busca de la

belleza y sus imágenes”, un espacio tan importante como urgente a reconocer en un contexto temporal como el que vivimos. Mis obras quieren dar testimonio de todo esto.

#### » Sansepolcro

Sansepolcro, lugar de nacimiento de Piero della Francesca, a medio camino entre Santiago de Compostela y Jerusalén, está rodeado por las colinas en la frontera entre Toscana y Umbria que el pintor trasladó a su espacio pictórico. Piero suele observar el paisaje desde el interior de la arquitectura: para él el telón de fondo es tan importante como el punto de vista. La extraordinaria aplicación perspectiva de sus imágenes impone la relación entre el ojo, la arquitectura y el paisaje con evidencia didáctica.

El paisaje de Sansepolcro constituye en sí mismo un lugar reconocido desde la descripción ofrecida por Plinio: “El aspecto de la región es bellissimo: puedes imaginarlo como un inmenso anfiteatro: como sólo la naturaleza puede

crear”. La importancia de los desniveles, ver desde abajo o ver desde arriba, está clara desde hace siglos y anticipa la observación pierfrancescana, representándola como ya pintada en la realidad.

En este anfiteatro, para Piero, se produce la comunión entre lo humano y lo divino del *Bautismo* donde la altura de San Juan es similar a la altura de Cristo. La llanura hoy está ocupada por la ciudad antigua y por la industrialización reciente, como el lecho de un río colmado de objetos dispares que allí confluyen. La colina, desde lejos, está casi intacta. La cuenca, el anfiteatro, todavía existen: el escenario aparece como sobrecargado, pero no comprometido para siempre. En este contexto, el cielo y la tierra se miden, del azul cielo al marrón, sugiriendo los posibles materiales para la arquitectura de un lugar entre la vida y la muerte.

A través de la pintura, el tema de la sepultura y la evidencia simbólica de la cruz, que resume su sustancia, parecen unirse. Pero es sobre todo ante otra obra, la *Resurrección*, donde es necesario centrarse. En este cuadro, conservado en



Figura 1. La pared exterior. Cementerio de Sansepolcro, 1997-2000. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 2. Los patios interiores. Cementerio de Sansepolcro, 1997-2000. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

el Museo Cívico de la ciudad, Cristo resucita sobre el fondo del valle del Tíber, elevándose desde la base formada por la tumba abierta: base de la tumba, colina y cielo son los tres elementos de la composición. El Cristo de Piero no resucita de manera enfática ni estática. A través de su propio cuerpo, ya sacrificado por el hombre, parece consciente de cuánto queda por hacer y permanece vinculado a la tierra.

En 1997 comencé a proyectar la ampliación del cementerio de Sansepolcro (Fig. 1 y 2).

El frente superior del antiguo cementerio es arquitectónicamente apreciable y media la relación con la calle y la base de la colina, mientras que el frente inferior, muy reciente, es de mala calidad.

El nuevo cementerio se desarrolla sobre una planta rectangular incorporando, completamente en el frente sur y parcialmente en el frente norte, el cementerio existente construido mediante diversas ampliaciones desde el siglo XIX hasta la actualidad. El nuevo cuerpo perimetral, formado por un *aterrazamiento* en ladrillo, se adapta a las curvas de nivel que varían, del lado este al oeste, en aproximadamente 10 metros lineales, pero restituye el nivel superior de la mampostería a una misma cota. Desarrollándose en el frente más largo por 150 metros lineales, el cementerio

aparece así, desde el exterior, como una especie de basamento de las colinas. Quien está por fuera ve el basamento que sostiene el paisaje. A definir el tipo arquitectónico son, una vez más, la tumba, la colina y el cielo. El interior está dividido en parcelas por una malla cuadrada (Fig. 2).

Las cubiertas de los bloques construidos son accesibles y transitables. En este nivel se ubicará el osario, compuesto por un gran cuerpo en forma de cruz, desplazado respecto a la disposición ortogonal de los patios y parcelas, orientado con el eje mayor hacia la Puerta Fiorentina, visible desde allí arriba, que era la antigua entrada a la ciudad histórica. Es un lugar abierto al aire: los materiales de construcción, el volumen sin cierras herméticas, el espacio filtrante sin ventanas ni paredes, dan cuenta de esta condición aérea. Cuando la obra sea terminada, la gran cruz en cuyo interior se depositan las cenizas, -paseo suspendido sobre la arquitectura del habitado, como nos muestra Piero en el fresco de la *Leyenda de Arezzo-*, asomará en lo alto y, vacía si no fuera por la presencia de las células del osario, parecerá próxima a desmaterializarse.

#### » Perugia

En el capítulo inicial “El rostro de una tierra” de su *San Francesco* de 1927, Romano Guardini

identifica el contexto en el que, desde su juventud, se construyó la figura del santo, dedicándolo íntegramente a la descripción del entorno arquitectónico, Umbría, y de ahí el sentido de la presencia franciscana: “Primero se percibe la arquitectura con los ojos, pero eso es sólo el comienzo. La misma, se capta verdaderamente con el cuerpo, con el arco de la frente, con la amplitud del pecho, con el ser que la siente vivamente, avanzando en el espacio” (Guardini, 1999, p. 9). “En esta tensión viva -escribe Guardini- que se despierta continuamente, que nunca desaparece, pero que siempre se supera en una actitud particular de la persona toda, Francesco creció” (Guardini, 1999, p. 13). El santo nace a su propia complejidad de la forma exterior e interior del paisaje, de la tierra. De ahí la indicación del Crucifijo a Francisco, como Giotto ha pintado en los frescos de Asís y san Buenaventura recuerda en su biografía, de reconstruir materialmente tres iglesias antes de llevar a cabo la misión del espíritu, y la urgencia de la experiencia de reconstrucción como práctica casi preparatoria. En las afueras de Perugia, un fragmento de Umbría, una masía rosa, los olivos, la especulación edilicia, se contendían el telón de fondo sobre el que construí la Iglesia de San Giovanni en 2005 (Fig. 3).

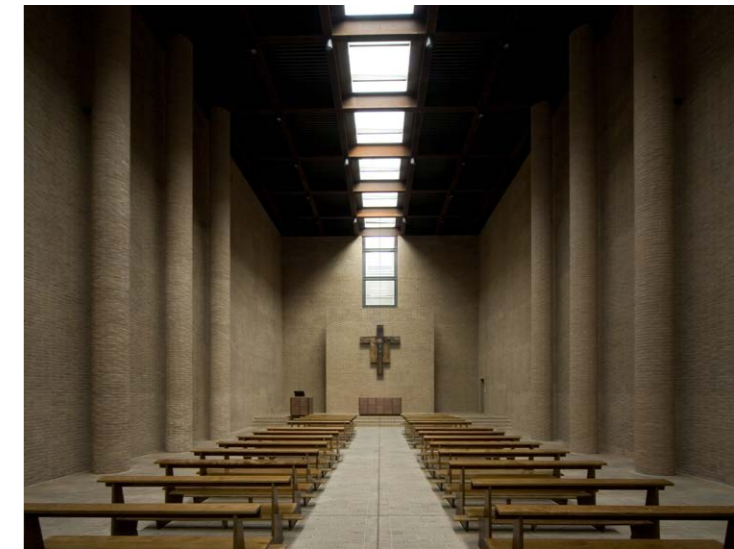


Figura 3. Vista del exterior. Iglesia de San Giovanni, Perugia, 1997-2006. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 4. Vista del interior. Iglesia de San Giovanni, Perugia, 1997-2006. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

El perímetro del lote original estaba conformado por una figura remanente alargada y estrecha, ubicada en el punto más bajo del valle, en continuidad con la calle y sus variaciones de cota. Siguiendo un principio reconstructivo similar a la lección franciscana, ambientado en el paisaje devastado, el proyecto apoya la iglesia y el centro parroquial a la colina a través de una secuencia que privilegia el concepto de construcción del plano horizontal de posa, de excavación, de plaza baja y plaza alta que existe en la historia de la ciudad de Perugia, de ese centro que los habitantes de Perugia llaman, significativamente, la *Acrópolis*.

Una línea recta marca el recorrido desde el *sagrato*<sup>2</sup> hasta la iglesia principal, a la capilla ferial, las dependencias parroquiales, según un recorrido interior que se inserta en la tierra mientras, en el exterior, la gran escalinata une las plazas situadas a distintos niveles con una dimensión similar a la de la iglesia. En sección, esta última de 13 metros de altura, alcanza la misma cota altimétrica que el centro parroquial, de 6.50 metros de alto. El nivel superior de los edificios resulta idéntico y amplifica la presencia de la escalera que conecta el *sagrato* inferior con el superior, pero también resalta su rol en el conjunto como un nuevo elemento basamental.

En una realidad urbana que remite históricamente al concepto de construcción del plano horizontal como punto de apoyo y conexión entre el paisaje, las calles y la arquitectura, todo el conjunto se identifica, de hecho, como un plano horizontal creado a posteriori con respecto al edificado especulativo realizado en las colinas, para devolver a estos últimos la medida y dignidad. Los modos de implantación que ofrece el paisaje se resumen, reforman y transmiten hasta transformarse. Todo el cuerpo de la iglesia está atravesado por una línea de luz que en el aula principal marca el corte vertical de la fachada y continúa en la cubierta, acompañando a los fieles hasta el altar (Fig. 4). El bloque construido iglesia-sacristía-capilla ferial, como continuación de la naturaleza del terreno, se desarrolla en el frente de la calle cerrándolo por 50 metros, constituyendo una especie de gran muro, de suelo elevado que protege el doble espacio vacío de la escalinata. Mientras la gran cruz de la fachada resalta a quien llega desde el camino proveniente de Perugia, el organismo arquitectónico dispone en su interior un espacio para la liturgia, habitado por columnas que no sostienen, sino que custodian el espacio, como los árboles bordeaban los claros donde solían congregarse las

comunidades arcaicas. El camino inverso, del interior al exterior, conduce nuevamente al paisaje, enmarcando el olivar, último fragmento remanente de la antigua estructura agrícola de Umbría. El ladrillo, que aparece como material a la vista externo e interno, consagra la pertenencia a la naturaleza del suelo y a la historia, a la identidad de Perugia y sus santos.

#### » Novara

El tiempo y la tierra han marcado la historia arquitectónica del castillo de Novara, en cuya restauración y reconstrucción trabajé del 2003 al 2016.

Se sucedió una progresiva serie de ampliaciones y demoliciones, empezando por el trazado amurallado de la ciudad romana con el que coincide la primera fortaleza, pasando por los posteriores añadidos medievales y renacentistas y los añadidos penitenciarios decimonónicos que marcaron definitivamente su carácter no homogéneo hasta su abandono. Una obra centenaria se ha nutrido, entremezclada con largas inmovilidades y repentinos sacudones constructivos, que definen, en los sucesivos planos relativos a los diferentes umbrales históricos, una especie de placa radiológica intermitente inherente a las modificaciones de su estructura ósea.



Figura 5. La torre reconstruida. Reconstrucción y restauración del castillo de Novara, 2015. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 6. Vista desde la torre hacia la torre Antonelli. Reconstrucción y restauración del castillo de Novara, 2015. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

Antes de nuestra intervención, las dos alas este y norte conservaban un carácter definido, coincidentes con las distintas ampliaciones visconteas, mientras que el lado sur estaba ocupado por edificios de servicios en estado de ruina, adheridos a las fortificaciones almenadas, y el lado occidental estaba completamente derribado, a excepción de un fragmento aislado de la época medieval. Las excavaciones realizadas permitieron identificar, precisamente en este lado, el antiguo trazado original de origen romano, situado exactamente en la dirección donde permanece el fragmento medieval en alzado. En el interior de la excavación, junto a los muros, se encontraron decenas de restos humanos, niños, soldados, enterrados junto con las ruinas.

La intervención general prevista (Fig. 3) implicó la restauración de las partes existentes en los lados este y norte, incluida la Torre della Monicione, y la recomposición de las partes demolidas, en particular el ala oeste, el completamiento del ala sur y la reconstrucción de la torre sobre el acceso principal hacia la plaza que, durante la

secuencia histórica, fue adquiriendo diferentes formas y tamaños.

El Castillo está destinado a albergar el nuevo museo de la ciudad de Novara. La torre central, aun parcialmente detectable en una de sus diferentes versiones en las nervaduras colocadas sobre la entrada abovedada de la parte interna, pero oculta por los techos inclinados, constituyó el primer acto de recomposición. La línea de fachada correspondiente a las dos nervaduras se ha prolongado a derecha e izquierda y deja abierta la vista hacia la plaza de enfrente, los monumentos, el baptisterio, la cúpula antoneliiana. De este modo se creó un mirador frío y abierto que tiene un valor evocativo como nueva torre cívica de la ciudad. Desde allí es posible observar y explicar por qué diseñamos la interrupción de la torre, en altura, a ese nivel, dejando el espacio abierto al tiempo (Fig. 6).

En el ala oeste, el gran muro subterráneo y el fragmento posterior constituyeron el punto de apoyo sobre el que se basó la reconstrucción de la nueva ala del castillo, destinada a recomponer la unidad del sistema, en precisa

continuidad con las antiguas matrices visconteas, sforzescas y españolas. En la planta baja, se colocó la espina arqueológica emergente en los extremos explorados y estudiados como elemento rector del organismo tipológico que incorpora también, en el frente externo, el fragmento de fachada y realza su presencia, subrayando su valor material de reconstrucción. El conjunto, desde el suelo hasta la cubierta, aparece como una estratificación más del ciclo de vida del conjunto, suspendida en un antes y un después.

En el interior, partes de las murallas visconteas, elevadas sobre los muros romanos, emergen del pavimento de la planta baja, en la sala principal de la galería, mientras que el muro medieval y la torre de la esquina al suroeste, de época romana, permanecen completamente visibles, desde los cimientos hasta la cornisa. Las cotas de excavación permiten que gran parte de la misma y de las estructuras encontradas sean utilizables y visibles. La fachada que da al patio interior está deliberadamente inacabada, incorporando, en su consistencia



Figura 7. Vista desde los campos. Templo de cremación, Parma, 2010. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

apuntalada o derruida, la memoria de lo que fue construido y destruido.

La reconstrucción del castillo, en su lenta disposición a lo largo de más de diez años de construcción, me pareció la vuelta a la vida de un cuerpo, un regalo que la arquitectura tiene el poder de conceder, provisoriamente, a nuestro trabajo.

#### » Parma

En el valle del Po, una larga y recta carretera, la Via Emilia, une desde hace dos mil años paisaje, ciudad y campos. Es la estructura del territorio organizado, que todavía hoy constituye el principal centro vital de la región, a pesar de los largos tramos disfrazados y ocultos por señales, naves industriales y rotondas. Viniendo desde el norte se cruza el puente sobre el Taro construido en 1820, un tramo de Via Emilia suspendido sobre el río donde la civilización del agua y la de la tierra se encuentran en un mágico encastre ortogonal. En los extremos del puente, a ambos lados, cuatro grupos de estatuas celebran este acto,

representando los cuatro ríos de la llanura padana: Po, Taro, Enza y Baganza. Aferradas al suelo, las estatuas vierten agua de los jarrones.

Excavando a lo largo de la Via Emilia, las medidas del trabajo antiguo y reciente, marcadas por la división de la cuadrícula romana y las del cuerpo humano, se cruzan del mismo modo en una fusión que transcurre de la estructura del paisaje a la historia humana.

El nuevo Templo de la Cremación de Parma, proyectado en 2010, está situado al norte del antiguo cementerio de Valera, entre este y la carretera de circunvalación recientemente construida, aproximadamente un kilómetro al oeste de la ciudad. Por un lado, la ciudad y la Via Emilia, por otro, la campiña y la ciudad de Valera marcan las referencias de un paisaje históricamente caracterizado por el orden de la cuadrícula de la colonización romana y por la fundamental red viaria altomedieval: una civilización aún legible en filigrana o en superficie en las excavaciones de la Domus romana, en el trazado de los caminos y de los campos,

en la arquitectura románica de las iglesias. El Templo de la Cremación emerge dentro del recinto, visible desde lejos y para quienes circulan por la circunvalación, como un gran elemento basamental precedido por dos espacios cubiertos en los extremos, similares al sur y al norte, hacia Valera y hacia Parma (Fig. 7).

Como un fragmento partido, acoge y suspende en el tiempo el rito de pasaje, convirtiéndolo en un único gran símbolo urbano, casi un altar, en el que la ciudad celebra incesantemente la memoria de sí misma a través de la memoria de sus muertos. El nuevo recinto, un espacio arquitectónico concebido como un muro porticado y habitado por las celdas que albergan las cenizas, contiene, en un recorrido ininterrumpido, la relación entre la vida y la muerte, fijando su interpretación en el sentido de una continuidad ideal de la vida.

En forma de un gran rectángulo cuya posición es exactamente paralela al eje histórico de la Via Emilia, al lado del cementerio existente, el pórtico abraza los momentos del recorrido estableciendo una jerarquía precisa, cuyo



Figura 8. La sala de despedida. Templo de cremación, Parma, 2010. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli. | Figura 9. Los focos litúrgicos. Reforma arquitectónica de la Basílica de Sant'Andrea, Mantua, 2016. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

Figura 10. Los focos litúrgicos y la bóveda de Sant'Andrea. Reforma arquitectónica de la Basílica de Sant'Andrea, Mantua, 2016. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Mauro Davoli.

médium arquitectónico es el propio templo, situado en el centro de las dos dimensiones. Esto último marca también espacialmente, los tiempos del rito, entre exterior e interior, dividiendo, en un recorrido procesional, la zona de recepción del difunto y la de los familiares situada en proximidad de la entrada, de aquella del Jardín de la aspersión de las cenizas, ubicado después de los espacios de despedida y cremación. El templo se caracteriza por dos fachadas similares al norte y al sur, casi dos tramos que permiten la creación de otros tantos espacios abiertos y cubiertos.

La planta del edificio está marcada por dos cuadrados conectados entre sí a través de un cuadrado más pequeño. El primer cuadrado lo compone la Sala de Despedida, iluminada por una fuente de luz cenital directa y ocupada únicamente por las columnas sobre las paredes y el ambón reservado a las oraciones. Aquí los restos se detienen y son saludados (Fig. 8).

Una puerta alta en la pared del fondo señala la transición al segundo cuadrado de menor tamaño, una habitación completamente vacía iluminada por una luz diferente, no directa. De este modo el cuerpo desaparece en la luz, no en la oscuridad. Pavel Florenskij escribió que la

manifestación de lo sagrado “es encontrarse encerrado en una habitación donde hay una ventana poco iluminada, a través de la cual penetra la luz de otro mundo” (Florenskij, 2008, p. 32). El tercer cuadrado es el propio crematorio, donde el cuerpo es quemado y transformado en cenizas para regresar a la tierra. En ese viaje, el camino del cuerpo es paralelo al del gran camino por el que los habitantes de la región aún atraviesan cada día la llanura. La estructura interior y la estructura del paisaje coinciden.

#### » Mantova

El origen del culto vinculado a la construcción de la Basílica de Sant'Andrea en Mantua se debe a la tradición de que las reliquias de la sangre de Cristo fueron transportadas a la ciudad por un legionario romano, Longino. La esencia del cuerpo es, por tanto, la razón germinal del partido arquitectónico. Durante años, al entrar en Sant'Andrea, me dejé guiar en la oscuridad por el reflejo que la lámpara del gran óculo de la fachada irradiaba sobre la bóveda de cubierta, hasta el transepto donde se encuentra la cripta que alberga la reliquia.

En el foco perspectivo del recorrido introductorio de la nave, la custodia de la reliquia es

de hecho la motivación original, no separada de fines políticos, que convence a Ludovico Gonzaga, hacia 1470, a elegir el proyecto de Leon Battista Alberti como un espacio adecuado, por su grandeza, para acoger semejante testimonio.

Alberti, en la carta al duque en la que propone el proyecto, insiste en el carácter de novedad que lo impregna. La idea es que un gran espacio, capaz de acoger a la multitud de personas impulsadas por la devoción a la reliquia transportada a Mantua, adopte como principio constructivo el de la gran bóveda apoyada en los dos muros laterales que él mismo define como *etrusco*, con un organismo mural puro. Aún hoy se sabe muy poco del proyecto original, así como es difícil distinguir la parte del edificio diseñada por Alberti más allá de la planta basilical con el gran techo abovedado. Sin embargo, las reliquias se conservan desde hace cinco siglos en la cripta central de la estructura albertiana, entre el presbiterio y la nave, en el seno de la tierra.

La cripta, que ocupa con el octógono balastrado que rodea la colina construida en el siglo XIX, la intersección entre el transepto y la nave, ocultando parcialmente la vista del

altar, fue el punto de partida para devolverle la centralidad a una geografía y una anatomía negadas.

De hecho, es la cripta, con su significativa disposición, dimensiones y con su consistencia conceptual, la que sugiere la nueva disposición de los focos litúrgicos. Cuando me confiaron el proyecto de reforma arquitectónica y litúrgica de la basílica en 2015, la elección de intervenir mediante elementos específicos parecía consecuente, según una disposición que, además de preservar rígidamente el dictado espacial de Alberti, confirmaba algunas directrices fundamentales.

Siguiendo la trama del cuerpo original y sus sucesivas deformaciones, algunas figuras se disponen en el espacio: altar, ambón, sede episcopal, pila bautismal, para definir una nueva relación entre lo que se encuentra en el nivel subterráneo y el nivel del aula (Fig. 9).

