

A&P

continuidad

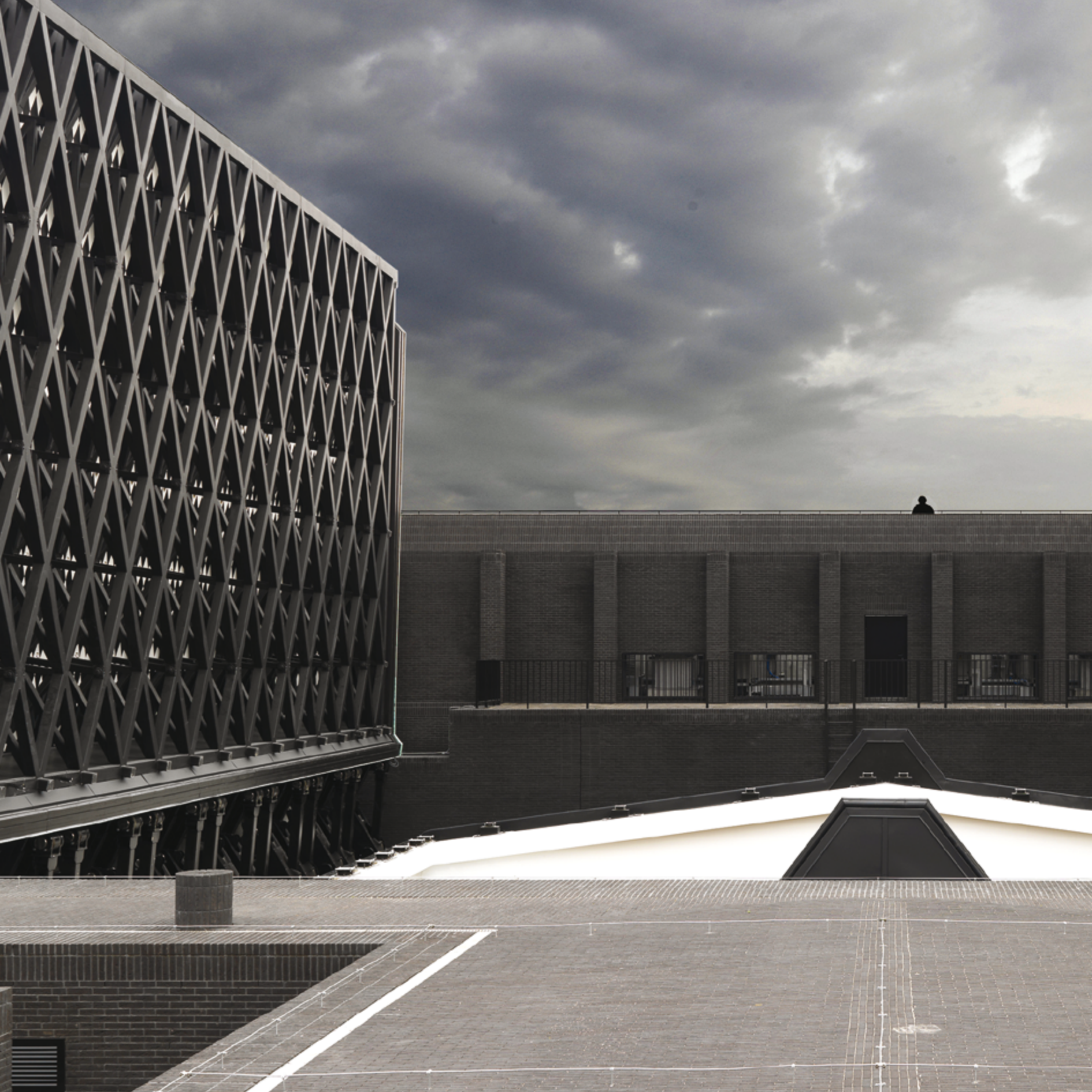
Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

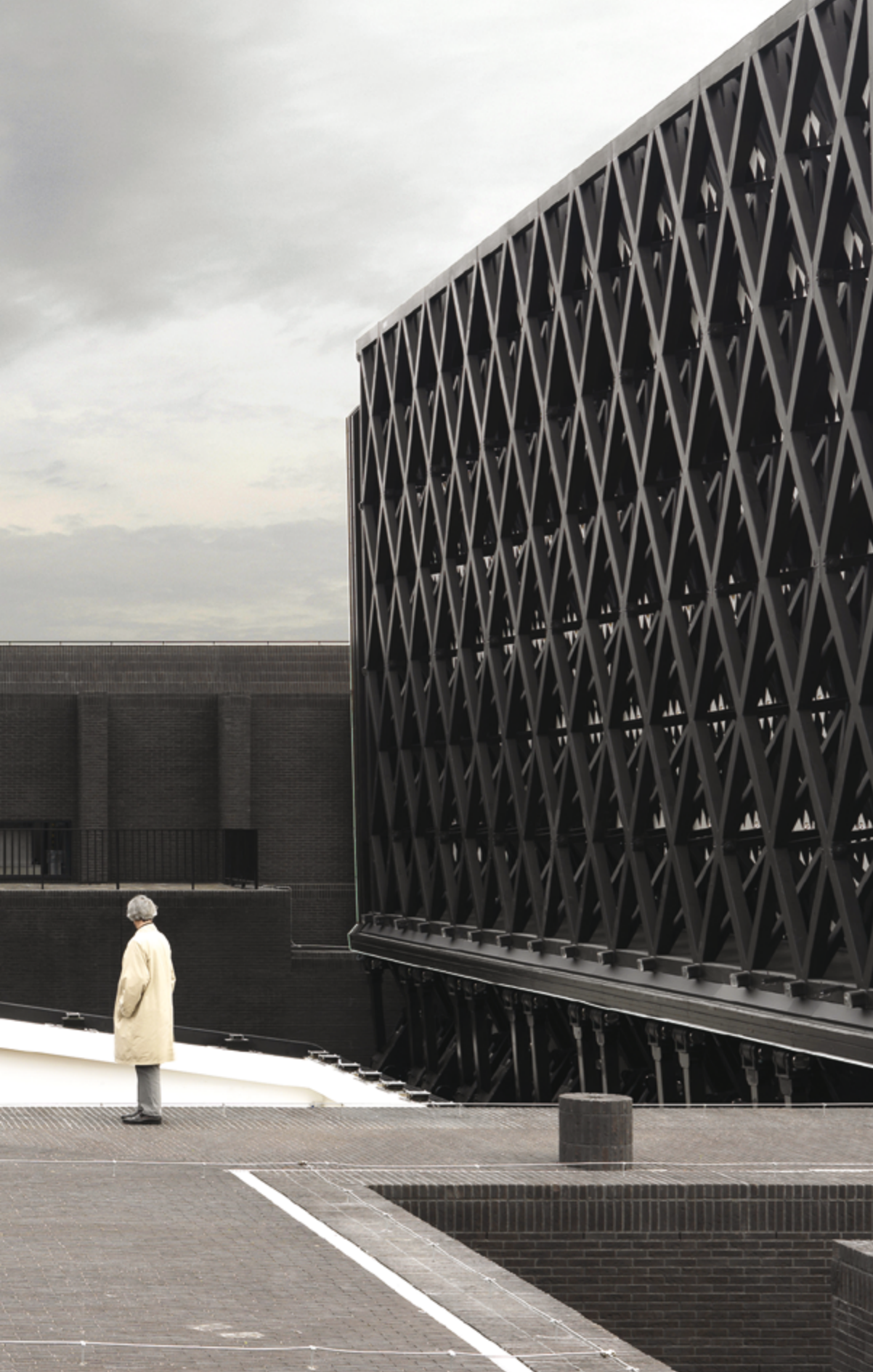
ARQUITECTURA Y CIUDAD: PAISAJES



N.07/4 DICIEMBRE 2017

[E. VIOLLET-LE-DUC / F. PITTALUGA] [B. IVELIC / M. BARRALE] [P. MANGADO / N. CAMPODONICO] [F. GIUSTA]
[F. SBARRA] [A. MOLINE Y R. DE GREGORIO] [S. PONTONI Y M. L. FERNÁNDEZ] [C. RAINERO] [P. VICENTE]
[B. ALBRECHT] [A. FERLENGA]





FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.07/4 2017
ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



UNR Universidad
Nacional de Rosario



Imagen de tapa :
Vista desde la terraza
del techo con las "alas"
abiertas, cota +12.00
metros, Teatro Isabelino
Imagen cedida por el
Arq. F. Giusta

latindex



ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

A&P Continuidad
Publicación semestral de arquitectura

Director A&P Continuidad
Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Coordinación editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Lic y Prof. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Diseño editorial
Lic. Catalina Daffuncho
Dirección de Comunicación FAPyD

Comité editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc
Arq. Nicolás Campodonico
Dr. Arq. Gustavo Carabajal
Dr. Arq. Daniela Cattaneo
Dr. Arq. Jimena Cutruneo
(FAPyD-UNR)

Comité científico
Julio Arroyo (FADU-UNL. Arquisur Revista)
Renato Capozzi (FA-USN Federico II)
Fernando Diez (FA-UP. Revista SUMMA)
Manuel Fernández de Luco (FAPyD-UNR)
Héctor Floriani (CONICET. FAPyD-UNR)
Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)
Isabel Martínez de San Vicente (CONICET.
CURDIUR-FAPyD-UNR)
Mauro Marzo (IUAV)
Aníbal Moliné (FAPyD-UNR)
Jorge Nudelman (FADU-UDELAR)
Alberto Peñín (ETSAB-UPC. Revista Palimpsesto)
Ana María Rigotti (CONICET. CURDIUR-FAPyD-UNR)
Sergio Ruggeri (FADA-UNA)
Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)
Sandra Valdetaró (FCPyRI-UNR)
Federica Visconti (FA-USN Federico II)

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

A&P Continuidad fue incorporada al directorio de revistas de ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí 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*.

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

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

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Héctor Floriani

Vicerector
Fabián Bicciré

**Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño**

Decano
Adolfo del Rio

Vicedecana
Ana Valderrama

Secretario Académico
Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Damián Villar

Secretario de Extensión
Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado
Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero
Jorge Rasines

Secretaria Técnica
María Teresa Costamagna

Director General de Administración
Diego Furrer

Próximo número :

ARQUITECTURA Y MAESTROS: REVISITANDO A LE CORBUSIER
Julio 2018, Año V - N°8 / on paper / online

ÍNDICE

Presentación

06 » 07

Gustavo Carabajal

Reflexiones de maestros

08 » 13

Historia de una casa

Eugène Viollet-Le-Duc

por Franca Pittaluga

Conversaciones

14 » 21

Maritorio, ciudad y arquitectura

Boris Ivelic por Marcelo Barrale

22 » 35

El tiempo como el gran material

Francisco Mangado por Nicolás

Campodonico

Dossier temático

36 » 51

Imago urbis. Las formas del proyecto en el paisaje urbano

Fabián Giusta

52 » 59

El impacto de la religión y la cultura en la conservación del paisaje

Reflexiones en torno

a una experiencia

Florenia Sbarra

60 » 69

Entre ostentación y ocultamiento

Anibal Moliné y

Roberto De Gregorio

70 » 81

Procesos de reconversión urbana en Rosario

Silvina Pontoni y

Ma. Laura Fernández

82 » 95

Paisaje de la producción agrícola de Rosario y su área metropolitana

Carolina Rainero

96 » 103

Meritócratas. Mirando hacia arriba

Pablo Vicente

Ensayos

104 » 113

Exportar el casco antiguo

Benno Albrecht

Introducción Gustavo Carabajal

114 » 127

Ciudad y memoria como herramientas del proyecto

Alberto Ferlenga

128 » 129

Normas para autores

Proyecto, belleza, construcción y verdad

por Gustavo Carabajal

Afrontar el proyecto de arquitectura teniendo como objetivo interrogarse y cuestionar los procedimientos y los modos capaces de manifestar una posible forma de belleza contemporánea, puede ser uno de los desafíos más estimulantes e ineludibles.

Sobre las cintas del escudo de la *Architectural Association* de Londres, encontramos la leyenda que recita el lema con la que se identifica a la institución: *Design with Beauty, Build in Truth*. Asignar a la *verdad* un lugar relevante en el manifiesto, expresa la importancia otorgada a la percepción de la *realidad* de la construcción como materia concreta del proyecto.

Ahora bien, la realidad induce a considerar con curiosidad algunas visiones contemporáneas que expresan poca confianza en un futuro que se presenta cada vez más gobernado por las nuevas tecnologías, las que según el periodista británico Charlie Brooker –creador de *Black Mirror*– “destruyen la vida”. Los capítulos de la serie propuesta por Brooker se inspiran en un documento elaborado por el Ministerio de Defensa británico según el cual: “nuestras vidas y el mundo en que vivimos va a cambiar en los próximos 30 años, con un impacto que nos involucrará a todos.

Probablemente vivamos más tiempo y sabremos más. Para el año 2045, la población mundial crecerá en dos mil millones, con consecuencias de gran alcance sobre cómo y dónde vivimos.

Estos cambios demográficos podrían crear nuevas amenazas y oportunidades, con el envejecimiento de la población en muchos países desarrollados y el crecimiento de los jóvenes en algunos países en desarrollo.

Es probable que esto se combine con un número creciente de migrantes en todo el mundo donde estemos más *conectados*. En 2045 la desigualdad en general permanecerá, generando más pobreza e inseguridad en gran parte del mundo. Los gobiernos se verán sometidos a una gran presión para enfrentar los próximos desafíos, y si las expectativas de la sociedad no se pueden cumplir, pueden provocar disturbios o incluso violencia. Más del 70% de la población mundial parece destinada a vivir en áreas urbanas en 2045. Si la urbanización se gestiona con éxito, podría estimular el crecimiento económico y crear una mejor calidad de vida. Mal manejada, las personas pueden vivir en barrios marginales, sin una infraestructura y servicios adecuados, por lo tanto, con la posibilidad del consiguiente aumento de las enfermedades transmisibles y la pobreza, lo que puede conducir a insurrecciones violentas”.

La perspectiva aparece poco alentadora: ¿qué espacio queda para hablar de calidad arquitectónica u ocuparnos de perseguir la belleza en nuestras obras? “Conseguir la *Venustas* tras el cumplimiento perfecto de la *Utilitas* y de la *Firmitas* es la mejor manera de conseguir hacer más felices a los hombres, que no es solo el fin de la Arquitectura sino



Construcción con elementos prefabricados de hormigón en cemento blanco, Centro parroquial e iglesia, Pescantina (2017) (Vr) Italia. Proyecto G.A.Carabajal con Nexus Associati. Foto: arq. R.Paoli.

también el de toda labor creadora”, afirmaba Alberto Campo Baeza en su *lectio*: “Buscar denodadamente la belleza”.

En un panorama tan complejo, fragmentado y articulado como el de nuestro tiempo, aún creemos que proyectar es investigar, buscar, probar, explorar y finalmente encontrar soluciones que no sean solo expresión de una voluntad individual. El desafío entonces, quizá, sea poder producir formas arquitectónicas que no sean solo autorreferenciales, solo expresión del sujeto. Al mismo tiempo, es de augurarse que no se disuelvan en una dimensión contemporánea indiferente e indeterminada de la ciudad-territorio, que su carácter sea reconocible, que funcione, que sea útil y que alcancen a materializar el efecto deseado.

Estas aspiraciones o expresiones de deseo deben apoyarse en las ineludibles condiciones que impone la contemporaneidad, por ejemplo: que los jóvenes proyectistas especulen y den respuestas frescas a una idea de *polifuncionalidad aggiornata*.

En este sentido, según Massimo Cacciari (2004: 74-75), la idea de un edificio polivalente expresa de manera más moderna la razón de ser de estructuras complejas. La mono-funcionalidad es un límite, un umbral que debe ser superado de forma creativa: “los políticos y los arquitectos deberían tratar de superar la mono-funcionalidad y pensar en edificios realmente polivalentes que deberían servir para varios propósitos, ser

capaces de adaptarse a diferentes funciones y tipos de usuarios. De esta manera, los nuevos edificios podrán estar al paso con la vida actual. Debemos superar la idea de una construcción rígida, pensada solo para una función específica”.

La idea de contemporaneidad a la que hacemos referencia, incluye el concepto de *multiplicidad* entendida –para decirlo con palabras también de Cacciari– como *varietas*: “en la ciudad entendida como territorio, nuestra idea de belleza asume la *varietas* como valor [...] Es imposible remontar la corriente y construir los monumentos de otro tiempo. La *varietas* puede ser una *varietas* que satisfaga. Alberti mismo, en la obra *De re aedificatoria*, dice: “lo clásico no es lo que piensan los anticuarios”. Clásico es también una variedad de formas, y la misma puede ser además *concinnitas*, un canto sinfónico (*cum cano*: un cantar juntos)”¹●

NOTAS

1 - Discurso de Académico Electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en el acto de su recepción pública el día 30 de Noviembre de 2014 en Madrid.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

• CACCIARI, Massimo. 2004. *La città* (Rimini: Pazzini editore).

Historia de una casa

Viollet-Le-Duc por Franca Pittaluga



SOBRE LA AUTORA

La profesora Franca Pittaluga, fue invitada en el año 2012 a la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño por el Arq. Gustavo Carabajal -Profesor Titular de en el área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico- para participar de las Jornadas de estudio y Workshop: *La luz como dispositivo arquitectónico*. Las actividades se llevaron a cabo desde el lunes 23 al viernes 27 de abril en el ámbito de las actividades previstas en la Red Interuniversitaria financiada por la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación: *Representación, conocimiento, figuración, transformación del ambiente construido y natural*. Del evento participaron, además de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño - UNR, Argentina, la Facultad de Arquitectura Diseño y Arte - UNA, Paraguay y la Facoltà di architettura - IUAV, Italia.

Franca Pittaluga, arquitecta italiana, vive y trabaja en Venecia. Desde 1982 es profesora asociada en Composición Arquitectónica en la Universidad IUAV donde enseña Proyecto y desarrolla actividades de

investigación a escala arquitectónica y urbana. La misma registra fases alternas de especulaciones teóricas y experimentos de aplicación. Los estudios analíticos, después de haber practicado la escala urbana (la ciudad, el sector urbano) y la escala del detalle (la fachada, la envoltura del edificio) se han centrado recientemente en un tema que no tiene ninguna limitación de dimensión escalar, ni de destino funcional: la relación arquitectura y luz. Su trabajo se concentra en las posibles estrategias con las que el diseñador captura la luz natural y la conduce dentro del cuerpo arquitectónico para caracterizar los entornos creados para el hombre.

En su actividad como profesional participa en concursos internacionales, muestras colectivas y personales. Entre sus proyectos más significativos recordamos:

- ♦ Centro de formación de vidrieros y Estación experimental del vidrio en la isla de Murano (1999 y 2002);
- ♦ Recuperación del cementerio monumental de Caorle (2000);

- ♦ Plan particular para las áreas universitarias venecianas en Mestre (1998) y sucesivos proyectos (2000 y 2003) para la nueva sede de la Facultad de Ciencias Matemáticas, física y naturales en Mestre (en construcción);
- ♦ Torre para el Digital Media Lab Vega 2 en el Parque Científico y Tecnológico de Marghera (estudio de factibilidad 2008);
- ♦ Nuevas salas bibliotecarias IUAV en el Convento de los Tolentini, inauguradas en 2014.

Son numerosas sus publicaciones y libros entre los cuales destacamos su contribución en *Insegnare L'architettura. Riflessioni Sulla Didattica Alla Scuola Di Venezia*, realizado en colaboración con la prof. Marina Montuori y publicado en 1994, donde Pittaluga traduce directamente del francés el texto *Historia de una casa*, la primera de un conjunto de publicaciones fundamentalmente pedagógicas realizadas por Viollet-le-Duc en 1870.

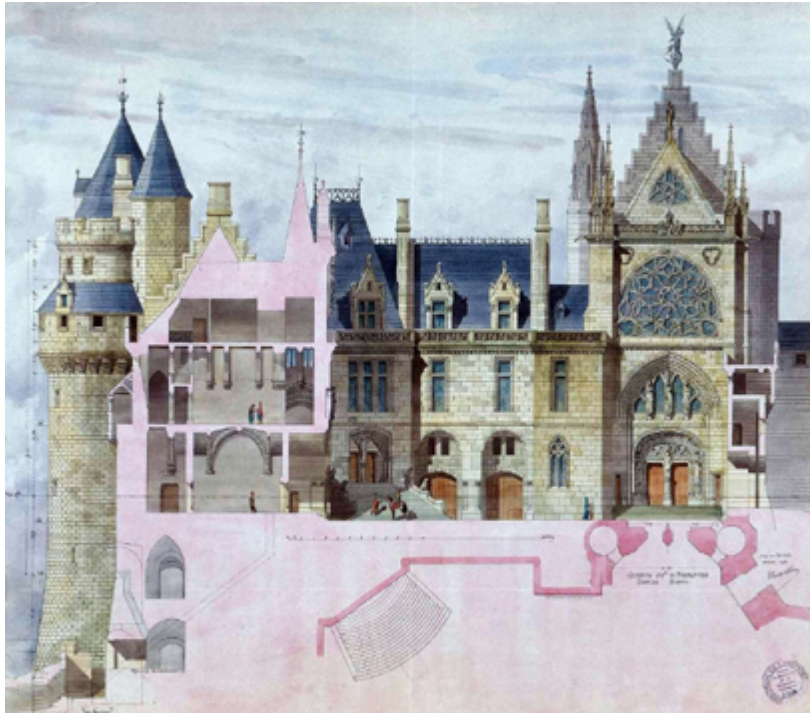
Es un buen tiempo el de las vacaciones. El cielo es terso; el campo se viste con sus atuendos más gentiles; los frutos están maduros. Todo sonrío al estudiante que, en su equipaje, lleva las pruebas del buen uso de su tiempo. Todos lo felicitan por su éxito y le hacen entrever, más allá de las seis semanas de descanso, que lo esperan atractivas fatigas coronadas por una brillante carrera. Sí, es un buen tiempo; pareciera que el aire es más liviano, el sol más brillante, el prado más verde.

Así comienza la historia de Poul, adolescente precozmente iniciado a la arquitectura, en las páginas de la *Histoire d'une maison* de Viollet-Le-Duc: una lección de proyecto que dura dos años, dictada al joven por el primo mayor arquitecto, a la sombra de los eventos bélicos franceses de 1870; una experiencia didáctica imprevista y emocionante la cual inicia casi como un juego por la concepción del proyecto, y termina con la inauguración de la casa, en un cuadro agreste de festejos que ve junto a los propietarios y a los equipos de carpinteros, herreros y demás oficios. Lecciones teóricas y visitas al lugar del proyecto, ejercicios de dibujo y recorridos de obra se alternan, en una secuencia impecable –e improbable– que despertaría la envidia de cualquier estudiante de arquitectura de nuestros días forzosamente resignado a vivir el mundo

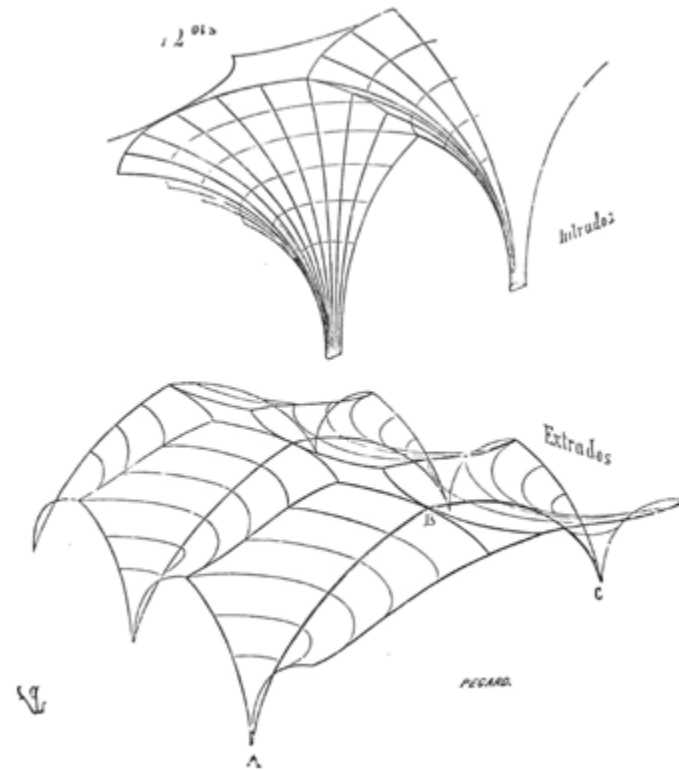
del estudio totalmente separado de la experiencia del hacer, dedicado a sostener sutiles distinciones entre componer y proyectar, entre hacer arquitectura y hacer edificación.

Las enseñanzas del primo mayor arquitecto, en ocasiones con precisa estructuración temática, en otras como breves aforismos a la hora del almuerzo (“proyectar no es mirar, sino ver”, o también “la construcción es el arte del prever”) llegan al joven Poul bajo el concepto de racionalidad, que une las distintas argumentaciones con un hilo continuo, tomando de vez en cuando la forma del simple sentido común, acompañado por una observación poética y familiar de los objetivos del proyecto.