El bloque base del presbiterio se adelanta en su parte central, hacia el octógono y el centro de la cripta, respecto al perímetro definido por la antigua balastrada desmantelada en los años 60.

El altar se sitúa en el eje longitudinal del aula (y por tanto de la cripta de abajo) y tiene unas

dimensiones de 1.80 x 1.80 metros. En forma de paralelepípedo, en mármol de Verona, se apoya sobre dos elementos de base que lo elevan permitiendo percibir el aula. De este modo, sobre la línea central de la nave, se suceden el cuadrado del altar, el octógono de la cripta y el círculo del óculo siguiendo la estructura original del edificio.

La sede episcopal se sitúa también en el eje longitudinal de la basílica, reforzando así el recorrido que tiene como centro el altar y contribuyendo a definir un esquema planimétrico vagamente cristológico: un cuerpo en el cuerpo.

El ambón, lugar de la Palabra, se encuentra a la izquierda del altar y de la sede episcopal. Está formado por una base escalonada de mármol de Verona que forma un camino ascendente, protegido del lado exterior y cerrado al final, en forma de tribuna elevada (Fig. 10).

La pila bautismal, aún no construida, se colocará en el eje transversal del aula, en el transepto norte-oeste, cerca de la entrada izquierda, de forma rectangular, de 4.70 x 2.70 metros, en mármol de Verona. Tiene la forma de una tina de poco espesor, casi una gran losa ahuecada de 20 cm de altura. Una

rampa, formada por tres elementos, ocupa su primera mitad, permitiendo la conexión entre el nivel superior y el inferior, este último colmo por un velo de agua. Alineada con la puerta de la fachada lateral inacabada de Sant'Andrea, la pila completa la indicación de la tensión del espacio hacia el centro de la basílica, el altar, la reliquia.

#### » Firenze

Fábrica de los Medici, San Lorenzo siempre ha conservado y transmitido a Florencia, en la iglesia, en la biblioteca y en las tumbas, una memoria viva. No muy lejos, en el Museo de San Marcos, Beato Angélico nos ofrece en *El Juicio Final*, una interpretación de la relación entre la vida y la muerte fijando en la pintura un producto en el que las tumbas, abiertas, dan testimonio de la frontera atravesada por el cuerpo de las personas.

El artista, a través de las almas abarrotadas en ese umbral, nos muestra la división entre el bien y el mal, pero no separa claramente la tierra del cielo, persistiendo en no trazar un orden definitivo de las cosas. En el interior de la Sacristía Nueva, Miguel Ángel estableció el ciclo de la vida en las tumbas de los Medici,



Figura 11. Vista desde arriba. Nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici, Florencia, 2023. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Stéphane Giraudeau. | Figura 12. La escalera de salida. Nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici, Florencia, 2023. Fuente: Archivo Zermani Associati. Fotógrafo: Stéphane Giraudeau.

esculpiendo el Día, la Noche, el Amanecer y el Crepúsculo. En esta secuencia desarrolló, como nadie antes que él, el tema de la no finitud como prerrogativa de lo moderno, disponiendo las figuras en posturas inestables sobre la cubierta de las tumbas. Es esa suspensión la que el artista mostró en el *Prigioni* y más tarde, definitivamente, en la *Pietà Rondanini*.

En la sacristía, en este equilibrio inestable entre lo terminado y lo inacabado, la arquitectura y la escultura compiten por la representación del concepto de fugacidad de la existencia a través de los materiales y la relación entre el volumen interior, las estatuas de los duques y las figuras alegóricas. Mientras que las primeras, apenas asomadas a las paredes, son perfectamente clásicas, definidas hasta los detalles de los tocados y calzados romanos, las segundas declinan hacia lo inacabado. Oscuridad y luz, muerte y vida, dejan claro el tormento del Miguel Ángel maduro que encuentra sustancial confirmación inversa unos metros

más allá, en la Biblioteca Laurenciana donde, en lugar de cuerpos, emergen columnas de las paredes.

La nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici, situada en via Canto dei Nelli, en el área delimitada entre la Capilla de los Príncipes, la Sacristía Nueva y el extremo derecho del transepto de la Basílica, se compone de sólo dos elementos: el bloque paralelepípedo perimetral y su cubierta que se transforma en asiento, de dimensión similar, situado en el centro de la plazoleta. La diferencia de cota entre el nivel de las tumbas y el nivel de la ciudad, el nivel de la oscuridad y el nivel de la luz, es el tema central del proyecto, que debía resolverse mediante la conexión entre los dos niveles.

El bloque principal, dispuesto en paralelo al muro de la Sacristía Nueva, nace en el subsuelo, donde se encuentra la entrada a la ascensión que emerge 3.50 metros del nivel de la plaza, constituyéndose como un bloque

cerrado hacia el Canto dei Nelli, transparente hacia el extremo celeste y abierto hacia el fragmento situado entre San Lorenzo y la Cappella dei Principi (Fig. 11).

Al estar fundado sobre el terreno, el carácter interno del Museo definido por las Capillas, se manifiesta de manera discreta pero concreta, desarrollándose hacia arriba, hacia la ciudad, con su cabecera cerrada y su salida oculta. La pieza de salida es una tumba, un sarcófago, urna con dimensión urbana y también una puerta. En la plaza, casi como una cubierta removida o una lápida volcada, el asiento contribuye a involucrar los edificios históricos ubicados en el perímetro y el espacio de la ciudad contemporánea en la dialéctica que proponen la antigua fábrica de San Lorenzo, su museo y sus capillas funerarias. Realizados en travertino rapolano a superficie opaca, las piezas, al tiempo que establecen su propia autonomía formal y desarrollan una fuerte capacidad de ser identificadas, dialogan discretamente, incluso en escala, con los grandes volúmenes de la iglesia, la Sacristía Nueva, la Capilla de los Príncipes, mediando su conexión con la calle, el mercado, las construcciones menores, la vida cotidiana (Fig. 12).

Veinte siglos de historia del arte occidental se confrontan sobre el significado de este *estar* a partir de una escena que el Evangelio de Lucas resume así: Encontraron que la piedra había sido quitada del sepulcro y, al entrar, no encontraron el cuerpo del Señor Jesús. Mientras se preguntaban cuál era el significado de todo esto, se les aparecieron dos hombres vestidos con ropas deslumbrantes. Las mujeres, atemorizadas, mantuvieron el rostro inclinado al suelo, pero los hombres les dijeron: ¿Por qué buscáis entre los muertos al que está vivo? (Lucas, 24, 1-6a.9).

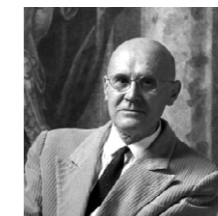
#### NOTAS

1- Este escrito representa una reelaboración de textos que ya han aparecido en publicaciones anteriores de las que soy autor. Entre estos: Zermani (2015; 2022; 2023).

2- N. del T.: Se refiere al espacio ubicado delante de la fachada de las iglesias, considerado terreno sacro y en ocasiones representando como un recinto-paraiso.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Florenskij, P. A. (2008). *Iconostasi. Saggio sull'icona* (Giuliano G., Trad.). Milano, Italia: Medusa Edizioni.
- Guardini, R. (1999). *San Francesco*. Brescia, Italia: Morcelliana.
- Petrowskaja K. (2019). Introduzione. En Muratov P., *Immagini dell'Italia* (Romano A., Trad.). Milano, Italia: Adelphi.
- Zermani, P. (2015). *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*. Milano, Italia: Mondadori Electa.
- Zermani, P. (2022). La responsabilità italiana. En G. Cosentino et al. (Ed.), *Identità dell'architettura italiana*. Vol. 20 (pp. 8-9). Parma, Italia: Diabasis.
- Zermani P. (2023), Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee. En G. Cosentino et al. (Ed.), *Identità dell'architettura italiana*. Vol. 21, (pp. 150-151). Parma, Italia: Diabasis.



**Paolo Zermani.** Es profesor titular de Composición Arquitectónica y Urbana en la Universidad de Florencia. Fue visiting professor en la Universidad de Syracuse en Nueva York (1988) y profesor invitado de Diseño Arquitectónico en la Academia de Arquitectura de Mendrisio, Universidad de la Suiza Italiana (2015-2020). Como arquitecto realizó el Teatrino di Varano (1983-85), el Cementerio de Sansepolcro (1998), la iglesia de S. Giovanni Apostol en Perugia (2006-2010), el Templo de Cremación en Parma (2011), la Escuela para Europa en Parma (2017), la Nueva salida del Museo de las Capillas de los Medici en Florencia (2023). Todos trabajos publicados en las principales revistas internacionales.

paolo.zermani@unifi.it  
<https://orcid.org/0000-0003-0880-9077>



Arriba izq.: ubicación del conjunto de silos en la planta urbana actual. | Arriba: vista axonométrica de la obra y su entorno urbano actual.

**Obra:**  
Silos subterráneos Rosario

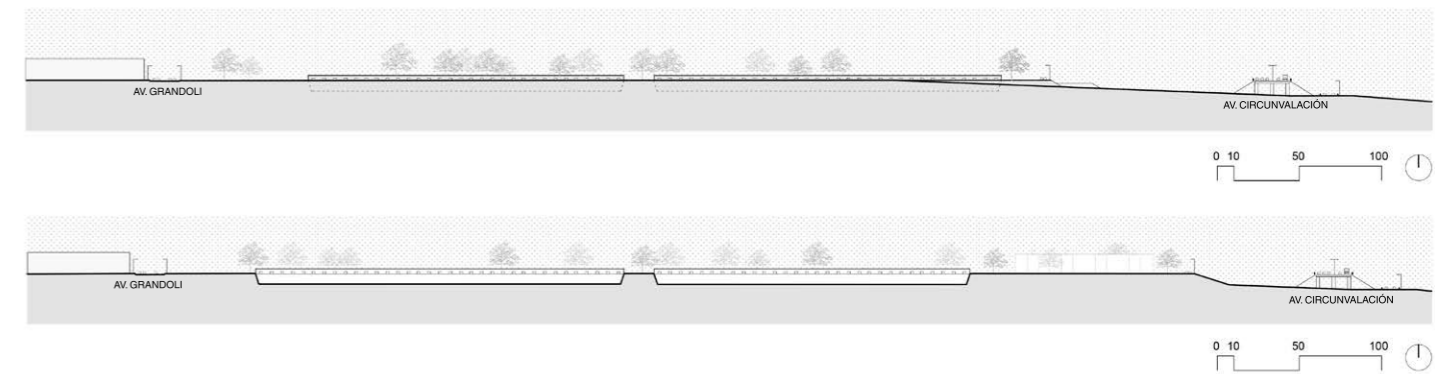
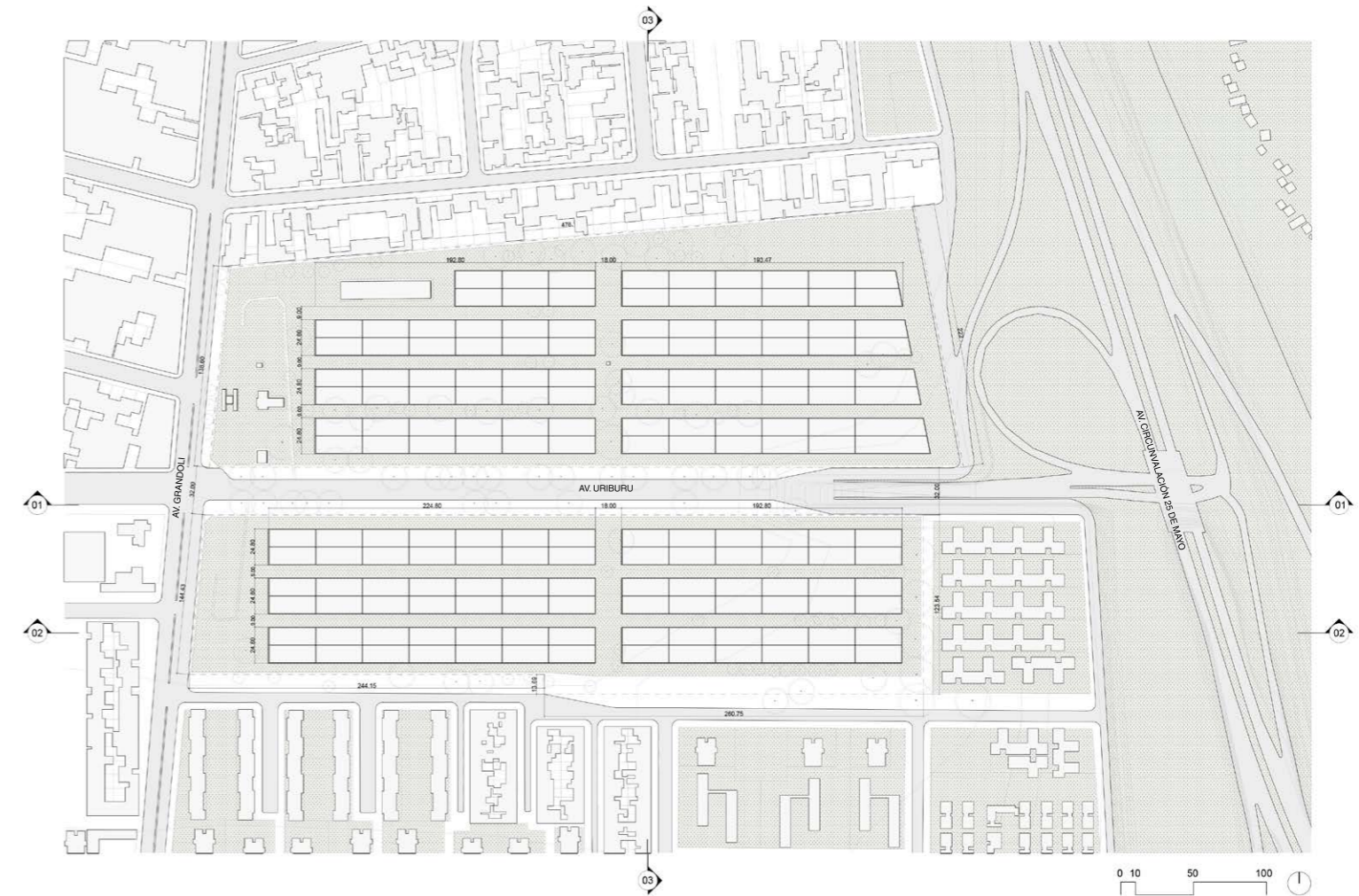
**Ficha técnica:**  
*Ubicación:* Av. Uriburu y Av. Grandoli Rosario, Argentina.  
*Proyecto:* Ministerio de Obras Públicas. Dirección General de Construcción de Elevadores de Granos (1954-1956).  
*Construcción:* Puma Argentina S.A.

**Equipo de trabajo:**  
Arq. Lara Pendino (Coordinación y Fotografías)  
Sofía Buffarini (Dibujos)  
Olivia D'Angelo (Dibujos y fotografías)  
Lucía Cugno (Fotografías)  
Gianluca Bella (Fotografías)

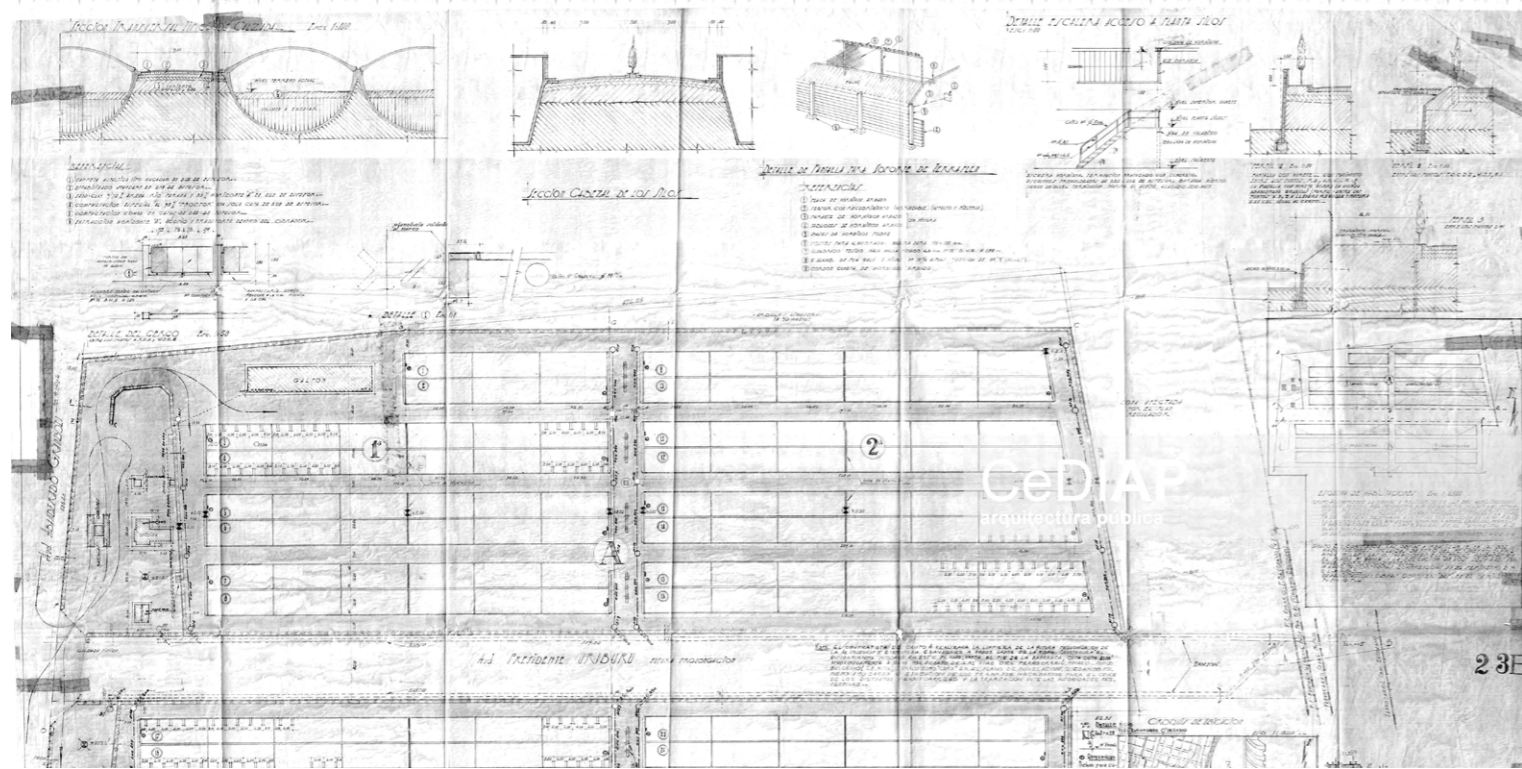
**Agradecimientos:**  
Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP)



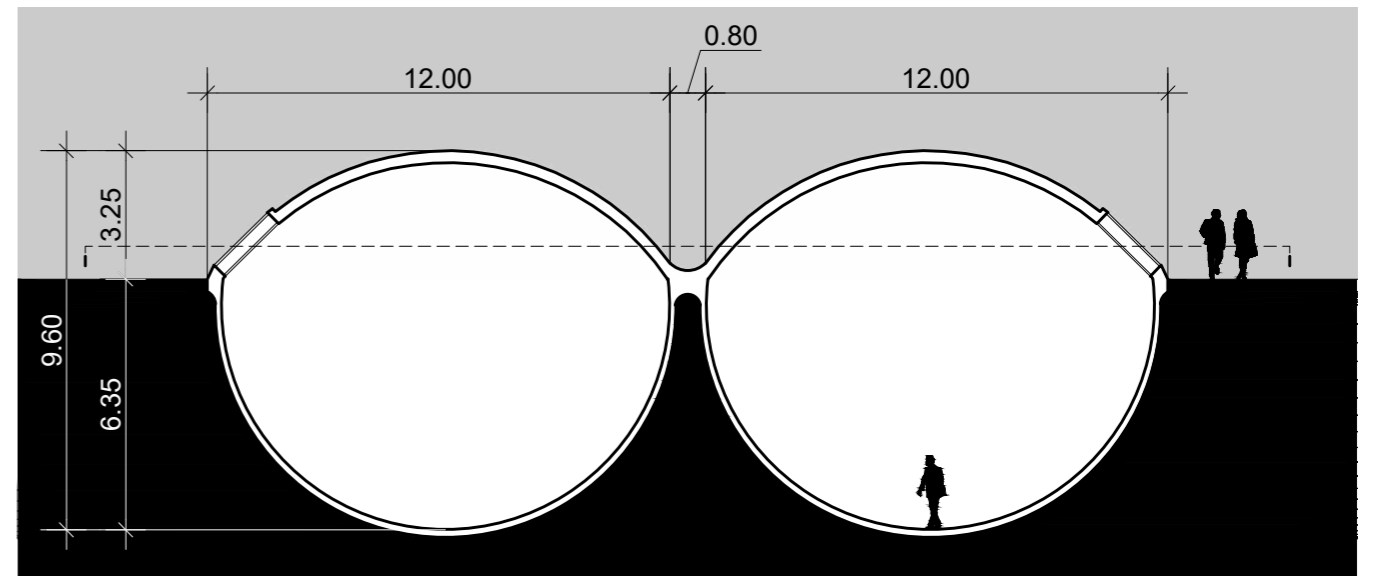
Imagen aérea actual.