“Es necesario entonces colocar la casa en la parte más alta de la ladera norte, al reparo de los vientos del noreste, bajo el bosque cercano. La entrada deberá estar dirigida al camino que sube; es necesario que dispongamos las habitaciones principales de la casa hacia la orientación más favorable, que es la sureste; además, debemos aprovechar la vía abierta de ese mismo lado y no olvidar la fuente de agua viva que baja sobre la derecha, hacia el fondo del valle; debemos entonces acercarnos y apoyar la casa algunos metros más abajo en la parte plana, sobre esta pausa que la naturaleza ha dispuesto tan favorablemente para nosotros. De esta manera, estaremos lo suficientemente reparados de los vientos del suroeste y no tendremos, por delante de la casa, la llanura que se



Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel (1857). El castillo Pierrefonds. | Bóveda anglo normanda, Siglo XIV. En: Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1875). *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture française du XI au XVI Siècle*. Tomo IV. París: Ve A. Morel & C°.

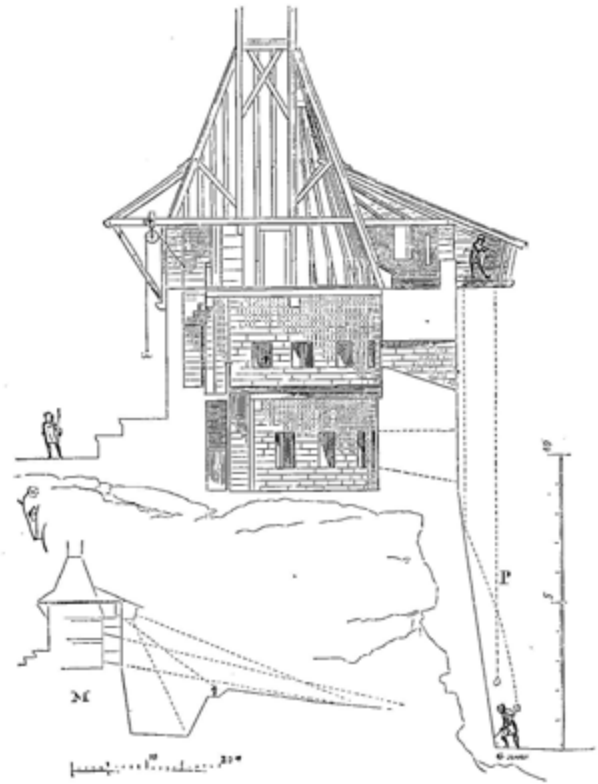
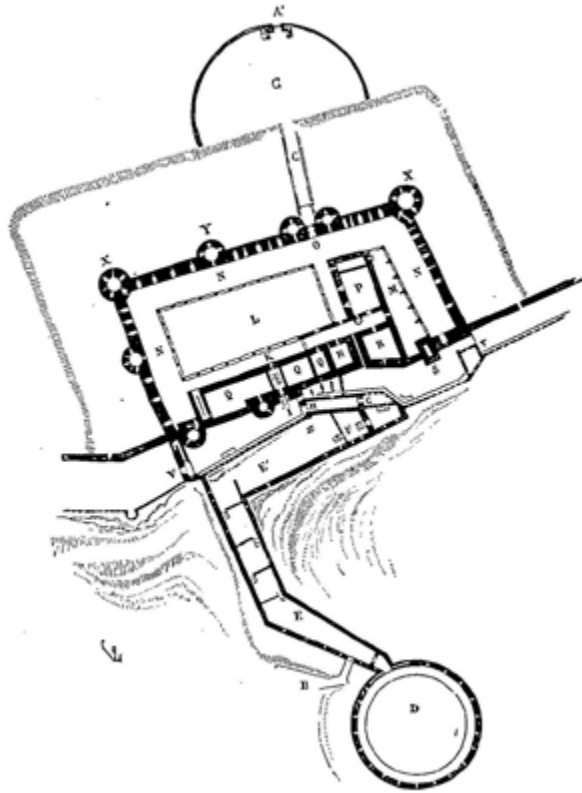


extiende hasta donde alcanza la vista, imagen bastante triste para ver. Decidido esto veamos el programa”.

Los primeros contenidos del proyecto se discuten a partir de la relación proporcional de los ambientes, en planta y en corte: “una sala, una habitación dormitorio, pueden ser cuadrados; pero una sala comedor, desde el momento que será destinada a albergar más de diez personas a la mesa, siempre deberá ser más larga que ancha, ya que una mesa aumenta en longitud según el número de comensales, no en su ancho. Es necesario entonces prever una prolongación a la sala, tal como la que se coloca en la mesa [...] ¿Imaginan lo que sería, no digo vuestra sala, sino vuestro vestíbulo que tiene apenas cuatro metros de lado con una altura de nueve entre el pavimento y el techo? Sería un pozo. Vuestro corte no está por lo tanto en escala con vuestra planta”.

La lección de arquitectura se configura, a lo largo de todo el libro, como transmisión de reglas de arte continuamente filtradas por la experiencia, conquistadas con fatiga, a través de la superación de una condición inicial limitante (singularmente actual después de casi 200 años): la separación entre formación académica y vida, que el mismo arquitecto, improvisado aquí docente, ha vivido en los primeros años de actividad.

“Egresado del colegio, fui a trabajar con un arquitecto, un patrón, que por dos años me hizo copiar dibujos de edificios monumento de los cuales no me indicaba ni la edad, ni el país, ni el uso; luego los coloreaba. Durante ese período seguí cursos de matemática, de geometría, de dibujo y luego de ornamentación. Pude entrar a la *Ecole des Beaux Arts* donde no me enseñaron grandes cosas y, además, hacían concursos para obtener las medallas y el Gran Premio. Me quedé tres años, en total cinco. Necesitaba trabajar, porque tenía solo para pagarme el alquiler y comprarme algo para vestirme. Necesitaba por lo tanto un ingreso fijo, un sueldo por hora, en el estudio de un arquitecto muy ocupado. Allí hacía borradores, y más borradores, en ocasiones algún detalle ejecutivo; ¡solo Dios sabe cómo! ya que nunca había visto cómo se hacía la mínima parte de una construcción. [...] [Luego] me dediqué a viajar, a estudiar arquitectura desde los monumentos construidos, ya no sobre aquellos que me mostraban sobre el papel. Observaba, comparaba, veía cómo trabajaban los obreros, corría a ver los edificios que se derrumbaban, para reconocer *in anima vili* las causas de su ruina. Al final de otros cinco años conocía bastante mi oficio para intentar practicarlo. Total: diez años; y no había construido aún ni la casa para un perro”.



Plan General de las murallas del castillo. En: Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel (1888). *La Cité de Carcassonne (aude)*. (París: Librairie Des Imprimeries Réunies). | Torre de la Peyre. Corte. En: Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel (1888). *La Cité de Carcassonne (aude)*. (París: Librairie Des Imprimeries Réunies).

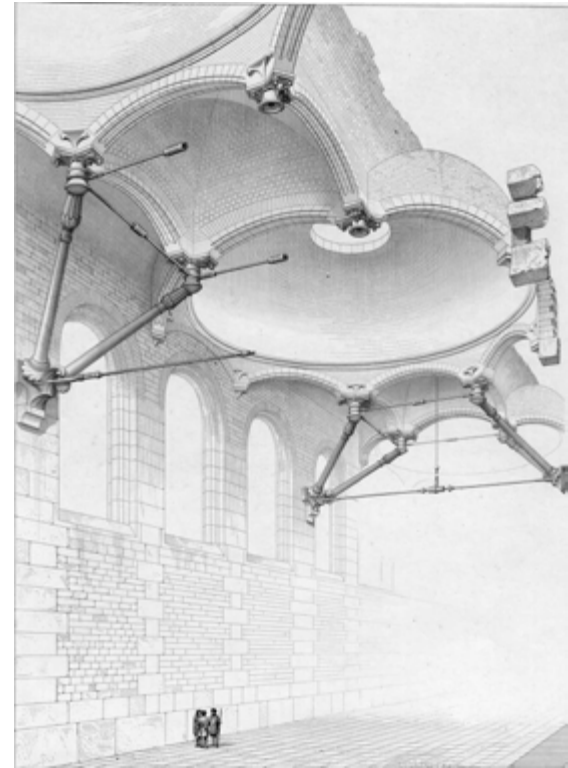
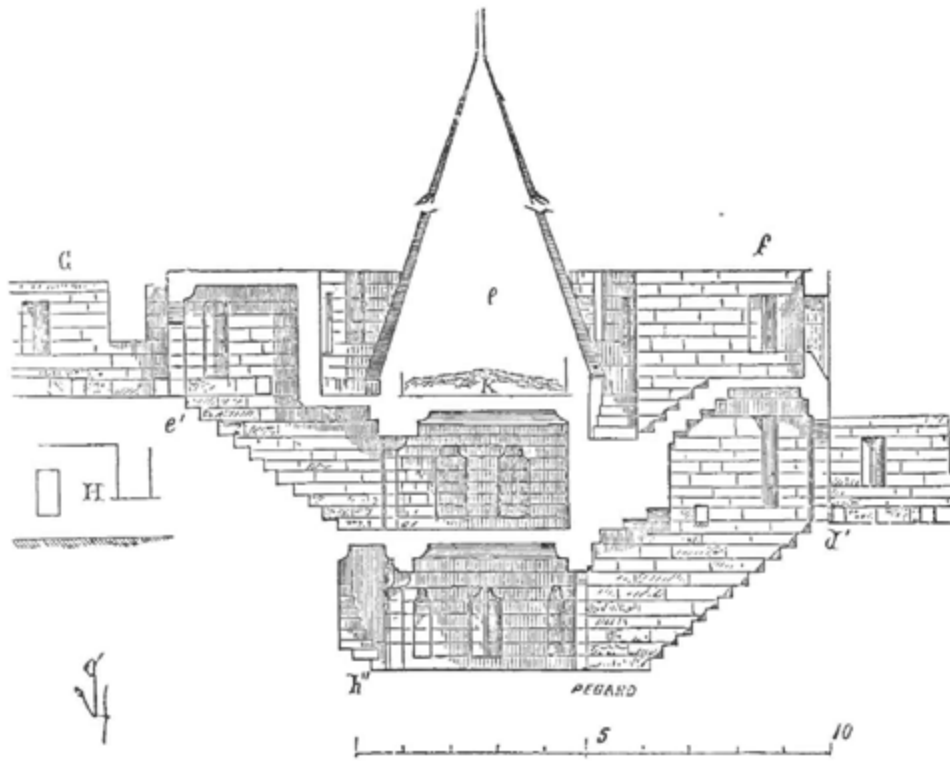
La transmisión del saber del primo arquitecto, formado en tales condiciones de abstracción entre el estudio y la experiencia se desarrolla, en consecuencia, orientada sobre la línea opuesta de lo concreto y lo real: asignadas las proporciones a los ambientes, fijada la jerarquía de los espacios, se examina la funcionalidad de los recorridos en relación a los problemas cotidianos, con algunas notas de color que hoy nos provocan una sonrisa pero que formaban parte de las costumbres de la época.

“Intentemos ahora asignar a los muros de esta habitación la posición necesaria de la construcción. Del salón, debemos entrar a la sala comedor y a la sala de billar [...] Así quedan definidas las tres salas principales [...] A la sala comedor no entraremos frontalmente, sino lateralmente, lo cual es más cómodo. Porque como todos saben, cuando nos dirigimos a la mesa o acabamos de cenar, los señores ofrecen el brazo a las señoras. Es bueno entonces que saliendo o entrando no existan obstáculos que puedan ocasionar incomodidad al camino de las parejas”.

No todas las lecciones preparadas para Poul son lecciones de vida, también son técnicas: nociones de geología y de química se dictan con aséptica precisión en el momento en el que se examinan los estudios de suelo, la calidad y alterabilidad de los materiales de construcción. Nociones de estática elemental acompañan el análisis de las estructuras

portantes, la composición de las cerchas, la estructura de las escaleras. Siguiendo la canónica diferenciación de escalas, desde los primeros croquis al detalle constructivo, el control de la correcta ejecución está siempre motivado con argumentaciones de naturaleza técnica.

“Tomemos por ejemplo una cornisa marca planta. Se llama cornisa marca planta o *marcapiano*, a una banda de piedra que indica una planta, un descanso intermedio en el desarrollo de un muro. Existe un motivo por el cual a nivel de una planta se pone una banda de piedra conformando una saliente: en primer lugar, porque está en grado de asignar más fuerza al muro, a la altura donde recibe el corte; segundo, porque permite a esta cota regular la construcción en relación a una nueva planta. Es importante que esta banda no detenga el agua de lluvia y provoque así la penetración de humedad en el muro; por el contrario, es necesario que la misma tenga un perfil tal que la humedad se aleje del muro y no dañe la madera. Este es el modo con el que los arquitectos que se preocupan por satisfacer las necesidades de la construcción -antes que realizar formas sin relación con las condiciones impuestas por nuestro clima y por nuestra manera de construir- piensan habitualmente en una cornisa marca plantas: trazamos la sección de la piedra siguiendo un ángulo de 60°”.



Torre de la Puerta Roja. Corte longitudinal. En: Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel (1888). *La Cité de Carcassonne (aude)*. París: Librairie Des Imprimeries Réunies. | Albañilería. En: Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1872). *Entretiens sur l'architecture*. París: Vte A. Morel & C^o.

Para las cornisas en piedra, se ilustran algunas secciones tipo, más o menos acanaladas para obtener “un efecto más vivo, de sombras más negras, de claros más brillantes. Al trazar los perfiles externos de un edificio, siempre hay que pensar en la proyección de los rayos del sol”. Si la sucesión de gola y contra gola de una moldura a lo largo de toda la proyección sigue el mismo ángulo de incidencia del sol, “todas las molduras recibirán los rayos más o menos de la misma manera y el perfil dará una sucesión de sombras y de claros uniformes que no pondrán en evidencia la saliente”. Pero si el retiro de la cornisa tiene una inclinación menor de los rayos solares, algunas molduras tomarán luz en manera viva y “se obtendrá siempre una relación diferente entre luz y sombra”. Motivaciones técnicas, por lo tanto, para cada detalle que se ilustra en esta larga experiencia didáctica, donde las soluciones del proyecto están siempre justificadas por exigencias objetivas evitando soluciones a priori. “Poul, tú siempre quieres que te brinde recetas [...] Y bien, no existen recetas para trazar perfiles más de cuánto existan para las otras partes de la construcción. Existen condiciones impuestas por la destinación, la naturaleza de los materiales, el modo de ponerlos en obra, el uso y el efecto deseado. Con estas condiciones, con sentido común, la observación y el estudio, trazarás los perfiles. Retomemos, si quieres, estas condiciones una por una”.

Destino, naturaleza, uso, efecto deseado.

“La destinación: [...] si quieres trazar una cornisa, es para coronar un muro, conducir un canal pluvial o la saliente de una cubierta; por lo tanto es necesario que esta cornisa sobresalga lo suficiente para cumplir su función.

La naturaleza de los materiales: está claro que si se cuenta con piedras resistentes, tenaces y en grandes bloques, o piedras pequeñas y frágiles, no se puede dar el mismo perfil a estos dos tipos de materiales cuya naturaleza es distinta. Del mismo modo esta diversidad influirá sobre la forma de los perfiles y en la manera de poner en obra las piedras. Si tienes que montar las piedras con la ayuda de equipamiento muy simple, primitivo, que no permite elevar grandes pesos o a gran altura, es distinto que si se poseen medios para poder hacerlo: en el primer caso será necesario evitar perfiles que prevean la utilización de grandes bloques; en el segundo, se puede optar por ellos.

El uso: es necesario que tengas en cuenta los usos de la localidad donde construyes, ya que estos usos derivan, por lo general, de una juiciosa observación de las condiciones impuestas por el clima, las necesidades, el modo de trabajar y la naturaleza misma de los materiales [...].

El efecto deseado: el arquitecto hábil puede, ayudado por la sección de un perfil, asignar a una construcción un aspecto robusto o delicado.

Debe siempre subordinar el corte a la escala de la construcción y a los materiales. [...] ¿Ves entonces que la receta, en esto como en todo aquello que concierne el arte de construir, es ante todo razonar?

Los atenienses, que han construido monumentos en mármol blanco, han podido permitirse delicados trazados de sus perfiles que no serían aplicables a los groseros calcáreos de nuestros pueblos. En vez, cuando los griegos han construido los edificios en piedra de naturaleza porosa o de grano grueso, han tenido el cuidado de recubrir los bloques con un revestimiento muy fino que les permitía esconder lo tosco de la materia. Si bien ellos han podido utilizar este procedimiento en un clima moderado, donde jamás hiela, el mismo no se hubiese podido adoptar en nuestra zona, donde el termómetro baja, por dos meses en invierno, a cuatro grados bajo cero [...]. Sería necesario rehacer el revestimiento cada primavera”.

La enseñanza dirigida al aprendiz, por lo tanto, consiste en afinar algunos métodos de trabajo, seleccionados y asumidos a partir de la observación y el hacer; no existen las condiciones para imponer reglas, sino reconocer aquellas que emergieron como resultado de una experiencia, adoptar los instrumentos cuando una serie de ejemplos ha precedido –y formado– las reglas, así como sucedió, por ejemplo, con la codificación de los órdenes, reconocidos más tarde como confiables sistemas armónicos de proporciones.

Extraer de la experiencia, disposición a modificar los procedimientos del proyecto con el cambio de las condiciones objetivas definidas por el ámbito y los medios específicos, es el instrumento de trabajo en esta lección de Viollet-Le-Duc; la misma no debe confundirse con el recurso a la tradición, asumida como artículo de fe y por lo tanto acríticamente perseguida, como sucede en gran parte de la instrucción francesa de aquellos años.

La tendencia a la falsificación está atribuida a un uso distorsionado de los estudios clásicos, a través de la aplicación de materiales que simulan otros, o a través de la tendencia a la decoración “parásita”, sobreponiendo elementos constructivos extraños “como se aplica un tapiz a un muro para decorarlo. [...] La columnata del Louvre es seguramente una de las realizaciones más profundamente contrarias a la razón que se haya hecho en este campo, porque su orden no tiene ninguna relación con aquello que cubre y este inmenso pórtico, colocado en la primera planta, no hace más que oscurecer las ventanas abiertas a lo largo de su desarrollo y jamás verás a nadie paseando”.

La estrecha relación entre las estructuras necesarias del edificio y su definición formal es el objetivo primario del proyecto, el control de los espacios y de los elementos físicos que definen los mismos: “haremos una construcción [...] donde no se podrá encontrar un solo detalle que

no sea la consecuencia de una necesidad de la estructura o de sus usuarios [...]; no habrá nada escondido, nada será ficticio, nada inútil”.

En la *Histoire d'une maison*, al joven Poul no se le impone el estudio, la relectura de Vitruvio, los dibujos de Piranesi, el desarrollo de los trazados, de los detalles: “¿es así que has comenzado a aprender arquitectura?”, pregunta el joven a su experimentado primo.

“[Después de los primeros años, pasados sin realizar ni una sola arquitectura] mi protector me hizo entrar en una agencia de trabajo del Estado, donde veía utilizar métodos que no iban de acuerdo con las observaciones que había podido recoger durante mis estudios sobre la arquitectura del pasado [...]. [Luego] supe de una gran empresa que construía edificios industriales muy importantes. [...] trabajé como un negro que trabaja, para adquirir todo aquello que me faltaba para satisfacer a mis clientes. [...] Devine arquitecto y muy pronto tuve una buena clientela y más trabajo de aquel que podía desarrollar ya que creo es indispensable siempre estudiar, razonar, mejorar y –en este sentido– diré que cuanto más se avanza, más dificultades se encuentran.

- Entonces, ¿cómo es que se estudia arquitectura?

- Así... haciéndola... ” ●

Este texto, cedido por el autor, fue publicado en *Insegnare l'architettura. Riflessioni sulla didattica alla Scuola di Venezia*. A cargo de Marina Montuori y Franca Pittaluga. Il Cardo/Saggi. Venecia, junio 1994. Traducción al castellano del Prof. Arq. Gustavo A. Carabajal en colaboración con Silvia Guadalupe Braidá.

»

Barrale, M. (2017). Maritorio, ciudad y arquitectura. *A&P Continuidad* (7), 14-21.



Maritorio, ciudad y arquitectura

Diálogos con Boris Ivelic

Boris Ivelic por Marcelo Barrale

Español

Boris Ivelic es miembro fundador y director de la Maestría en Arquitectura mención náutico y marítimo de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (EAD-PUCV). Reside en la Ciudad Abierta, donde hace más de 40 años, junto a otros profesores integra trabajo, vida y estudio. La EAD-PUCV es actualmente una referencia internacional y ha tenido una relevancia cabal para nuestra facultad en la incorporación de contenidos vinculados a la relación entre arquitectura y paisaje, y al desarrollo de prácticas 1:1. Esta entrevista contextualiza el vínculo entre ambas facultades, e indaga sobre el concepto de *maritorio*, su importancia para comprender el territorio chileno en sus dimensiones tangibles e intangibles y el impacto que esta noción ha tenido en la producción académica y científica de grado y posgrado de la EAD-PUCV.

Palabras clave: borde, agua, tierra

Recibido 25 de agosto de 2017
Aceptado 20 de octubre de 2017

English

Boris Ivelic is founding member and Director of the Master's Program in Architecture with a Nautical and Maritime Major of the Architecture and Design School of the Pontifical Catholic University of Valparaíso (EAD-PUCV). He lives in Ciudad Abierta where he has been working and studying for more than forty years along with other professors. EAD-PUCV is nowadays an international reference; it has played a key role in our Faculty as regards the incorporation of contents dealing with the link between architecture and landscaping as well as the development of practices 1:1. This interview contextualizes the relationship between our institutions and addresses the concept of *maritime territory* and its significance to understand both tangible and intangible dimensions of the Chilean territory. It also approaches the influence that this notion has exerted on EAD-PUCV undergraduate and postgraduate academic and scientific production.

Key words: border, water, land

Este diálogo es producto de una relación de intercambio académico sostenida con continuidad desde hace ya quince años entre nuestra casa de estudios y la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso¹. Si bien la EAD-PUCV tiene una prolífica producción escrita desde sus comienzos,² y la Ciudad Abierta³ en su concepción se encuentra, justamente, abierta a la hospitalidad, para ser visitada, las primeras noticias que recibimos sobre ambas datan de los años ochenta en un artículo de Enrique Browne (1985) en la Revista *Summa* 214. Luego, ya en plenitud de la democracia en Argentina, distintos congresos de arquitectura latinoamericana daban cuenta de los avances de Ciudad Abierta. Fernando Pérez Oyarzún fue uno de los principales teóricos que se ocuparon de reflexionar y diseminar la experiencia desde Chile hacia el exterior. Una de sus principales contribuciones fue el libro realizado en forma conjunta con Rodrigo Pérez de Arce y

Raúl Rispa en el 2003, llamado “Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta”.

Sin embargo, el aporte en directo y más concreto en la FAPyD fue una clase de Horacio Panchito Torrent, por entonces recién radicado en Santiago de Chile. Hacia fines de los noventa, docentes del Taller Barrale visitaron Ritoque y, luego, en el año 2000 se produjo el primer arribo a Rosario de dos docentes noveles de la EAD-PUCV, los arquitectos Iván Ivelic Yañez y David Luza, quienes montaron una exposición y dictaron una conferencia. Ese mismo año se produce el mítico viaje a Valpo de cuatro buses de estudiantes y docentes rosarinos, en plena crisis política e institucional de la Argentina. El viaje vino a consolidar *de hecho* la relación de intercambio académico y mutuo interés cultural y disciplinar, y nos dio la fortaleza para continuar visitando otros países de Latinoamérica tales como, Uruguay, Paraguay, Bolivia y más recientemente Brasil, en particular la ciudad de

Río de Janeiro. Con posterioridad, realizo, con la ayuda económica de una beca FOMECA, una pasantía docente en la EAD-PUCV durante seis meses y, en el 2002, una delegación de la Escuela, en Travesía a Rosario, construye en la terraza de la FAPyD un artefacto denominado “La intimidad cúbica”. Durante estos quince años, se suceden, cada dos años, los viajes de estudiantes de Rosario a visitar Valparaíso, organizados por estudiantes del Taller. Finalmente, producto del crecimiento de la política de intercambio internacional en las universidades públicas de la Argentina, se concretó, en el 2012, el convenio de movilidad estudiantil, a partir del cual, ya diez estudiantes rosarinos han hecho la experiencia de intercambio. La entrevista cuenta, de hecho, con la participación en la producción y documentación fotográfica de Julián Barrale y Andrés Levrino, ambos estudiantes de la FAPyD que realizaron un intercambio durante el año 2015 en la EAD-PUCV.



Clase en la EAD-PUCV 2012. Foto: Julián Barrale. | Chiloé, travesía Pailad 2012. Foto: Julián Barrale.



La figura de Boris Ivelic tiene relevancia como uno de los principales intelectuales que concibieron la Ciudad Abierta como un ámbito de producción de conocimientos donde se fusionan la vida, el trabajo y el estudio, y donde la arquitectura es concebida como poesía, arte y oficio. Boris fue uno de los fundadores de la EAD-PUCV y mentor de la Maestría en Arquitectura mención náutico y marítimo, generando un marco para la profundización de conocimientos referidos al *maritorio* chileno y sus arquitecturas posibles. En particular, el proyecto para la costa de Valparaíso (Ivelic, 2016) y el diseño y construcción de la Embarcación Amereida (Ivelic, 2005) son dos instancias ilustrativas y significativas de esta producción que se mencionan durante esta conversación, que tuvo lugar en el vecino país.

Marcelo Barrale. Boris, ¿por dónde partimos? Una de las cuestiones que nos va llenando de sentido en cada viaje, es el modo en que la EAD-PUCV coloca al paisaje como la razón de

ser de la cultura y la arquitectura. Lo vamos verificando tanto en la apertura poética de los terrenos (Iommi, 1971) como en la visión poética de América desde Amereida (Iommi, 1986), donde expresa su origen y destino, como los trabajos de observación y los proyectos de los estudiantes. Esta mirada sobre el paisaje como fundamento, tiene que ver también con cómo la EAD-PUCV *descubre* Chile desde el sur, considerando la forma de vida de los chilotes, con un pie en el agua y un pie en la tierra. Tiene que ver con los *maritorios*⁴ y la articulación entre la cultura del habitar los suelos costeros y, al mismo tiempo, el mar.

Boris Ivelic. ¿Por dónde partimos? El panorama es grande. Partimos desde el borde costero, tenemos aquí algunos ejemplos que pueden ayudar. Nosotros estamos frente al océano más grande del mundo, el Pacífico, que ocupa prácticamente la mitad del globo terráqueo. La costa de Chile mide unos 4.500 kilómetros de longitud, pero si consideramos todo el borde costero

del Archipiélago, en realidad, se podrían contar 50.000 kilómetros de costa. Y, además, tiene no solo el territorio terrestre sino el marítimo, que es incluso mayor al territorio terrestre. Sin embargo, el Océano Pacífico para Chile es un desconocido. Chile no ha demostrado vocación marítima, toda su realidad marítima es un mar que no ha sido constituido. Chile no es consciente de que el Pacífico puede ser su destino definitivo. En nuestro mar tenemos todo: circulación, alimentos. Chile produce salmón –sobre todo en Chiloé donde ustedes van a ir ahora de Travesía– que le ha generado divisas equivalentes a las del cobre cuando estaba en un precio bajo. Y el agua es de tal calidad que se produce en la mitad de tiempo que en Noruega, que es el gran productor. Los noruegos prácticamente son socios de todas las salmoneras chilenas. Asimismo, en Chile no hay un control tan estricto como en Noruega y ese ha sido nuestro gran drama, ha generado crisis, pestes terribles y enfermedades monstruosas. Aún así, Chile se repone y sigue, a la manera de la ley del oeste



Maritorio Orcón. 2016. Foto: Ana Valderrama.

norteamericano. Todo lo contrario de nuestra agricultura, allá, en el mar, no hay regulación.

Un profesor nuestro, oceanógrafo, en su investigación descubrió hidratos de metano en todo el litoral de Chile hasta Valdivia. El metano es gas natural comprimido, ubicado en el subsuelo marino. Este gas se expande a volúmenes gigantes y está listo para ser usado y aprovechado. Pero como no hay una tecnología conocida en el mundo para extraer el gas del agua, el gobierno ha deshecho esa posibilidad. Es un momento de crisis energética brutal, y nuestro gas tenemos que traerlo del Asia en barcos. Se hizo una terminal gigantesca en Quinteros, al norte de Chile, a unos treinta kilómetros de acá, y tenemos el gas más caro del mundo, siendo que lo podemos extraer de acá. Además, la circulación de embarcaciones por el Pacífico prácticamente no existe: solo es costera.

Bueno, ese es nuestro mar. Nuestra intención a través del Magister Mención Náutico y Marítimo es incentivar esa realidad, y que los arquitectos puedan hacer obras en el agua, no

solo en la tierra. El agua es parte del elemento arquitectónico. Nosotros podemos trabajar con el agua. En el Archipiélago, en Chiloé, el agua y la tierra se entrelazan. No hay un límite estricto agua-tierra como hay en nuestro Pacífico, sino que el agua se mete dentro de la tierra y la tierra se mete dentro del agua. Pero en nuestro Pacífico, meter la tierra adentro es una obra faraónica. Por ejemplo, el muelle de abrigo (Prat) en Valparaíso es un iceberg, y lo que aparece en la superficie es muy poco en relación a lo que hay debajo.

MB. ¿Qué profundidad tiene ese iceberg?

BI. Sesenta metros debajo del agua, una locura. Como fue hecho en un tramo muy pequeño de la bahía, solo abriga una parte muy pequeña. Ahora las empresas portuarias junto al gobierno nacional quieren hacer una ampliación por el borde costero sin protección. Entonces la gente del puerto se preocupa solo por el puerto y no por la ciudad. Si llega una embarcación,

un Panamax, necesita 900 camiones, ¿qué va a pasar con todos esos camiones en la ciudad? Una locura. Hay otro proyecto hacia el centro de Valparaíso donde quieren transformar la costa en un Centro Comercial. Entonces la Escuela propuso un proyecto alternativo de espacio público. Un parque que recoge el mar. Queremos que el agua ingrese hacia el interior del límite para ser un agua resguardada, que permita que los cerros de esta ciudad puedan gozar de los bienes del mar: que un niño pueda bañarse con toda tranquilidad en esta nueva playa que se le otorga, de mil metros de longitud. Pequeñas embarcaciones, regatas y remo. ¡Aquí ustedes pueden ver claramente esta fusión en que la tierra que se saca de acá se rellena allá, para ser también un campo deportivo. En los países nórdicos hay una embarcación por familia, ¡nosotros quisiéramos que en Chile por lo menos haya un botecito por familia! Los nórdicos son navegantes por naturaleza, tienen la cultura marítima “a concho”⁵. Aquí, lamentablemente no la tenemos.



Diario El Mercurio de Valparaíso, domingo 10 de mayo de 2015. | Boris Ivelic y Marcelo Barrale en la EAD-PUCV. 2016. Foto: Ana Valderrama.

La Escuela ha hecho varias investigaciones y proyectos con el mismo propósito: para que el agua entre, modelo la tierra. O sea, modelando la tierra, modelo el agua. Porque puedo controlarla, tengo canales de navegación, un relleno. Además, un muelle para protegernos de un posible tsunami. Tengo una compuerta que se cierra, aquí hay otra, de manera que el agua entra, pero llega hasta un límite, que no inunde la ciudad y que tampoco inunde el parque.

En el proyecto en la costa de Higuierillas, hacemos una excavación, para que entre el mar y para que haya una escuela de velerismo. Esto ya existe, y nosotros lo reforzamos con una marina, de manera de obtener una doble protección: una, mar adentro y la otra, mar afuera. Pensamos también unos edificios como una suerte de muros de contención y de basamento del cerro. El proyecto también organiza una zona donde se ubica un club de yate, más de cincuenta restaurantes, autos, sin espacio abierto. Una tremenda complejidad. Entonces había que pensar una abertura, y hacer que el mar entrara. Transformamos luego

el río Aconcagua en un puerto. Como les decía antes, salir hacia afuera es un costo sideral y finalmente no se abriga nada. En cambio, al traer el mar hacia el interior yo lo puedo gobernar. Este lugar y todos los puertos que son considerados sectores industriales de la ciudad, donde el tren y las vías se soterran, de manera que pensamos una continuidad, donde, asimismo, la avenida Brasil se incorpora al parque y va generando unos pórticos. Además incorporamos un museo interactivo. En Santiago hay un museo interactivo de cuestiones físicas, químicas, energéticas, biología, y se hacen exposiciones itinerantes por todo el país. Se firma un convenio con ellos y todos los jóvenes de la Quinta Región vendrían a estudiar acá. Yo a mis alumnos los mando al Museo Interactivo Mirador para que aprendan física. Y por último, los edificios son pensados como el Parque España de Oriol Bohigas en Rosario, como elementos que aúnan lo público y lo privado.

MB. ¿Qué características tiene el maritorio chileno?

BI. El maritorio chileno se caracteriza por tener canales interiores. Luego esos canales están muy protegidos de las obras del Pacífico, completamente protegidos. Ahora bien, es una zona de clima bastante adverso, de fuertísimos vientos, pero aún así no son las mismas olas que las del océano, que te dan vuelta una embarcación, te la hacen zozobrar, o cortan amarras. Lo que tiene el Archipiélago es eso, de manera que yo voy por un mar muy tranquilo, navegable, en cierto sentido, muy amable. Pero se viene una tormenta de los mil demonios, ya no se pone tan amable, pero tienes mucho lugar donde fondear y resguardarte. En estos elementos la gente se va instalando y se van generando ciudades. Estoy hablando del puro Chiloé, porque fuera de Puerto Chacabuco y Coyhaique, que es el interior, está todo desocupado, es un mar completamente inhabitado.

MB. Ir descubriendo el territorio chileno desde el sur y desde el mar, ¿tiene que ver con volver al origen de la propia historia del descubrimiento de Chile?



Barco Amereida en Puerto Montt. 2007. Foto: Ana Valderrama.

BI. Lo que hizo Fernando de Magallanes es una hazaña monstruosa, porque ellos venían en veleros. Cuando tú entras del Atlántico y estás buscando el paso al Pacífico (que en ese momento no se conocía que existía), te encuentras con un laberinto. Entonces zozobraban todos, el viento los aniquilaba, los hacía pedazos. Fernando de Magallanes se basó en muchas experiencias de navegantes anteriores y logró hacer el paso, y por tanto él descubre Chile desde la Patagonia occidental, desde el Estrecho de Magallanes. Y a su vez, descubre el Pacífico. Para nosotros es un tipo extraordinario, lo que hizo fue algo genial, logró abrir el territorio. Luego Chile es descubierto desde el sur y no desde el norte. Ahora, ¿qué ocurre que en esta instancia Chile nunca se aventura más a la Patagonia? Chiloé nace casi por un interés de la propia gente, la autoridad estaba todavía bajo la tutela de España cuando Chile ya se había independizado. Y ellos generaron su propia cultura, son unos constructores de barcos extraordinarios, saben todo lo que hay que saber de la

madera, tienen comida propia, cantos propios, un folklore absolutamente auténtico. Además fue una población que no se contaminó por la condición de isla que tenía. El valor de Chiloé ha sido como la cabecera que ha permitido que lo poco que está poblado del Archipiélago haya sido hecho por chilotes.

El otro polo es Punta Arenas, Magallanes, que la mitad de la población es de origen chilota. Y el resto de los pocos poblados entre estos dos polos también son chilotes. Por su cultura, un colono chilote sabe todos los oficios, si no conoce todos, parece. Sabe de mecánica, de embarcaciones, de construir en madera, cómo carnear un animal. Muchos jóvenes fueron, te fijas, a colonizar, y perecieron porque no podían carnear. No solo pudor, sino que no se atrevían, simplemente. Por eso hay que tener una cultura de colono. El colono sabe de todo, sabe pescar, sabe ver el clima por el aire o por el viento, tú le preguntas de marea y, aunque nunca ha visto una tabla de marea, sabe exactamente a qué hora va a estar a nivel la marea, porque hay fluctuaciones de siete

o seis metros. Esas fluctuaciones le permiten, a la vez, navegar a favor o en contra de la corriente.

La cultura de un chilote es enorme, el valor que tiene también es enorme, y la hospitalidad también es enorme. Pero a la larga están enfrentados a un territorio absolutamente virgen todavía, para bien o para mal. Tienen las mejores aguas del mundo, la selva nativa con especies milenarias, ahí está el alerce, que es una madera que no se pudre y tiene una beta bellísima, árboles de tres mil años que crecen un milímetro por año. También está el ciprés de las Guaitecas que es otra madera que no se pudre. Ya no se pueden explotar igual. Afortunadamente, están en unos riscos en la cordillera que es casi imposible llegar, todo lo que era factible de alcanzar y cortar se cortó ya, ya no existe nada.

MB. Para terminar, ¿podrías relatar la travesía extensa de la Embarcación Amereida?

BI. Mira, dentro de las travesías que nosotros íbamos haciendo a la región austral, una fue a

un antiguo fundo de la Universidad que todavía lo conservaba. Ahí hicimos algunas obras, pero descubrimos toda la tecnología de la construcción de embarcaciones en madera. Empezó entonces a meterse un bichito adentro, “¿por qué no hacemos travesías en barco y llevamos todo en el barco, las herramientas, la casa y todo y fundamos obras en la Patagonia?”, y ahí surge la idea de esta embarcación.

La embarcación Amereida tardó varios años en construirse, porque las travesías eran por un período muy corto. Yo la alargué un poco más, un mes, digamos. Partimos construyendo en Huinay, una región a cerca de Puerto Montt hacia el sur, por los canales. Aunque, de todos modos, era como estar en la región de Magallanes: sin infraestructura. Y bueno, la fuimos construyendo de a poco. Gané dos concursos CONICYT en Chile, y luego fuimos recolectando dinero mediante donaciones de egresados nuestros y gente allegada, hasta que la terminamos.

La construcción duró como diez años. A los alumnos de Diseño Industrial, fundamentalmente, se les encargaba una parte, ellos la proyectaban, la construían y la montaban. Hay un listado de muchísimos alumnos que participaron, alrededor de veinte personas más los futuros graduados, donde cada uno fue desarrollando una parte de esta embarcación. La parte de obra gruesa se hizo allá: la construcción del casco. Después botamos el casco al agua y lo remolcamos a Puerto Montt. Veinte metros de eslora, cuarenta toneladas de peso. La Armada siempre nos ayudó, llevando alumnos, transportando el equipamiento. De hecho, dejamos el barco en dependencias de la Armada, en una marina, donde lo íbamos implementando año a año. La Universidad nos gestionó una casa en Puerto Montt, y parte de esos años vivimos allá. Esta es una embarcación que se despliega para aumentar la superficie de trabajo, y tiene unos sistemas de flotadores al lado para la estabilidad transversal. Aumenta de cinco a ocho metros y medio, casi nueve. A su vez, tiene un muelle flotante

en la parte alta de la embarcación, lo que se llama la superestructura. Nosotros podíamos armar un muelle de cuarenta metros de largo.

Esa fue la experiencia del barco y de ahí el origen que nos permitió hacer un Magister náutico-marítimo. Por eso también, te fijas, hay embarcaciones más sofisticadas que ésta, ésta fue muy de habitabilidad y muy tradicional en cuanto a usar la maestría en maderas chilotas, que viene desde los vikingos. Eso descubrimos, la forma del casco es vikinga. Cuando tú llegas a un casco perfecto, no se puede variar, el corazón quedó ahí, perfecto, y funciona macanudo. A veces se enferma, también. Este barco nosotros lo implementamos en su habitabilidad, que es la experiencia propia de un arquitecto y de un diseñador. Cada uno hizo una mesa, unas camas, miles de cosas que están ahí también desarrolladas. Esa fue la experiencia de la embarcación. Como te digo, la plata la fuimos consiguiendo poco a poco, nunca he sumado cuánto fue.

Entonces vimos que podíamos hacer prefabricado y rápido, y con muy poca plata. Lo que se nos ocurrió fue unirlo. El forro del iglú fue hecho de totora, porque en el terreno hay totora, ¿ustedes ubican la totora? Se teje y se hacen asientos incluso, tiene una capacidad de aislación muy alta. Tejimos unos mantos, con la forma de ecuadores y meridianos, no en base a pentágonos y triángulos como se hace tradicionalmente, sino son unos arcos que daban un diámetro de ocho metros y unos ecuadores que iban uniendo todo eso. Estos mantos de totora se hacían esta forma, curva. Tejimos dos mantos, y al medio le agregamos polietileno y los unimos entre sí para que quedara impermeabilizado. Toda la parte metálica y el zócalo donde se apoyaba esto fueron hechos acá en Viña, prefabricados, y los paneles también. Lo trasladábamos para allá y en una semana lo armamos, y eso duró como diez años.

Esta tecnología tenía la virtud de que era fantásticamente aislante, yo creo que es el elemento más aislado que hemos hecho en Ritoque. Con el

tiempo, la totora se restringe un poco, los gatos que suben y arañan, el perro que sube hasta arriba al gato, empieza un poco a desarrollarse esta cosa. La luz empezó a entrar por unas rendijitas y el plástico se fue quemando, entonces después tuvimos que ponerle un techo encima, una estructura que hubo que hacer, pero se siguió conservando el iglú.

El piso eran paneles de madera. Se niveló la arena, se puso un polietileno y sobre eso los paneles, un panel doble. Eso permitió que en una semana estuviera construido. Después algunas otras cosas que se hicieron adentro, el baño estaba afuera y era muy duro para las mujeres, entonces hicimos un baño adentro, el iglú tenía un anexo, una curva paralela a la forma del iglú. Y eso duró, como te digo, más de diez años.

MB. ¿Fue la primera obra de Ciudad Abierta en Ritoque?

BI. Claro, mira, no fue una obra oficialmente constituida y consolidada, sino que fue más bien una intención de faena, pero dada la necesidad, me pidieron que yo viviera unos días ahí con mi mujer y mis hijos, y ahí viví durante unos doce años. Entre 1970 y 1982, sí, más o menos doce años en un iglú (se ríe) ●

NOTAS

- 1 - Para más información visitar: www.ead.pucv.cl y www.corporacionamereida.cl.
- 2 - Consultar la biblioteca online <http://wiki.ead.pucv.cl/Casiopea>.
- 3 - "La Ciudad Abierta de Ritoque es una extensión de 270 hectáreas ubicada a 16 km al norte de Valparaíso. Sus terrenos comprenden un extenso campo dunario, humedales con una extraordinaria diversidad de flora y fauna, un borde de playa de más de 3 kilómetros, quebradas y campo. Fundada en 1970 por poetas, filósofos, escultores, pintores, arquitectos y diseñadores, es hoy habitada por muchos de ellos". Para más información: <https://www.ead.pucv.cl/amereida/ciudad-abierta/>.
- 4 - El concepto de maritorio refiere al territorio de mar donde un Estado ejerce soberanía. Incluye el subsuelo marino y los territorios de contacto entre agua y tierra y ecotonos. Es de especial relevancia, siendo que el Maritorio chileno es un territorio de aproximadamente 8000 kilómetros cuadrados a lo largo de todo el país.
- 5 - "a concho" es un aforismo chileno que significa "a pleno".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWNE, Enrique. "La Ciudad Abierta de Valparaíso". *Revista Summa* (214).
- IOMMI, Godofredo. 1971. *Apertura de los terrenos* (Viña del mar: Ciudad Abierta).
- IOMMI, Godofredo. 1986. *Amereida* (Santiago de Chile: Editorial Cooperativa Lamda).
- IVELIC, Boris. 2005. *Embarcación Amereida: y la épica de fundar el mar patagónico* (Valparaíso: Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).
- IVELIC, Boris y SEGURA ARIAS, E. (2016). "Recuperar nuestro destino marítimo en la concepción de un maritorio habitable y sustentable". *AUS (Valdivia)*, (19), 88-93.
- PÉREZ DE ARCE, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando y RISPA, Raúl. (2003). *Escuela de Valparaíso, grupo ciudad abierta*. (Santiago de Chile: Contrapunto).



Boris Ivelic. Arquitecto. Profesor Jerarquizado de la EAD- PUCV. Director de la Maestría en Arquitectura mención Náutico y Marítimo. Miembro fundador de la Ciudad Abierta



Marcelo Barrale. Arquitecto. Profesor Titular de la FAPyD-UNR. Coordinador de la Cátedra Producción Social y Ambiental del Hábitat ICLA-UNR. Miembro fundador del colectivo Matéricos Periféricos. Vocal del Colegio de Arquitectos de la Pcia. de Sta. Fe. Distrito 2.
marcelobarrale@hotmail.com

»

Campodonico, N. (2017). El tiempo como el gran material. *A&P Continuidad* (7), 22-35.



El tiempo como el gran material

Francisco Mangado por Nicolás Campodonico

Español

La celebración de la Bienal de Arquitectura Latinoamericana que tuvo lugar en Pamplona en mayo de 2017 fue el marco para la realización de esta entrevista al arquitecto Francisco Patxi Mangado. La conversación se focaliza en torno al concepto de Memoria y su interacción con el proyecto arquitectónico. La memoria biográfica permitiría ubicar el valor de los recuerdos en la configuración de la personalidad del arquitecto mientras una dimensión más instrumental permitiría operar en la ciudad con fragmentos construidos a lo largo del tiempo. Materia, construcción, tiempo son conceptos que acompañan el diálogo permitiendo hacer un aporte a la comprensión de la obra del arquitecto español y a su trabajo docente ahora comprometido con la formación de posgrado.

El Museo de Arqueología de Vitoria da forma a estas ideas convirtiéndose en un dispositivo a través del cual el arquitecto ha decidido sobre el tiempo, convirtiendo su obra en telón de fondo de una ciudad con memoria.

Palabras clave: Arquitectura, Memoria, Materia, Tiempo, Francisco Mangado

Recibido 25 de agosto de 2017
Aceptado 25 de octubre de 2017

English

Architect Francisco Patxi Mangado was interviewed in the context of the Latin American Architecture Biennial which took place in Pamplona in May 2017. This conversation is focused on the concept of memory and its interaction with the architectural project. The biographical memory enables to consider the significance of memories shaping the architect's personality while a more instrumental dimension allows the operation in the city through built segments over time. The dialogue deals with the concepts of material, construction and time enhancing the comprehension of not only the work of this Spanish architect but also his academic role as professor in postgraduate education.

It is in the Museum of Archaeology in Vitoria that Mangado's ideas take shape. The museum has become the means by which Mangado has turned his work into the backdrop of a city in which memory is alive.

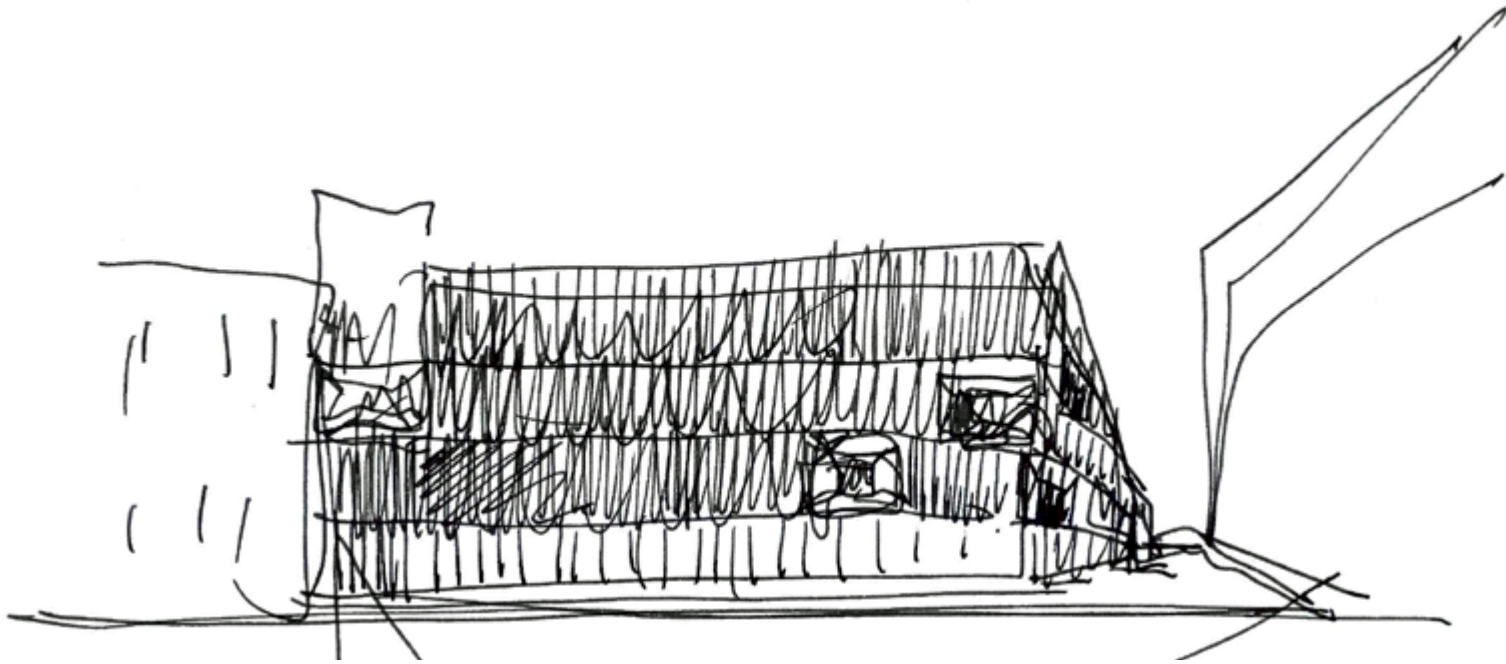
Key words: architecture, memory, material, time, Francisco Mangado

Francisco Mangado es profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra desde 1982. Sus logros académicos lo llevaron a ser profesor invitado en la *Graduate School of Design de la Universidad de Harvard*, *Eero Saarinen Visiting Professor of Architecture* en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale y profesor invitado en *l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne* (EPFL) y en la Universidad de Cornell. Ejerce la profesión desde su estudio radicado en Pamplona. En 2006, dos de sus obras –el Palacio de Congresos y Auditorio de Pamplona y el Centro Municipal de exposiciones y Congresos de Ávila– fueron incluidas en la exposición que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) realizó sobre arquitectura española. Su obra ha sido expuesta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Auditorio de Teulada (Alicante), el Palacio del Condestable de Pamplona, la Galería Aedes en Berlín, la EPFL de Lausanne, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto y

la *Galerie d'Architecture en Paris*. En 2008 creó la Fundación Arquitectura y Sociedad, que trabaja para favorecer la interacción de la arquitectura con otras disciplinas de la creación, el pensamiento y la economía; y en el marco de esta institución está poniendo en marcha una nueva escuela de Arquitectura de posgrado que, desde Madrid, busca profundizar conocimientos en tres ejes: Arquitectura y Diseño; Arquitectura e Industria y Arquitectura, Economía y Gestión. Esta entrevista busca indagar en algunos conceptos intrínsecos al proyecto de arquitectura como memoria, tiempo, tradición, libertad, historia, interdisciplina a través de la experiencia docente y del hacer arquitectónico de Francisco Mangado.