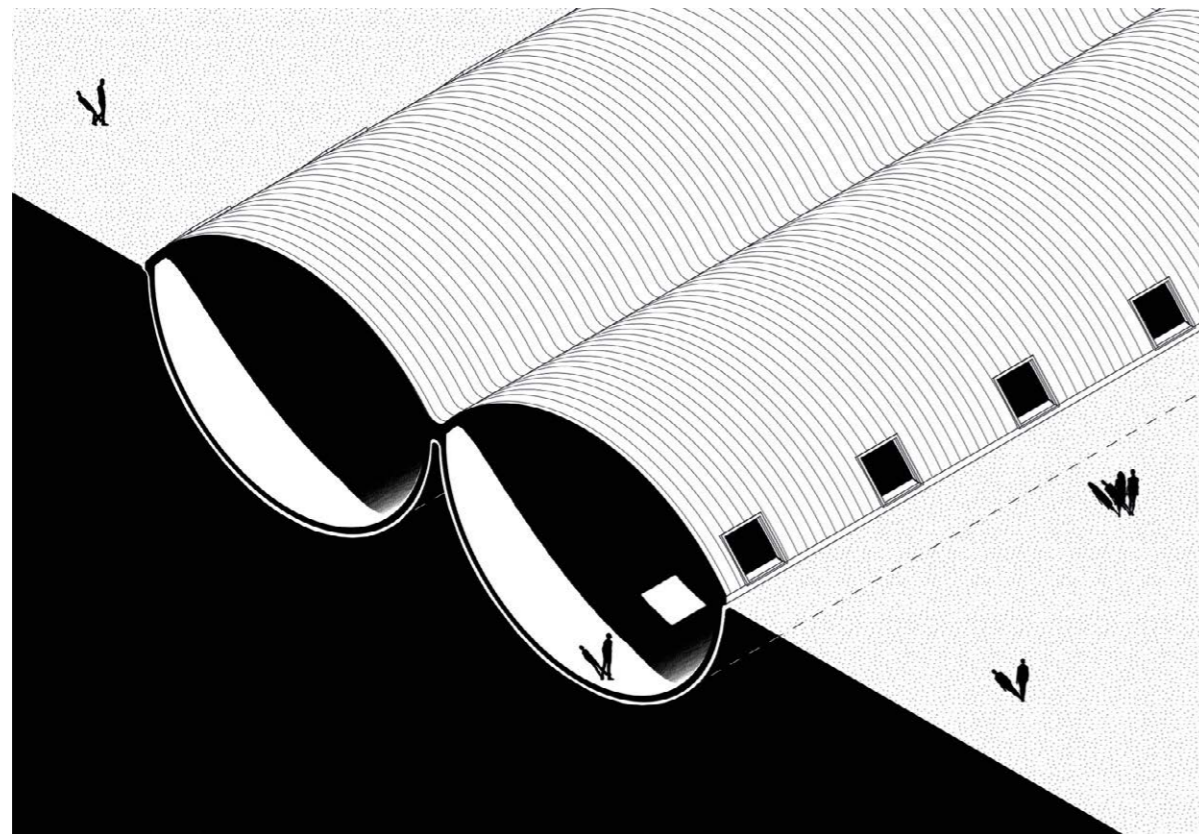
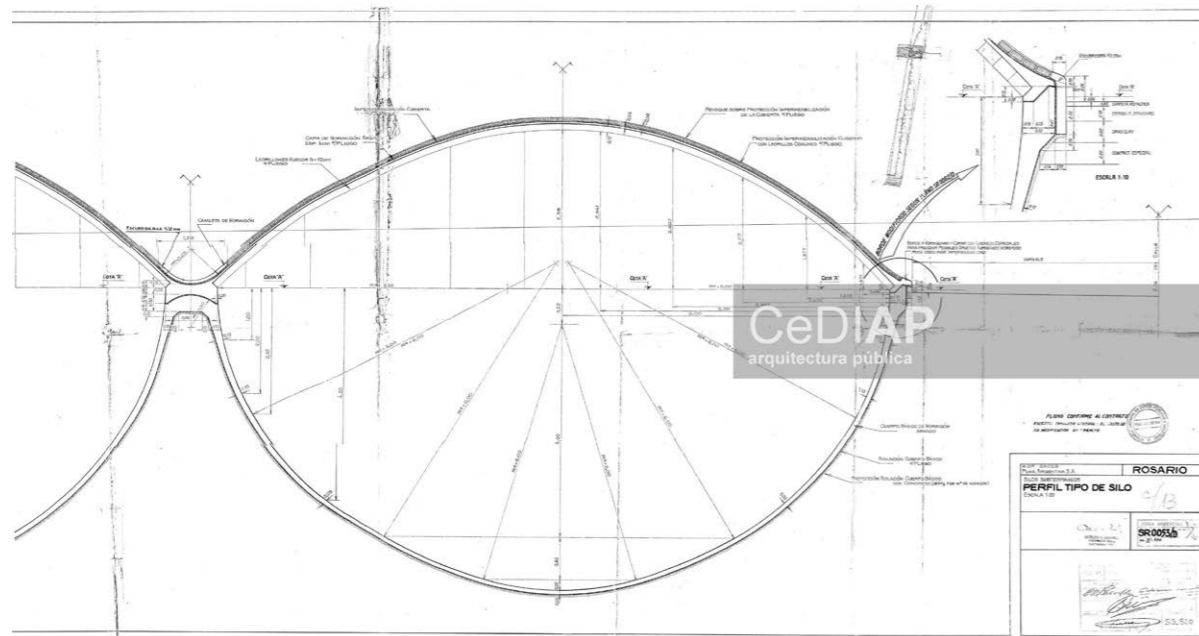
Planimetrías del estado actual.



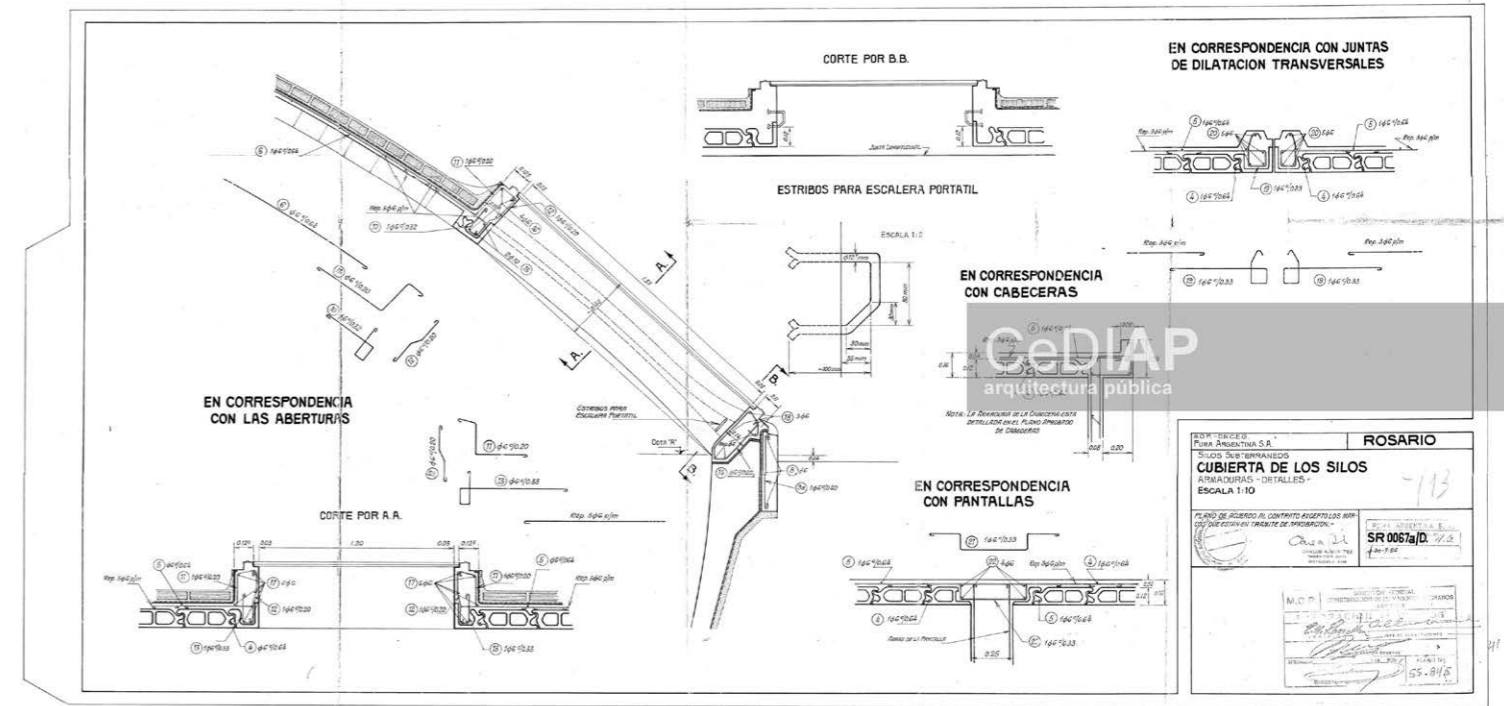
Arriba: fragmento de planimetría general y anotaciones del proyecto (1954). Fuente: Archivo CeDIAP | Abajo: imagen aérea actual.



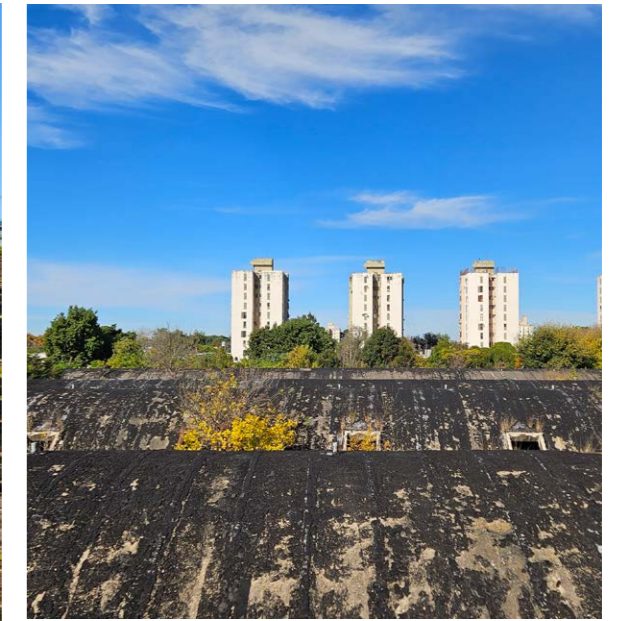
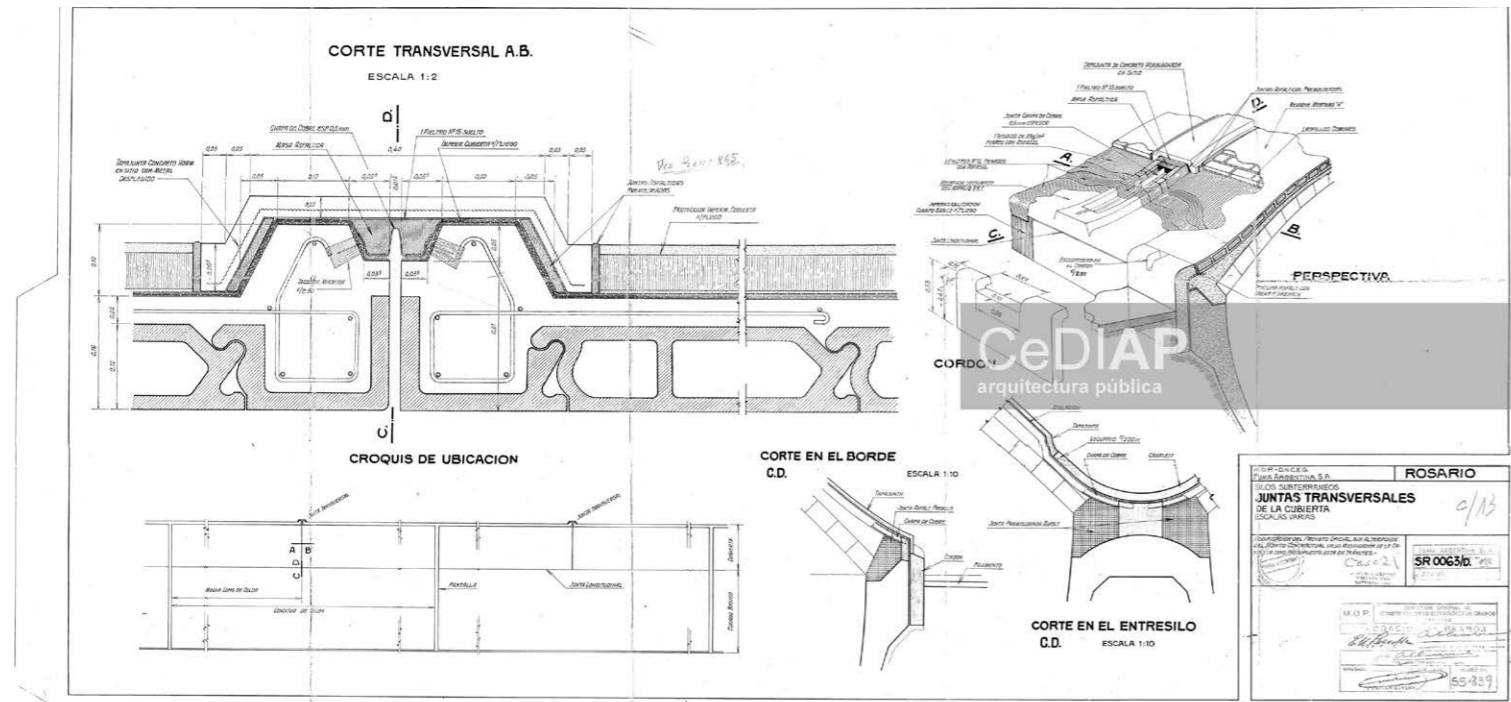
Arriba: fotografía actual de los silos a nivel peatonal | Abajo: Corte de la geometría interna de los silos.



Arriba: Perfil tipo del silo Rosario (1956). Fuente: Archivo CeDIAP. | Abajo: Corte axonométrico de los silos.

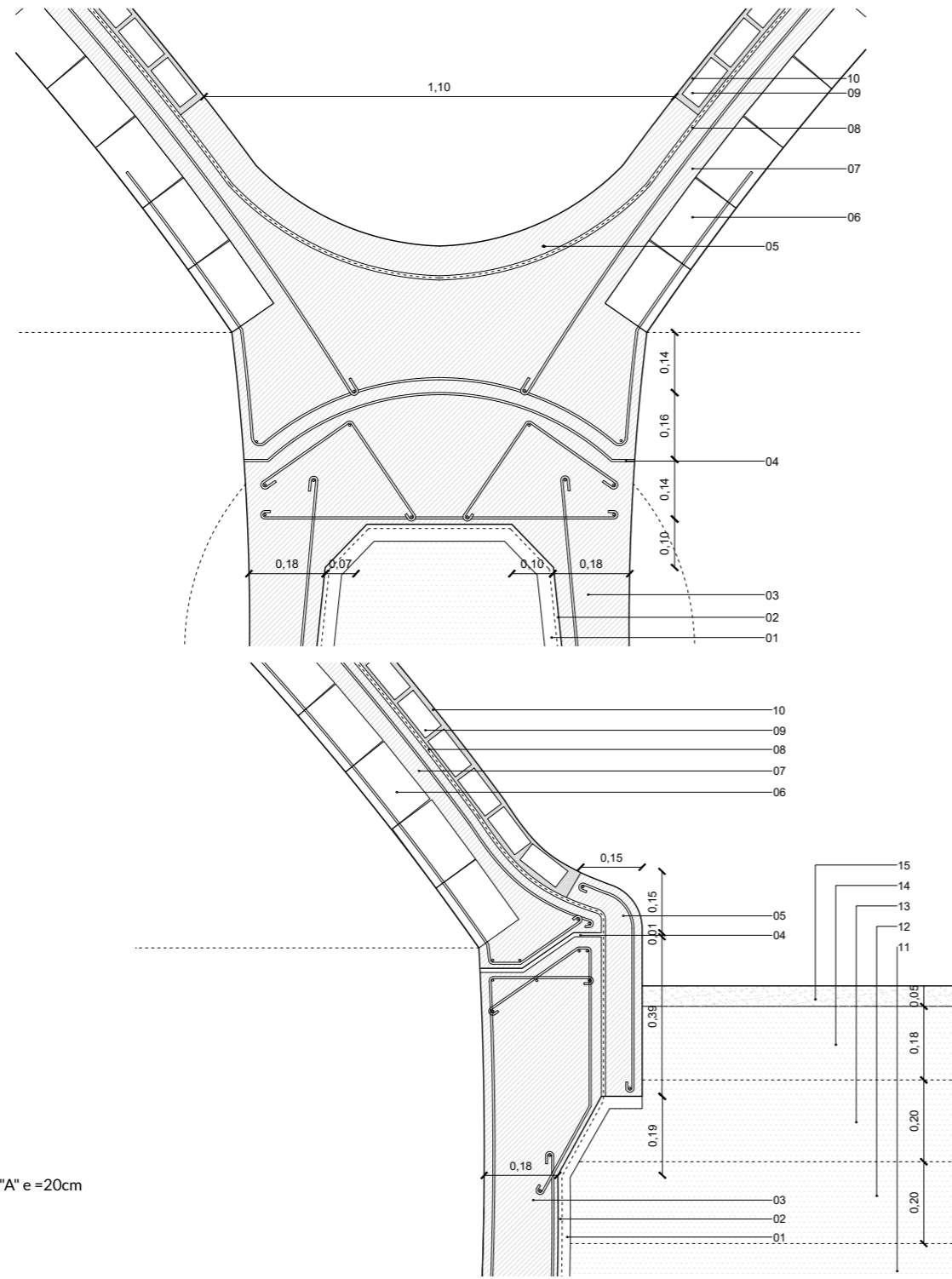


Arriba: fotografías actuales de los silos | Abajo: Planimetría cubierta de los silos Rosario (1956). Fuente: Archivo CeDIAP.



Arriba: cortes de detalle silos Rosario (1956). Fuente: Archivo . Archivo CeDIAP | Abajo: Imagen de la construcción de silos en Villa Constitución, realizados por Puma Argentina S.A. con similares características constructivas (1955). Fuente: Archivo CeDIAP.

Imágenes actuales de los silos.



- 01. Contrapiso de hormigón pobre
- 02. Impermeabilización asfáltica
- 03. HºAº e=12 a 18 cm
- 04. Junta con pintura asfáltica
- 05. Cordón de hormigón armado
- 06. Ladrillones huecos e= 12cm
- 07. Capa de compresión sobre bóveda e= 4cm
- 08. Impermeabilización
- 09. Doblado de ladrillo común e=5cm
- 10. Revoque
- 11. Compactación común en capas de e=40cm
- 12. Compactación especial al 95% e= 20 cm
- 13. Sand clay con 70% de arena y 30% horizonte "A" e =20cm
- 14. Estabilización estándar e=18cm
- 15. Carpeta asfáltica e= 5cm

Detalles constructivos del silo.



Imágen aérea de los silos en el sector este

»

Cabrera, I. E. (2024). Las plataformas de salto como objetos publicitarios de expresión arquitectónica durante el siglo XX. Una mirada transnacional de la cultura del ocio. *A&P Continuidad*, 11(20) 166-175, pp. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.453>



# Las plataformas de salto como objetos publicitarios de expresión arquitectónica durante el siglo XX

*Una mirada transnacional de la cultura del ocio*

Ivan Eladio Cabrera

**Recibido:** 02 de noviembre de 2023

**Aceptado:** 05 de febrero de 2024

## Español

El presente artículo pretende dar cuenta de ciertas experiencias proyectuales en la construcción de trampolines y plataformas de salto durante las primeras décadas del siglo XX, en las ciudades de Río de Janeiro, Roma y Weston-super-Mare. La conexión entre estas tres latitudes y los proyectos llevados a cabo en cada una de ellas, radica en el fomento de hitos de modernidad para promover los nuevos patrones culturales de ocio y entretenimiento de la época. Estos patrones derivaron en la construcción y difusión de proyectos que funcionaron como objetos de atracción publicitaria de la administración pública. En este contexto, el acceso masivo de la ciudadanía a las piscinas y balnearios permitió a los proyectistas trabajar dentro de diversos campos de expresión formal con sus obras. Aquí se ponen en relieve los contextos espacio-temporales que propiciaron estas oportunidades, indagando tanto en las particularidades técnicas que las posibilitaron como en los resultados simbólicos obtenidos.

**Palabras clave:** trampolín, ocio, publicidad, Estado, modernidad

## English

This article intends to provide an account of design experiences concerning the construction of trampolines and diving platforms during the first decades of the twentieth century in the cities of Rio de Janeiro, Rome, and Weston-super-Mare. The link between these three latitudes and the projects undertaken in each of them lies in the promotion of landmarks of modernity to promote the new cultural patterns of leisure and entertainment of the time. These patterns led to the construction and dissemination of projects that served as objects of publicity attraction for the public administration. Within this context, widespread public access to swimming pools and spas enabled designers to explore various fields of formal expression through their works. The spatio-temporal contexts that facilitated these opportunities are emphasized examining both the technical features that gave rise to these works and the symbolic outcomes achieved.