Es particularmente una fría y diáfana mañana de finales del mes de abril en Pamplona, Navarra. He quedado con Patxi en encontrarnos en su estudio para esta entrevista. Al llegar, su secretaria me comenta que él ya está hace rato

trabajando en el estudio. Me acompaña hasta una sala contigua y lo encuentro dibujando sobre un tablero, rodeado de colaboradores, explicando un detalle constructivo y cómo este iba a modificar en esencia la expresión del edificio que los ocupaba. Me saluda muy cálidamente (como siempre) y me invita a desayunar en el bar de la planta baja. Café y *croissants* de por medio, hablamos un largo rato sobre amigos en común; también discurrimos en torno a ciertas banalidades, pasando un momento agradable. Luego, subimos nuevamente al estudio y nos dirigimos a su oficina para realizar la entrevista. Es un espacio muy amplio, con una ventana enorme al final desde la cual se domina un hermoso paisaje: el parque, las fortificaciones, la ciudad y, de fondo, las montañas no tan lejanas. Algunos sillones, uno por debajo de la ventana y otros contra una biblioteca, conforman un sitio particularmente cálido donde nos disponemos a seguir conversando.



Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Croquis Dibujo cedido por el Arq. Mangado.

Nicolás Campodonico. Me gustaría proponerte centrar la entrevista en el tema de la memoria. Pensar en la memoria como algo más amplio que los sentidos, casi como un dispositivo de acumulación del tiempo.

Francisco Mangado. (interrumpe) Claro, de acumulación de tiempo y conceptos. Memoria no es un ente abstracto, como todo el mundo piensa. Existen muchas memorias que son, yo creo, memorias particulares y es curioso porque nosotros hacemos la arquitectura de acuerdo con esas memorias particulares. Para mí, la arquitectura es contextual o no es arquitectura, es otra cosa. Si no es contextual es un hecho de objetos, desposeída de los contenidos que me interesan. Cuando hablo de ese contexto, hablo de algo que es muy propio y muy interno. Es decir cómo tú lees el contexto, cómo lees las

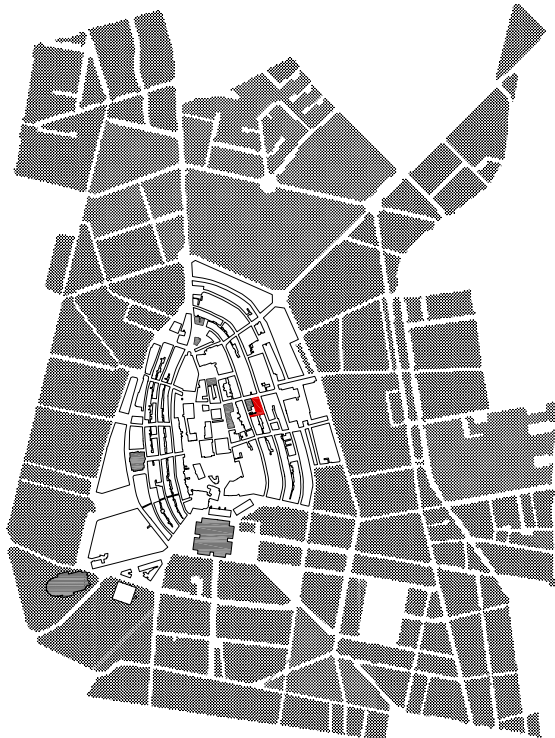
circunstancias, la realidad y cómo utilizas los instrumentos para ejecutar un proyecto. Todo esto depende de tu memoria. Tú eres distinto de mí o de otra persona, entre otras cosas porque tenemos una memoria distinta, porque hemos experimentado la vida de una manera distinta, porque hemos recogido el pasado y los aprendizajes de una manera distinta, porque tenemos incluso gustos condicionados por nuestra manera de ser educados en forma distinta, porque admiramos determinadas arquitecturas de una manera distinta, porque en el fondo, gracias a Dios, la memoria tiene muchas memorias, casi tantas como personas. Lo dramático y lo poco interesante es cuando uno hace arquitectura sin memoria, algo que ocurre demasiado en estos días. Hablamos hasta la saciedad de la arquitectura de los objetos. Entre otras cosas, la arquitectura deja de ser forma con contenido o forma

estratégica y se convierte en objeto desposeído de todo valor, más allá de la pura apariencia del objeto cuando no tiene memoria.

Entonces la memoria es un concepto por un lado abstracto, en el sentido que explica una actitud, un interés; pero por otro lado, muy concreto y eso es lo bonito. Se hace concreto cuando se identifica con una persona, con una manera de ser, en este caso con un arquitecto. La arquitectura sin memoria es una arquitectura sin fundamento, para mí sin interés.

NC. ¿Cómo crees que incide la sensibilidad personal en la configuración de la memoria?

FM. La memoria se educa, se conforma. La memoria, incluso, esto que puede tener bien de criticable lo tiene de fantástico: es particular y selectiva. Yo siempre les explico a los



Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Situación. Dibujo cedido por el Arq. Mangado. | Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Emplazamiento. Foto: Roland Halbe

alumnos que cuando vemos arquitecturas tan distintas dependiendo de cada contexto físico, de cada contexto cultural, es porque podemos decir que existen muchas memorias. Son como distintos grados generales –casi– de cada país, de cada sociedad, de cada tiempo, de cada contexto, de cada manera de ver las cosas. Las circunstancias influyen mucho en esa configuración de la memoria y existe también como, dentro de ese contexto lo individual. Tú analizas, por ejemplo, la arquitectura nórdica y, claramente, entiendes que esa arquitectura en general responde a una historia, a un contexto geográfico y a una manera de ser. Efectivamente todo eso es la memoria, eso va configurando una memoria, vamos a llamarla *colectiva*, en la que existen las individualidades, pero hay unas claras diferencias con la manera de hacer en el sur, eso está claro.

Memorias son raíces también. Hay gente que puede entender que la memoria, y comprendo esa crítica, puede ser un elemento condicionante, un elemento que limita las posibilidades de hacer arquitectura, que te anquilosa y no permite un desarrollo de una arquitectura más libre. Yo creo que no, no estoy en absoluto de acuerdo con eso. Creo que, precisamente, el tener memoria te da mucha más libertad para hacer una arquitectura mucho más interesante.

NC. Hablando de las memorias y las raíces y trayendo a colación las memorias en la niñez como una primera sensibilidad, ¿cuál es el recuerdo que tiene Patxi de esa primera sensibilidad de niño?

FM. Yo lo tengo clarísimo. Cuando era pequeño, con siete u ocho años hasta los doce, mis pa-

dres –que trabajaban los dos– me mandaban en verano durante un mes a uno de los pueblos que aún hoy se consideran de los más feos de Navarra, un pueblo muy pobre de donde procedía mi padre. Era curioso porque hacía un calor enorme y todo el mundo se echaba a la siesta y yo no. A las dos o tres de la tarde me dedicaba a recorrer un pueblo que todo el mundo decía que era horroroso. Tenía unas casas encaladas blancas con unos enfoscados muy vastos que cada año los repintaban, casas muy humildes. El viento, que traía polvo, lo depositaba sobre la rugosidad de esas texturas y creaba unos efectos matéricos bellísimos. Realmente, daba un poder a la materialidad de aquellas humildes casas extraordinarias y a mí me gustaba muchísimo. Recuerdo que esto se lo decía a mi abuelo y se reía, pero sigo teniendo esa imagen y por eso mi arquitectura es tan matérica, por eso los ma-



Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Exterior. Foto: Roland Halbe.

teriales y la materialidad de la arquitectura me importan tanto. Luego, cuando me hice mayor, descubrí que en el fondo los pintores de aquellos años, los sesenta, Zobel, Tàpies, etc., hacían eso, y eran famosos por eso y decía 'coño, pero yo esto lo he visto en el pueblo de una manera intuitiva'. Por supuesto, sin ninguna voluntad artística entonces. Yo me eduqué en eso y claro que esa es una memoria muy permanente y que me ha condicionado el interés por lo matérico.

NC. ¿Cómo ha sido el salto de esa sensibilidad de la infancia a decidir estudiar Arquitectura?

FM. Bueno, ahí es más complejo porque, como bien sabes, en un momento determinado, quería ser arquitecto naval. Quería hacer barcos porque me fascinaba la forma de los barcos. Pasé de veranear con mis abuelos a veranear con mi padre. Todos los años, el mismo mes del año, en un pueblito de mar. Ahí veía los cascos de los barcos, llenos de óxido y de la putrefacción del mar. Recuerdo que me pasaba horas enteras mirando esos cascos, otra vez esa idea de los procesos matéricos. Me enamoré de los barcos. En un momento determinado, cuando tenía doce o catorce años, decía que quería construirlos hasta que descubrí que la única escuela de ingeniería naval que existía en España estaba en Madrid. No estaba cerca del mar, estaba en el centro de la capital y luego, cuando me dijeron que el diseño de los barcos solamente era una asignatura en el último curso... Yo pensaba que los ingenieros navales construían barcos, no que era todo *maquineta*. Me frustré muchísimo y dije: 'quiero ser arquitecto, entonces'. Tenía una obsesión por construir, pero de alguna manera muy primitiva, muy cercana a los materiales; ni siquiera era una planificación de otro tipo, ni siquiera pensaba a la arquitectura en términos de ciudad. Era curioso porque era esta cosa de construir, de materializar algo útil, como una casa o un barco, nunca pensé en Bellas Artes o cosas así.

NC. ¿Era como una memoria táctil, con peso, como de materia en estado elemental?

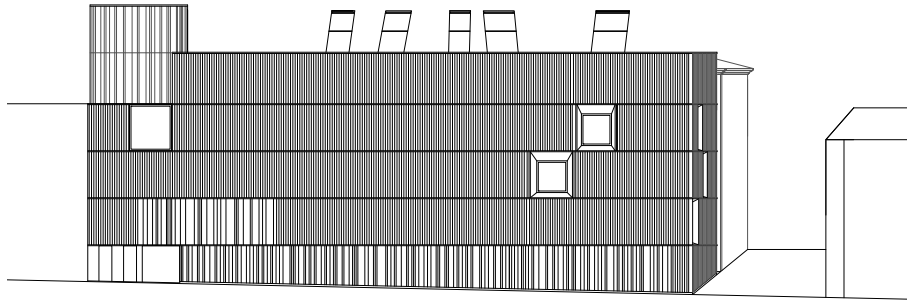
FM. Ligada siempre a lo construido, siempre también a la utilidad. Me maravillaba cómo las cosas, los barcos o las casas que nacían nuevas iban evolucionando en el tiempo. Luego me di cuenta que, en realidad, lo que me gustaba era el tiempo como un hecho importante en la materialidad de los edificios. El tiempo como el gran material, la transformación. Tuvo que pasar el tiempo para que lo racionalizara; naturalmente eso era pura intuición. Ahora lo contemplo, y es muy curioso porque en mi memoria ya no están los tiempos intermedios, ni siquiera los escolares, los de la escuela de arquitectura. En mi memoria están aquellos tiempos donde iba y tocaba las texturas y cerraba los ojos y pasaba la mano. Tenía ocho o diez años, son memorias que se han vuelto absolutamente presentes. Recuerdo, por ejemplo, esas piezas de los puertos donde echaban los cabos para que atraquen los barcos. Piezas de fundición de acero, rugosas, oxidadas. Me parecían de una belleza fascinante, me sentaba y los tocaba. Cosas como éstas configuran la memoria.

NC. Esta es una memoria, un concepto, como vos decías, abstracto pero que, al mismo tiempo, está vinculado con algo material, con peso, quizás tan tangible como la arquitectura. ¿Cómo pensás que esa memoria opera cuando el arquitecto interviene en la ciudad? ¿Cómo opera el fragmento en relación con la memoria de la construcción de la ciudad, que se ha ido construyendo con el tiempo?

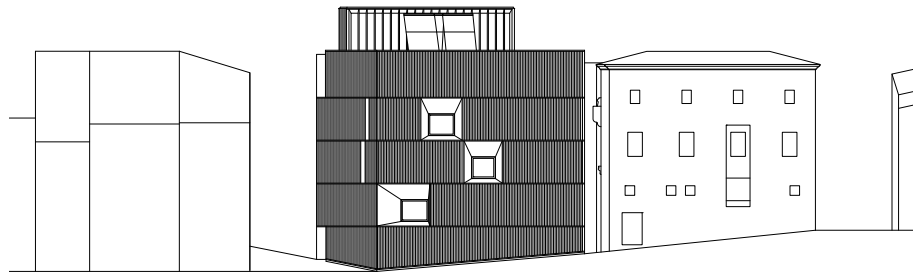
FM. Bueno, yo creo que ahí hay dos aspectos. Por un lado, hay una memoria que influye más en la estrategia conceptual. Es decir cuando uno se enfrenta, por ejemplo, a la ciudad histórica para construir en términos edilicios. En ese caso, la memoria tiene un doble papel: por un lado, de

diálogo entre lo que significa la ciudad persistente y la ciudad nueva, de lectura de trazas, de lectura de significados históricos que tienen un carácter permanente, siempre entendido desde una clave abstracta. Ahí es donde interviene esa dimensión más conceptual, digamos. La otra, tiene que ver con una dimensión más instrumental y con una memoria más inmediata, de materiales, de la reflexión respecto al detalle, en relación con determinados elementos formales, históricos... Esa es como más divertida. Paralelamente, permite una relación con la preexistencia más cercana pero a la vez, puede ser como sutil. No necesariamente tiene que ser tan clara, rotunda, como la aproximación conceptual. Permite más el guiño, permite más un diálogo de cuerpo a cuerpo, pero hemos de reconocer que en el diálogo con las ciudades históricas la más importante es, sin duda, la aproximación conceptual. Cuando hablamos de la historia de la ciudad o cuando hacemos un edificio que tiene que implicar necesariamente un diálogo con lo que es la historia de la ciudad, las cuestiones fundamentales deberían surgir de una discusión conceptual. Ya no tiene que ver la memoria tal y como la hemos vivido, la memoria personal, sino la memoria más como ejercicio intelectual.

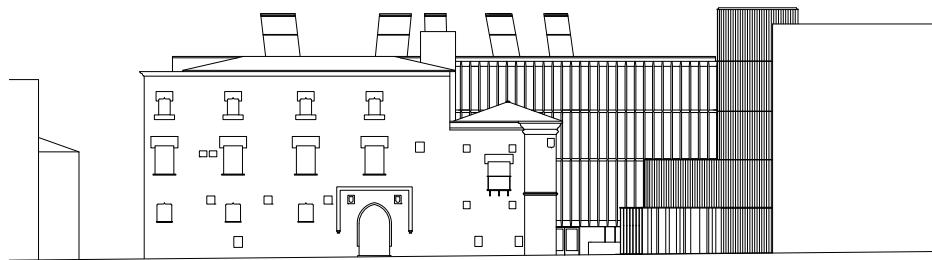
Hay que diferenciar bien entre lo que es la memoria como sustrato de un ejercicio intelectual, de pensamiento, que necesariamente implica una posición ideológica y esta otra memoria que es la que nos vamos formando día a día, intuitiva. Una memoria instrumental más operativa, si quieres, muy atractiva, muy sugerente, muy divertida, pero en la que no conviene perderse. Es necesario combinarla, más aún cuando hablamos de construir en el contexto histórico, porque siempre existe la tentación de quedarse en lo inmediato. Y hacer una arquitectura completamente conservadora, que ve la historia como un simple hecho caligráfico que hay que repetir, como un espejo que hay que copiar –creo– ya no resulta interesante.



Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Alzado Este. Dibujo cedido por el Arq. Mangado.

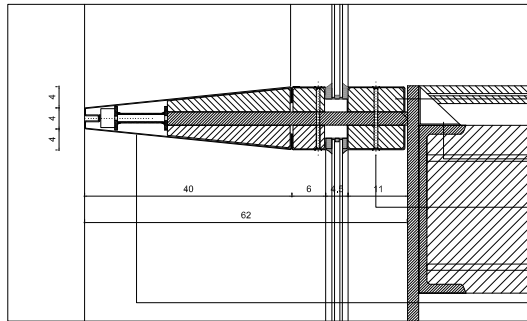


Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Alzado Norte. Dibujo cedido por el Arq. Mangado.



Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Alzado Oeste. Dibujo cedido por el Arq. Mangado.





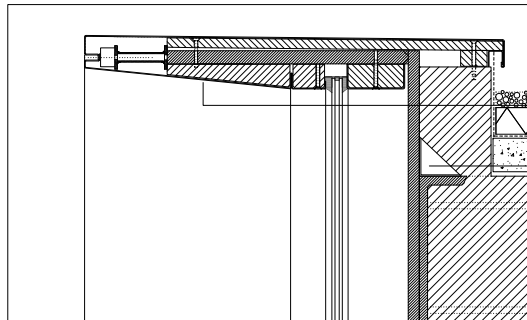
SECCIÓN VERTICAL. DETALLE D1

chapa de bronce: 1.5mm doblada y
encolada sobre estructura SRN
perforación M6 y Ø7mm; eje A: 680mm

Cartela puntual sobre el eje A: 680mm
soldada a lo largo de la parte derecha de
los pilares; plancha de acero EZ ep. 20mm

Fijación del cerramiento:
perforación M6 eje A: 680mm
Tornillo A2 DIN 7991 M6x60mm

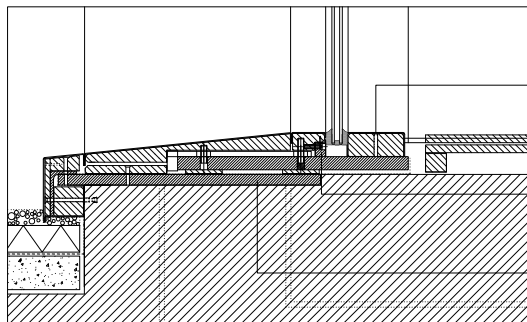
Marco: Chapa de bronce 1.5mm doblada y
encolada sobre la estructura de SRN



SECCIÓN VERTICAL. DETALLE D2

Marco: Chapa de bronce 1.5mm doblada y
encolada sobre la estructura de SRN

Cartela puntual sobre el eje A: 680mm
soldada a lo largo de la parte derecha de
los pilares; plancha de acero EZ ep. 20mm



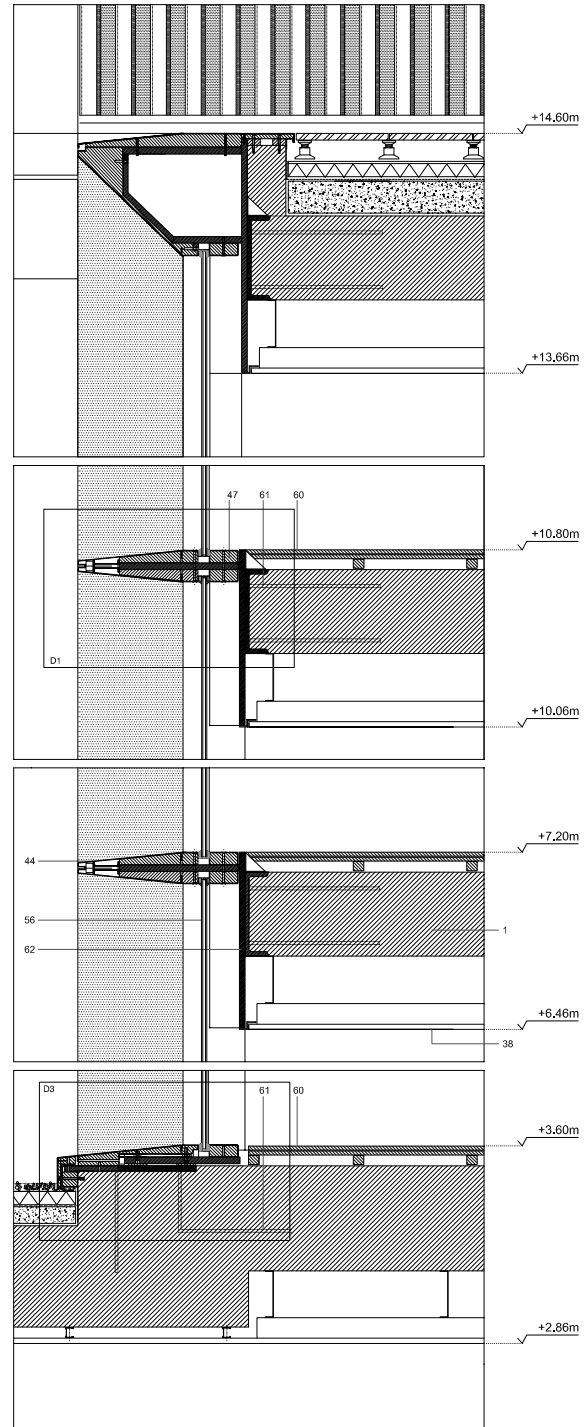
SECCIÓN VERTICAL. DETALLE D3

Fijación del cerramiento:
perforación M6 eje A: 680mm
Tornillo A2 DIN 7991 M6 x 60 mm

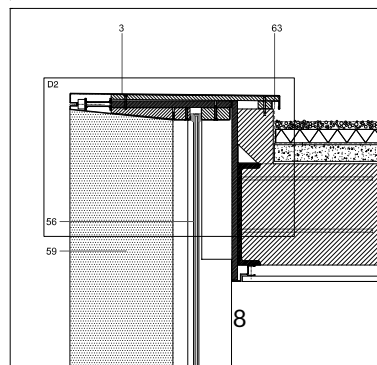
Chapa de bronce 1.5mm doblada y
encolada sobre la estructura SRN
perforación M6 et. Ø7mm; eje A: 680 mm

Plancha de acero EZ soldada sobre la
ménula; 20 x 27.5 mm; perforaciones Ø
13 x 10 mm más Ø8 mm; eje B1+B2: 300 -
380 mm

Plancha de acero EZ 25mm 4
perforaciones 14x30 mm en el eje A:
680mm

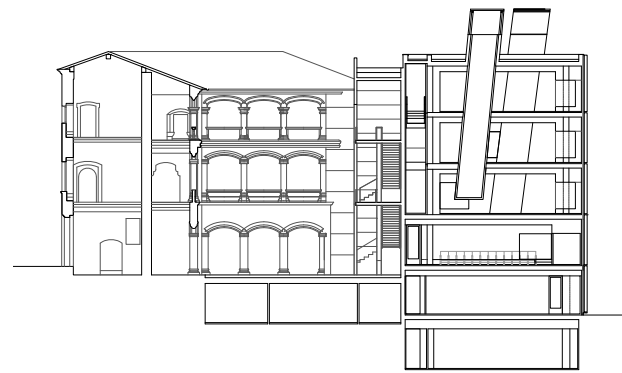
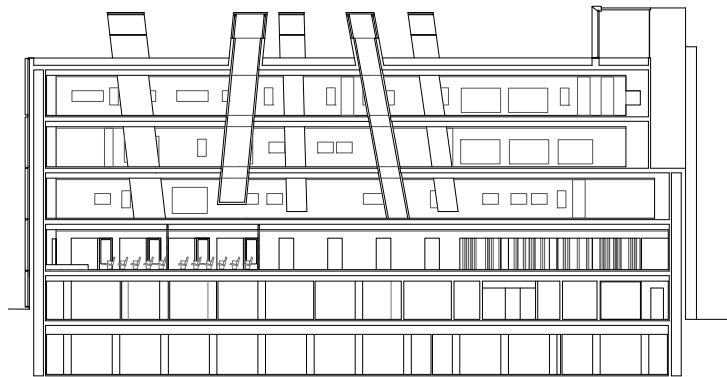
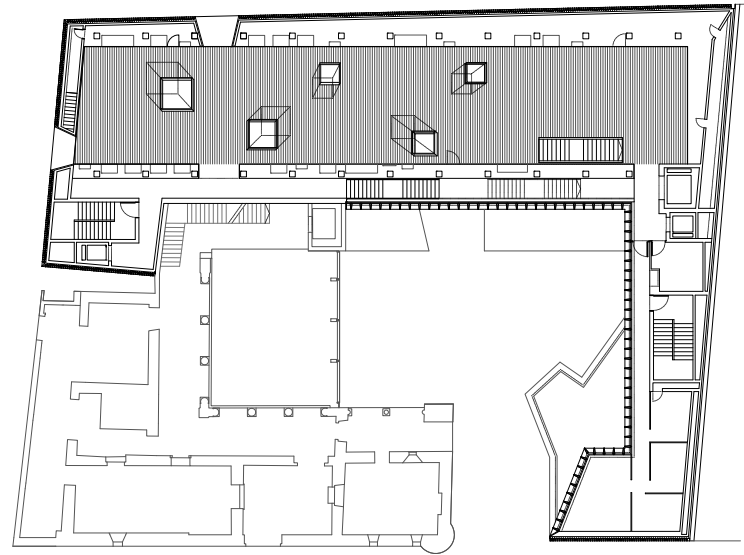
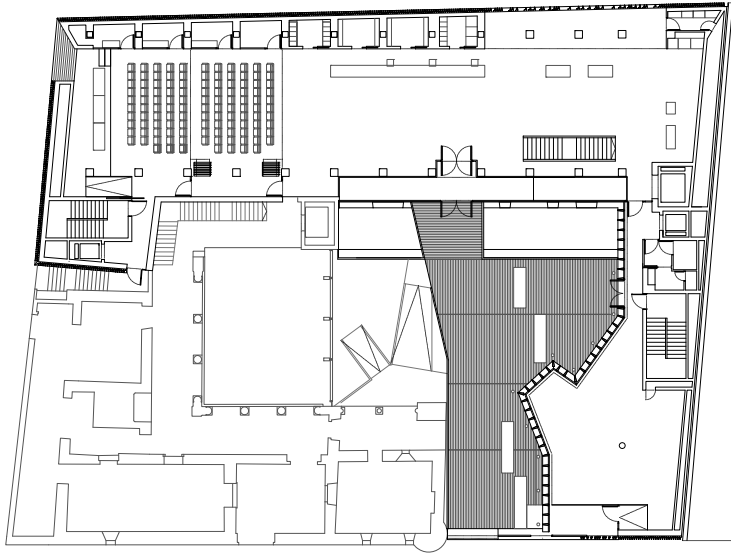


3



8

Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Alava*. (2000-2009). Vitoria-Alava-España.
1 - Imagen Alzado Oeste. Foto: Roland Halbe.
2 - Imagen Alzado Sur. Foto: Roland Halbe.
3 - Detalle de fachada. Dibujo cedido por el Arq. Mangado.



Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Planta Baja y Planta Primera. Dibujo cedido por el Arq. Mangado. | Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Sección transversal y sección longitudinal de la obra. Dibujo cedido por el Arq. Mangado.



Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Lucernarios. Foto: Roland Halbe. | Francisco Mangado. *Museo Arqueológico de Álava*. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Lucernarios. Foto: Roland Halbe.

NC. ¿Es útil o necesaria la memoria en el sentido de encontrar referencias en otras operaciones que uno haya visto o revisado de la historia?

FM. Por supuesto. A ver, a mí en las Escuelas de Arquitectura me parece que se debería insistir en esto; habría que reforzar la historia, el conocimiento de lo que se ha hecho. Yo creo que todo lo que hacemos está lleno de referencias. Nadie inventa nada nuevo, por lo tanto, el conocimiento de la historia me parece sensacional. Yo abundaría en dos formaciones: una, la histórica, y cuando digo historia no me refiero solamente a la arquitectura, sino la historia también entendida desde un punto de vista cultural, social, económico, político. Y agregaría conocimientos de economía y sociología, no para diluir el trabajo disciplinar de la arquitectura, sino para mejorar ese trabajo. En ese sentido, me parece que el mundo de la referencia es indispensable. Al final, creo que siempre hay que ver los fundamentos. Cuando les digo a mis estudiantes que estudien una planta, lo que me interesa es cómo contextualizan el momento, el tiempo, las circunstancias económicas, sociales, culturales. Leer el programa, eso es fundamental. Las imágenes me interesan poco, me interesan más estos dibujos y las lecturas de los textos. Se lee poco hoy. Las referencias, por lo tanto, no son referencias tal y como a mí me interesan, es decir, referencias conceptuales, referencias que tú puedes abstraer y, por lo tanto, trasladar en el tiempo y, en la medida que las trasladas de una manera abstracta, siguen siendo útiles, porque inspiran contenidos e ideas. Sin embargo, estas referencias son extraordinariamente libres porque te permiten aún trabajar con tu propia manera de hacer. Mientras que hoy en día, desafortunadamente lo que ocurre es que como los chicos no leen, como no ven los dibujos, las secciones, las referencias son solo referencias de imágenes y por lo tanto, son inmediatas, no son de conceptos sino inmediatas

en términos instrumentales. Entonces ya más que una referencia, es una especie, digamos, de amalgama de referencias de imágenes y eso no me interesa nada. Volviendo al tema de la memoria, siempre tiene que estar ligada a la idea de reflexión y de pensamiento. La referencia es lo mismo. Cuando yo utilizo referencias, que las utilizo continuamente, como todos, procuro que siempre haya detrás una especie de ejercicio de densificar el ejemplo concreto para intentar extraer el principio y, en la medida que esos principios siguen teniendo un valor abstracto, siguen siendo extraordinariamente útiles, independientemente del tiempo concreto. Creo que esto es así y hay que intentar explicárselo a los estudiantes. En términos prácticos, considero que los estudiantes deberían ver más plantas, secciones y leer acerca del tiempo de la sociedad, del contexto, el lugar, el sitio donde se ha producido ese edificio y por qué: es así como realmente forjarían un cuerpo referencial y, si quieres, una memoria realmente útil.

NC. ¿Esta memoria, de alguna manera como vos lo planteás, se adopta de un modo instrumental?

FM. En dos niveles: uno, ligado a lo ideológico, más conceptual y otro, mucho más concreto, más cercano al detalle que puede tener que ver con la manera de organizar una planta o con la manera de elegir un material.

NC. Ahora bien, ¿te parece que existe una dificultad, en las escuelas (de arquitectura) en general, para que esta historia/memoria se transforme en una herramienta de proyecto?

FM. En general, sí. Lo que está ocurriendo con las escuelas es que, por un lado, las enseñanzas tradicionales que se utilizaban se han banalizado muchísimo en la medida en que no es necesario el pensamiento y el juicio crítico. Eso se ha sustituido solo por la imagen y la repre-

sentación. Lo que se enseñaba se ha devaluado porque el procedimiento de enseñanza o el instrumento de enseñanza se ha sustituido y se ha sustituido el pensamiento por la apariencia. Los chicos ven sobre todo imágenes fáciles y rápidas. Todo es demasiado rápido, y en la medida en que no hay juicio crítico, en la medida en que no hay pensamiento, lo que se enseñaba se ve devaluado, aunque el fundamento de la arquitectura no ha cambiado. La arquitectura es hacer espacios para que se viva, se trabaje mejor, para hacer que la ciudad sea mejor, etc., etc. Eso no ha cambiado, pero seguramente los sistemas y los instrumentos, sí. Sin embargo, se sigue enseñando de una manera tradicional, por lo cual nos encontramos con unas escuelas muy devaluadas, difíciles, escuelas inmóviles que no introducen nuevas enseñanzas que hoy serían imprescindibles.

Hoy se trabaja cada vez más en equipo, de una manera más interrelacionada y los arquitectos estamos perdiendo nuestra autenticidad disciplinar en ese mundo que no acabamos de entender muy bien. Nos están reduciendo desafortunadamente a una suerte de asesores estéticos; gran gravedad. Deberíamos estar formados para mantener una posición de defensa de la arquitectura ante esta nueva manera de producir la arquitectura. El arquitecto tiene que volver a ocupar posiciones de poder político; no me refiero a posiciones partidistas, ni a ser presidente de gobierno; me refiero a que el arquitecto debe aspirar a tener capacidad de pensamiento para que la arquitectura sea importante en la sociedad nuevamente. Eso implicaría saber cómo operar con los nuevos instrumentos sin negar la realidad, cambiar las enseñanzas y, por otra parte, intensificar los ejercicios que implican juicio crítico.

NC. Hemos hablado de la configuración de la persona y la sensibilidad, de la memoria en el fragmento, su rol en la historia de la ciudad y



Francisco Mangado. Museo Arqueológico de Álava. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Alzado Norte. Foto: Roland Halbe.



Francisco Mangado. Museo Arqueológico de Álava. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Alzado Este. Foto: Roland Halbe | Francisco Mangado. Museo Arqueológico de Álava. (2000-2009), Vitoria-Álava-España. Detalle Alzado Norte. Foto: Roland Halbe.

cómo se vinculan. También discurrimos en torno a la memoria como parte de la educación y como herramienta en la historia. Entonces, me gustaría consultarte ¿qué sucede cuando al arquitecto le toca trabajar en la memoria como contenedor, trabajar ya muy concretamente en edificios que deben, de alguna manera, generar ese vínculo personal con la memoria, entendiéndola como un elemento de la historia que está relatado, digámoslo así, en un lugar? Pensaba, en este sentido, en este magnífico edificio, el museo en Victoria.

FM. Bueno, en esos casos, como en el caso de Oviedo, cuando la memoria es tan expresa, tan clara, cuando al final lo que tienes que enseñar es la arqueología o tienes que enseñar una colección de cuadros maravillosos yo creo que al edificio, lo mejor que le puede ocurrir, es aspirar

a ser un *contenedor inteligente y sensible* para esa memoria. En ese caso, creo que el arquitecto debe crear un escenario silencioso, sutil, para que la propia memoria expresa y materializada en esas piezas tan importantes, se exprese como un telón de fondo. Te estoy hablando de museos que son realmente museos, no centros de arte contemporáneo o culturales donde, efectivamente, una de las condiciones del edificio es, en efecto, interactuar. Mis casos han sido museos donde las colecciones eran muy estáticas, de una enorme calidad y, por lo tanto, el papel de la arquitectura era retirarse de manera inteligente y prudente, sin dejar de estar presente. Si la arquitectura fuera, en algunos casos, el acompañante silencioso de la realidad, le iría bien. La mayor parte de los problemas que hemos tenido últimamente es por querer chillar donde incluso ni siquiera nos habían invitado.

NC. ¿Podríamos vincular este respeto o esta forma de acompañar con el concepto de generar una atmósfera adecuada?

FM. Sí, una atmósfera, casi como un telón de fondo, un clima. Por ejemplo, en el caso del Museo de Arqueología de Victoria yo explicaba que, para mí, allí el concepto básico era la intimidad, porque cuando uno se enfrenta a una pieza arqueológica, histórica, el material más importante es el tiempo. No es solamente la madera, el cobre, el material en definitiva, sino que es el tiempo el que convierte aquello en un hecho arqueológico. Por lo tanto, cuando pienso en un telón de fondo, un acompañante silencioso, no quiero decir que no esté presente. La arquitectura tiene que ser estimulante en este caso para crear esa complicidad con las piezas del museo.

NC. Podemos imaginar que el edificio es como un dispositivo para borrar las barreras del tiempo entre la pieza y la persona...

FM. Eso, eso está bien, eso está bien visto.

NC. Crear atemporalidad.

FM. Efectivamente, como para trasladarnos a un mundo imaginario, una máquina del tiempo. Cuando hice el Museo de Oviedo fue distinto, porque había edificios preexistentes. En fin, ahí ya intervienen temas arquitectónicos, temas importantísimos, conceptuales, de relación con la historia; la manera de entender la memoria de un modo muy distinto. Ahí se suma al hecho expositivo de una colección, de una calidad, el problema específico del lugar concreto y el enfrentarse a un hecho que va a destruir las fachadas, toda imaginación incorporada a la fachada. En este caso, si la misma adquiría una significación histórica extraordinaria, era una solución que siempre iba a ser discutida, porque a los arquitectos no nos gusta mantener las fachadas,

pero en este caso de la fachada, lo que hago es, precisamente, convertirla en una pieza arqueológica. Lo que no puedes hacer es conservar una fachada y tirar todo por dentro y como si no hubiera pasado nada. En este caso, lo que ocurre es que la fachada queda exenta y se convierte en un hecho arqueológico. Convierto, de una manera rápida e intensa, una fachada en una arqueología y, entonces, ya creo un escenario en el que es posible una arquitectura nueva, estableciendo una relación con un hecho arqueológico. En otros términos, yo siempre he dicho que las fachadas que mantengo en realidad, al derribar todo dentro, adquiere una dimensión arqueológica y, por lo tanto, el edificio tiene que tener ese diálogo con esa dimensión arqueológica y se quedan esos espacios interiores. Es un proceso complejo y conceptual de pensamiento que hay que explicar muy bien. También es verdad que cuando tienes que explicar demasiado los edificios, algo no ha funcionado. En fin, yo creo que se entiende. Muchas veces intento explicarlo para mucha gente. En todo caso es un problema complejo pero muy interesante.

NC. La idea de generar una intimidad y borrar el tiempo para conectar con lo esencial en los museos, sumada a esta otra idea del principio de la entrevista sobre las memorias esenciales de tu infancia, podrían pensarse como dos procesos paralelos, que en determinados momentos convergen en la idea de la esencia humana, en la esencia de la existencia.

FM. Pensando en términos puramente existenciales se podría advertir la importancia de esta idea valorando la intensidad del tiempo. Es que si ligas lo que hemos estado conversando y lo conviertes en un todo coherente, al final podrías tener, no sé si llamarla estrategia o excusa pero seguro podrías concluir que tu vida no ha sido un simple devenir. La vida es intensa, y a la vida hay que vivirla a tragos intensísimos, hasta atragantarte: si no qué hago planteando una nueva escuela de arquitectura de postgrado, que propone una nueva manera de enseñar ●



Francisco Mangado. Arquitecto (Escuela Superior de Arquitectura de Navarra). Es profesor de Proyecto en el Máster de Diseño Arquitectónico y profesor extraordinario de Proyecto en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. En 2008 creó la Fundación Arquitectura y Sociedad. Paralelamente a su actividad académica y su dedicación a los programas de la Fundación, ejerce la profesión desde su estudio en Pamplona. Esta labor lo ha hecho merecedor de importantes premios nacionales e internacionales.



Nicolás Campodonico. Arquitecto (FAPyD-2001). Profesor Adjunto del Taller Carabajal en la FAPyD. Alterna su trabajo profesional con la docencia que ejerce desde 1998 al mismo tiempo que participa en numerosos concursos nacionales e internacionales. Ha colaborado como docente en la Universidad de Navarra, la Universidad Torcuato di Tella y la Universidad de Venecia.
nicolascampodonicoarquitecto@gmail.com

Imago urbis: las formas del proyecto en el paisaje urbano

Reflexiones a partir del teatro isabelino en Gdansk, Polonia (2004-2014) de Renato Rizzi*

Fabián Giusta

Español

El problema a abordar desde el proyecto arquitectónico es el paisaje urbano y radica en la incapacidad de leer sin ambigüedades los signos que lo hacen histórico ya que, el paisaje en general y la ciudad en particular, constituyen el espacio privilegiado de la memoria de los lugares y, por lo tanto, de la memoria de la comunidad. En este contexto podemos afirmar que la invención formal más importante producida por la vida asociativa del hombre ha sido la ciudad. Esta constituye desde siempre el artificio común fundamental que el hombre ha concebido para poder reflejarse y reconocerse como una comunidad.

Por lo tanto estudiar, comprender e interpretar las modalidades estéticas y formales con las cuales una comunidad se representó con el tiempo y a través de sus artefactos urbanos, quiere decir circunscribir de manera disciplinar las razones y fundamentos de una relación específica entre los individuos.

La ciudad se ha transformado en un *paisaje artificial* y aquello que una vez fue el lugar de una *pesca maravigliosa* (la ciudad, el territorio y el paisaje) es el espacio privilegiado para la acción de un proyecto científico-técnico que ha petrificado el futuro dentro de sus prefiguraciones totalitarias y omnipresentes.

Reconocerle, en cambio, a la ciudad un carácter esquivo y enigmático quiere decir erigir un proyecto que pueda reinventarse en su praxis cada vez que aborda y participa en la construcción de la *imago urbis*.

Palabras clave: ciudad, inaprensible, reinención, artificio, composición

»

Giusta, F. (2017). *Imago urbis: las formas del proyecto en el paisaje urbano*. *A&P Continuidad* (7), 36-51.



*Imago urbis: le forme del progetto nel paesaggio urbano. Riflessione sul teatro elisabettiano di Danzica, Polonia (2004-2014) di Renato Rizzi**

Recibido 11 de agosto de 2017

Aceptado 3 de octubre de 2017

English

The problem to approach when dealing with the architectural project is that of the urban landscape. It has to do with the failure to read unmistakably not only the signs that make it historic but also those that refer to an original nature. In fact, both landscape in a general sense and the city in a particular one constitute the privileged setting for place memory which, in turn, entails collective memory. In this respect, we can ascertain that the most important formal invention produced by the associative human life is the city. It has always been the fundamental collective artifice that man has conceived to recognize himself as part of a community.

Consequently, studying, understanding and interpreting the aesthetic and formal means by which a community has represented itself over time through urban artifice, implies the disciplinary study of the reasons and foundations that give raise to the specific association among individuals.

The city has become an *artificial landscape*: the original *pesca meravigliosa* site (city, territory and landscape) has now become the privileged space for a scientific-technical design that has paralyzed the future in an all-embracing vision.

Recognizing the elusive character of present cities and landscapes should produce a project able to reinvent itself in its educational aspects whenever it takes part in the construction of the *imago urbis*.

Key words: city, elusive, reinvention, artifice, composition

El problema a abordar desde el proyecto arquitectónico es el paisaje urbano, y radica en la incapacidad de leer sin ambigüedades los signos que lo hacen histórico y aquellos que le recuerdan una naturaleza original, ya que el paisaje en general, y en particular la ciudad, constituyen el espacio privilegiado de la memoria de los lugares y, por lo tanto, de la memoria de la comunidad.

En este contexto podemos afirmar que la invención formal más importante producida por la vida asociativa del hombre ha sido la ciudad. Esta constituye desde siempre el artificio común fundamental que el hombre ha concebido para poder reflejarse y reconocerse como una comunidad. Las formas que definen la ciudad y su estructura urbana conservan las preguntas irreprimibles que cada sociedad desarrolla en relación a su potencial identidad. Los edificios, y en particular aquellos públicos, son como espejos sobre los cuales una comunidad específica se refleja y se reconoce como tal.

Por lo tanto, estudiar, comprender e interpretar las modalidades estéticas y formales con las cuales una comunidad se representó a lo largo del tiempo a través de sus artefactos urbanos, quiere decir circunscribir de modo disciplinar las razones y fundamentos de una relación específica entre los individuos.

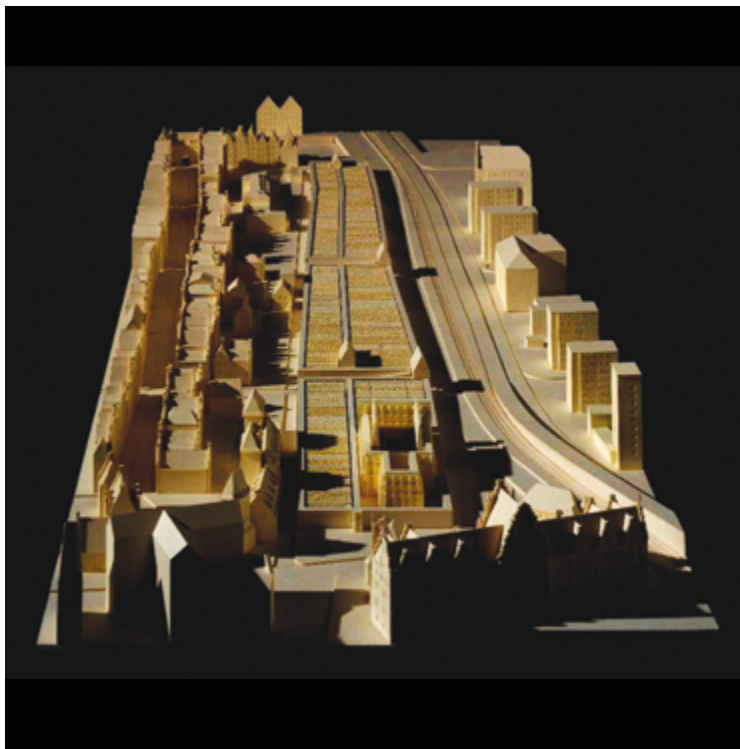
¿Cómo abordar y estudiar coherentemente el patrimonio cultural

Il problema di affrontare progettualmente il tema del paesaggio, in questo caso quello urbano, risiede nell'impossibilità di leggerci in modo inequivocabile i segni che lo rendono storico e quelli che ne ricordano una naturalità originaria poiché, il paesaggio in generale e la città in particolare costituiscono la sede privilegiate della memoria dei luoghi e per lo tanto della memoria collettiva.

In questo contesto possiamo affermare che la più importante invenzione formale prodotta dalla vita associativa dell'uomo è stata la città. Essa costituisce da sempre l'artificio collettivo fondamentale che l'uomo ha concepito per potersi rispecchiare e riconoscere come comunità. Le forme che definiscono la città e la sua struttura urbana conservano le domande irriducibili che ogni società sviluppa nei confronti della sua potenziale identità. Gli edifici, in particolare quelli pubblici, sono specchi in cui una specifica comunità si riflette e riconosce come tale.

Pertanto studiare, comprendere e interpretare le modalità estetiche e formali con cui una comunità si è rappresentata nel tempo attraverso gli artifici urbani, significa circoscrivere in modo disciplinare le ragioni e i fondamenti di una specifica associazioni tra individui.

Come avvicinarsi e studiare in modo coerente l'intangibile patrimonio culturale che si annida nelle immagini e nelle forme che caratterizzano e determinano il profilo figurativo di un particolare spazio urbano?



Maqueta 1:10.000. El proyecto, la estructura urbana medioeval y la catedral monumental Santa María - Modelo 1:1000. Il progetto, la struttura medioevale e la monumentale cattedrale di Santa Maria.

intangibile que se anida en las imágenes y en las formas que caracterizan y determinan el perfil figurativo de un espacio urbano particular? Y fundamentalmente, qué tipo de paradigma teórico y metodológico puede ser capaz de admitir entre las mallas productivas del proyecto arquitectónico, la complejidad del paisaje urbano contemporáneo.

La ciudad se ha transformado en un *paisaje artificial* y aquello que una vez fue el lugar de una *pesca maravillosa* (la ciudad, el territorio y el paisaje) hoy se ha convertido en el espacio privilegiado para la acción de un proyecto científico-técnico que ha petrificado el futuro dentro de sus prefiguraciones totalitarias y omnipresentes.

Reconocerle, en cambio, a la ciudad un carácter esquivo y enigmático quiere decir erigir un proyecto que pueda reinventarse en su praxis cada vez que aborda y participa en la construcción de la *imago urbis*.

La ciudad como paisaje artificial, el proyecto arquitectónico que se reinventa junto al paisaje urbano sobre el cual actúa y el carácter esquivo de la *imago urbis*, constituyen los principales puntos de una *mirada* disciplinar con miras a colocar nuevamente, en el centro del hacer arquitectónico, el paisaje en cuanto hábitat privilegiado del hombre.

E soprattutto quale paradigma teorico e metodologico può essere in grado di accogliere tra le maglie formative del progetto architettonico, la complessità del paesaggio urbano contemporaneo?

La città è diventata un *paesaggio artificiale* e ciò che una volta era luogo di una *pesca meravigliosa* (la città, il territorio e il paesaggio), è oggi divenuto lo spazio privilegiato dell'agire di un progetto scientifico-tecnico che ha pietrificato il futuro all'interno di una prefigurazione totalizzante e onnipresente.

Riconoscere invece l'inafferrabilità odierna della città e del paesaggio vuol dire predisporre un progetto in grado di reinventarsi nei suoi aspetti formativi, ogni volta che affronta e partecipa alla costruzione della *imago urbis*.

La città come paesaggio artificiale, il progetto architettonico che reinventa se stesso insieme al paesaggio urbano sul quale agisce e il carattere inafferrabile della *imago urbis*, costituiscono i punti principali di una *visione* disciplinare in grado di porre ancora una volta, al centro del fare architettonico, il paesaggio in quanto dimora privilegiata dell'uomo.

» La città come *paesaggio artificiale*

È ormai accertato che la definitiva crisi dei valori che fondavano il fare progettuale moderno abbia suscitato le ansie teoriche della cultura architettonica dagli '60 in poi.

Raramente, poi, chi tenta di dare forma razionale a questo disagio riconosce nella crisi della disciplina una sorta di angoscia *post litteram* nei confronti del ruolo istituzionale di un'architettura sempre più autoreferenziale. Infatti, le cure predisposte per combattere le ristrettezze significative della disciplina, insistevano sulla strada di un nostalgico, ma particolarmente sentito, bisogno dell'architettura contemporanea di avanzare legittimazioni attraverso un'incessante proliferazione di strumenti concettuali.

Con la conseguente "scoperta", alla fine di un percorso *terapeutico*, "di quello che può anche apparire il «dramma» dell'architettura, oggi: quello, cioè, di vedersi obbligata a tornare pura architettura, istanza di forma priva di utopia, nei casi migliore, sublime inutilità". (Tafuri, 1973: 3)

Inseguendo il tentativo critico (ma con tutt'altro spirito e sensibilità teorica) di arginare la deriva autoreferenziale della disciplina, Aldo Rossi (1972) introduce all'interno dell'ambito analitico e progettuale dell'architettura la nozione di paesaggio urbano (elaborata negli anni '40 dal geografo Georges Chabot), quale campo privilegiato di indagine della morfologia urbana.