**Key words:** trampoline, leisure, publicity, State, modernity

## » Arquitectura y ocio a comienzos del siglo XX

Desde los primeros movimientos e ideales higienistas de mediados de siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, las piscinas y balnearios de las ciudades dejaron de ser espacios exclusivos de formación higiénica para convertirse en acontecimientos sociales, derivados a su vez del auge de la recreación y los deportes acuáticos. Durante los primeros decenios del siglo XX, se produce un paulatino crecimiento en torno al ocio como respuesta inmediata al desarrollo de los Estados de bienestar, que fomentaron la reorganización del trabajo y el consumo de masas en la sociedad moderna. La expansión de este fenómeno transnacional necesitaba de una materialización capaz de expresarlo y, por tanto, de transformarlo en un hecho observable, de apelar a la perspectiva del espectador como objetivo concreto. De este modo, los proyectos de arquitectura se adaptaron a construcciones icónicas, que daban cuenta de las nuevas expresiones contemporáneas. El desarrollo de infraestructuras e instalaciones arquitectónicas de carácter público en este período profundizó

los contornos del ocio, el deporte, la recreación y la cultura. Los procesos proyectuales que surgieron a partir de este punto y se materializaron en piscinas, trampolines y plataformas de salto reclamaron una atención eminentemente visual de las políticas públicas con respecto a los programas a resolver. Si bien la construcción de trampolines pensados como hitos publicitarios es un hecho característico en el diseño de natatorios y complejos acuáticos en el siglo XX, el salto desde plataformas como expresión cultural contempla una historia que resulta necesario indagar. Sobre esta temática, se destacan dos interpretaciones que han relacionado de manera intrínseca al sujeto con el objeto: de la primera subyace la noción primigenia del salto posibilitado a través de una estructura; la segunda, singulariza las condiciones de escala y proporción necesarias que repercuten sobre las resoluciones formales y características técnicas particulares de cada obra. La antigua pintura hallada en la Tumba del nadador (it. Tomba del tuffatore) puede ser definida como la primera interpretación formal del proyecto que posibilita el acto. Esta pintura

anónima, descubierta en 1968 por el italiano Mario Napoli, representa en la cara interior de la losa que cubría la fosa, la imagen de un hombre lanzándose al agua desde una torre (Fig. 1). En esta escena, la figura solitaria es captada en pleno vuelo, zambulléndose hacia un plano de agua desde una plataforma que pareciera estar especialmente concebida a tal efecto. Sobre esta representación, el profesor de arqueología Tonio Hölscher (2022, p. 13) señala que

Desde esta estructura se lanza, de cabeza, un joven con el cuerpo desnudo tendido con gran elegancia, la región lumbar contraída, los glúteos, los brazos y las piernas bien extendidos. De su perfil elástico sobresale su cabeza, que permanece erguida en dirección al punto en el que se producirá la zambullida. [...] Tan solo dos delicados árboles –uno de ellos, en la orilla opuesta; el otro, en la esquina de la imagen que queda tras la figura– despliegan sus ramas como en un afán erótico por alcanzar al hermoso efebo



Figura 1. El nadador de Paestum, perteneciente a la colección estable del Museo Arqueológico Provincial de Salerno. Fotografía de Jean-Pierre Dalbéra. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/dalbbera/8250310408/>

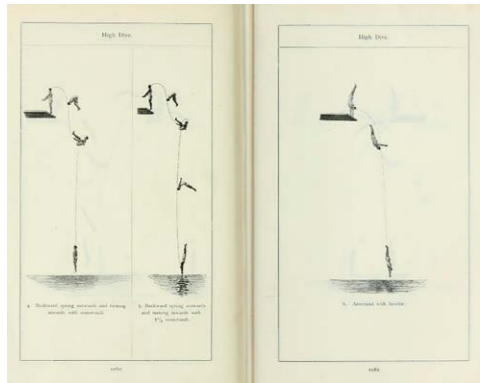


Figura 2. Reporte oficial de las Olimpiadas de Estocolmo, 1912. Recuperado de <https://archive.org/details/fiftholympiadoff00berg/page/1032/mode/2up>

La supuesta condición atlética en la postura del nadador, en primer lugar, puede interpretarse como requisito indispensable para el acto que se propone llevar a cabo. La especificidad en la posición del cuerpo remite no sólo a una descripción real de la pintura sino al sentido simbólico del hecho: describe un salto voluntario, una actividad consciente y precisa para la cual se requiere cierta cualidad física. Y, en segundo lugar, los delicados árboles que *despliegan sus ramas como en un afán erótico por alcanzar al hermoso efebo* son partícipes necesarios del espectáculo, atentos testigos de una hazaña elocuente. Estos dos aspectos se asocian necesariamente a la condición específica de la estructura sobre la cual se realiza el salto. Si bien no puede determinarse una proporción exacta entre las dimensiones del trampolín y la escala del saltador, los múltiples

elementos horizontales y verticales representados en los tres cuerpos que componen la plataforma evidencian las necesidades estructurales de una construcción en altura. Y a pesar de que existen registros de construcciones similares durante el siglo V a.C. en donde se usaban para diversas funciones militares y civiles, la estructura esbozada en el Paestum pareciera estar hecha expresamente para saltar desde ella. Y es precisamente este aspecto lo que hace particular a esta pintura: la demostración de un acto simbólico que se construye a partir de una manifestación formal y funcional sumamente expresiva, la hazaña del saltador lanzado a una altura superior desde una tarima creada exclusivamente para realizarla. Según la crítica de arte Marina Valcárcel (2018), esta experiencia resulta trascendental puesto que “en la Grecia antigua ni nadar ni tirarse al agua formaban parte de las actividades de la élite. El nadador de esta tumba, aislado contra el cielo, simboliza la intensidad del momento de la muerte. Este hombre y su salto son la metáfora visual de la transición de la vida terrena a la eternidad”. El joven de Paestum lanzándose al agua constituye entonces un primer antecedente del rol de las plataformas de salto a lo largo de la historia. Desde aquel momento, las primeras publicaciones precisas relativas al salto a través de plataformas son las ilustraciones que muestran, en forma de diagramas, la trayectoria de los principales clavados tal y como se realizaron en los Juegos Olímpicos de Estocolmo de 1912 (Fig. 2). A diferencia de la plataforma del fresco de la Tumba del nadador (Fig. 1), en esta publicación la tarima de salto es un mero elemento que aparece esbozado sobre el margen izquierdo de la ilustración, sin definición material o estructural. El cuerpo de agua que recibe al nadador tampoco permite determinar una orilla o profundidad. Como virtud gráfica, la definición permite determinar una escala exacta entre la altura del salto y las proporciones del sujeto. Al igual que lo señalado por Hölscher anteriormente, en estas imágenes el enfoque está en el salto, en el momento de máxima concentración. Y si bien las definiciones sobre la plataforma son distintas en ambos casos, el saltador sigue siendo el objetivo principal de la escena. Las principales características

del salto en natación ya habían sido reglamentadas algunos años antes, en el marco de la realización de los Juegos Olímpicos de San Luis en 1904. Estas reglas normalizaron las distintas alturas para cada tarima, que guardaban estricta relación con el grado de dificultad de los gestos acrobáticos. A mayor altura (entre 12 y 7 metros), se requerían plataformas rígidas y estables que dotaran al nadador de suficiente tiempo de suspensión en el aire para sus movimientos. A menores alturas (entre 1 y 3 metros), las tarimas se convertían en trampolines, cuya definición material implicaba, a diferencia de la rigidez de las plataformas de salto, una tabla de un material lo suficientemente flexible como para facilitar el impulso del saltador hacia el vacío.

#### » Casos de estudio

Los siguientes casos de estudio comparten tres rasgos fundamentales: en primer lugar, su funcionalidad quedó definida a partir de las alturas reglamentarias antes mencionadas. Este hecho permitiría el acceso a atletas para su entrenamiento específico y, asimismo, realizar distintas competiciones o eventos de entretenimiento. En segundo lugar, se construyeron como singulares manifiestos formales que, en última instancia, fueron demolidos por diversas razones. En estos proyectos, la necesidad de contar con distintas plataformas en simultáneo implicó una alteración en la posición vertical de las mismas. Esto respondía tanto a una necesidad de escala como a la posibilidad de una actuación sincrónica de varios nadadores. Esta alteración se traduce en diseños de estructuras escalonadas para no obstruir la presencia de otros atletas y proporcionar un mejor espectáculo. Espectáculo al que las plataformas de 10 metros (las más altas, para entrenamientos y competiciones) le confieren el atributo de la exclusividad, diferenciándose de aquellas que carecen de esta particularidad. La condición de escalonamiento de los trampolines determinó, por tanto, no sólo una condición funcional de las actividades a desarrollar, sino también un vocabulario formal. Los programas exigían una gestualidad propia, una solución figurativa para los elementos estructurales verticales y horizontales que, al fin

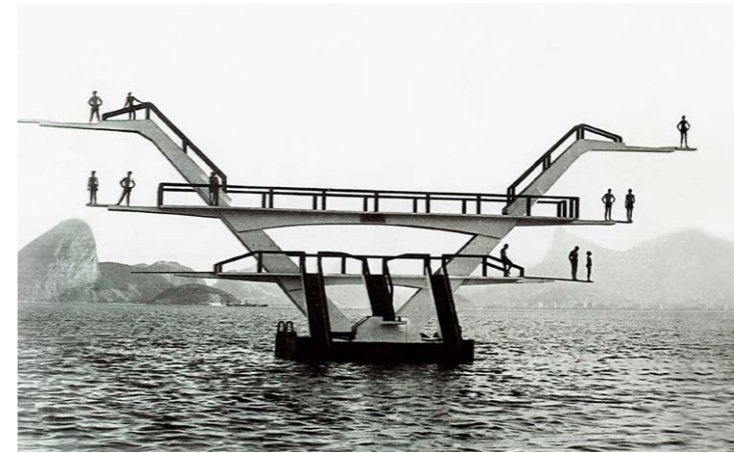
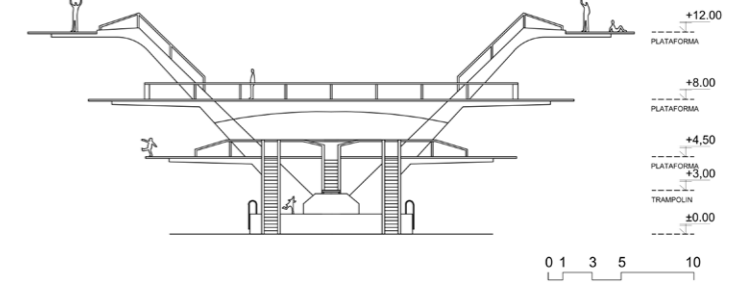


Figura 3. Trampolín de Icaraí, en diciembre de 1960. Fotografía del Fondo documental Manoel Fonseca, perteneciente a la División de Documentación e Investigación de la Fundación de Arte de Niterói (Acervo DDP/FAN) Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/metropol2/2202123814>. | Figura 4. Representación a escala gráfica de las distintas alturas del trampolín. Dibujos del autor.



y al cabo, representaban la totalidad de las incógnitas a resolver. La gestualidad resultante derivó a su vez de los reclamos de estructuras icónicas fomentadas por el incipiente desarrollo del deporte y el ocio como espectáculo individual y grupal a principios del siglo XX.

#### El trampolín de la praia de Icaraí

En Brasil, la producción arquitectónica de la primera mitad del siglo XX se instituyó como un instrumento expresivo de la modernización y el progreso buscados mediante la intervención de la administración estatal. El principal objetivo de las autoridades significaba el ajuste del Estado a las nuevas realidades: la arquitectura se convertía en una necesidad política y social. Esta impronta intervencionista otorgaba a los arquitectos una posición dominante en las esferas del poder público: “como consecuencia de la dinamización de las fuerzas productivas y de la ampliación del alcance de la esfera estatal, y con la expansión masiva de los órdenes públicos exigida por la implementación de las políticas de modernización lideradas por el Estado, el crecimiento del campo arquitectónico brasileño en esta época estuvo vinculado al nuevo perfil del Estado nacional” (Trujano Filho, 2018, p. 72). En el contexto de esta escena surge el proyecto del trampolín de la playa de Icaraí, en Río de Janeiro. Esta obra, único caso de los estudiados

en este artículo que no forma parte de un complejo turístico o balneario, fue construida entre 1936 y 1937 por iniciativa del ayuntamiento local, con el apoyo del Clube de Regatas Icaraí y el Icaraí Praia Clube. Diseñado por el arquitecto Luiz Fossati y fabricado íntegramente en hormigón armado, pretendía imitar con su forma el vuelo de un pájaro con las alas abiertas (Fig. 3). Esta figuración geométrica sería una de las primeras experiencias de Fossati con el art déco, estilo que retomaría en 1939 para su proyecto del Hotel & Casino Icaraí. El repertorio de este movimiento coincidía con el discurso gubernamental de la época, que proyectaba sus expectativas de gestión a través de obras que describieran las emergentes pautas de consumo y las inéditas demandas de entretenimiento de la sociedad. Entre las décadas de 1930 y 1940 la escena urbana brasileña se caracterizó, para Telma de Barros Correia (2008), en una arquitectura de tendencias. La transformación edilicia de la ciudad atestiguaba una amalgama de evocaciones al progreso y a las influencias decorativas importadas de los países europeos. La autora subraya que “el lenguaje art déco fue, durante esas décadas, la expresión de la renovación de la ciudad, de renovación arquitectónica con mayor alcance entre los diferentes segmentos de la población” (Barros Correia, 2008, p. 52).

El trampolín de Fossati, construido en sustitución de un antiguo trampolín de madera que estaba frente a la Playa Getúlio Vargas, se ubicaba a 30 metros de la arena, sobre el final de la calle Lopes Trovão (Fig. 4), y su plataforma más alta llegaba hasta los 12 metros de altura. Su posición, dentro de la zona litoral de la playa, suponía el acceso exclusivo a través del nado hacia la plataforma, como un elemento lúdico que emergía desde el fondo del mar, y su figura escalonada se contraponía a la horizontalidad del paisaje circundante. En cuanto a su construcción, si bien la elección del hormigón armado como materia compositiva se fundamentaba en las posibilidades plásticas que ofrecía el material, permitiendo a Fossati la creación de tan singular estructura, no estuvo contemplada su solidez ante los agentes salitres del mar. Estos favorecieron la corrosión y posterior deterioro de los materiales metálicos que, a través de los años, dejaron las barras de refuerzo de hormigón armado expuestas a la intemperie. En 1963, una resaca del mar hundió la arena debajo de las bases, inclinándolo hacia un lado más de 10 grados. Este hecho se explica en la decisión proyectual de sólo utilizar grandes volúmenes de piedra dentro de tanques enterrados en el mar para sostener el peso de la estructura, creyendo que el propio peso del trampolín sería suficiente para mantenerlo en



Figura 5. Fotografía aérea del complejo de Weston-super-Mare, en 1949. Material perteneciente al Historic England Archive (Aerofilms Collection).

pie, en lugar de realizar una obra de cimentación propia que, según argumentaría el propio Fossati, podría ser un elemento peligroso para los clavadistas si se sumergían demasiado cerca de la base por las dimensiones que requeriría. Finalmente, por decisión de la Municipalidad de Río de Janeiro, el 18 de mayo de 1965 el trampolín fue dinamitado.

El proyecto formaba parte de una propuesta de paisaje cultural<sup>1</sup>, un acercamiento al territorio marítimo que implicaba un objeto novedoso, convirtiéndolo en un punto de referencia y un ícono visual para los habitantes del lugar. Como señala Adriana Gómez Alzate “los íconos son indispensables para vivir la ciudad; la idea de la imagen de la ciudad converge en la producción social de significados, a partir del deseo de situarse dentro de lo local y lo nacional, pero siempre enmarcado en lo global” (Gómez Alzate, 2010, p. 98). Esta apropiación del patrimonio determina un lenguaje arquitectónico asociado a la modernidad, el progreso latente y el bienestar social. La promoción del trampolín se consideró como un hecho de interés general, medida por el compromiso social de diversos actores. En una sección de la edición del diario *O Globo* con fecha del 17 de agosto de 1937, publicada con motivo de la inauguración del proyecto, se subraya que

La ceremonia, que fue presidida por el gobernador de Río de Janeiro, almirante Protogenes Guimaraes, contó con la presencia del alcalde de Nictheroy, Sr. Alfredo Bahiense, el señor Romão Júnior, jefe de policía del Estado de Río, el comandante Miguelote Vianna, secretario del gobernador y otras altas autoridades. También hubo un imponente desfile de deportistas, frente a la tribuna oficial, instalada frente al Club Central, donde participaron el comité promotor de la construcción del trampolín, periodistas y otras personalidades importantes (Inaugurado festivamente o trampolín da Praia de Icarahy, 1937)

Resulta evidente, entonces, que el mecenazgo entre el Estado nacional y los arquitectos brasileros permitió, como en el caso del trampolín de la playa de Icarai, la proliferación de distintas iniciativas proyectuales que, en su dimensión constructiva, funcionaron como eficaces dispositivos de producción simbólica en la sociedad. En concordancia a esta afirmación, Gorelik sostiene que, durante este período, “la vanguardia arquitectónica va a saber producir los símbolos de ese voluntarismo constructivista estatal, y el estado va a saber potenciarla como

la clave modernizadora de su ambición por una cultura, una sociedad y una economía nacionales” (Gorelik, 1999, p. 67).

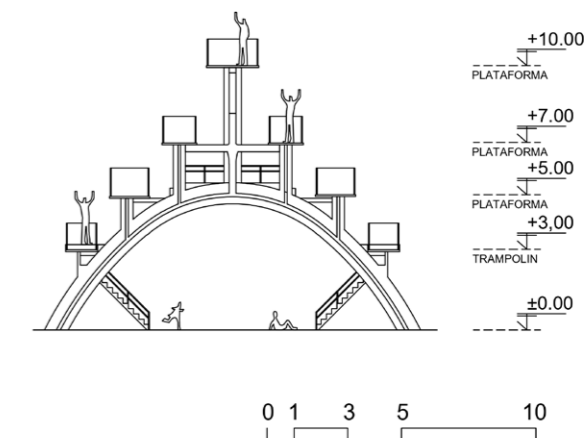
#### *El trampolín de Weston-super-Mare*

La consolidación del Estado de bienestar en el Reino Unido durante el período de la primera posguerra, tuvo como principal consecuencia el fortalecimiento de acciones sociales tendientes a beneficiar a sectores desfavorecidos. De esta manera, surgieron políticas destinadas a la seguridad social, la asistencia y la conquista de derechos laborales. Las vacaciones y el descanso de los trabajadores y sus familias dejaron de ser condiciones para la reducida clientela elitista y acomodada del pasado, y dio comienzo al desarrollo de la industria del turismo. Para Fred Gray y Lara Feigel, investigadores de la Universidad de Sussex, estas condiciones socioeconómicas favorecieron el afluente de nuevos turistas en la primera mitad del siglo XX hacia las costas inglesas. Gray señala la importancia del desarrollo de vías férreas hacia las localidades costeras, y la promoción de las mismas a través de las empresas del ferrocarril como aliciente necesario para la llegada de nuevos públicos:

la llegada del ferrocarril permitió viajes más rápidos, fáciles y baratos a la costa,



Figura 6. Trampolín del complejo de Weston-super-Mare. Fotografía perteneciente al Historic England Archive. Recuperado de <https://historicengland.org.uk/services-skills/education/educational-images/lido-weston-super-mare-somerset-2666>. | Figura 7. Representación a escala gráfica de las distintas alturas del trampolín. Dibujos del autor.



lo que acabó por socavar la anterior base clasista de muchos centros turísticos europeos. Al reducirse el coste de la tecnología, un número cada vez mayor de visitantes de clase media y trabajadora se trasladaron en tren a los balnearios en expansión. Las consecuencias fueron radicales en la morfología urbana de muchos centros turísticos, ya que las nuevas estaciones –a menudo espectáculos arquitectónicos– se convirtieron en imanes que atraían el desarrollo (Gray, 2006, p. 49).

Feigel, por su parte, ahonda en las novedosas experiencias de ocio de los trabajadores ingleses, describiendo que “al mismo tiempo que se les concedía más tiempo libre, la red ferroviaria, en constante expansión, permitía a los trabajadores londinenses llegar a la costa de Brighton o Southend en un día” (Feigel, 2012, p. 18). La condición espectacular de la arquitectura formaba la base de los centros turísticos: estos debían adaptarse a los procesos sociales y a las nuevas formas de acercarse al mar y a la naturaleza de los paisajes ribereños. Los complejos de piscinas al aire libre, conocidos en Gran Bretaña bajo el término popular de *lidos*<sup>2</sup>, se erguían como lugares de espectáculo

y exhibición, y rápidamente se convirtieron en símbolos inequívocos de la arquitectura predominante en la costa durante estos años. Dentro de los lidos construidos en esta etapa, se destaca el complejo de Weston-super-Mare.

Los acontecimientos que llevaron a su construcción no son ajenos al devenir del trampolín de Icarai en Río de Janeiro desarrollado anteriormente: por iniciativa de las autoridades municipales de la ciudad, se adopta durante estos años una política intervencionista para proveer nuevas instalaciones que contengan a los veraneantes de la región. Construido por la oficina local de arquitectura a cargo del ingeniero Harold Brown, la ejecución de la estructura de hormigón armado estuvo a cargo de los contratistas George Pollard y Edmond Coignet. Sobre este aspecto no es menor el comentario de Gray, quien menciona que los lidos

Tendían a ser diseñados no por arquitectos profesionales, sino por promotores e ingenieros municipales, y aunque las estructuras fueran modernas, podían ser consideradas como una forma vernácula inferior de la costa, en lugar de auténticamente modernistas. Sin embargo, muchos edificios costeros de la década de 1930 respetaban los

principios básicos del modernismo, su forma seguía su función y sus estructuras estaban libres de adornos innecesarios (Gray, 2012, p. 159).

Inaugurado en 1937, el complejo de la ciudad de Weston-super-Mare se posicionaba directamente sobre la playa principal del balneario, justo por encima de la línea de pleamar media (Fig. 5). La decisión de construir un claustro cerrado sobre un entorno natural se debía a la necesidad de dar respuesta a los retos de diseño planteados por las inherentes condiciones climáticas de la región, entre constantes e intensos vientos marítimos, lluvias torrenciales y fuertes mareas. La construcción debía generar actividades de entretenimiento masivas que no se vieran afectadas por el clima extremo. Estas se llevaban a cabo en una gran piscina rectangular de agua salada que, además de evocar a los bañistas la sensación de estar nadando en el mar, recreaba artificialmente la playa exterior que los grandes muros perimetrales no permitían apreciar. Esta idea de domesticar la naturaleza, utilizándola como recurso proyectual en una composición sintética apta para el uso social, se condice con lo observado por Gray, para quien, en la arquitectura costera, “sobre todo en los principales edificios de ocio y espacios públicos abiertos,



Figura 8. Carteles promocionales de la British Railways (BR) para el complejo de Weston-super-Mare. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/poster-produced-for-british-railways-western-fotograf%C3%A4-de-noticias/90735560-90734343>



Figura 9. Arriba, postal del Lido di Ostia, en 1959. URL: <https://i.ebayimg.com/images/g/0o0AAOSw-flg4csp/s-11600.jpg>. Abajo, postal promocional del balneario (s.f.). Recuperado de <https://i.ebayimg.com/images/g/~04AAOSwFb9jyBvd/s-11600.jpg>

lo natural se diseñó como un espectáculo visual. Pero también cumplía otras funciones, ya que permitía la mercantilización de la costa y contribuía a crear la experiencia turística consumida por los veraneantes” (Gray, 2006, p. 54). El conjunto de trampolines que remataba la

piscina sobre su extremo oeste (Fig. 6) se componía sintéticamente por dos sucesivos arcos de hormigón armado de 6 metros de altura revestidos con azulejos de colores que soportaban y distribuían las cargas de las distintas tarimas.

La más alta, de 10 metros de altura, servía para distintos eventos acrobáticos llevados a cabo por buceadores profesionales, que eran invitados a realizar *performances* durante las jornadas diurnas para el deleite de los turistas (Fig. 7).

De esta manera, la piscina y el trampolín se transformaban en anfiteatros, elementos diseñados para el espectáculo de los bañistas y el público en general. La extravagancia del diseño servía como estímulo promotor de las virtudes del complejo, que se ofrecía incansablemente a través de guías, postales y carteles oficiales (Fig. 8). Las empresas de ferrocarril, destacaban las virtudes del balneario a través de sugerentes imágenes que mostraban al trampolín en una condición de ícono magnificante. La aparición de mujeres en los folletos era una condición determinante para seducir a los veraneantes, ya que los lidos representaban en la sociedad inglesa un lugar donde los cuerpos podían ser exhibidos libremente al antojo de las posibilidades que brindaban complejos catalogados como exóticos y modernos. Para Gray, “estas persistentes imágenes de ‘la chica de la playa’ representaban el desarrollo de un espectáculo y un ideal cultural que se utilizaban para vender una enorme variedad de productos y, una vez idealizada, supuso la sexualización de la playa como espacio de ocio” (2006, p. 70).

El trampolín de Weston-super-Mare se convirtió en partícipe necesario de este nuevo escenario cultural, como elocuente referencia de la nueva modernidad. Al margen de la progresiva disminución del número de turistas a partir de la década de 1970 y a pesar de los esfuerzos en el diseño inicial para resguardarse de los agentes climáticos externos, el balneario atestiguaba serias dificultades para enfrentarse a las bajas temperaturas del lugar durante gran parte del año. La piscina sin calefacción y los grandes gastos de mantenimiento del lugar, sumados

al progresivo deterioro del trampolín por las reacciones químicas del mar en su estructura, llevaron a la demolición del complejo en 1981.

#### El trampolín del complejo Kursaal Ostia

Las ruinas de Roma luego de los bombardeos en 1943 durante la Segunda Guerra Mundial trazan el marco socioeconómico sobre el cual irrumpe la construcción del complejo. A partir de este hecho la ciudad atraviesa un cambio abrupto en la configuración de su traza, ajustando sus nuevos asentamientos en regiones periféricas. La zona oriental de la ciudad, en Castel Fusano, ofrece un enorme potencial turístico por su cercanía al mar Tirreno, y es allí donde se dedican esfuerzos gubernamentales para llevar a cabo una reactivación económica mediante el desarrollo urbanístico. La explotación del lugar a través de centros de ocio y recreación no sólo se justifica por la cercanía a las playas y el paisaje marítimo circundante, sino que se sustenta también en una serie de iniciativas empresarias ante la posible candidatura de Italia para albergar los Juegos Olímpicos a desarrollarse en 1960, por lo que resultaba necesaria la construcción de diversos equipamientos asociados a actividades deportivas, que pudieran erigirse como referentes iconográficos dentro del imaginario colectivo. Es en este contexto donde surge el Lido di Ostia Kursaal, promovido por la empresa Kursaal Spa e inaugurado formalmente en 1950 (Fig. 9).

La promoción del lugar se realiza a través de las *cartolinas* o postales vacacionales que se observan en la figura anterior. Así como en el caso de las plataformas de Weston-super-Mare, las tomas fotográficas dispuestas en estas tarjetas no sólo buscaban difundir y exaltar las virtudes del trampolín como hito en sí mismo, sino que estaban condicionadas por la búsqueda de iconicidad, haciendo énfasis en una imagen contundente capaz de transmitir un ideal de ocio, descanso y recreación sin necesidad de descripciones escritas. Las imágenes del trampolín de la figura 9 condensan la idea explícita de modernidad, una asociación de este ideal de ocio marcado por el énfasis visual hacia una construcción que se contraponía al paisaje circundante. Un símbolo plausible de ser reconocido desde cualquier perspectiva por su tamaño, desde donde la

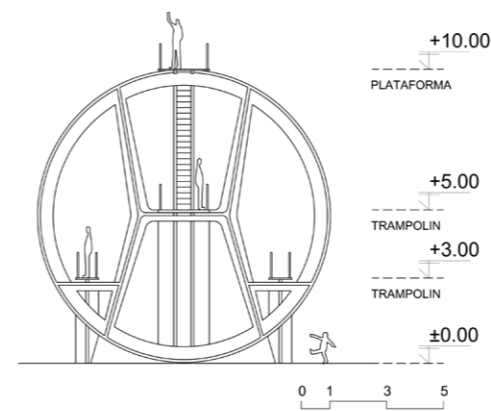
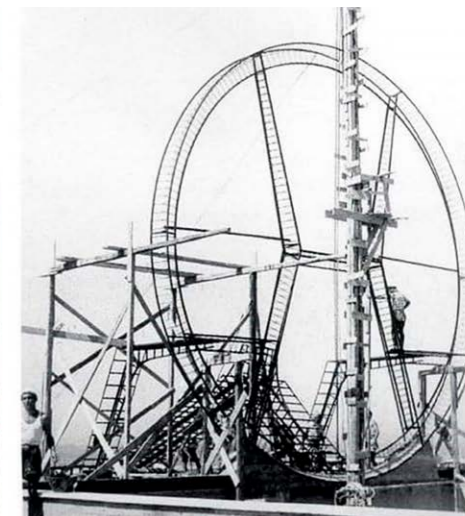
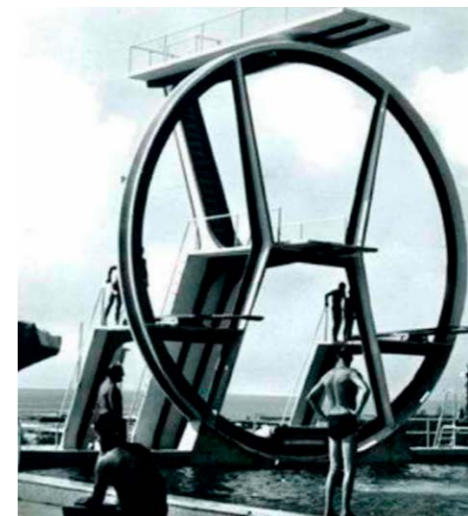


Figura 10. Representación a escala gráfica de las distintas alturas del trampolín. Dibujos del autor. | Figura 11. A la izquierda, el trampolín inaugurado en 1950 (s.f.). A la derecha, el momento de construcción del mismo (s.f.). Recuperado de <https://kursaalvillage.com/stabilimento-kursaal/>

naturaleza circundante aparece como parte de un fondo de decorado, y no como atractivo potencial para los usuarios.

Para el proyecto y construcción del balneario se constituye una asociación, limitada exclusivamente a este trabajo, entre el arquitecto Attilio Lapadula y el ingeniero Pier Luigi Nervi. Además del trampolín, el programa comprendía un bloque de servicios, restaurante, zona de juegos y una piscina de agua de mar. Nervi actúa también como constructor de la obra a través de la empresa Nervi & Bartoli, dirigida precisamente por él mismo, y gracias a la cual experimenta con sus conocimientos en el ferrocemento, material patentado por él en 1943. Los perfiles que conforman la estructura interna del trampolín, moldean la figura de dos letras k espejadas como señal inequívoca del nombre del establecimiento. A su vez, estas se circunscriben dentro de un círculo de casi 10 metros de diámetro sobre el cual se apoya directamente la última de las plataformas de salto (Fig. 10).

En este caso, el esfuerzo plástico en el diseño daría sentido a un hito territorial y arquitectónico extraordinario, que exhibiría una intencionalidad capaz de posicionar al país como un serio aspirante a la organización del evento. La arquitecta y profesora de la Universidad de Roma, Stefania Mornati, propone una clara lectura al respecto, en tanto



el restaurante y el trampolín son máquinas publicitarias, dispositivos espaciales que sugieren una lógica constructiva común: ambos están moldeados sobre una estructura metálica recubierta de capas de hormigón y demuestran la intención del ingeniero de demostrar la utilidad polivalente del ferrocemento. El material se presta así a abandonar el ámbito más propio de la arquitectura y la ingeniería para medirse con el imaginativo del diseño propagandístico (Mornati, 2012, p. 168)

El ferrocemento, que consiste en el desarrollo de hormigón armado con una mayor proporción de hierro en espesores más finos, permite a Nervi y Lapadula reducir las líneas de la figura circular del trampolín. Esta tecnología se presenta en la estructura de hierro que conforma el esqueleto circular, a la que luego se superpone un fieltro compuesto de mallas de acero y un mortero de cemento llaneado para ser finalmente pintado (Fig. 11).

Dentro de esta composición material estaba asegurada, en la teoría, la facultad impermeable del mortero, gracias a lo cual no era necesaria la previsión de protecciones anticorrosivas ante la constante exposición del objeto a un entorno marítimo. Aun así, estas hipótesis pensadas para el mortero del

ferrocemento utilizado para preservar la integridad del trampolín no fueron suficientes para salvarlo de la oxidación ni del progresivo deterioro que culminó con su demolición en 1974. Para Mornati (2007, p. 91) “esta decisión, además, se tomó en un momento de decadencia más general, no sólo del establecimiento balneario, sino de toda la ciudad costera, debido también a un preocupante estado de contaminación del mar y al progresivo empobrecimiento de la playa”.

Si bien en 1998 se llevaría a cabo una reconstrucción basada en los planos originales, esta sería ejecutada en madera laminada y no en ferrocemento como era originalmente. El radical cambio de materialidad, previendo esta vez las posibles circunstancias adversas del entorno, devino en un cambio de geometría, dando como resultado espesores y secciones más grandes que la versión de Lapadula y Nervi. El impacto del diseño es evidente cuando, en los siguientes decenios, aparecen algunas réplicas en distintas partes del mundo. En España, por ejemplo, la Fundación Estadio Vital Fundazioa de la ciudad de Vitoria realiza un trampolín para su piscina olímpica inspirado en el diseño de Nervi y Lapadula en 1959. Más sorprendente aún resulta la réplica realizada en el barrio de Mataderos en Buenos Aires, Argentina, durante el verano de 1962. El trampolín, ya demolido y construido siguiendo los fundamentos del original, se constituye también

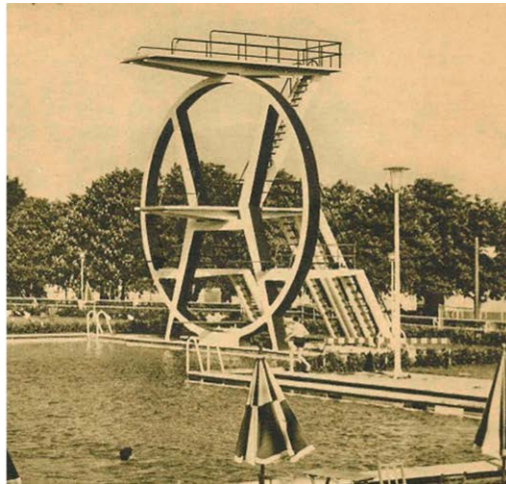
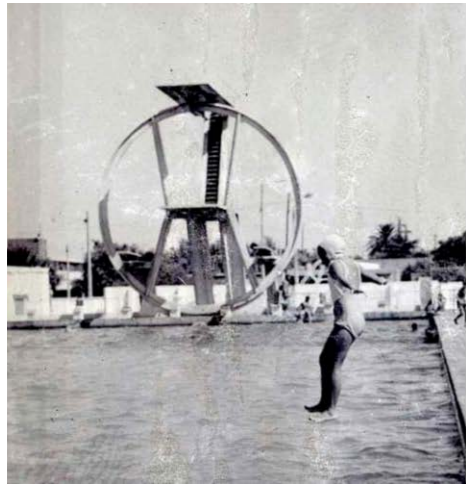


Figura 12. A la izquierda, el trampolín del Club Atlético Nueva Chicago en Buenos Aires, Argentina. Fotografía de Carlos Corbella. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4891516860942383&set=pcb.955744795082108> A la derecha, la réplica de la Fundación Vitoria. Fotografía cedida por la Fundación Estadio. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/89750192@N06/28542002534/>

como coronamiento formal del proyecto para la piscina olímpica e instalaciones natatorias del Club Atlético Nueva Chicago (Fig. 12).

Las visitas de Pier Luigi Nervi al país entre 1950 y 1955 parecieron haber fecundado distintos proyectos con empresarios y profesionales locales para la utilización del ferrocemento. La arquitecta Roberta Martinis subraya sobre este tema que "los contactos con Techint se intensificaron hasta el punto de que, entre julio y septiembre de 1951, la correspondencia con Giulio Pizzetti se refería a la posibilidad de aplicación de algunas de las patentes de Nervi, desde el ferrocemento hasta las compuertas de contención" (Martinis, 2012, p. 236). Estas disímiles experiencias, si bien coetáneas, dan cuenta de la fuerza del diseño original del trampolín, situándolo en una dimensión icónica que somete sus consideraciones estéticas a la técnica y al designio armónico de la estructura. Esta capacidad de internacionalización del proyecto de Lapadula y Nervi, se relaciona con la fuerza publicitaria que genera, tal como hace notar Mornati (2007, p. 44): "el trampolín exaspera su valor publicitario, alcanzando decisivamente el papel de pantalla escénica y, al mismo tiempo, lúdica [...]. El componente figurativo del imponente y, al mismo tiempo, esbelto objeto escultórico, en este caso todavía independiente de las exigencias constructivas, prevalece sobre todos

los demás, exaltando la 'fuerza emocional' que brota del dinamismo espontáneo de la línea curva.

#### » Conclusiones

Como síntesis, pueden trazarse algunos itinerarios a partir del reconocimiento de convergencias en los casos de estudio analizados. Ante todo, es necesario resaltar que los proyectos que permitieron la construcción del trampolín de Icarai, del Ostia Kursaal y de Weston-super-Mare se destacan por su carácter experimental. En su proceso de construcción y destrucción subyace esta condición que, a la vez, desmantela la concepción ad aeternum de la arquitectura. En la demolición y obsolescencia de estos objetos publicitarios se expone un particular modo de proceder, donde los componentes formales prevalecieron ante los requisitos técnicos y constructivos exigidos para una obra perdurable en el tiempo.

Sobre este punto, si bien el empleo de hormigón armado permitió dar una respuesta a la exigente expresión simbólica pretendida en cada proyecto, su elección se sustentó más en su capacidad para materializar este tipo de estructuras y en su ductilidad para la experimentación compositiva. Las posibles patologías o problemas constructivos quedaron relegados, y las condicionantes del programa y del contexto no merecieron la misma atención. Por

esta razón, en todos los proyectos primó la concepción plástica e icónica de los trampolines, destacados por su carácter innovador y singular que dotaba de nuevos significados al ocio y entretenimiento en la primera mitad del siglo XX. En los tres casos, las plataformas de salto conjugaron estas búsquedas, y se convirtieron en íconos visuales de representación del progreso y los diversos estilos arquitectónicos en auge.

El común denominador en el devenir de todos ellos se corresponde, entonces, a una condición de producción más afín a la simbología de las artes plásticas derivada de la inmediatez publicitaria que a una arquitectura concebida desde una reflexión técnica. Las tarjetas postales y reproducciones fotográficas que tenían como protagonistas a los trampolines, aseguraron la circulación masiva de sus imágenes. Por otra parte, la idealización del ocio a través de la veneración y exposición del cuerpo humano, enmarcado en el trampolín o en la piscina, surgía como una forma de legitimar el consumo cultural de las nuevas actividades de entretenimiento. Las imágenes de hombres y mujeres disfrutando bajo el sol, los concursos de belleza que se llevaban a cabo o las competencias de saltos acrobáticos en las plataformas permitieron consolidar su valor publicitario y escenográfico.

En definitiva, estos proyectos no sólo buscaban traducir una noción de modernidad ligada a los programas de uso a través de un novedoso vocabulario formal, sino que también se vinculaban con las inéditas pautas de consumo que legitimaban el ethos comunitario. La escala visual de los trampolines se correspondía también con una noción intervencionista del Estado, que reflejaba sus políticas públicas y publicitaba una forma de ciudadanía interpelada a través de estas obras magnánimas. Los inmensos trampolines empujaban a cualquier figura humana, y revelaban así una posición superior de la administración estatal en nombre del auge y el progreso.

A través de la intervención estatal, el ocio como marco de reivindicación de las reformas socioeconómicas, o como factor de integración social, se convierte en un bien colectivo de la emergente sociedad moderna del siglo XX. La demanda social y el culto por lo nuevo profundizó el proceso de expresión arquitectónica, para situarse dentro de los

contornos del ocio, el deporte, la cultura, el turismo y la recreación multitudinaria. •

#### NOTAS

- 1- Gómez Alzate (2010, p. 91) define al paisaje cultural "como el registro humano sobre el territorio. Un paisaje cultural es como un texto que se puede escribir e interpretar, pero así mismo reescribir constantemente".
- 2- El concepto de *lido* proviene de la playa perteneciente a la isla de Venecia de nombre homónimo. La palabra fue adoptada a partir de 1930 en Gran Bretaña para hacer referencia a las piscinas públicas abiertas, generalmente cercanas a una playa, donde las personas realizan deportes acuáticos y actividades de ocio.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros Correia, T. (2008). Art déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 16(2), 47-104. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142008000200003>
- Feigel, L. (2012). Modernism on sea: Art and Culture at the British Seaside. En L. Feigel y A. Harris (Eds.), *Kiss me quick: The aesthetics of excess in 1930s. Literature and Film* (pp. 15-35). Oxford, UK: Editorial Peter Lang.
- Gómez Alzate, A. (2010). El paisaje como patrimonio cultural, ambiental y productivo Análisis e intervención para su sostenibilidad. *Kepes*, 7(6), 91-106. Recuperado de <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/kepes/article/view/481>
- Gorelik, A. (1999). Tentativas de comprender una ciudad moderna. *Block*, 4, 62-78.
- Gray, F. (2006). *Designing the seaside. Architecture, society and nature*. Londres, Gran Bretaña: Reaktion.
- Gray, F. (2012). Modernism on sea: Art and Culture at the British Seaside. En L. Feigel y A. Harris (Eds.), *1930s. Architecture and the cult of the sun* (pp. 159-179). Oxford, UK: Editorial Peter Lang.
- Hölscher, T. (2022). *El nadador de Paestum: Juventud, eros y mar en la antigua Grecia*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Inaugurado festivamente o trampolín da Praia de Icarahy (17 de agosto de 1937). *O Globo*, p. 5. Disponible en: <https://oglobo.globo.com/acervo/>
- Martinis, R. (2012). Pier Luigi Nervi in Argentina: elementi per la costruzione di una fama

internazionale. En G. Bianchino y D. Costi (Eds.), *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli* (pp. 236-240). Milán, Italia, Editorial Skira.