La questione dello studio della città è condotta dunque sul terreno empirico della realtà fenomenica e il campo di indagine è ristretto allo studio delle forme architettoniche quale momento di avvicinamento alla

» La ciudad como paisaje artificial

Está demostrado que la crisis definitiva de los valores que fundaban la praxis proyectual moderna, ha despertado las ansias teóricas de la cultura arquitectónica desde los años '60 en adelante. Quien intenta dar forma racional a este malestar reconoce en la crisis de la disciplina una especie de angustia *post litteram* en relación al rol institucional de una arquitectura cada vez más autorreferencial. En efecto, las curas elaboradas para combatir las limitaciones significativas de la disciplina insistían en el camino de una nostálgica, pero particularmente sentida, necesidad de la arquitectura contemporánea de legitimarse por medio de una proliferación incesante de instrumentos conceptuales.

Esta cuestión ha llevado a “descubrir”, al final del recorrido terapéutico, “lo que pudo también parecer el «drama» de la arquitectura hoy: verse obligada a devenir ‘pura arquitectura’, instancia de forma privada de utopía, en los mejores casos, sublime inutilidad” (Tafuri, 1973: 3).

Persiguiendo el esfuerzo crítico (pero con otro espíritu y sensibilidad teórica) para frenar la deriva autorreferencial de la disciplina, Aldo Rossi (1972) introduce en el ámbito analítico y proyectual de la arquitectura la noción de paisaje urbano (elaborada en los años '40 por el geógrafo francés Georges Chabot), como un campo privilegiado de la investigación sobre la morfología urbana.

De este modo, el análisis de los factores que afectan el estudio de la ciudad, se lleva a cabo en el terreno empírico de la realidad fenoménica y el campo de indagación queda restringido al examen de las formas arquitectónicas como momento de aproximación al conocimiento de la estructura de la ciudad. Además y aún más importante, por medio de dichos estudios analíticos se establecen los límites y parámetros de control que permitirán la evaluación de las futuras herramientas compositivas del proyecto arquitectónico.

La búsqueda de una nueva autoridad del proyecto capaz de fundar, de manera autónoma y sin condicionamientos externos, la praxis compositiva, ha sido llevada a cabo en el ámbito disciplinar entre los años 60-70 del siglo pasado, tanto en los ambientes europeo y americano (en este sentido, la figura del arquitecto italiano ha sido un emblema); esta constituye solo el punto de arribo de un largo proceso histórico y epistemológico. El inicio de este proceso (para nada lineal), coincide con la idea visionaria de la Ilustración que veía en la noción de “ciudad como bosque” el campo de acción del arquitecto moderno. En efecto, pueden existir los “paisajes de la ciudad” solo si esta última es concebida en modo cabal como un *paisaje artificial*.¹

El experimento teórico para incorporar de modo disciplinar y “científico”, dentro de la teoría arquitectónica, el juego específico de las transposiciones simbólicas (representado por la idea de ciudad como una segunda

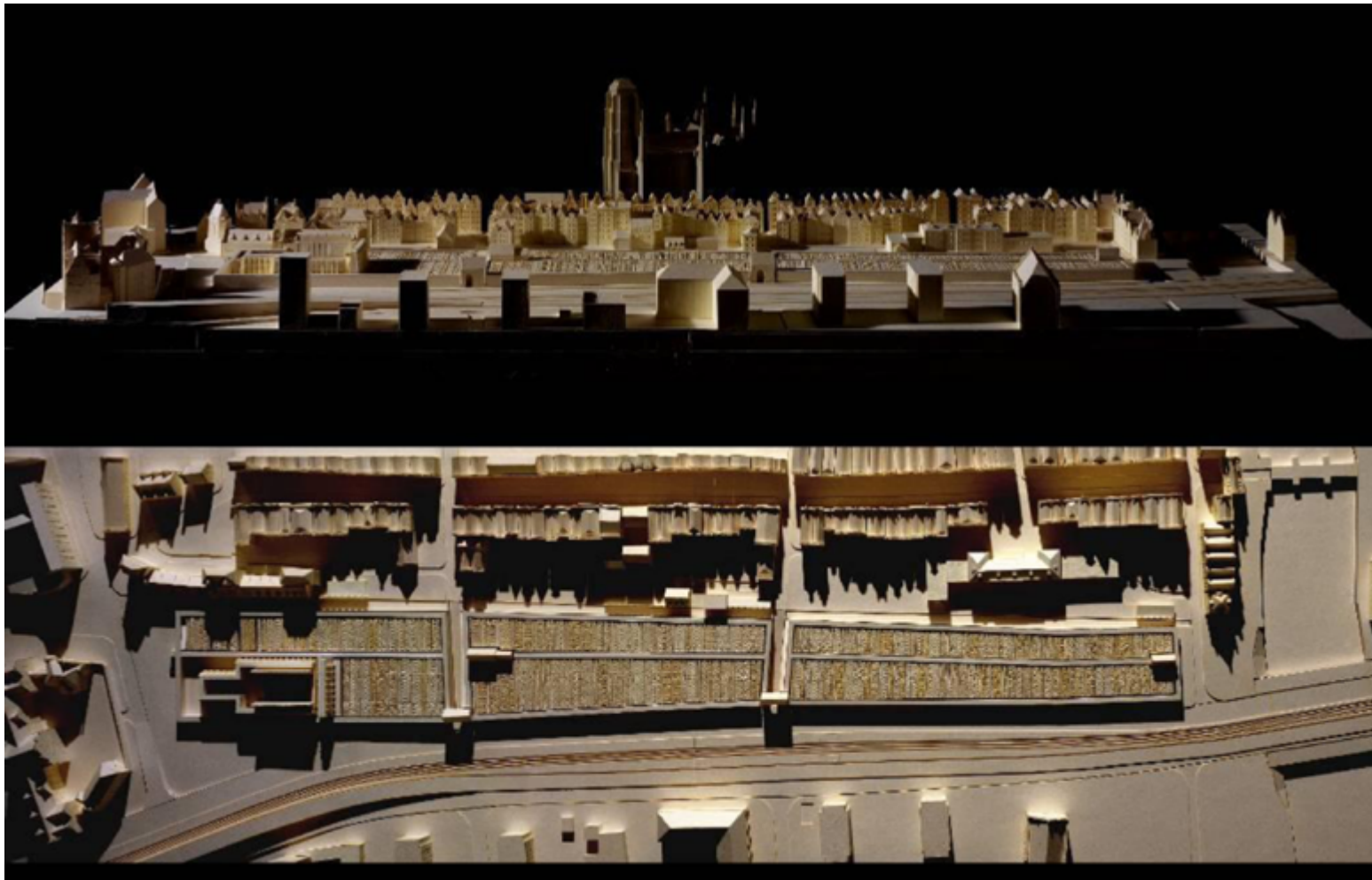


Maqueta 1:10.000. Detalle de la inserción urbana del proyecto - Modello 1:1000. Particolare inserimento urbano.

conoscenza della struttura della città. Inoltre, e ancor più importante, su tali studi si sviluppano i confini e i parametri di controllo su cui si misureranno i futuri strumenti della progettazione architettonica.

La ricerca di una nuova autorità del progetto in grado di fondare, in modo autonomo e senza condizionamenti esterni, il fare compositivo, è stata portata avanti in ambito disciplinare tra gli anni 60-70 del secolo scorso, sia in ambiente europeo che americano (in questo senso, la figura dell'architetto italiano ne è stato un emblema); essa costituisce solo il punto d'arrivo di un lungo processo storico e epistemologico. L'inizio di questo processo (per niente lineare), coincide con l'emergere della potente metafora illuminista che vedeva nell'idea di “città come foresta” il campo d'azione dell'architetto moderno. Infatti, possono esistere i “paisajes de la ciudad” solo se quest'ultima è intesa in modo compiuto come un *paesaggio artificiale*.¹

Il tentativo teorico di incorporare in modo disciplinare e “scientifico”, all'interno della teoria architettonica, lo specifico gioco delle trasposizioni simboliche (rappresentato dall'idea di città in quanto seconda natura, luogo della forma e della conoscenza) aveva caratterizzato lo spirito illuminista e dunque una parte della “tradizione” dell'architettura.



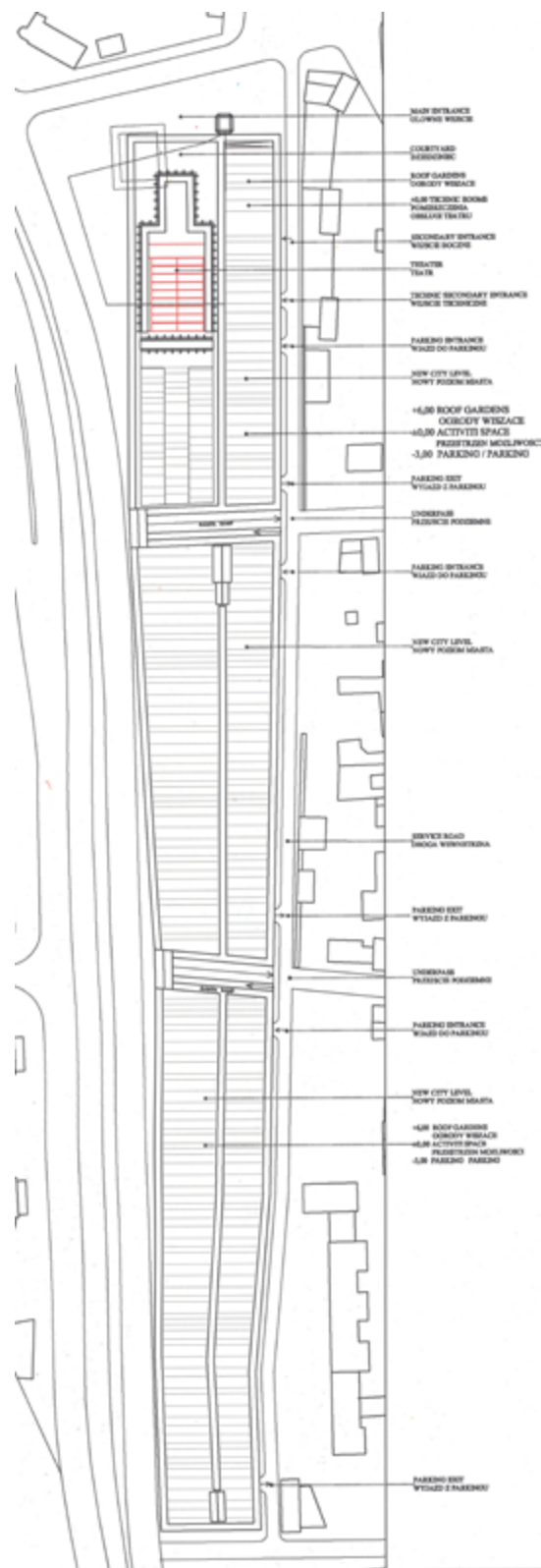
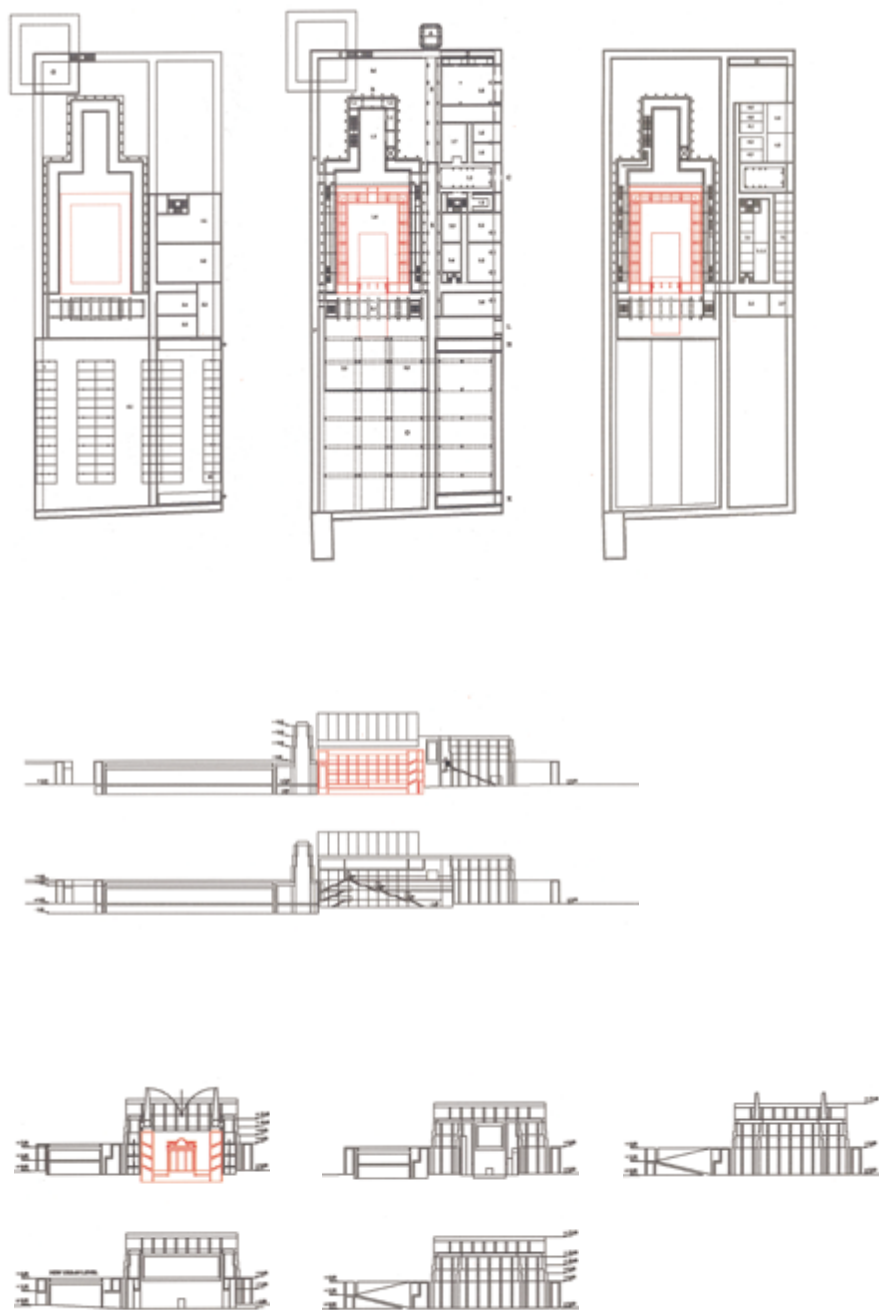
Maqueta 1:10.000. *El proyecto, la estructura urbana medioeval y la catedral monumental Santa María* - Modello 1:1000. *Il progetto, la struttura medioevale e la monumentale cattedrale di Santa Maria.*

naturaleza, lugar de la forma y del conocimiento) había caracterizado el espíritu de la cultura de la Ilustración y por lo tanto una parte de la tradición de la arquitectura moderna. Sin embargo, esta misma exploración compositiva ha abierto, en relación con la construcción de los diferentes paisajes urbanos a través del proyecto, una inmensa aporía teórica y metodológica. En este sentido expresa Cacciari (2004: 25-26):

Quando se habla de ciudad, nosotros que pertenecemos a la civilización urbana, hemos tenido siempre una actitud dual y contradictoria en relación a esta forma de vida asociativa: por un lado, nos dirigimos a la ciudad como un lugar donde encontrarlos y reconocernos como una comunidad, un lugar agradable, un “útero materno”, un lugar donde poder reposar tranquilamente y estar en paz, una casa; por otro lado, consideramos esta misma

ra moderna. Eppure questa stessa ricerca compositiva ha aperto un’immane aporia teorica e metodologica nei confronti della costruzione dei diversi paesaggi urbani attraverso il progetto:

Quando si parla di città, noi appartenenti alle civiltà urbane abbiamo sempre avuto un atteggiamento duplice e contraddittorio nei confronti di questa forma di vita associativa: da una parte ci rivolgiamo alla città come a un luogo nel quale ritrovarci, riconoscerci come comunità, un luogo accogliente, un grembo, un luogo dove sostare bene ed essere in pace, una casa; dall’altra, sempre più la consideriamo una macchina, una funzione, uno strumento che ci permetta col minimo d’impedimento di fare i nostri *negotia*, i nostri affari. (Cacciari, 2004: 25-26)



Izquierda: Planta primer piso, planta subsuelo, planta baja, cortes longitudinales y transversales del proyecto ganador del concurso - Planta primo piano, piante piano interrato, piano terra, sezioni longitudinali e trasversali del progetto vincitore del concorso | Derecha: Planta general del proyecto ganador del concurso - Planimetria generale del progetto vincitore del concorso.

ciudad, cada vez más como una máquina, una función, un instrumento que nos permita con un mínimo esfuerzo, de hacer nuestros *negotia*, nuestros negocios.

La ciudad contemporánea se experimenta e interpreta como analogía y transposición simbólica del enigmático desdoblamiento que la idea de naturaleza primero y la de paisaje después, ha sufrido en el curso de la historia. La ciudad es, al mismo tiempo, el lugar del ánimo que “ama esconderse” (*physis*) y la manifestación sensible de un conjunto de cuerpos perceptibles en su extensión y medida (*res extensa*). La idea que la ciudad, en cuanto paisaje urbano, se constituya como un ente “inapropiable”² por parte del sujeto (debido a su carácter dual e inaprensible), emerge entre las tramas y los principios constituyentes de la praxis contemporánea.

De acuerdo con este razonamiento, “proyectar” los distintos paisajes de la ciudad contemporánea quiere decir pues, definir su *imago urbis* por medio del objeto común. La imagen esquivada y antinómica de la ciudad (porque es este el sentido profundo de la noción de *imago urbis*, ya que la misma se manifiesta siempre como fundamento/pasado del proyecto o como producto/futuro de sus artificios), su esencia de invención y síntesis formal producida por la vida asociativa del hombre, determinan, por lo tanto, el horizonte “constructivo” y significativo de la arquitectura³.

El campo de batalla donde se ha manifestado esta paradoja interpretativa y “constructiva” del proyecto arquitectónico coincide con el *espíritu* de la metrópolis moderna, porque “en realidad, es la estructura urbana, como caja de registros de los conflictos que son teatro de esta victoria del progreso tecnológico, la que cambia de dimensión, configurándose como estructura abierta en la que es utópico buscar puntos de equilibrio” (Tafuri, 1973: 42); una tragedia inmensa se manifiesta por lo tanto, en el ámbito disciplinar, porque la arquitectura, “al menos según su concepción tradicional, es una estructura estable, que da forma a valores permanentes y consolida una morfología urbana” (Tafuri, 1973: 42).

El tema teórico que sintetiza los principios constituyentes del proyecto contemporáneo está ahora claramente determinado. No se puede separar la praxis arquitectónica de su *telos* íntimo y antinómico: afrontar desde el punto de vista del proyecto la construcción de la forma arquitectónica, como parte constituyente de los paisajes figurativos y simbólicos de la ciudad, quiere decir, dar forma y figura a través del objeto a la contradicción que la ciudad contemporánea representa, sin querer superarla por medio de utopías absurdas. Retomamos unas palabras de Cacciari quien expresa:

Este problema ha sido afrontado, sin embargo las respuestas siguen siendo inadecuadas. La existencia post-metropolitana

La città contemporanea è vissuta e interpretata come analogia e trasposizione simbolica dell'enigmatico sdoppiamento che l'idea di natura prima, e quella di paesaggio poi, ha subito attraverso la storia. La città è, al tempo stesso, il luogo dell'anima che “ama nascondersi” (*physis*) e la manifestazione fenomenica di un insieme di enti percepibili nella loro estensione e misura (*res extensa*). L'idea che la città in quanto paesaggio urbano si costituisca come qualcosa di “inappropriabile”² da parte del soggetto (data la sua inafferrabile doppiezza), affiora tra le maglie e i principi costitutivi dell'agire contemporaneo.

Secondo questo ragionamento, “progettare” i diversi paesaggi della città contemporanea significa allora definire la sua *imago urbis* attraverso il singolo artificio. L'immagine inafferrabile e antinomica della città (ed è questo il senso profondo della nozione di *imago urbis*, poiché essa si manifesta sempre sia come fondamento/passato del progetto sia come prodotto/futuro dei suoi artifici), il suo essere invenzione e sintesi formale prodotta dalla vita associativa dell'uomo, costituisce dunque l'orizzonte formativo e significativo di ogni architettura.³

Il campo di battaglia in cui si è manifestato il paradosso interpretativo e formativo del progetto architettonico coincide con lo *spirito* della metropoli moderna, perché “in realtà, è la struttura urbana, e proprio in quanto registrazione dei conflitti che sono teatro di quella vittoria del progresso tecnologico, che muta violentemente di dimensione, configurandosi come aperta struttura, in cui diviene utopistico ricercare punti di equilibrio” (Tafuri, 1973: 42); un'immane tragedia si manifesta allora in ambito disciplinare, poiché l'architettura, “almeno secondo la concezione tradizionale, è una struttura stabile, dà forma a valori permanenti, consolida una morfologia urbana”. (Tafuri, 1973: 42)

Il nodo teorico che enuclea i principi costituenti del progetto contemporaneo è ormai definito. Non si può separare il fare architettonico dal suo intimo e antinomico *telos*: affrontare dal punto di vista del progetto la costruzione di un artificio architettonico, quale parte costituente dei paesaggi figurativi e simbolici della città, significa allora dare forma e figura attraverso l'oggetto alla contraddizione che la città contemporanea rappresenta, senza però superarla in assurde utopie.

Questo problema è stato affrontato ma le risposte continuano ad apparire inadeguate. L'esistenza post-metropolitana continua ad essere “congelata” in spazi chiusi. Ai contenitori tradizionali se ne aggiungono altri, ma con la medesima logica. [...] Aumenta l'occasionalità, l'apparente arbitrio della loro collocazione ma la loro qualità è sempre quella: ognuno ha proprietà relativamente fisse, statiche. [...] Si moltiplica, allo-

sigue siendo “congelada” dentro de espacios cerrados. A los contenedores formales tradicionales se le agregan otros, siempre con la misma lógica. [...] Aumenta la accidentalidad y la aparente arbitrariedad de sus posiciones urbanas, pero sus cualidades son siempre las mismas: cada uno de estos contenedores tiene propiedades relativamente fijas, estáticas. [...] Se multiplica, por lo tanto, el énfasis, la retórica de la forma y más aumenta esta última, más resalta su pobreza simbólica. (Cacciari, 2004: 50)

Para desenlazar, la aporía que caracteriza la ciudad contemporánea y sus paisajes formales, por medio del proyecto arquitectónico –y que en estas notas se quiere sostener a través de la lectura del proyecto de Renato Rizzi (1951) para el teatro isabelino de Gdansk– es necesario activar un mecanismo pre-figurativo abierto y recursivo. Un dispositivo, este último, capaz de establecerse como un espacio de reelaboración compositiva del conflicto insuperable que caracteriza la noción de *imago urbis*: entre la idea de paisaje urbano como obra cerrada, construida por partes y figuras definidas en sus formas y lenguajes y la idea de un paisaje de la ciudad en cuanto obra abierta, matriz estructural o espacio de la potencia, territorio de flujos y de superposiciones infinitas.

» El proyecto y la reinención del paisaje urbano

En este punto es donde el injerto del proyecto y de la composición arquitectónica en el tronco de la construcción de la imagen global de la ciudad deviene problemático. Porque el razonamiento llevado adelante por la disciplina a partir de los años 60, después de la crisis de los postulados que habían sostenido el proyecto “moderno”, se concentra fundamentalmente alrededor de los mecanismos de construcción del objeto arquitectónico individual en cuanto “pura arquitectura”. Esto, sin embargo, no quiere decir no reconocer para la forma un rol de “intérprete” principal en la definición de la *imago urbis*, incluso en su condición de “sublime inutilidad”.

Una paradoja extraordinaria, tanto teórica como metodológica, emerge en el horizonte “constructivo” del proyecto contemporáneo (objeto final del presente ensayo): en este, la praxis “produce” –en el sentido propio del término– es decir, manifiesta con plena autonomía, la necesidad interior de la obra, la vocación urbana (Cacciari, 2007).

En este contexto el teatro de Gdansk en cuanto realidad física y simbólica y al mismo tiempo, metáfora representativa del proceso compositivo, constituye una evidencia formal con miras a delinear las dificultades y potencialidades de un proyecto todavía vinculado a la construcción del objeto arquitectónico como hecho urbano. Efectivamente, “el teatro es muy similar a la arquitectura porque involucra una historia; su inicio, su desarrollo y su conclusión” (Rossi, 1999: 67).

ra, l’énfasi, la retórica del contenitore, e più questa aumenta, più risalta la sua povertà simbólica. (Cacciari, 2004: 50)

Per dipanare, attraverso il progetto architettonico, l’aporia che caratterizza la città contemporanea e i suoi paesaggi formali – e che in queste note si vuole sostenere attraverso la lettura del progetto di Renato Rizzi per il teatro elisabettiano di Danzica – è necessario attivare un meccanismo prefigurativo aperto e recursivo. Un dispositivo, quest’ultimo, capace di istituirsi come spazio della rielaborazione compositiva del conflitto insuperabile che caratterizza la nozione di *imago urbis*: tra l’idea di paesaggio urbano come opera chiusa, costruita per parti e figure definite nella loro forma e linguaggio, e l’idea di un paesaggio della città quale opera aperta, matrice strutturale o spazio della potenza, territorio dei flussi e delle sovrapposizioni indefinite.