- Mornati, S. (2007). *Lo stabilimento balneare Kursaal di Lapadula e Nervi*. Gruppo Mancosu Roma, Italia: Editore S.R.L.
  - Mornati, S. (2012). Castel Fusano e Cosenza. Nervi e le potenzialità del ferrocemento: tre opere. En G. Bianchino y D. Costi (Eds.), *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli* (pp. 166-171). Milán, Italia, Editorial Skira.
  - *The Fifth Olympiad: The Official Report of the Olympic Games of Stockholm, 1912*. (1913). Estocolmo, Suecia: Wahlstrom & Windstrand Editores. Disponible en: <https://archive.org/details/fiftholympiadoff00berg/page/1032/mode/2up>
  - Trujano Filho, F. S (2018). Arquitecturas e Estado no Brasil de Vargas (1930-1945). *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 14(2), 71-87.
  - Valcárcel, M. (2018). Una imagen invisible: la tumba del nadador. Disponible en: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/41615-la-tumba-del-nadador>
- Agradecimientos**  
A la profesora Stefania Mornati, quien gentilmente facilitó una copia de su libro *Lo stabilimento balneare Kursaal di Lapadula e Nervi*, para la investigación sobre el trampolín de Ostia Kursaal.



**Iván Eladio Cabrera.** (Paraná, 1990) Es arquitecto egresado de la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente es docente en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la misma casa de estudios en las asignaturas Producción Edilicia I y II, a cargo del Mg. Arq. Claudio Solari. En paralelo, ejerce su actividad profesional de manera independiente. Roles de autoría: 1; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 10; 12; 13; 14. <https://orcid.org/0000-0002-7170-9071> [ivancabreraunr@hotmail.com](mailto:ivancabreraunr@hotmail.com)

\*Ver referencias en normas para autores

»

Brandoni, A. I. y Márquez, P. E. (2024). La arquitectura moderna y el campo editorial. El proyecto intelectual de Infinito (1954-1964). *A&P Continuidad*, 11(20),176-185. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v11i20.526>



# La arquitectura moderna y el campo editorial

## El proyecto intelectual de Infinito (1954-1964)

Ana Inés Brandoni y Pamela Emilse Márquez

### Español

Este artículo aborda el estudio de la editorial porteña Infinito, la primera de habla hispana especializada en la edición de textos sobre temas de arquitectura, planeamiento urbano y diseño. Si bien se trata de una editorial de larga data que aún existe, esta investigación propone un recorte temporal que inicia con su surgimiento en 1954 y abarca sus primeros diez años, en los que se dedicó casi exclusivamente a la traducción de textos extranjeros. La hipótesis que se desarrolla es que la editorial participó en la consolidación e institucionalización de la arquitectura moderna en Argentina desde mediados de los años cincuenta, en la medida en que le otorgó visibilidad y materialidad a su discurso. En este sentido, la investigación entiende a Infinito como un producto cultural significativo que resulta ser más que una editorial emergente testigo de lo que sucede en los campos de la arquitectura y el diseño. Es también un protagonista activo en la configuración de dichos campos, tanto desde su discurso –escrito y visual– como desde su misma construcción material.

**Palabras clave:** editorial, Infinito, arquitectura moderna, Buenos Aires.

**Recibido:** 16 de febrero de 2024

**Aceptado:** 04 de abril de 2024

### English

This article addresses the study of *Infinito*, a publishing house in Buenos Aires which was the first Spanish-speaking editorial company dedicated to texts on topics of architecture, urban planning, and design. Although it is a long-standing publishing house that still exists, this research proposes a periodization that begins with its emergence in 1954 and covers its first ten years. Throughout this period, it dealt almost exclusively with the translation of foreign texts.

The hypothesis is that the publishing house participated in the consolidation and institutionalization of modern architecture in Argentina since the mid-1950s, to the extent that it gave visibility and materiality to its discourse. In this sense, the study conceives *Infinito* as a significant cultural product which did not confine itself to be a mere witness of what was taking place in the architectural and design fields. It also played an active role in the disciplinary shaping through its written and visual discourses as well as its own material construction.

**Key words:** publishing house, *Infinito*, modern architecture, Buenos Aires

### » Presentación

Esta investigación estudia la editorial porteña Infinito, la primera de habla hispana especializada en la edición de textos sobre temas de arquitectura, planeamiento urbano y diseño. Un punto de partida para este escrito es el reconocimiento de que la historia de la arquitectura se ha enfocado principalmente en los edificios y los proyectos urbanos, sin embargo, se trata de un campo disciplinar más complejo, compuesto también por instituciones y formaciones –en los términos de Raymond Williams (1982)–, y por productos y prácticas culturales tales como editoriales, medios de comunicación, exposiciones, concursos. En este sentido, consideramos que las herramientas y perspectivas propias de la historia del libro, la edición y la lectura resultan muy útiles para enriquecer, profundizar y problematizar el estudio de la historia de la arquitectura<sup>1</sup>.

Si bien Infinito es una editorial de larga data que aún existe, esta investigación propone un recorte temporal que inicia con su surgimiento en 1954 y abarca sus primeros diez años, en los que se dedicó casi exclusivamente a la traducción de textos

extranjeros. La periodización se cierra hacia 1964, cuando se comienzan a publicar de manera más sistemática textos originales de autores locales. Respecto a un posible recorte espacial, aunque se trata de un proyecto argentino, es inevitable pensar en términos de una historia conectada<sup>2</sup> (Serulnikov, 2020) que aborde los vínculos e intercambios tanto con quienes proveen los textos extranjeros que serán traducidos, como con el público lector hispano de la editorial. Interesa Infinito porque surge y se desarrolla en un momento en el que el modernismo en arquitectura alcanza pleno reconocimiento por parte de diferentes ámbitos públicos y privados. En este sentido, la hipótesis que se desarrolla es que la editorial participó en la consolidación e institucionalización de ese campo disciplinar moderno hacia mediados de los cincuenta, en la medida en que le otorgó visibilidad y materialidad a su discurso. Para desarrollar este argumento, el trabajo se organiza en dos apartados: en el primero se aborda la situación del campo editorial y arquitectónico en el que surge Infinito, con la finalidad de indagar sobre las condiciones históricas

de las prácticas editoriales y restituir las al debate cultural disciplinar; en el segundo se aborda el proyecto editorial y su proceso de producción, circulación y consumo, buscando reponer la materialidad y la dimensión discursiva a la par.

de las prácticas editoriales y restituir las al debate cultural disciplinar; en el segundo se aborda el proyecto editorial y su proceso de producción, circulación y consumo, buscando reponer la materialidad y la dimensión discursiva a la par.

### » Orígenes y desarrollo

Para entender el surgimiento y las intenciones de la editorial Infinito es necesario introducir la coyuntura intelectual de dos campos distintos, pero en este caso, interconectados: el campo editorial y el campo arquitectónico. Ambos presentaron, autónoma y contemporáneamente, una situación favorable para el desarrollo de este proyecto intelectual.

Con respecto a la situación del campo editorial, Infinito surge dentro del período que De Diego (2014, p. 97) caracteriza como la “época de oro”, que abarca años más o años menos, de 1938 a 1955, y que se caracteriza por el nacimiento de casas editoriales de perdurable trayectoria en nuestro país. Asimismo, Fernando Larraz (2010, p. 83) indica que en estos años, con la apertura del libro argentino a mercados internacionales,

creció exponencialmente el número de títulos publicados y de volúmenes impresos. Ambos autores introducen algunos de los motivos que llevaron a esta situación, entre ellos, el colapso general que sufrió España a raíz de la guerra civil y la consiguiente dictadura franquista, una coyuntura económica favorable que había incrementado la capacidad adquisitiva de las clases medias, el crecimiento del público lector (en un proceso que venía desarrollándose desde las últimas décadas del siglo XIX), los beneficios fiscales especiales concedidos a la importación de papel para uso editorial, y la vigorosa vida cultural que incentivaba redes intelectuales y comunicaciones con el resto del mundo. En resumida síntesis, esto permitió un incremento de los mercados internos junto con una agresiva política de expansión hacia el mercado externo. Un dato que resulta relevante para nuestro estudio es que, durante estos años, Buenos Aires fue el centro traductor del ámbito hispanohablante, desde donde se publicaron la mayoría de traducciones y también las más reseñables. Según Larraz (2010, p. 85), este hecho convirtió a la ciudad en receptora privilegiada de las corrientes extranjeras y otorgó a los escritores que podían participar en los círculos

intelectuales porteños unas facilidades de edición y una comunicación cultural similares a las que se vivían en el Madrid de preguerra. Como ya se comentó brevemente en la introducción, es durante estos años que se produce una plena aceptación de la arquitectura moderna. Dicha aceptación dependió de la adopción de este tipo de arquitectura por parte de los gobiernos postperonistas, de la participación de figuras del modernismo en lugares clave de la administración, de su incorporación en las universidades, del surgimiento de nuevos medios de comunicación, de los diálogos con el nuevo campo del diseño, de las primeras tentativas para narrar el relato de la historia de la arquitectura moderna argentina y, desde nuestro punto de vista, de las nuevas editoriales. El desarrollo de Infinito se encuentra estrechamente relacionado con el devenir de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FAU UBA). Durante los años cuarenta, “el *status quo* empezaba a producir un profundo malestar entre los estudiantes. La Arquitectura –asociada al Arte y haciendo uso recurrente de nociones como ‘estilo’, ‘belleza’, ‘armonía’– conservaba la tradición decimonónica europea –aquella que había demostrado su

clara vocación burguesa y conservadora” (Devallé, 2009, p. 180). Durante estos años de peronismo, mientras se dictaban medidas que apuntaban a democratizar el acceso a los estudios superiores, se puso sobre la mesa la necesidad de introducir en la universidad la enseñanza de la arquitectura moderna con conciencia social y comunitaria, desterrando el perfil artístico del arquitecto. Esta forma de hacer arquitectura se hacía sentir en otros ámbitos –como en los medios y en la obra construida– y estaba instalando nuevas inquietudes en parte de los estudiantes de la facultad, quienes exigían su incorporación en los planes de estudio, aunque sin éxito<sup>3</sup>. Algunos de ellos fueron quienes, en 1954 y recién recibidos, fundaron la editorial Infinito. Más específicamente, este proyecto fue una iniciativa propuesta por Carlos Méndez Mosquera en el seno del grupo Harpa, un estudio de arquitectura y diseño de muebles modernos fundado en 1953 y conformado por Jorge Enrique Hardoy, Leonardo Aizenberg, José Rey Pastor y Eduardo Aubone. Ante la falta de este tipo de bibliografía en la universidad, y deseosos de no quedar afuera de los debates y las novedades intelectuales del mundo, estos cinco arquitectos argentinos, con Méndez Mosquera como principal



Figura 1. Isotipo Ediciones Infinito. Carlos Méndez Mosquera, 1953. Recuperado de <https://www.edicionesinfinito.com/> | Figura 2. Colección Arquitectos del Movimiento Moderno. Elaboración propia a partir de los libros revisados en la Biblioteca de la Editorial Infinito, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca FAU UNLP.



protagonista, tomaron ventaja de las condiciones favorables del mercado editorial e iniciaron un emprendimiento que resultó ser el primero en su tipo en el ámbito hispanohablante (Fig. 1). Al poco tiempo del derrocamiento de Perón en 1955 comenzó un proceso de reformas y profunda actualización en todas las universidades nacionales. En la UBA, los jóvenes que participaron en la discusión de la política universitaria durante el peronismo y plantearon en las aulas la necesidad de una actualización disciplinar, fueron quienes, ya graduados, accedieron paulatinamente a los organismos representativos universitarios, permitiendo la instalación en este ámbito institucional del discurso moderno y un consecuente abandono de toda referencia a la arquitectura clásica. El modelo desarrollista impulsado en la universidad estimuló también esta situación: la importante posición institucional de los estudiantes, los concursos docentes, los nuevos institutos de investigación y facultades, una editorial propia (Eudeba) y la construcción de la ciudad universitaria instalaron un terreno propicio para la producción científica y cultural. Fue así que algunos de los fundadores de Infinito se incorporaron como docentes en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario: Carlos

Méndez Mosquera formó parte del grupo que organizó la nueva asignatura Visión, junto con Gastón Breyer, Rafael Onetto y Alberto Le Pera. Por su parte, el equipo que estaba conformado por Jorge Enrique Hardoy se dedicó a Planeamiento<sup>4</sup>. Rosario fue, en algún sentido, un laboratorio de lo que después se puso en funcionamiento en la Universidad de Buenos Aires: allí también Carlos Méndez Mosquera participó en la materia Visión y Jorge Enrique Hardoy en Planificación. Estas materias reestructuraron y actualizaron su contenido considerando la bibliografía que proveían los libros de Infinito y a su vez inspiraron nuevas publicaciones; por lo tanto, la relación dialéctica con la universidad resulta central para indagar sobre este proyecto editorial. Junto con la docencia, el estudio Harpa concentraba varias actividades: el ejercicio profesional de la arquitectura y el diseño industrial, la publicidad y el diseño gráfico por medio de la agencia Cícero y la edición a través de Infinito, todas ocupando el mismo espacio físico provisto por un departamento al 1320 de la calle Rodríguez Peña, en uno de los pocos edificios modernos de la ciudad. Asimismo, el grupo fundador de la editorial Infinito formó parte de una red más vasta que incluía la Organización

para la Arquitectura Moderna (OAM), la revista *Nueva Visión* fundada por Tomás Maldonado y, posteriormente, la revista *Summa*. En términos generales, se trató de una editorial pequeña, fundada por cinco socios que, hacia 1954, tenían entre 25 y 28 años, es decir, eran jóvenes recién graduados de la universidad que estaban iniciando sus carreras profesionales. Por otro lado, y siguiendo a Bourdieu (1995, p. 229), estos arquitectos eran jóvenes no sólo desde una edad biológica sino también desde la artística: llevaban consigo valores vanguardistas de originalidad y cambio, se autopercebían como una generación que venía a continuar y afianzar el programa de transformación disciplinar iniciado años antes por aquellos a quienes consideraban los *pioneros* de la arquitectura moderna<sup>5</sup> y se reunían bajo una manifestación colectiva pública para la visibilización de una producción excluida de las instituciones existentes. Si nos guiamos por las propuestas de Williams (1982), Infinito podría caracterizarse como una formación cultural que une a estos arquitectos para la prosecución de un objetivo común, es decir, “una forma más laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, cuyas relaciones sociales inmediatas no se distinguen

fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes” (p. 61).

En este sentido, esta editorial estaría, en términos de Bourdieu (1995, p. 220), más cerca del polo “simbólico” y más lejos del “comercial”. En su analogía con las galerías de arte, Infinito no sería tanto una “galería de venta” en la que se expone una selección ecléctica de pintores de épocas, escuelas y edades diversas, sino una galería que agrupa una “escuela”, caracterizada por una toma de posición sistemática. Como se mostrará más adelante, si bien la producción de la editorial no buscó atarse a una determinada tendencia o lenguaje y publicó muchos autores de referencia (algunos de ellos en posiciones claramente distantes), sí se mantuvo dentro de los parámetros del discurso modernista y la consecuente crítica al academicismo. Continuando con Bourdieu (1995), se podría caracterizar también como una empresa con un “ciclo de producción largo”, basada en la aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales cuyo éxito simbólico y económico “depende (por lo menos en sus inicios) de la acción de unos cuantos ‘descubridores’, es decir, de los autores y de los críticos que hacen la editorial otorgándole su confianza [...], y también del sistema de enseñanza, único capaz de ofrecer, a largo plazo, un público adicto” (p. 222).

De todas formas, cabe aclarar que Infinito no se insertó en una *tabula rasa*, sino en un escenario editorial que, aunque de manera limitada, ya había dialogado con la arquitectura y el diseño. Según Deambrosis (2011, p. 156), “editoriales como Poseidón, Emecé, Argos, Peuser y Losada habían ‘invadido’, por lo menos desde la mitad de la década del cuarenta, no solamente el ambiente artístico sino también el arquitectónico”. Se trata de traducciones como, por ejemplo, *La cultura de las ciudades* de Lewis Mumford, publicada en 1945 por Emecé como parte de la colección Grandes ensayistas dirigida por Eduardo Mallea; *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos* de Le Corbusier, publicada en 1948 por Poseidón; y *Saber ver la arquitectura* de Bruno Zevi, publicada en 1951 también por Poseidón. Además, desde 1955 compartió el nicho con otra editorial, Nueva Visión, desprendida

de la revista con el mismo nombre y dirigida por Jorge Grisetti y Tomás Maldonado<sup>6</sup>.

» **Diseño y construcción de un proyecto editorial**  
Como propone Bourdieu (1999), la transferencia de una obra extranjera de un campo de origen a otro de recepción se realiza a través de tres operaciones sociales: la selección, que se pregunta quiénes son los seleccionadores de los textos a traducir, qué intereses tienen y qué proyectos intelectuales tienen en común con los autores y editores originales; la marcación, una operación a través de los prefacios, la editorial, la colección, la cubierta, la traducción, es decir, todas imposiciones simbólicas que transforman el mensaje originario; y la lectura, en la que “los lectores aplican a la obra categorías de percepción y problemáticas que son el producto de un campo de producción diferente” (p. 162). Estas herramientas son útiles para indagar sobre las publicaciones de Infinito durante el recorte propuesto. Infinito inició su actividad con la traducción de la colección *Architetti del Movimento Moderno* de la editorial Il Balcone, dirigida por los arquitectos milaneses Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Nathan Rogers. Entre 1947 y 1959 la colección italiana llegó a contar con un total de veinte libros, cinco de los cuales tradujo y publicó la editorial argentina entre 1955 y 1957: *William Morris* por Giancarlo de Carlo (1955), *Pier Luigi Nervi* por Giulio Carlo Argan (1955), *Mies van der Rohe* por Max Bill (1956), *Frank Lloyd Wright y Erik Gunnar Asplund* por Bruno Zevi (1956 y 1957)<sup>7</sup>. Si bien no hay datos precisos, la operación de selección no resulta sorprendente dado que, para mediados de siglo, ya existía una red intelectual, artística y comercial entre Milán y Buenos Aires.

Este eje cultural entre ambas ciudades se remonta al VI Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), organizado en Bridgewater en 1947, en el que Rogers había sido contactado por dos arquitectos argentinos reconocidos, Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco. A partir de este vínculo, en 1948 Rogers viajó a Argentina y allí dictó conferencias, cursos de grado, escribió para revistas locales y colaboró en dos proyectos de gran escala: el Estudio del Plan para Buenos

Aires (EPBA) y la Ciudad Universitaria de Tucumán. Durante estos años, trabó vínculos con arquitectos y artistas modernos, reflejados en, por ejemplo, la exposición en el Salón Nuevas Realidades, organizado en 1948 en la galería Van Riel, que incluyó la obra de su estudio BBPR.

Dicha colección apuntó a dar a conocer a una serie de arquitectos europeos y estadounidenses que lideraron la revuelta contra la arquitectura académica del siglo XIX, muchos de los que la historiografía de la disciplina tildó como los *maestros*. En este sentido, estos libros “contribuyeron a consolidar en el país una visión canónica de la modernidad en arquitectura, que fue mayormente adherida por historiadores y teóricos de la disciplina” (Parera, 2021,s/d). Respecto a su materialidad, se trató de libros sencillos de tapa blanda, con un formato de 13 por 20 centímetros (tamaño bolsillo) y aproximadamente 110 páginas (Fig. 2). En cuanto al precio, en el catálogo de 1961 el valor rondaba los 150 y 220 pesos cada uno. Si consideramos que durante el mismo año la revista *Nuestra Arquitectura* se vendía por 50 pesos y la revista *Construcciones* por 100 pesos, se puede suponer que eran libros accesibles. Esto probablemente tenga que ver con el tipo de lector al que apuntaba la editorial, que era no sólo el profesional instruido, sino también el estudiante y el público general. Así lo señala el catálogo de la editorial de 1956: “Infinito se propone dar a conocer obras de gran interés en materia de diseño, arquitectura y urbanismo contemporáneos, dirigidas no solo al profesional sino también a las personas interesadas en seguir la evolución y desenvolvimiento de estas disciplinas en nuestro tiempo” (Catálogo Ediciones Infinito, 1956).

En este tipo de libros, la materialidad resulta un punto clave a tener en cuenta ya que el diseño no es sólo una temática sobre la que se escribe y debate, sino que el mismo libro es un producto de diseño gráfico novedoso (Brandoni, 2023, p. 69). En esta colección en particular, si bien el contenido textual y visual es el mismo que en la versión italiana original, hay diferencias importantes respecto a la operación de marcación desde lo visual: el diseño de la portada y, principalmente, la tipografía. La historia de

esta última merece un desarrollo aparte, pero diremos, rápidamente, que Tomás Maldonado, artista y diseñador central en la introducción del arte moderno en el país y en la consolidación del campo del diseño moderno, viajó a Europa en 1948 y, a su vuelta, trajo en su equipaje un set de tipos de plomo para imprenta con una tipografía *sans serif* o de palo seco que hasta entonces no existía en Argentina. Fue la letra de molde que Maldonado utilizó en *Ciclo* y *Nueva Visión*, y que Méndez Mosquera utilizó en *Infinito* y *Summa*, por lo que reúne visualmente una genealogía de revistas y editoriales de arte, diseño y arquitectura entre los años cuarenta y sesenta. No es un dato anecdótico, sino que habla de la importancia creciente que irá asumiendo la tipografía como instancia concientizadora de una nueva cualidad del texto: su materialidad tipográfica; no lo que los tipos contienen sino lo que los tipos configuran en la puesta en página (su presencia como acontecimientos visuales) (Devalle, 2009, p. 235).

Volviendo a Infinito, en 1958 la editorial se reestructuró, quedando como únicos socios Hardoy, Méndez Mosquera y Rey Pastor. Se mantuvo la colección *Arquitectos del Movimiento Moderno* y algunos pocos textos que habían sido publicados sueltos hasta esta fecha encontraron su lugar en tres bibliotecas: la Biblioteca de Arquitectura, la Biblioteca de Planeamiento y Vivienda, y la Biblioteca de Diseño y Artes Visuales. La Biblioteca de Arquitectura fue dirigida por los tres socios y llegó a contar, hacia 1964, con once títulos: *Charlas con un Arquitecto* de Louis H. Sullivan (1956), *Esquema de la Arquitectura Europea* de Nikolaus Pevsner (1957), *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* de Le Corbusier (1957), *Arquitectura y Planeamiento* de Walter Gropius (1958), *Arquitectura Gótica y Escolástica* de Erwin Panofsky (1959), *Arquitectura Moderna* de Walter Curt Behrendt (1959), *Las décadas oscuras* de Lewis Mumford (1960), *Usonia. Aspectos de la obra de Wright* de Eduardo Sacriste (1960) –el único libro escrito por un autor argentino–, *Introducción a la Arquitectura Moderna* de James Maude Richards (1960), *Frank Lloyd Wright y otros escritos* por Lewis Mumford (1961) y *Autobiografía de una*

*idea* de Louis Henry Sullivan (1961) (Catálogo Ediciones Infinito, 1961 y 1966).

El rasgo más claro de la biblioteca reside en la intención de visibilizar textos sobre arquitectura moderna que sean, de alguna manera, introductorios. Excluyendo el libro de Panofsky sobre arquitectura gótica y escolástica, el resto presenta cierto carácter pedagógico que permite a aquellos principiantes en el tema –ya sean estudiantes o interesados– adentrarse en este discurso de una manera asequible: las obras de Pevsner, Le Corbusier, Gropius, Behrendt, Sacriste, Richards y Mumford proveen de relatos sobre la historia de la arquitectura moderna tendientes a fijar un canon y una estética determinadas, útiles para una primera aproximación a esta tendencia que, como se comentó antes, en la Argentina de mediados de siglo contaba con escasa bibliografía específica.

La operación de marcado en este caso es evidente: Infinito reunió obras de diversas procedencias en una biblioteca con el mismo diseño de cubierta verde y con el mismo formato de 15 por 23 centímetros, lo que implica una imposición simbólica externa al texto en sí (Fig. 3). Los libros, al igual que en la colección ya comentada, fueron accesibles: todos valían, según el catálogo de 1961, entre 130 y 330 pesos, a excepción del de Pevsner que era mucho más largo (350 páginas) (550 pesos), y el de Sacriste (420 pesos), que contó con dos partes: el libro propiamente dicho y un sobre con la documentación de las obras a modo de apoyo gráfico, ambos dentro de una caja. La Biblioteca de Planeamiento y Vivienda fue creada por Jorge Enrique Hardoy y contaba con seis títulos hacia el final del recorte temporal que aquí trabajamos: *La ciudad es su población* de Henry Churchill (1958), *La metrópoli en la vida moderna* en cuatro tomos de Richard Neutra, Donald Young, Joseph Folliet y otros (1958), *Planeamiento urbano* de Thomas Sharp (1959), *Cómo concebir el urbanismo* de Le Corbusier (1959), *Ciudades en evolución* de Patrick Geddes (1960) y *La ciudad del futuro* de Le Corbusier (1962) (Catálogo Ediciones Infinito, 1966). La biblioteca es un reflejo del debate que estaba atravesando la disciplina urbanística a mediados



Figura 3. La Biblioteca de Arquitectura. Elaboración propia a partir de los libros revisados en la Biblioteca de la Editorial Infinito, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca FAU UNLP.

de siglo, es decir, del pasaje del urbanismo a la planificación. Por un lado, la editorial publicó dos textos de Le Corbusier, cuya idea de ciudad se estaba poniendo en tela de juicio, acusada de ser estática, rígida y esquemática. Por otro lado, se suman a la colección importantes producciones teóricas anglosajonas, que proponían una mirada distinta a ese urbanismo moderno *tradicional* y que incentivaron la modernización de la disciplina. La preponderancia de esta última puede deberse a que Hardoy, responsable del proyecto intelectual de la biblioteca, se había graduado en 1955 del Máster en Planificación Urbana y Regional en Harvard. Como se comentó antes, la publicación de obras con perspectivas distintas no implicaba necesariamente una contradicción o una mera búsqueda comercial, sino la intención de poner a disposición de los lectores de habla hispana textos de gran repercusión internacional que, a pesar de sus diferencias, derivaban de un mismo origen: la modernidad. Por último, la Biblioteca de Diseño y Artes Visuales fue dirigida por Méndez Mosquera y Rey



Figura 4. La Biblioteca de Planeamiento y Vivienda. Elaboración propia a partir de los libros revisados en la Biblioteca de la Editorial Infinito, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca FAU UNLP. | Figura 5. La Biblioteca de Diseño y Artes Visuales. Elaboración propia a partir de los libros revisados en la Biblioteca de la Editorial Infinito, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca FAU UNLP.

Pastor, y contaba hacia 1964 con tres títulos publicados y dos en prensa: *Pioneros del diseño moderno* de Nikolaus Pevsner (1958), *La Nueva Visión* de Lazlo Moholy Nagy (1963), *Arte e industria* de Herbert Read (1961), *Los problemas del Arte* de Susanne K. Langer (recién publicado en 1966) y *El cine como arte* de Rudolph Arnheim (publicado en 1971) (Catálogo Ediciones Infinito, 1966). Estas publicaciones deben entenderse como factor y resultado del florecimiento del campo del diseño en Argentina surgido del devenir de, por un lado, el arte concreto –es decir, de la particular crítica rioplatense a la concepción decimonónica del arte– y, por otro, de la arquitectura moderna, lo que explica que estas traducciones pioneras sean justamente de arquitectos<sup>8</sup>. La biblioteca fue la base para la materia Visión (originalmente surgida en la Universidad Nacional del Litoral y luego llevada a la Universidad de Buenos Aires) inspirada en la forma de trabajo de la Bauhaus. Nuevamente se reproduce el recurso de unificar formatos y portadas, esta vez de 13 por 20 centímetros y color azul claro en el caso de la Biblioteca de Planeamiento, y de 15 por 23 centímetros y color naranja en la Biblioteca de Diseño (Fig. 4 y 5). Las obras de estas colecciones tenían un precio de entre 220 y 470 pesos,

a excepción de *La metrópoli en la vida moderna*, cuyos cuatro tomos en caja valían 800 pesos. La mayoría de los textos que conformaron la colección y las tres bibliotecas fueron traducidos por personas cercanas a los socios, en particular por arquitectos excompañeros de la universidad. Entre ellos se encuentran Ana Baratti, Lala Méndez Mosquera, Odilia Suárez, Emma Gregores y Francisco Bullrich<sup>9</sup>. Esto refuerza la idea ya comentada del funcionamiento de esta editorial no tanto como una empresa, sino como un gran grupo de colegas con un idealario común que consideraban necesario divulgar. Además de estos libros pertenecientes a las tres colecciones, para 1964 la editorial ya había publicado dos ediciones especiales: *Antoni Gaudí* por James Johnson Sweeney y Joseph L. Sert y *Teatro Municipal General San Martín* por M. R. Álvarez y M. O. Ruiz. Se trata de libros más costosos, con un cuidado extremo en la edición y en la impresión que hace de estos ejemplares verdaderos objetos de diseño para leer, pero principalmente para mirar (Fig. 6). Respecto a la circulación y recepción de los libros de Infinito, lamentablemente, la ausencia de información documental impide determinar con exactitud sus tiradas<sup>10</sup>, su distribución dentro y fuera del país –a cargo de Emecé–, y

su volumen de ventas. De todos modos, existen testimonios personales que, sumados a la simple consulta de los catálogos de diferentes bibliotecas nacionales y especializadas de América Latina y España, permiten reconocer la relevancia de la editorial durante los años estudiados<sup>11</sup>. De hecho, la intención de que estos textos lleguen a toda Hispanoamérica puede leerse en el catálogo de 1956: “Ediciones Infinito entiende que, con la publicación de estas y otras obras de su programa editorial, llenará una necesidad del actual momento cultural de los pueblos de habla hispana”. En una entrevista de 2003, Méndez Mosquera señala:

Hace 50 años fui el inventor de una agencia de publicidad distinta que se llamó Cícero Publicidad, y de una editorial distinta que se llamó Ediciones Infinito. Ambas estructuras estaban, digamos, ocupando huecos en el mercado, vacíos. La publicidad de aquel entonces era realmente lamentable, antigua, decaída. Y en la editorial, con la España franquista –y nosotros que creíamos en el proyecto moderno, y sabíamos lo que había, y sabíamos que estaba en



Figura 6. Edición especial: Antoni Gaudí. Elaboración propia a partir de los libros revisados en la Biblioteca de la Editorial Infinito, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca FAU UNLP.

inglés– empezamos a traducir y a buscar derechos. Y vendimos en Argentina, en América Latina y en España (Devalle, 2009, p. 235)

A los testimonios del fundador, se pueden sumar otros de arquitectos extranjeros reconocidos como Rafael Moneo, quien subrayó la importancia de la editorial argentina para la cultura española en su intervención en el Primer congreso internacional de arquitectura denominado “Arquitectura española en los años sesenta. Elementos para un debate” (Deambrosio, 2011, p. 221). Por otro lado, los catálogos digitales de las bibliotecas nacionales de México, Perú, Venezuela, Chile y España muestran la presencia de libros de Infinito publicados entre 1954 y 1964, consolidando la idea del ámbito castellano como un mercado interconectado (De Diego, 2020)<sup>12</sup>. En este punto del artículo, es necesario resaltar la labor de Méndez Mosquera. Siguiendo la propuesta de Roger Chartier recuperada por De Diego (2022, p. 58), el director de Infinito se configura como un verdadero editor moderno, dado que proyectó colecciones y bibliotecas que definieron una identidad editorial, trabajó personalmente sobre la materialidad de las obras publicadas –él fue el diseñador de todos los

libros– y fue el principal encargado del diálogo con otras casas editoriales y autores para traducir sus textos, en su mayoría con una distancia temporal muy corta respecto a la edición original. Sin embargo, su labor no se recortó al ámbito editorial, fue un agente cultural completo que, entre otras actividades, formó la primera agencia de comunicación integral junto a Tomás Maldonado y Alfredo Hlito llamada Axis, fue docente de la universidad y fundó la revista *Summa*. Si bien es una figura estudiada, aún queda pendiente una reconstrucción completa de su trayectoria que contribuya al entendimiento de este momento de modernización de las disciplinas vinculadas al hábitat humano. Durante los años siguientes, las tres bibliotecas se fueron ampliando a partir de la incorporación de nuevos títulos, que denotan la continuidad del objetivo de dotar al público de los instrumentos necesarios para la comprensión del debate internacional. Pensar la colección y las tres bibliotecas junto con otras publicaciones, exposiciones y eventos permite visibilizar la circulación y recepción de algunas ideas que están detrás de la producción arquitectónica local de estos años y matizar posiciones contrarias sobre la arquitectura moderna latinoamericana que, o es acusada de ser una simple copia de la europea o, por el

contrario, es defendida por su originalidad pura. En este sentido, las herramientas y perspectivas propias de la historia de la edición permiten repensar los procesos de intercambio cultural, poniendo en jaque ciertos dualismos poco productivos como *centro activo* y *periferia pasiva*.

#### » Consideraciones finales

Este trabajo propuso una primera aproximación al estudio de un caso específico: la editorial Infinito. Asimismo, buscó indagar sobre la producción, circulación y consumo de sus libros para intentar reconocer el impacto cultural de sus traducciones en un campo en conformación, el de la arquitectura moderna. Para concluir, entendemos a Infinito como un producto cultural significativo: es más que una editorial emergente testigo de lo que sucede en los campos de la arquitectura y el diseño. Es, principalmente, un protagonista activo en la configuración de dichos campos, en particular en la modernización del pensamiento y la introducción, para América Latina y España, de las novedades intelectuales de la arquitectura, el diseño y el planeamiento urbano. Así, Infinito se consolida como un agente fundamental que participó de manera comprometida en la configuración de esta disciplina tanto desde su

discurso –escrito y visual– como desde su misma construcción material. •

#### NOTAS

1- Algunos de los pocos trabajos que abordan la articulación entre arquitectura y editoriales han señalado la escasa producción sobre el tema. Por ejemplo, en su artículo sobre Gustavo Gili, Franchino (2021) indica que “ante el rol que poseen los libros en la construcción y difusión de la arquitectura, resulta llamativa la escasa atención que ha recibido el estudio del campo editorial”.

2- La llamada *historia conectada* se centra en “la trama de conexiones, transferencias e intercambios que entrelazan aspectos específicos de nuestras sociedades con el resto del planeta” (Serulnikov, 2020, p. 151). Aunque nuestro objeto de estudio se restringirá a intercambios parciales y acotados lo consideramos un primer paso en la superación de recortes nacionales que suelen observar sus objetos de estudio de manera aislada, planteando un serio obstáculo a la aprehensión de la complejidad cultural de los mismos.

3- En este sentido, la relación entre la enseñanza moderna –y la arquitectura moderna en general– y el peronismo fue ambigua, por lo que debe pensarse con matices y contradicciones. Tan solo basta ver las iniciativas para la Universidad Nacional de Tucumán, el Auditorio para Buenos Aires, el Estudio del Plan Regulador para Buenos Aires (EPBA) y el Barrio Los Perales, y en paralelo la clausura por parte del gobierno de la exposición del Pabellón de la Rural de Plaza Italia donde se exponían estos proyectos. Ver: Borthagaray (1997).

4- Para ampliar sobre este tema, ver: Ibarra (2020)

5- El artículo “Arquitectura y Urbanismo” escrito por Carlos Méndez Mosquera y publicado en 1961 es representativo de la posición que consideraban que ocupaban estos arquitectos en el campo disciplinar. Méndez Mosquera utiliza la categoría de “generación” para proponer la existencia de una “primera generación” que incluye a quienes “llevaron a la práctica las nuevas ideas y prepararon el campo para la realización de la Arquitectura moderna en el país”. Para Méndez Mosquera, él y su grupo conforman la “segunda generación” o la “generación joven” que debe su existencia a los llamados “pioneros” (por “pioneros” se referían principalmente al Grupo Austral). Ver: Méndez Mosquera (1961).

6- Cabe aclarar que Nueva Visión, si bien incluía la publicación de textos de arquitectura, también editaba trabajos sobre varias disciplinas artísticas. De esta manera, convierte a Infinito en la única editorial, hasta ese momento,

en su especialidad. Para ampliar sobre la revista y la editorial Nueva Visión, ver: Crispiani, A. (2011), Deambrosi, F. (2011), Devalle, V. (2009).

7- En el catálogo de 1956 aparecen otros cinco como “de próxima publicación”: *Alvar Aalto* por Giorgio Labó, *J. J. Pieter Oud* y *Tony Garnier* por Giulia Veronesi, *Charles Rennie Mackintosh* por Nikolaus Pevsner y *Richard Neutra* por Bruno Zevi. Sin embargo, su publicación no se concretó y estos títulos ya no aparecen en el catálogo posterior.

8- Para ampliar sobre la historia del diseño en Argentina, ver: Devalle (2009).

9- Es significativo destacar el rol de las traductoras ya que, como ocurría en otros campos académicos de la época, eran espacios de acceso más amenos para las mujeres. Aun así, el modelo binario de la autoridad masculina (texto original) versus la subordinación periférica femenina (traducción), como mencionan Keilhauer y Pagni (2017, p. 3), se vuelve incuestionable. Esto último no solo puede evidenciarse en las publicaciones de Infinito, sino también en el caso de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* / La Arquitectura de hoy. Ver: Müller (2021).

10- Según su actual directora, Cristina Lafandra, el tiraje rondaba generalmente los tres mil ejemplares por libro.

11- Pueden encontrarse numerosos ejemplares en, por ejemplo, las bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Universitat Internacional de Catalunya (UIC).

12- Lamentablemente, la labor editorial argentina para la cultura española tiene dificultades en ser reconocida. Es de resaltar el hecho de que algunas editoriales españolas se adjudicaron sus traducciones como las primeras, ignorando deliberadamente las traducciones argentinas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borthagaray, J. M. (1997). Universidad y política 1945-1966. *Contextos*, 1, 20-29.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1999). Las condiciones sociales de la circulación de las ideas. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 159-170). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Brandoni, A. (2023). Arquitectura y revistas culturales: Surgimiento y primeros pasos de Summa durante los años 60. *Intercambios. La letra del encuentro*, VIII (1), 64-81.
- Catálogo Ediciones Infinito. (1956).

• Catálogo Ediciones Infinito. (1966).

• Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto. Invención, Argentina y Chile, 1940-1970*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

• De Diego, J. L. (2014). 1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial. En *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (pp. 97-133). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

• De Diego, J. L. (2020). Editores, políticas editoriales y otros dilemas metodológicos. En *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires, Argentina: Ampersand.

• De Diego, J. L. (2022). Sobre la relación autor-editor. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 14, 57-80.

• Deambrosi, F. (2011). Nuevas visiones. Buenos Aires, Argentina: Infinito.

• Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

• Franchino, M. (2021). Provocar el debate. Arquitectura, Teoría y Crítica en la especialización editorial de Gustavo Gili. En *Atravesando fronteras. Redes internacionales de la arquitectura española (1939-1975)*. Barcelona, España: Ediciones Asimétricas.

• Ibarra, T. E. (2020). Visión: El nuevo camino hacia la forma y el espacio en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario, 1956-1957. *Registros. Revista de Investigación del Centro de Estudios Históricos Arquitectónico-Urbanos.*, 16(2), 88-105.

• Keilhauer, A. y Pagni, A. (2017) *Refracciones. Traducción y género en las literaturas románicas*. Viena, Austria: LIT Verlag.

• Larraz, F. (2010). *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América latina (1936-1950)*. Gijón, España: Trea.

• Mendez Mosquera, C. (1961). *Arquitectura y Urbanismo*. En *Argentina 1930-1960*. Buenos Aires, Argentina: Sur.

• Müller, L. (2021). Más allá de la traducción (L'Architecture d'Aujourd'hui / La Arquitectura de hoy) André Bloc y Amancio Williams en la gestión editorial de una revista

para Sudamérica. *Estudios del Hábitat*, 19(1). doi:10.24215/24226483e093

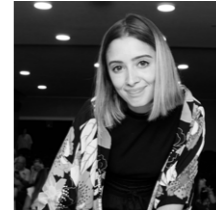
• Parera, C. (2021). El aporte inglés en la renovación de la cultura arquitectónica argentina. Ideas en las publicaciones disciplinares en la década de 1960. *Estudios del Hábitat*, 19(1), s/p. doi:10.24215/24226483e094

• Serulnikov, S. (2020). El secreto del mundo: Sobre historias globales y locales en América Latina. *História da Historiografia*, 13(32), 147-184.

• Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, España: Paidós.

#### Agradecimientos

Agradecemos especialmente a Cristina Lafandra, actual directora de Ediciones Infinito, por el material y la información facilitada durante el mes de noviembre de 2022.



**Ana Inés Brandoni.** Doctoranda en Arquitectura y Urbanismo desde 2021 (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata). Maestranda en Historia Intelectual desde 2020 (Centro de Historia Intelectual, Universidad Nacional de Quilmes). Arquitecta (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata, 2019). Desde 2021 es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Dir. Fernando Aliata, codir. Virginia Bonicatto). Se desempeña como docente de grado en la FAU-UNLP. Su línea de investigación es la historia de la arquitectura en Buenos Aires durante las décadas del cincuenta y del sesenta, en particular la historia de las construcciones en altura. Roles de autoría\*: 1; 7; 10. <https://orcid.org/0000-0002-5951-1150> [originalanabrandoni.arq@gmail.com](mailto:originalanabrandoni.arq@gmail.com)



**Pamela Emilse Márquez.** Doctoranda en Arquitectura y Urbanismo desde 2023 (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata). Arquitecta (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata, 2022). Desde 2023 es becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata (Dir. Fernando Aliata, codir. Virginia Bonicatto). Su línea de investigación es la historia de la arquitectura hospitalaria en Argentina durante 1943 y 1955. Roles de autoría\*: 6;7. <https://orcid.org/0009-0000-3537-4932> [marquezpamela.e@gmail.com](mailto:marquezpamela.e@gmail.com)

\*Ver referencias en normas para autores

## Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

### » Definición de la revista

*A&P Continuidad* realiza dos convocatorias anuales para recibir artículos. Los mismos se procesan a medida que se postulan, considerando la fecha límite de recepción indicada en la convocatoria.

Este proyecto editorial está dirigido a toda la comunidad universitaria. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada en formato papel y digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos, con el fin de compartir un punto de inicio común para las reflexiones, conversaciones y ensayos de especialistas. Asimismo, propicia el envío de material específico integrado por artículos originales e inéditos que conforman el dossier temático.

El idioma principal es el español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés como lenguas originales de redacción para ampliar la difusión de los contenidos de la publicación entre diversas comunidades académicas. En esos casos deben enviarse las versiones originales del texto acompañadas por las traducciones en español de los mismos. La versión en el idioma original de autor se publica en la versión on line de la revista mientras que la versión en español es publicada en ambos formatos.