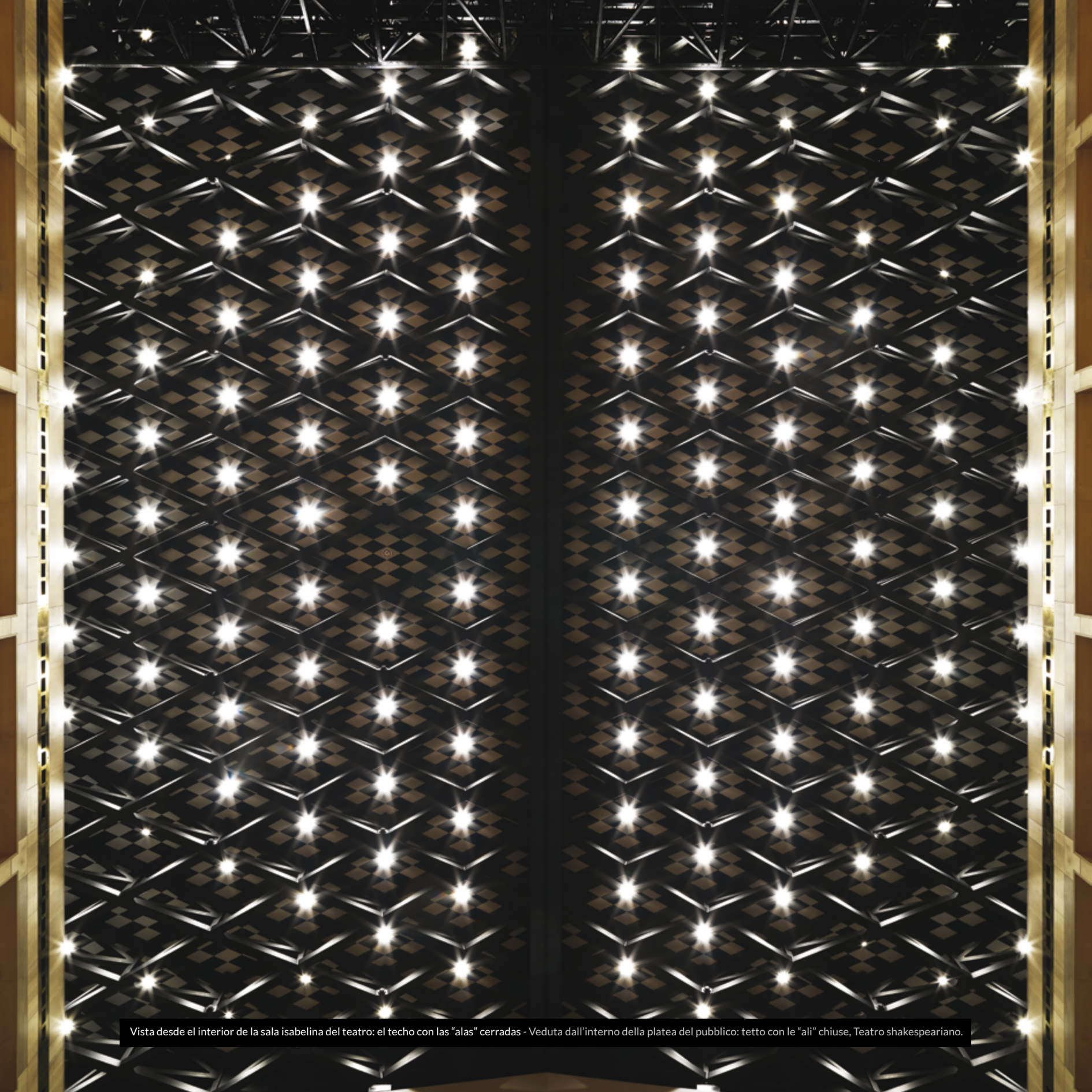
» Il progetto e la reinvenzione del paesaggio urbano

È a questo punto che l’innesto del progetto e della composizione architettonica nel tronco della costruzione dell’immagine complessiva della città diviene problematico. Perché il ragionamento portato avanti dalla disciplina dagli anni ‘60 in poi, dopo la crisi dei postulati che avevano retto il progetto “moderno”, si concentra soprattutto sui meccanismi di costruzione del singolo oggetto architettonico in quanto “pura forma”. Questo, tuttavia, non significa non riconoscere alla forma il ruolo di principale “interprete” nella definizione dell’*imago urbis*, perfino nella condizione di “sublime inutilità”.

Uno straordinario paradosso teorico e metodologico affiora sull’orizzonte formativo del progetto contemporaneo (oggetto finale del presente saggio): qui il fare ‘produce’ nel senso più proprio del termine, manifesta nella piena autonomia la necessità interiore dell’opera, la sua “vocazione” urbana (Cacciari, 2007).

In questo contesto il teatro di Danzica quale realtà fisica e simbolica e, allo stesso tempo, metafora immaginale del processo formativo, costituisce la cartina di tornasole capace di delineare le difficoltà e le potenzialità di un progetto ancora legato alla costruzione dell’oggetto in quanto fatto urbano. Infatti, “Il teatro è molto simile all’architettura perché riguarda una vicenda; il suo inizio, il suo svolgimento e la sua conclusione” (Rossi, 1999: 67).

Il progetto per il teatro di Danzica si articola in due momenti figurativi diversi, pur intimamente legati nella loro necessità. “La scala architettonica, che potremmo anche chiamare dimensione intima, o ambito psicologico, si rivolge al teatro come edificio pubblico. La scala urbana, che potremmo denominare dimensione universale o ambito metafisico, si



Vista desde el interior de la sala isabelina del teatro: el techo con las "alas" cerradas - Veduta dall'interno della platea del pubblico: tetto con le "ali" chiuse, Teatro shakespeareano.

El proyecto para el teatro en Gdansk está estructurado en dos momentos figurativos distintos, aunque ligados íntimamente en sus propias necesidades. “La escala arquitectónica, que podríamos también llamar dimensión íntima, o ámbito psicológico, tiene por objeto el teatro como edificio público. La escala urbana, que podríamos denominar dimensión universal o ámbito metafísico, tiene como objeto la escena teatral entendida como nuevo plano (real y simbólico) de la ciudad” (Rizzi, 2005).

Una doble puesta en escena define por lo tanto el carácter figurativo del proyecto para Gdansk: por una parte, se respeta el programa específico del edificio del teatro isabelino y al mismo tiempo (el proyecto) se empeña en la construcción de la escena urbana en la cual está posicionado el edificio del teatro.

Existe, entre las mallas del proceso que define el objeto arquitectónico, una especie de representación jerárquica de los componentes de la obra: el edificio incorpora en su interior la función representativa que la obra artística pone sobre la escena; sucesivamente, el teatro tiene un palco escénico en donde manifestarse formalmente: el dispositivo determinado por el teatro y los jardines pensiles.

Por lo tanto, es este proceso relativo a unidades de medidas autónomas, tanto desde el punto de vista figurativo o dimensional, lo que permite a la forma arquitectónica relacionarse con la ciudad, con la historia y con el futuro de sus representaciones.

El proyecto desarrolla sus estrategias compositivas a partir de dos escalas arquitectónicas distintas: una de ellas de carácter urbano, representada por la construcción de un “borde” de la ciudad; la otra en cambio, de carácter edilicio, constituida por el edificio del teatro.

En la escala urbana los principios constitutivos del proyecto están determinados por:

- ♦ la división tripartita del sistema funcional del borde urbano, que permite la clasificación del sistema vial;
- ♦ la cota realzada de los jardines pensiles en comparación con la cota de la ciudad, que determina un nuevo encuadramiento figurativo del borde urbano;
- ♦ los bordes transitables de los jardines pensiles, que permiten relacionar la cota del nuevo “palco escénico” urbano realzado con la cota de la ciudad existente.

La construcción de la escena urbana a través del borde de los jardines está orientada por el edificio del teatro, motivo central del concurso de proyectos.

En la escala edilicia representada por el teatro, predomina la relación entre rarefacción y compacidad. Esta relación se traslada adentro de un edificio que está definido desde el punto de vista formal y funcional, por medio de tres partes:

“revolge alla scena teatrale intesa come il nuovo piano (reale e simbolico) della città” (Rizzi, 2005).

Una doppia messa in scena connota quindi il carattere figurativo del progetto per Danzica: da un lato esso rispetta il programma specifico dell'edificio del teatro elisabettiano, dall'altro si impegna nella costruzione della scena urbana in cui è predisposto l'edificio vero e proprio.

Esiste, all'interno del processo formativo del congegno architettonico, una sorta di rappresentazione gerarchica delle componenti dell'opera: l'edificio accoglie al suo interno la funzione rappresentativa che l'opera artistica mette in scena; a sua volta, il teatro ha un “palcoscenico” dove manifestarsi formalmente: i giardini pensili. Ad una scala maggiore, l'intera città ha un nuovo orizzonte formale: il dispositivo costituito dal teatro e dai giardini pensili.

È il procedere per unità di scale autonome, sia dal punto di vista figurativo che dimensionale, che permette alla forma architettonica di rapportarsi con la città, con la storia e con il futuro delle sue rappresentazioni.

Il progetto sviluppa le sue strategie compositive all'interno di due scale architettoniche diverse: quella urbana rappresentata dalla costruzione di un “bordo” della città e quella edilizia costituita dall'edificio del teatro.

Nella scala urbana i principi costitutivi del progetto vengono determinati da:

- ♦ la tripartizione del sistema funzionale delle strade che permette di categorizzare il sistema viario;
- ♦ i livelli dei giardini che rialzandosi dalla quota della città determinano il nuovo piano della scena urbana e dunque del bordo della città;
- ♦ i bordi percorribili dei giardini pensili che permettono di raccordare la quota di questo “palcoscenico” urbano con quella della città esistente.

La costruzione della scena urbana attraverso il bordo dei giardini è orientata dall'edificio specifico del teatro, motivo centrale del concorso di progettazione.

Nella scala edilizia rappresentata dal teatro predomina la relazione tra rarefazione e compattezza, declinata all'interno di un edificio che è costituito formalmente e funzionalmente da tre parti:

- ♦ il teatro vero e proprio (1),
- ♦ la struttura scenica (2),
- ♦ le attività di servizio e supporto (3).

Il teatro (1) è caratterizzato da un involucro esterno, costituito da un muro tecnico di spessore 3,60 metri che contiene la sala principale del teatro; ad essa si accede attraverso un foyer che si trova nella parte inferiore della figura a T.

La sala principale riprende il carattere e la forma del teatro elisabettiano: è una sala a “corte”, a cielo aperto con un tetto apribile.

Esternamente il teatro è scandito da una serie di costolature massicce

- ♦ el teatro (1),
- ♦ la estructura escénica (2),
- ♦ las actividades de servicios e información (3).

El teatro (1) está definido por una cáscara exterior, constituida por un muro técnico de 3,60 metros de espesor que contiene a su vez la sala principal del teatro; a esta última se accede a través de un vestíbulo que se encuentra en la parte “breve” de la figura a T.

La sala principal tiene la forma y el carácter del teatro isabelino: es una sala a “claustro”, a cielo abierto, con un techo levadizo.

Externamente, el teatro se anuncia por medio de una serie de nervaduras macizas que recuerdan los bastiones de los fuertes que definían el borde de la ciudad en el siglo XVII. La cáscara externa representa la parte dura del teatro, la caja, el caparazón y está englobada enteramente en la figura a T.

La estructura escénica (2), en cambio, cumple una doble función: es un componente esencial de la actividad del teatro italiano, en el momento que deja la centralidad del teatro isabelino y al mismo tiempo se desempeña, hacia el exterior, como telón de fondo escénico de los jardines pensiles.

Las actividades de servicio (3) están emplazadas dentro del recinto ubicado en la parte lateral del edificio (se hace referencia en este caso a la primera versión del proyecto pues las áreas de servicio se encontraban en un área lateral y contigua al edificio del teatro).

El proceso compositivo identifica los ámbitos figurativos en donde se organiza la praxis compositiva: por un lado, tenemos el ámbito edilicio con el edificio del teatro “registrado” en la figura a T: una cáscara dura que protege un núcleo blando (el teatro con sus dos escenarios); por otro, la “escenografía” urbana realizada respecto al nivel de la ciudad: el recinto macizo de los jardines pensiles.

Una vez identificados los dos ámbitos compositivos, el proyecto desarrolla la construcción del objeto arquitectónico, tanto a nivel edilicio como a nivel urbano, con las mismas secuencias y herramientas compositivas.

El principio compositivo de la contraposición formal entre el volumen macizo del edificio del teatro y el espacio horizontal de los jardines pensiles, determina un evento arquitectónico que, a nivel urbano, restaura uno de los límites de la ciudad y que, a nivel edilicio, enlaza el teatro a la ciudad y a su “tradición” futura.

En este sentido, la división tripartita del sistema vial y la elevación del nivel de los bordes externos del recinto macizo que contiene los jardines, definen un umbral urbano nuevo que mide y ritma en modo estético, y por lo tanto visual, uno de los perímetros de la ciudad.

Al mismo tiempo, el principio de la división formal y funcional tripartita, se aplica y reproduce en la parte interna del teatro. La figura a T

che rammentano i bastioni dei forti che definivano il bordo della città nel '600. L'involucro rappresenta dunque la parte dura del teatro, lo scrigno, la conchiglia, interamente compresa nella figura a T.

La struttura scenica (2) svolge una duplice funzione: è componente essenziale dell'attività del teatro all'italiana, nel momento in cui si lascia la centralità di quello elisabettiano, e funge al tempo stesso da quinta scenografica dei giardini pensili verso l'esterno.

Le attività di servizio (3) sono dislocate all'interno del recinto laterale del congegno (nella prima versione del progetto gli spazi di servizio erano dislocati all'interno di un'area laterale e contigua all'edificio del teatro).

Il processo compositivo individua gli ambiti figurativi entro cui si sviluppa il fare formativo: da un lato è il progetto dell'edificio con figura a T che si connota come guscio duro che “protegge” un centro “morbido” (il teatro vero e proprio con le due scene); dall'altro è la scena urbana, determinata dal recinto sopraelevato, che si materializza nella figura dei giardini.

Identificati i due ambiti compositivi, il progetto sviluppa formalmente il congegno architettonico attraverso una sequenza formativa analoga, sia a livello edilizio che a livello urbano.

Il principio compositivo della contrapposizione formale tra il volume massiccio dell'edificio del teatro e lo spazio orizzontale dei giardini pensili riproduce un evento compiuto che, a livello urbano, ripristina uno dei confini della città e che, a livello edilizio, riallaccia il teatro alla città e alla sua futura “tradizione”.

In quest'ottica, la tripartizione funzionale del sistema viario e l'innalzamento del livello dei bordi esterni del recinto massiccio che contiene i giardini definiscono una nuova soglia urbana che misura e ritma in modo estetico, e dunque visivo, uno dei perimetri della città.

Contemporaneamente, il principio della tripartizione formale e funzionale viene applicato e riprodotto all'interno dell'edificio del teatro. La figura a T è “spezzata” in due parti: in quella del gambo si posiziona l'ingresso al teatro e i locali di servizio; la parte trasversale invece è risolta attraverso una doppia sequenza compositiva che individua a sua volta due spazi e due tempi diversi: quelli della figura centrale, determinati dal teatro elisabettiano, e quelli della figura longitudinale, determinati questa volta dal teatro all'italiana.

Una logica compositiva antinomica riallaccia i diversi elementi costitutivi del congegno edilizio e di quello urbano. L'orizzontale e il verticale, il massiccio e il morbido, il volume e la superficie, sono tenuti insieme da una composizione architettonica che dispone in modo paratattico gli elementi del progetto secondo un principio di “decoro”: la corrispondenza razionale tra le parti e il sistema generale è risolta secondo una partizione formale che identifica l'autonomia e la specificità di ogni componente rispetto all'insieme.



Maqueta de yeso 1:100. Vista aérea. Proyecto ganador del concurso | Maqueta de yeso 1:100. Vista aérea del teatro. Fase ejecutiva | Secuencia compositiva de los espacios interiores: el espacio central del teatro isabelino y el espacio longitudinal del teatro Italiano - Modello in gesso 1:100. Vista zenitale. Progetto vincitore del concorso | Modello in gesso 1:100. Vista zenitale del teatro. Fase esecutiva | Sequenza compositiva degli interni: lo spazio centrale del teatro elisabettiano e quello longitudinale del teatro italiano.

se “rompe” en dos partes: en la parte breve de la misma se posiciona el ingreso al teatro y los locales de servicio; la parte transversal (de mayor dimensión), de la figura T, en cambio, se resuelve por medio de una doble secuencia compositiva que, a su vez, individua dos espacios y dos tiempos distintos: los que se identifican con la figura central, determinados por el teatro isabelino y los que se identifican con la figura longitudinal, determinados esta vez por el teatro italiano.

Una lógica compositiva antinómica enlaza los distintos elementos que constituyen el dispositivo edilicio y el dispositivo urbano. Las componentes horizontal y vertical, el volumen macizo y el espacio mórbido, están unidos por una composición arquitectónica que dispone de modo paratáctico los elementos del proyecto siguiendo el principio del decoro: la correspondencia racional entre las partes y el sistema general se resuelve siguiendo una partición formal que identifica la autonomía y la especificidad de cada componente en relación a la totalidad.

El edificio del teatro se construye compositivamente por medio de una operación de “deconstrucción” formal de una figura primaria y compacta: la transición desde el externo duro y homogéneo hacia el interno blando y variopinto se lleva a cabo por medio de un proceso de atenuación figurativa y material que finalmente encuentra su punto de arribo en el techo levadizo de la sala del teatro isabelino. Este es el momento en el cual, la dureza y la compacidad del edificio, se disuelven y desli-

L'edificio del teatro si sviluppa attraverso un lavoro di “decostruzione” formale di una figura primaria e compatta: dall'esterno duro e omogeneo si arriva a un interno morbido e variopinto grazie ad un'operazione di alleggerimento figurativo e materiale che trova il suo punto di arrivo nel tetto apribile della sala del teatro elisabettiano. È questo il momento in cui la durezza e la compattezza si sciolgono, elevandosi in direzione verticale: la vera scena diviene il “cielo”.

Lo stesso processo di liberazione formale e spaziale si produce nel senso orizzontale del manufatto, attraverso il medium della torre scenica del teatro all'italiana: lo spazio interno dell'edificio si apre ad una prospettiva centrale, che si focalizza e scorre attraverso i giardini pensili ai limiti della città. In questo caso la scena si “sposta” verso la dimensione urbana del congegno.

Il progetto architettonico si realizza dunque nel “conflitto” compositivo instauratosi tra il significato del congegno in quanto forma autonoma (che identifica nel “cielo” la vera scena da rappresentare) e il suo destino urbano (declinato formalmente nell'apertura compositiva in senso orizzontale, che ricollega l'architettura del teatro verso una scena di carattere collettivo: la città).

Il progetto dà origine ad una “macchina teatrale” che fa del limite - ragione d'essere di ogni forma - un'opera compositiva, da rappresentare all'interno di una specifica e determinata veste polemica. In altre parole, il fare formativo realizza l'idea secondo la quale il teatro non è altro che

zan hacia la dirección vertical de la sala isabelina para encontrar de este modo, la escena verdadera: el cielo.

El mismo proceso de atenuación formal y espacial se produce en el sentido horizontal del edificio, a través del médium de la torre escénica del teatro italiano: el espacio interno del edificio se “abre” hacia una perspectiva central, que se focaliza y desliza a través de los jardines pensiles, en los límites de la ciudad. En este caso la escena se “proyecta” hacia la dimensión urbana del edificio.

El proyecto arquitectónico se realiza por medio del conflicto compositivo que se establece entre el significado del edificio en cuanto forma autónoma (que identifica en el cielo el objeto verdadero de la representación) y su destino urbano (definido formalmente por medio de una proyección compositiva horizontal, que enlaza a la arquitectura del teatro con una escena de carácter común: la ciudad).

El proyecto da lugar a una máquina teatral que hace del límite –razón de ser de todas las formas– una obra compositiva para desarrollar adentro de una específica y determinada forma “polémica”. En otras palabras, la praxis compositiva, conforma la idea según la cual un teatro no es otra cosa que un espacio recortado de la ciudad, en donde es posible representar los valores civiles de una comunidad.

De este modo, el proyecto no avanza hacia una “tipología” fija y repetible, sino hacia una serie de principios ordenadores que retornan en cada nuevo inicio de los juegos compositivos.

La idea de una obra formalmente cerrada, determinada y replicable solo a través de su re-escritura total, constituye la autonomía del dispositivo arquitectónico.

Los principios compositivos ordenadores del proyecto para el teatro de Gdansk se sintetizan, por medio de:

- ♦ el contraste formal entre la compacidad y dureza de la cáscara exterior y la levedad y rarefacción de su espacio interno; lo que caracteriza tanto la elección de los materiales como las secuencias compositivas, siempre direccionadas hacia el exterior.
- ♦ la realidad dual de la invención proyectual, representada por un edificio definido por una fuerte centralidad compositiva y que es, al mismo tiempo, actor principal de una *pièce* teatral de carácter abierto, urbano.
- ♦ la antinomia sintética, entre la masa volumétrica del edificio del teatro y la malla de la superficie de los jardines pensiles.

Estos aspectos identifican una arquitectura en lucha permanente con la idea de límite (siempre presente en las pre-figuraciones edilicias y urbanas) y todavía consciente que el reconocimiento de los perímetros figurativos de las formas constituye el motivo principal de sus deberes urbanos.



Vista desde la terraza del techo levadizo, detalle | Veduta dalla terrazza del tetto apribile, particolare.

uno spazio ritagliato alla città, dove è possibile rappresentare i valori civili della comunità.

In questo modo il progetto non avanza una “tipologia” fissa da ripetere, bensì una serie di principi formativi che si ripresentano ad ogni apertura dei giochi compositivi.

L’idea di un’opera formalmente chiusa, finita e replicabile soltanto attraverso una sua ri-scrittura totale, connota l’autonomia del congegno.

I principi formativi del progetto per il teatro di Danzica sono sintetizzati in ambito compositivo attraverso:

- ♦ la contrapposizione tra la compattezza e la durezza del guscio e il suo leggero e rarefatto interno, caratterizzata sia dalla scelta dei materiali sia dalle sequenze compositive, aperte in senso verticale e in senso orizzontale verso l’esterno,
- ♦ la doppia realtà dell’invenzione progettuale, rappresentata da un edificio connotato da una forte centralità compositiva e contemporaneamente attore principale di una *pièce* teatrale di carattere aperto, urbano,
- ♦ l’antinomia sintetica tra la massa volumetrica dell’edificio del teatro e l’ordito della superficie dei giardini pensili.

Questi aspetti identificano un’architettura in permanente lotta con l’i-

La forma es la “túnica” que se asigna a la realidad en función de un posible acto comunicativo. En este sentido el lenguaje de la praxis compositiva tiene que ser “inventado” junto con su tradición que, a su vez, se re-escribe con cada obra. Y todavía la arquitectura siempre se realiza –en su definición tradicional– dentro de una condición de finitud formal y significativa.

Este contraste ontológico (llevado a su extrema conclusión por parte de la técnica moderna), entre el equilibrio de la forma y el desequilibrio de la dimensión urbana, obliga al proyecto, en su condición de instrumento de definición de la “realidad” de la invención arquitectónica, a re-inventarse en sus principios teóricos y constructivos: la forma arquitectónica podrá reconquistar sus funciones representativas dentro de la ciudad, solo si sabrá reconocerse como “herida” abierta hacia la complejidad de las relaciones urbanas, marcadas estas últimas, por la pluralidad de la sustancial unidad de imágenes y significados de los lugares del vivir común.

La idea que una obra arquitectónica asuma simultáneamente el carácter de dispositivo autónomo y cerrado y de “herida” urbana, en grado de hacer transitar de manera estética, las relaciones, constituye la verdadera anomalía teórica y formal de la actual disciplina arquitectónica.

» **Inaprensible *imago urbis***

Ninguna tipología urbana fija y ningún mecanismo o automatismo proyectual podrán, por lo tanto, dar cuentas de la paradoja urbana contemporánea que ve la identidad fluidificante y metamórfica de la metrópolis (capaz de disolver cualquier punto fijo de referencia), realizarse por medio de la ontológica necesidad de presencia de la forma arquitectónica. Es necesario, en cambio, la finitud formal y la repetición constructiva de un proyecto que re-inventa permanentemente las correspondencias formales, figurativas y funcionales del polisémico y complejo paisaje urbano contemporáneo.

Una responsabilidad inmensa, tanto teórica como cultural, da forma a la investigación contemporánea sobre los principios que determinan la construcción de las formas de nuestro hábitat urbano. La investigación compositiva debe ser capaz de modelar un espacio autónomo dentro del cual poder desarrollar sus acciones, siempre específicas y determinadas: la invención arquitectónica constituye, de hecho, un espacio finito, tanto desde el punto de vista formal como temporal. Por otra parte, la misma práctica proyectual y compositiva produce un artificio que pertenece en sentido ontológico, desde siempre, a la vida urbana: cuando una obra deviene visible al mundo estético, automáticamente se pone en relación con el contexto, más allá de la voluntad del sujeto que la creó.

dea di limite, presente nelle prefigurazioni edilizie e urbane e tuttavia consapevole che la riconoscibilità dei perimetri figurativi delle forme costituisce il fulcro principale dei suoi doveri urbani.