### » Documento Modelo para la preparación de artículos y Guía Básica

A los fines de facilitar el proceso editorial en sus distintas fases, los artículos deben enviarse reemplazando o completando los campos del Documento Modelo, cuyo formato general se ajusta a lo exigido en estas Normas para autores (fuente, márgenes, espaciado, etc.). Recuerde que *no serán admitidos otros formatos o tipos de archivo y que todos los campos son obligatorios*, salvo en el caso de que se indique lo contrario. Para mayor información sobre cómo completar cada campo puede remitirse a la Guía Básica o a las Normas para autores completas que aquí se detallan, disponibles en: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/about>

### » Tipos de artículos

Los artículos postulados deben ser productos de investigación, originales e inéditos (no deben haber sido publicados ni estar en proceso de evaluación). Sin ser obligatorio se propone usar el formato YMRYD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Publindex (2010):

• **Artículo de revisión:** documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

• **Artículo de investigación científica y tecnológica:** documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de

investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

• **Artículo de reflexión:** documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

### » Título y autoría

El título debe ser conciso e informativo, en lo posible no superar las 15 palabras. En caso de utilizar un subtítulo debe entenderse como complemento del título o indicar las subdivisiones del texto. *El título del artículo debe enviarse en idioma español e inglés.*

La autoría del texto (máximo 2) debe proporcionar tanto apellidos como nombres completos o según ORCID.

ORCID proporciona un identificador digital persistente para que las personas lo usen con su nombre al participar en actividades de investigación, estudio e innovación. Proporciona herramientas abiertas que permiten conexiones transparentes y confiables entre los investigadores, sus contribuciones y afiliaciones. Por medio de la integración en flujos de trabajo de investigación, como la presentación de artículos y trabajos de investigación, ORCID acepta enlaces automatizados entre quien investiga o ejerce la docencia y sus actividades profesionales, garantizando que su obra sea reconocida.

Para registrarse se debe acceder a <https://orcid.org/register> e ingresar su nombre completo, apellido y correo electrónico. Debe proponer una contraseña al sistema, declarar la configuración de privacidad de su cuenta y aceptar los términos de usos y condiciones. El sistema le devolverá un email de confirmación y le proporcionará su identificador. Todo el proceso de registro puede hacerse en español.

Cada autor o autora debe indicar su filiación institucional principal (por ejemplo, organismo o agencia de investigación y universidad a la que pertenece) y el país correspondiente. En el caso de no tener afiliación a ninguna institución debe indicar: “Independiente” y el país. Asimismo, deberá redactar una breve nota biográfica (máximo 100 palabras) en la cual se detallen sus antecedentes académicos y/o profesionales principales, líneas de investigación y publicaciones más relevantes, si lo consideraran pertinente. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica, se deberá enviar una foto personal y un e-mail de contacto para su publicación.

### » Roles de autoría

La taxonomía de redes de colaboración académica (CRediT) permite proporcionar crédito a todos los roles que intervienen en un proceso de investigación y garantizar que estos sean visibilizados y reconocidos durante la comunicación de los resultados obtenidos. La definición de catorce (14) categorías permite, además, identificar estos roles de autoría como objetos de recuperación, por lo que serán sensibles a su clasificación y su posterior reutilización en el marco de otros procesos investigativos.

*A&P Continuidad* adhiere a la utilización de CRediT (Contributor Roles Taxonomy) para indicar en forma sistemática el tipo de contribución que realizó cada autor/a en el proceso de la investigación, disminuir las disputas entre los autorxs y facilitar la participación académica.

Los catorce roles que define la taxonomía son:

**1- Administración del proyecto:** responsabilidad en la gestión y coordinación de la planificación y ejecución de la actividad de investigación

**2- Adquisición de fondos:** Adquisición del apoyo financiero para el proyecto que condujo a esta publicación

**3- Análisis formal:** Aplicación de técnicas estadísticas, matemáticas, computacionales, u otras técnicas formales para analizar o sintetizar datos de estudio

**4- Conceptualización:** Ideas, formulación o desarrollo de objetivos y metas generales de la investigación

**5- Curaduría de datos:** Actividades de gestión relacionadas con anotar (producir metadatos), eliminar y mantener datos de investigación, en fases de uso y reúso (incluyendo la escritura de código de software, donde estas actividades son necesarias para interpretar los datos en sí mismos)

**6- Escritura, revisión y edición:** Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado por aquellos del grupo de investigación, específicamente, la revisión crítica, comentarios o revisiones, incluyendo las etapas previas o posteriores a la publicación

**7- Investigación:** Desarrollo de un proceso de investigación, específicamente, experimentos o recopilación de datos/pruebas

**8- Metodología:** Desarrollo o diseño de metodología, creación de modelos

**9- Recursos:** Provisión de materiales de estudio, reactivos, materiales de cualquier tipo, pacientes, muestras de laboratorio, animales, instrumentación, recursos informáticos u otras herramientas de análisis

**10- Redacción - borrador original:** Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la redacción del borrador inicial (incluye, si pertinente en cuanto al volumen de texto traducido, el trabajo de traducción)

**11- Software:** Programación, desarrollo de software, diseño de programas informáticos, implementación de código informático y algoritmos de soporte, prueba de componentes de código ya existentes

**12- Supervisión:** Responsabilidad en la supervisión y liderazgo para la planificación y ejecución de la actividad de investigación, incluyendo las tutorías externas

**13- Validación:** Verificación, ya sea como parte de la actividad o por separado, de la replicación/reproducibilidad general de los resultados/experimentos y otros resultados de investigación

**14- Visualización:** Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la visualización/presentación de datos

*A&P Continuidad* alienta a realizar la declaración de cada una de las autorías en el Documento modelo para la presentación de propuestas.

Los autores que remitan un trabajo deben tener en cuenta que el escrito deberá haber sido leído y aprobado por todos los firmantes y que cada uno de ellos deberá estar de acuerdo con su presentación a la revista.

### » Conflicto de intereses

En cualquier caso se debe informar sobre la existencia de vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relacionados con los trabajos que se publican en la revista.

### » Normas éticas

La revista adhiere al Código de conducta y buenas prácticas establecido por el *Committee on Publication Ethics (COPE) (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors y Code of Conduct for Journals Publishers)*. En cumplimiento de este código, la revista asegurará la calidad científica de las publicaciones y la adecuada respuesta a las necesidades de lectores y autores. El código va dirigido a todas las partes implicadas en el proceso editorial de la revista.

### » Resumen y palabras claves

El resumen, escrito en español e inglés, debe sintetizar los objetivos del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones principales destacando los aportes originales del mismo. Debe contener entre 150 y 200 palabras. Debe incluir entre 3 y 5 palabras clave (en español e inglés), que sirvan para clasificar temáticamente el artículo. Se recomienda utilizar palabras incluidas en el tesoro de UNESCO (disponible en <http://databases.unesco.org/thessp/>) o en la Red de Bibliotecas de Arquitectura de Buenos Aires Vitruvius (disponible en <http://vocabularyserver.com/vitruvio/>).

### » Requisitos de presentación

• **Formato:** El archivo que se recibe debe tener formato de página A4 con márgenes de 2.54 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado sencillo y la alineación, justificada.

Los artículos podrán tener una *extensión mínima de 3.000 palabras y máxima de 6.000* incluyendo el texto principal, las notas y las referencias bibliográficas.

• **Imágenes, figuras y gráficos:** Las imágenes, *entre 8 y 10 por artículo*, deberán tener una *resolución de 300 dpi* en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Los 300 dpi deben ser reales, sin forzar mediante programas de edición. *Las imágenes deberán enviarse incrustadas en el documento de texto - como referencia de ubicación- y también por separado, en formato jpg o tiff.* Si el diseño del texto lo requiriera, el Secretario de Redacción solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el/la autor/a.

Tanto las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos mapas o fotografías) como las tablas deben ir enumeradas y deben estar acompañadas de un título o leyenda explicativa que no exceda las 15 palabras y su procedencia.

Ej.:

*Figura 1. Proceso de.... (Stahl y Klauer, 2008, p. 573).*

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Ej.:

El trabajo de composición se efectuaba por etapas, comenzando por un croquis ejecutado sobre papel cuadrículado en el cual se definían las superficies necesarias, los ejes internos de los muros y la combinación de cuerpos de los edificios (Fig. 2), para luego pasar al estudio detallado.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

El/la autor/a es el responsable de adquirir los derechos o autorizaciones de reproducción de las imágenes o gráficos que hayan sido tomados de otras fuentes así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

• **Secciones del texto:** Las secciones de texto deben encabezarse con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita y los de segundo orden en *bastardilla*. Solo en casos excepcionales se permitirá la utilización de subtítulos de tercer orden, los cuales se indicarán en caracteres normales.
• **Enfatización de términos:** Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, los títulos de libros, periódicos, películas, shows de TV van en *bastardilla*.
• **Uso de medidas:** Van con punto y no coma.

• **Nombres completos:** En el caso de citar nombres propios se deben mencionar en la primera oportunidad con sus nombres y apellidos completos. Luego, solo el apellido.

• **Uso de siglas:** En caso de emplear siglas, se debe proporcionar la equivalencia completa la primera vez que se menciona en el texto y encerrar la sigla entre paréntesis. En el caso de citar personajes reconocidos se deben mencionar con sus nombres y apellidos completos.

• **Citas:** Las citas cortas (menos de 40 palabras) deben incorporarse en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua sin comillas. Es aconsejable citar en el idioma original. Si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia (Apellido, año, p. n° de página).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

» **Cita en el texto:**

• **Un autor/a:** (Apellido, año, p. número de página)

Ej.

(Pérez, 2009, p. 23)
(Gutiérrez, 2008)
(Purcell, 1997, pp. 111-112)
Benjamin (1934) afirmó....

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Dos autores/as:**

Ej.

Quantrín y Rosales (2015) afirman..... o (Quantrín y Rosales, 2015, p.15)

• **Tres a cinco autores/as:** Cuando se citan por primera vez se nombran todos los apellidos, luego solo el primero y se agrega et al.

Ej.

Machado, Rodríguez, Álvarez y Martínez (2005) aseguran que... / En otros experimentos los autores encontraron que... (Machado et al., 2005)

• **Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas:** la primera cita-ción se coloca el nombre completo del organismo y luego se puede utilizar la abreviatura.

Ej.

Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP, 2016) y luego OPEP (2016); Organización Mundial de la Salud (OMS, 2014) y luego OMS (2014).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas:**

Ej.

Instituto Cervantes (2012), (Instituto Cervantes, 2012).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Traducciones y reediciones:** Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca en el cuerpo del texto: Apellido (año correspondiente a la primera edición/año correspondiente a la edición que se utiliza)

Ej.

Pérez (2000/2019)

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Cuando se desconoce la fecha de publicación, se cita el año de la traducción que se utiliza

Ej.

(Aristóteles, trad. 1976)

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

» **Notas**

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. Solo deben emplearse en los casos en que sean estrictamente necesarias para la intelección del texto. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporar-se al texto.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

» **Referencias bibliográficas:**

Todas las citas, incluso las propias para no incurrir en autoplagio, deben corresponderse con una referencia bibliográfica ordenada alfabéticamente. No debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Si es un/a autor/a:** Apellido, Iniciales del nombre. (Año de publicación). *Título del libro en cursiva*. Lugar de publicación: Editorial.

Ej.

Mankiw, N. G. (2014). *Macroeconomía*. Barcelona, España: Antoni Bosch.
Apellido, A. A. (1997). *Título del libro en cursiva*. Recuperado de http://www.xxxxxxx
Apellido, A. A. (2006). *Título del libro en cursiva*. doi:xxxxx

• **Autoría compartida:**

Ej.

Gentile P. y Dannone M. A. (2003). *La entropía*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

• **Si es una traducción:** Apellido, nombre autor (año). *Título*. (iniciales del nombre y apellido, Trad.). Ciudad, país: Editorial (Trabajo original publicado en año de publicación del original).

Ej.

Laplace, P. S. (1951). *Ensayo de estética*. (F. W. Truscott, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1814).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Obra sin fecha:**

Ej.

Martínez Baca, F. (s. f.). *Los tatuajes*. Puebla, México: Tipografía de la Oficina del Timbre.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Varias obras de un/a autor/a con un mismo año:**

Ej.

López, C. (1995a). *La política portuaria argentina del siglo XIX*. Córdoba, Argentina: Alcan.
López, C. (1995b). *Los anarquistas*. Buenos Aires, Argentina: Tonini.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Si es compilación o edición:** Apellido, A. A. (Ed.). (1986). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial.

Ej.

Wilber, K. (Ed.). (1997). *El paradigma holográfico*. Barcelona, España: Kairós.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Libro en versión electrónica:** Apellido, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de http://www.xxxxxx.xxx

Ej.

De Jesús Domínguez, J. (1887). *La autonomía administrativa en Puerto Rico*. Recuperado de http://memory.loc.gov/monitor/oct00/workplace.html

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Capítulo de libro:**

- Publicado en papel, con editor/a:

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, país: editorial.

Ej.

Flores, M. (2012). Legalidad, leyes y ciudadanía. En F. A. Zannoni (Ed.), *Estudios sobre derecho y ciudadanía en Argentina* (pp. 61-130). Córdoba, Argentina: EDIUNC.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

- Sin editor/a:

McLuhan, M. (1988). Prólogo. En *La galaxia de Gutenberg: génesis del homotipografífcus* (pp. 7-19). Barcelona, España: Galaxia de Gutenberg.

- Digital con DOI:

Albarracín, D. (2002). Cognition in persuasion: An analysis of information processing in response to persuasive communications. En M. P.

Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 3, pp. 61–130). doi:10.1016/S0065-2601(02)80004-1

• **Tesis y tesinas:** Apellido, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesina de licenciatura, tesis de maestría o doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado de www.xxxxxxx

Ej.

Santos, S. (2000). *Las normas de convivencia en la sociedad francesa del siglo XVIII* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Recuperado de http://www.untref.edu.ar/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Artículo impreso:** Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen*(número si corresponde), páginas.

Ej.

Gastaldi, H. y Bruner, T. A. (1971). El verbo en infinitivo y su uso. *Lingüística aplicada*, 22(2), 101-113.
Daer, J. y Linden, I. H. (2008). La fiesta popular en México a partir del estudio de un caso. *Perífrasis*, 8(1), 73-82.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Artículo online:** Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen*, número, páginas. Recuperado de http://

Ej.

Capuano, R. C., Stubrin, P. y Carloni, D. (1997). Estudio, prevención y diagnóstico de dengue. *Medicina*, 54, 337-343. Recuperado de http://www.trend-statement.org/asp/documents/statements/AJPH\_Mar2004\_Trendstatement.pdf

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Sillick, T. J. y Schutte, N. S. (2006). Emotional intelligence and self-esteem mediate between perceived early parental love and adult happiness. *E-Journal of Applied Psychology*, 2(2), 38-48. Recuperado de http://ojs.lib.swin.edu.au /index. php/ejap

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Artículo en prensa:**

Briscoe, R. (en prensa). Egocentric spatial representation in action and perception. *Philosophy and Phenomenological Research*. Recuperado de http://cogprints .org/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

• **Periódico:**

- Con autoría explícita:

Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp.

Ej

Pérez, J. (2000, febrero 4). Incendio en la Patagonia. *La razón*, p. 23.
Silva, B. (2019, junio 26). Polémica por decisión judicial. *La capital*, pp. 23-28.

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

- Sin autoría explícita

Título de la nota. (Fecha). *Nombre del periódico*, p.

Ej.

Incendio en la Patagonia. (2000, agosto 7). *La razón*, p. 23.

- Online

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*. Recuperado de Ej.

Pérez, J. (2019, febrero 26). Incendio en la Patagonia. *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

-Sin autor/a

Incendio en la Patagonia. (2016, diciembre 3). *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

• **Simposio o conferencia en congreso:** Apellido, A. (Fecha). Título de la ponencia. En A. Apellido de quien presidió el congreso (Presidencia), *Título del simposio o congreso*. Simposio llevado a cabo en el congreso. Nombre de la organización, Lugar.

Ej.

Manrique, D. (Junio de 2011). Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia. En H. Castillo (Presidencia), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Río Cuarto, Argentina.

• **Materiales de archivo:** Apellido, A. A. (Año, mes día). Título del material. [Descripción del material]. Nombre de la colección (Número, Número de la caja, Número de Archivo, etc.). Nombre y lugar del repositorio.

- Carta de un repositorio

Ej.

Gómez, L. (1935, febrero 4). [Carta a Alfredo Varela]. Archivo Alfredo Varela (GEB serie 1.3, Caja 371, Carpeta 33), Córdoba, Argentina.

- Comunicaciones personales, emails, entrevistas informales, cartas personales, etc.

Ej.

K. Lutes (comunicación personal, abril 18, 2001)  
(V.-G. Nguyen, comunicación personal, septiembre 28, 1998)

Estas comunicaciones no deben ser incluidas en las referencias.

- Leyes, decretos, resoluciones etc.

Ley, decreto, resolución, etc. número (Año de la publicación, mes y día). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Publicación. Ciudad, País.

Ej.

Ley 163 (1959, diciembre 30). *Por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos nacionales*. Boletín oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina.

- Datos

Balparda, L., del Valle, H., López, D., Torralba, M., Tazzioli, F., Ciattaglia, B., Vicioso, B., Peña, H., Delorenzi, D., Solís, T. (2023). *Datos de: Huella Urbana de la Ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina*. [Dataset]. Versión del 1 de agosto de 2023. Repositorio de datos académicos de la UNR. doi: <https://doi.org/10.57715/UNR/EXIVRO>

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) 6° edición.

» **Agradecimientos**

Se deben reconocer todas las fuentes de financiación concedidas para cada estudio, indicando de forma concisa el organismo financiador y el código de identificación. En los agradecimientos se menciona a las personas que habiendo colaborado en la elaboración del trabajo, no figuran en el apartado de autoría ni son responsables de la elaboración del manuscrito (Máximo 50 palabras).

» **Licencias de uso, políticas de propiedad intelectual de la revista, permisos de publicación**

Los trabajos publicados en *A&P Continuidad* están bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial- Compartir Igual (CC BY-NC-SA) que permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de una obra de modo no comercial, siempre y cuando se otorgue el crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo las mismas condiciones.

Al ser una revista de acceso abierto garantiza el acceso inmediato e irrestricto a todo el contenido de su edición papel y digital de manera gratuita.

Quienes contribuyen con sus trabajos a la revista deben remitir, junto con el artículo, los datos respaldatorios de las investigaciones y realizar su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

Cada autor/a declara:

1- Ceder a *A&P Continuidad*, revista temática de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el derecho de la primera publicación del mismo, bajo la Licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional;

2- Certificar que es autor/a original del artículo y hace constar que el mismo es resultado de una investigación original y producto de su directa contribución intelectual;

3- Ser propietario/a integral de los derechos patrimoniales sobre la obra por lo que pueden transferir sin limitaciones los derechos aquí cedidos, haciéndose responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad Nacional de Rosario;

4- Dejar constancia de que el artículo no está siendo postulado para su publicación en otra revista o medio editorial y se compromete a no postularlo en el futuro mientras se realiza el proceso de evaluación y publicación en caso de ser aceptado;

5- En conocimiento de que *A&P Continuidad* es una publicación sin fines de lucro y de acceso abierto en su versión electrónica, que no remunera a los autores, otorgan la autorización para que el artículo sea difundido de forma electrónica e impresa o por otros medios magnéticos o fotográficos; sea depositado en el Repositorio Hipermedial de la Universidad Nacional de Rosario; y sea incorporado en las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indización.

» **Detección de plagio y publicación redundante**

*A&P Continuidad* somete todos los artículos que recibe a la detección del plagio y/o autoplagio. En el caso de que este fuera detectado total o parcialmente (sin la citación correspondiente) el texto no comienza el proceso editorial establecido por la revista y se da curso inmediato a la notificación respectiva al autor o autora. *Tampoco serán admitidas publicaciones redundantes o duplicadas, ya sea total o parcialmente.*

» **Envío**

Si el/la autor/a ya es un usuario registrado de *Open Journal System* (OJS) debe postular su artículo iniciando sesión. Si aún no es usuario/a de OJS debe registrarse para iniciar el proceso de envío de su artículo. En *A&P Continuidad* el envío, procesamiento y revisión de los textos no tiene costo alguno para quien envíe su contribución. El mismo debe comprobar que su envío coincida con la siguiente lista de comprobación:

1- El envío es original y no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.

2- Los textos cumplen con todos los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las Normas para autoras/es.

3- El título del artículo se encuentra en idioma español e inglés y no supera las 15 palabras. El resumen tiene entre 150 y 200 palabras y está acompañado de entre 3/5 palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave se encuentran en español e inglés.

4- Se proporciona un perfil biográfico de quien envía la contribución, de no más de 100 palabras, acompañado de una fotografía personal, filiación institucional y país.

5- Las imágenes para ilustrar el artículo (entre 8/10) se envían incrustadas en el texto principal y también en archivos separados, numeradas de acuerdo al orden sugerido de aparición en el artículo, en formato jpg o tiff. Calidad 300 dpi reales o similar en tamaño 13x18. Cada imagen cuenta con su leyenda explicativa.

6- Los/as autores/as conocen y aceptan cada una de las normas de comportamiento ético definidas en el Código de Conductas y Buenas Prácticas.

7- Se adjunta el formulario de Cesión de Derechos completo y firmado por quienes contribuyen con su trabajo académico.

8- Los/as autores/as remiten los datos respaldatorios de las investigaciones y realizan su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

En caso de tener cualquier dificultad en el envío por favor escriba a: [aypcontinuidad01@gmail.com](mailto:aypcontinuidad01@gmail.com) para que el Secretario de Redacción de la revista pueda asistirlo en el proceso.



Utiliza este código para acceder a todos los contenidos on line  
*A&P continuidad*