La forma è la veste che viene assegnata alla realtà in funzione di un possibile atto comunicativo. In questo senso il linguaggio del fare formativo deve essere “inventato” insieme alla tradizione, ri-scritta con l’opera stessa. E tuttavia l’architettura si concretizza sempre (nella sua definizione tradizionale) all’interno di una condizione di compiutezza formale e significativa.

Questa contrapposizione ontologica (portata al suo ultimo “compimento” dal fare della tecnica moderna), tra l’equilibrio della forma e lo squilibrio della dimensione urbana, costringe il progetto, nella condizione di strumento di definizione della “realità” dell’invenzione architettonica, a “re-inventarsi” nei suoi principi teorici e formativi: la forma architettonica potrà riacquistare le sue funzioni rappresentative nella città soltanto se saprà riconoscersi come “ferita” aperta verso la complessità delle relazioni urbane, segnate dalla pluralità nella sostanziale unità di immagini e significati dei luoghi dei molti.

L’idea che l’opera architettonica assuma contemporaneamente il carattere di congegno autonomo e chiuso e di “ferita” urbana, capace di far transitare in modo estetico le relazioni, costituisce la vera anomalia teorica e formale dell’odierna disciplina architettonica.

» **L’inafferrabile *imago urbis***

Nessuna “tipologia” urbana fissa e nessun meccanismo o automatismo progettuale potranno dunque dare conto del paradosso urbano contemporaneo che vede l’identità fluidificante e metamorfica della metropoli (capace di sciogliere qualsiasi punto fisico di riferimento) “realizzarsi” attraverso l’ontologica necessità di presenza della forma architettonica. Occorre, invece, la compiutezza formale e la ripetibilità formativa di un progetto che “re-inventa” in continuazione le corrispondenze formali, figurative e funzionali del polisemico e complesso paesaggio urbano contemporaneo.

Un’immane responsabilità teorica e culturale informa la ricerca odierna sui principi che determinano la costruzione, attraverso il progetto architettonico, delle forme del nostro abitare. La ricerca compositiva deve saper “ricavarsi” uno spazio autonomo entro cui sviluppare le sue azioni, sempre specifiche e determinate: l’invenzione architettonica costituisce infatti uno “spazio” finito, sia dal punto di vista formale che temporale. D’altra parte, lo stesso agire progettuale e compositivo produce un artificio che appartiene da sempre, in senso ontologico, alla vita urbana: quando un’opera si rende visibile al mondo estetico automaticamente si mette in relazione con il contesto, al di là della volontà del soggetto che l’ha creata.

En síntesis, la praxis proyectual y la composición arquitectónica pueden solamente predisponer un espacio para un encuentro (futuro) entre la forma arquitectónica (que persiste siempre como lo individual y específico) y su destino urbano, definido por la dimensión relacional y común.

El proyecto arquitectónico se presenta, por lo tanto, como el fruto de un vértigo irresoluble, que restituye a la ciudad en cuanto paisaje, su carácter de ente “inapropiable”. Y reconociendo que todos los artificios contribuyen a su definición, la *imago urbis* continuará “escapando”, para no agotarse y seguir constituyendo el refugio soberano y libre de la forma arquitectónica.

Un “escándalo”, éste, que la arquitectura está obligada a aceptar, para continuar participando en la construcción de la imagen total de la ciudad y de sus paisajes simbólicos y representativos●

* El teatro Isabelino en Gdansk realizado por el arquitecto italiano Renato Rizzi ha requerido 10 años de trabajo. El concurso internacional fue convocado en 2004. El teatro fue inaugurado el 16 septiembre 2014 y es el primer teatro en el mundo en poseer un techo levadizo.

Renato Rizzi (Rovereto, 1951) es profesor en la *Università IUAV di Venezia*. En 1984 gana el concurso para el área deportiva Ghiaie, Trento – Italia (completada en 2002). Desde 1984 hasta 1992 colabora con el arquitecto Peter Eisenman en New York; entre los proyectos de este período se recuerdan: *La Villette* - Paris; la nueva sede “*Monte dei Paschi*”, Siena - Italia; “*Opera House*” Tokio y, recientemente la “*Torre della Ricerca*”, Padua - Italia (2008).

En 2003 recibe el premio “Medaglia d’Oro dell’Architettura Italiana”; en el mismo año, gana el tercer premio en el concurso internacional de proyectación para “*Grand Egyptian Museum*” al Cairo. En 2009 le otorgan la Medalla de Oro por la “Arquitectura Italiana a la Trienal de Milán con el proyecto: *Casa-Museo Depero*, Rovereto – Italia, realizado en 2008. Ha expuesto sus trabajos a la Bienal de Arquitectura de Venecia en los años 1985, 1996, 2002, 2010 y 2016. Además de enseñar en la Universidad de Venecia y de trabajar como proyectista, Renato Rizzi desarrolla una intensa actividad de investigación. Las principales publicaciones que demuestran este específico recorrido académico son: Peter Eisenman, *La Fine del Classico* (a cura di Renato Rizzi), CLUVA, Venezia 1987; *Mistico nulla*, F. Motta Editore, Milano 1996; *Miseria e riscatto: la città europea nello sguardo del pensiero* (con G. L. Salvotti), Arsenale Editrice, Venezia 1999; *Le voci dell’ozio*, Arsenale Editrice, Venezia 1999; E. Severino, *Tecnica e architettura*, (a cura di Renato Rizzi), Raffaello Cortina Editore, Milano 2003; *Il divino del paesaggio*, Marsilio, Venezia 2008; *Il Daimon di Architettura*, *Theoria-Eresia*, Pitagora Editrice, Bologna 2006; *La muraglia ebraica: l’impero eisenmaniano*, Mimesis, Milano-Udine 2009; *John Hejduk: Incarnatio*, Marsilio, Venezia 2010; *L’Inconciliabile* (con R. Toffolo e M. Donà), Mimesis, Milano-Udine 2010; *L’Inscalfibile*, Mimesis, Milano-Udine 2010; *L’Aquila-S(c)isma dell’Immagine*, Mimesis, Milano-Udine 2011; *Parma Inattesa*, MUP Editore, Parma 2013.

In sintesi, il fare progettuale e la composizione possono predisporre soltanto lo spazio per un incontro (futuro) tra la forma architettonica (che rimane sempre individuale e specifica) e il suo destino urbano, segnato dalla dimensione relazionale e collettiva.

Il progetto architettonico apparirà quindi come il frutto di una irrisolta vertigine, che restituisce alla città in quanto paesaggio il suo carattere di “inappropriabilità”. E pur nella consapevolezza che ogni artificio contribuisce (nel bene e nel male) alla sua definizione, l’*imago urbis* continuerà a sfuggire, a non esaurirsi, costituendo il rifugio sovrano e libero di ogni forma architettonica.

Uno “scandalo”, questo, che l’architettura è costretta ad accettare, per continuare a prendere parte alla costruzione dell’immagine complessiva della città e dei suoi paesaggi simbolici e rappresentativi●

* Il Teatro Shakespeariano realizzato dall’architetto italiano Renato Rizzi, ha richiesto 10 anni di lavori. Il concorso internazionale, era stato indetto nel 2004. Il teatro è stato inaugurato il 16 settembre 2014 ed è il primo teatro al mondo con tetto apribile.

Renato Rizzi (Rovereto – Italia 1951) è professore associato di composizione architettonica presso l’Università IUAV di Venezia.

Nel 1984 vince il concorso per l’area sportiva Ghiaie, a Trento (completata nel 2002).

Dal 1984 al 1992 collabora a New York con l’architetto Peter Eisenman; tra i progetti di questo periodo si ricordano: *La Villette* a Parigi; la nuova sede del Monte dei Paschi a Siena; l’*Opera House* a Tokio e, più recentemente, la “*Torre della Ricerca*” a Padova (2008).

Nel 2003 riceve la menzione d’onore per la Medaglia d’Oro dell’Architettura Italiana; nello stesso anno vince il terzo premio al concorso per la progettazione del *Grand Egyptian Museum* al Cairo. Nel 2009 la Medaglia d’oro all’Architettura Italiana della Triennale di Milano con il progetto per la Casa Museo Depero, realizzato nel 2008. Ottiene inoltre una menzione nel Premio del Paesaggio da parte del Consiglio d’Europa nel 2009. Ha esposto i propri lavori alla Biennale di Architettura di Venezia nel 1984, 1985, 1996, 2002 e 2010. Oltre all’insegnamento e al lavoro di progettista, svolge un’intensa attività di ricerca. Tra le principali pubblicazioni si ricordano: Peter Eisenman, *La Fine del Classico* (a cura di Renato Rizzi), CLUVA, Venezia 1987; *Mistico nulla*, F. Motta Editore, Milano 1996; *Miseria e riscatto: la città europea nello sguardo del pensiero* (con G. L. Salvotti), Arsenale Editrice, Venezia 1999; *Le voci dell’ozio*, Arsenale Editrice, Venezia 1999; E. Severino, *Tecnica e architettura*, (a cura di Renato Rizzi), Raffaello Cortina Editore, Milano 2003; *Il divino del paesaggio*, Marsilio, Venezia 2008; *Il Daimon di Architettura*, *Theoria-Eresia*, Pitagora Editrice, Bologna 2006; *La muraglia ebraica: l’impero eisenmaniano*, Mimesis, Milano-Udine 2009; *John Hejduk: Incarnatio*, Marsilio, Venezia 2010; *L’Inconciliabile* (con R. Toffolo e M. Donà), Mimesis, Milano-Udine

NOTAS

1 - En referencia al tema de la “ciudad como bosque” y “lugar de la forma y del conocimiento”, Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753, Id., *Observations sur l'Architecture*, Paris 1765. En relación a la idea de ciudad como “paisaje artificial”, Manfredo Tafuri, *Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta*, editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984 [I ed., Turín 1980].

2 - Tres son los ejemplos de “inapropiable” examinados por Agamben: el cuerpo, el idioma y el paisaje (Agamben, 2014: 114-132) [He traducido el adjetivo sustantivado “inappropriabile” con: ente “inapropiable”, de modo de hacer comprensible la noción esquivada e huidiza desarrollada por Agamben en relación a la idea de paisaje].

3 - “Lo sagrado de Venecia quiere decir: imposibilidad de tocar su *imago urbis*. La *imago urbis* es intocable porque representa su estructura” (Tafuri, 1993: 17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. 2014. *L'inappropriabile in l'uso dei corpi* (Vicenza: Neri Pozza Editori).
- CACCIARI, Massimo. 2007. *Íconos de la ley* (Buenos Aires: La Cebra) [I ed., Milan 1985].
- CACCIARI, Massimo. 2004. *La città* (Rimini: Pazzini editore).
- CHABOT, Georges. 1972. *Las ciudades* (Barcelona: Labor) [I ed., Paris 1948].
- RIZZI, Renato. 2005. Texto de presentación para el proyecto del teatro isabelino en Gdansk (Polonia).
- ROSSI, Aldo. 1984. *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili) [I ed. Chicago 1981].
- ROSSI, Aldo. 1977. *Contribución al problema de las relaciones entre la tipología constructiva y la morfología urbana. Examen de un área de estudio de Milán*, recopilación de sus escritos más importantes: *Para una Arquitectura de Tendencia. Escritos: 1956-1972*, (Barcelona: Gustavo Gili) [I ed., Venecia 1964].
- TAFURI, Manfredo. 1984. *Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta* (Barcelona: Gustavo Gili) [I ed., Turín 1980].
- TAFURI, Manfredo. 1993. *La dignità dell'attimo. Venezia e le forme del tempo*, conferencia leída el 22 febrero 1993 para la inauguración del año académico 1992-93 del Istituto Universitario di Architettura di Venezia IUAV, Venecia.
- TAFURI, Manfredo. 1973. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico* (Bari: Laterza).

2010; *L'Inscalfibile*, Mimesis, Milano-Udine 2010; *L'Aquila-S(c)isma dell'Immagine*, Mimesis, Milano-Udine 2011; *Parma Inattesa*, MUP Editore, Parma 2013.

NOTE

1 - In relazione al concetto di “città come foresta” e “città come luogo della conoscenza”, Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753, Id., *Observations sur l'Architecture*, Paris 1765. Per l'idea di città in quanto “paesaggio artificiale” si veda, Manfredo Tafuri, «L'architetto scellerato»: G.B. Piranesi, *l'eterotopia e il viaggio* in Id., *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, pp. 33-77.

2 - Tre sono gli esempi di “inappropriabilità” esaminati da Agamben nel suo libro: il corpo, la lingua e il *paesaggio* (Agamben, 2014: 114-132).

3 - “Perché sacralità di Venezia, significa: impossibilità di toccare la sua *imago urbis*. *L'imago urbis* è intoccabile in quanto strutture” (Tafuri, 1993: 17).



Fabian Carlos Giusta. Arquitecto (FAPyD-UNR e IUAV Venecia). Doctor en Composición Arquitectónica y Urbana (IUAV-Venecia). Es autor de numerosos artículos y publicaciones a nivel internacional entre los que se destacan los libros: *Peter Eisenman. Alchimie figurative* (2014), *Dépense e progetto* (2014), *John Hejduck. Profezie figurative* (2013), *Rafael Moneo. Redenzioni Figurative* (2013).
fabiangiusta@yahoo.com

»

Sbarra, M. F. (2017). El impacto de la religión y la cultura en la conservación del paisaje y la planificación urbana en las ciudades de Nepal. *A&P Continuidad* (7), 52-59.



El impacto de la religión y la cultura en la conservación del paisaje y la planificación urbana en las ciudades de Nepal

Reflexiones en torno a una experiencia

María Florencia Sbarra

Español

El reporte estudia el impacto de la religión y la cultura en la conservación y la planificación urbana de la sociedad Newar, en Nepal.

Los Newars son los antiguos habitantes del valle de Katmandú con residencia en las tres ciudades principales: Katmandú, Patan y Bhaktapur. Estos asentamientos urbanos, reconocidos por sus paisajes únicos y relevantes se encuentran inscritos por UNESCO como *World Heritage Sites*. Existen dos tipos de patrimonio en Nepal: los núcleos urbanos de las ciudades principales y los sitios religiosos. Uno de los aportes del trabajo realizado radica en el relevamiento y compaginación de información que no se encontraba sistematizada, postulando vinculaciones innovadoras en lo que a los datos respecta. Asimismo, ha sido el resultado de un trabajo de campo que involucraba una misión de Cooperación Internacional (UNESCO) debido a la inscripción del Valle de Katmandú en la lista del Patrimonio mundial en riesgo de desaparecer. En lo específico, este recorte se ocupa de la particular organización de estas ciudades y del impacto que en ellas generan la religión y la cultura en una sociedad impregnada de simbolismos. Para ello se toma como tema principal la ciudad de Bhaktapur y el sitio religioso de Pashupatinah como un caso de estudio.

Palabras clave: arquitectura, conservación, patrimonio, cultura

Recibido 25 de agosto de 2017
Aceptado 27 de octubre de 2017

English

The report deals with the impact of religion and culture on the conservation as well as the urban planning of Newar society in Nepal. The Newars are Katmandu Valley's ancient inhabitants. They live in three main towns: Kathmandou, Patan and Bhaktapur. These urban settlements –which are recognized by their significant unique landscapes- have been declared World Heritage Sites by UNESCO. There are two types of heritage in Nepal: urban core areas of the main cities and religious sites.

One of the report's contributions is the gathering and layout of information that has not been systematized; this gives rise to innovative data linkages. The report is the result of a fieldwork involving a UNESCO International Cooperation Mission due to the fact that Kamandu Valley is included in the List of World Heritage in Danger. It is specifically concerned with the particular organization of the above mentioned cities and the impact that religion and culture have had on a society marked by symbolisms. Therefore, the city of Bhaktapur and the religious site of Pashupatinah become the main topics of a case study.

Key words: architecture, conservation, heritage, culture

Este artículo se desprende de la tesis titulada *Religious and Cultural Aspect. Impact on the conservation of traditional buildings and urban planning in Nepal* (2003), que fue realizada mediante un trabajo de campo en Nepal, en el marco de un master de segundo nivel de formación de expertos en planificación urbana y territorial para países en vías de desarrollo en el IUAV (*Istituto Universitario di Architettura di Venezia*). La tesis deriva de una experiencia desarrollada entre Katmandú y Bhaktapur e incluyó tanto el relevamiento físico de las edificaciones como el relevamiento de la sociedad *Newar*, antiguos habitantes del valle de Katmandú.

El principal aporte de este trabajo radica en el relevamiento y compaginación de información que no se encontraba sistematizada, postulando vinculaciones innovadoras en lo que a los datos respecta. La tesis original fue escrita en inglés y se encuentra aún sin traducción al castellano. Asimismo, cabe destacar que fue el corolario de

un trabajo que involucraba una misión de Cooperación Internacional (UNESCO) debido a la inscripción del Valle de Katmandú en la lista del Patrimonio mundial en riesgo de desaparecer.

El trabajo indaga acerca del impacto de la religión y la cultura en la conservación del paisaje y la planificación urbana de la sociedad *Newar* en Nepal, involucrando a las tres principales ciudades del país: Katmandú, Patan y Bhaktapur.

Estos asentamientos urbanos, reconocidos por sus paisajes relevantes y únicos, se encuentran inscritos por UNESCO¹ como *World Heritage Sites* (Patrimonio de la humanidad). En Nepal existen dos categorías de Patrimonio de la humanidad reconocidas por UNESCO:

1 - tres centros históricos: Katmandú, Patan y Bhaktapur y

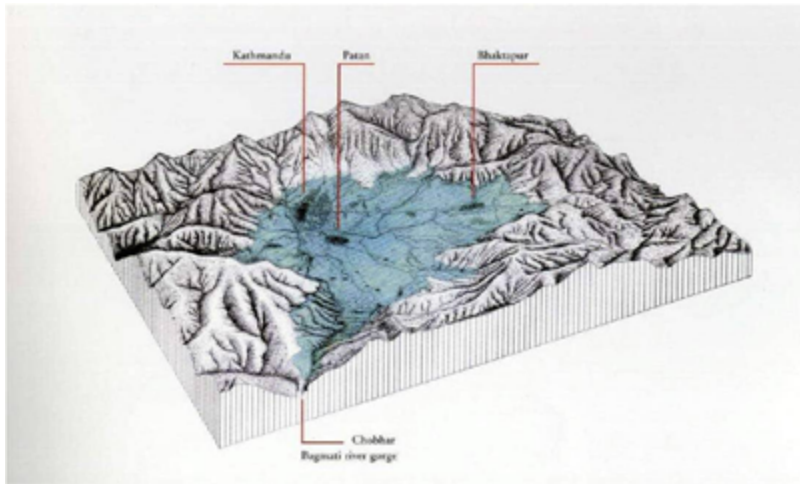
2 - cuatro sitios religiosos: Pashupatinah y Changu Narayan pertenecientes a la religión hinduista y Budhanath y Swayambunath pertenecientes a la religión budista.

En lo específico, este recorte se ocupa de la particular organización de estas ciudades y del impacto que en ellas generan la religión y la cultura en una sociedad impregnada de simbolismos. Para ello se toma como tema principal la ciudad de Bhaktapur y el sitio religioso de Pashupatinah como caso de estudio.

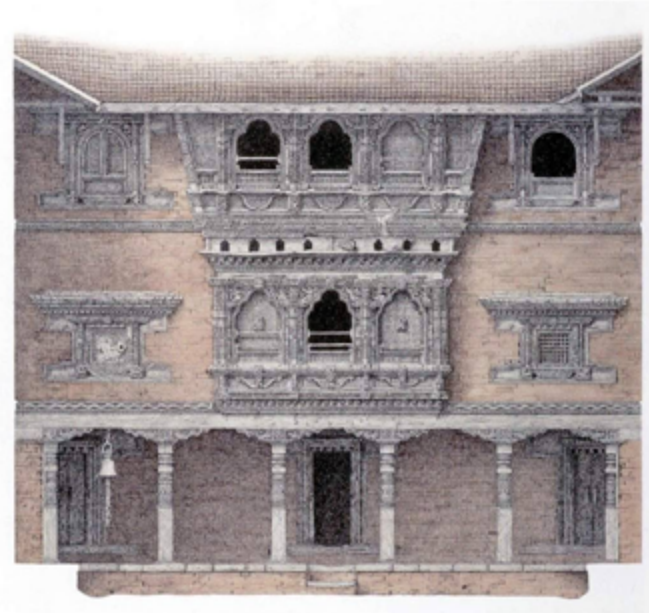
» Nepal: pobreza económica y riqueza espiritual

El área objeto de estudio se localiza en Nepal, Asia. Este país está geográficamente ubicado entre India y China y tiene una topografía que va desde la cadena montañosa del Himalaya al norte a las planicies del Terai al sur. Tiene una forma casi rectangular y alberga una cantidad que supera los 23 millones de personas.

Su clima tiene dos estaciones respecto de las lluvias, los vientos monzones son los que propician la estación seca y la estación húmeda. La capital del país es Katmandú y cuenta con una



1



2



3



4

1 - Geografía del valle de Katmandú, Nepal. | 2 - Vista de la casa de estilo tradicional con ladrillo dachi-appa, aberturas en madera tallada con ventanas san-thya y tejas. | 3 - Detalle de ventana con madera tallada. | 4 - Plano del sector de Durbar Square de la ciudad de Bhaktapur.



Imágenes de los edificios de Durbar Square de Bhaktapur. Templos de tipo pagoda y de tipo shikara (templos hinduistas en piedra con forma de paraguas cerrado). Frente al palacio real y colocada sobre una alta columna, la estatua del rey Bhupatindra Malla, refigurando al soberano en acto de oración.

población de 1.100.000 habitantes.

Nepal es uno de los países más pobres del mundo y el más pobre del continente asiático, con una esperanza de vida de 58 años. Esta edad tan baja se debe a su falta de infraestructuras, hospitales, telecomunicaciones, acceso a la electricidad y al agua potable. Además, las áreas rurales son golpeadas duramente por enfermedades como la malaria que, para sus posibilidades, resulta casi incurable. El analfabetismo en Nepal alcanza el 60% de la población. El número de hombres inscriptos en las escuelas es mucho mayor al número de mujeres, lo que revela la existencia de una sociedad machista en la cual la mujer no tiene los mismos derechos que el hombre. La principal fuente de ganancias económicas del país es el turismo. La población nepalí vive de una agricultura de subsistencia ajena al mercado, ya que solo una mínima parte del excedente es destinada a la venta. La religión ocupa un rol protagónico en la sociedad nepalí, un 80% practica la religión hinduista, mientras que un 20% pertenece al budismo.

El valle de Katmandú (Mishra, 2003), que antiguamente era un lago, es un altiplano muy fértil situado a 1200 metros de altura sobre el nivel del mar. La etnia original del valle son los *Newar*, quienes constituyen el 60% de la población urbana, aproximadamente. El valle poseía tres reinos: Patan, Katmandú y Bhaktapur que hoy son las tres ciudades principales de Nepal y en las cuales se encuentra la más alta concentración de la expresión arquitectónica del país. Los templos, los monumentos, las casas tradicionales y la ciudad dan testimonio de un patrimonio cultural y social fundado sobre la base de la espiritualidad y sobre antiguos códigos morales.

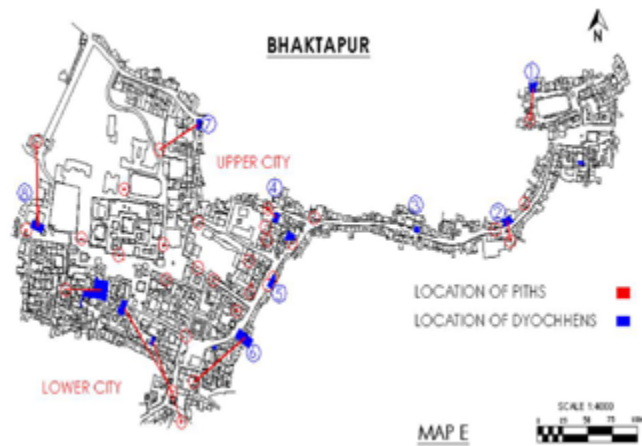
» La organización de la estructura urbana cobija a la religión

Como fue mencionado al inicio, existen dos tipos de patrimonio en Nepal: tres *core areas* o centros históricos de las tres ciudades principales y cuatro sitios religiosos (dos hinduistas y dos budistas). Estos centros se habían desarrollado durante el primer milenio y el paisaje de los mismos era

muy similar entre sí: con plazas públicas, templos y santuarios y con complejos rituales religiosos urbanos. La forma espacial de la ciudad refleja el jerárquico principio del orden social. El palacio real y sus templos principales marcan el "centro ideal", un orden que refleja el cosmos. En torno a este centro ideal se ubican las diferentes castas, desde los curas y sacerdotes (pertenecientes a las castas más altas) ubicados en las cortes cercanas al palacio real, hasta las pequeñas viviendas de los *intocables*², cercanas a las zonas crematorias representando dos mundos opuestos.

En la actualidad, y a pesar de que el sistema de castas ha sido abolido desde hace más de un siglo, la composición social y la forma de asentarse en la ciudad no son muy diferentes de aquello que sucedía en el pasado.

Una calle principal forma el eje de la ciudad que generalmente corre paralela al río que la baña. Esta calle se ensancha para formar plazas, las que son usadas con fines agrícolas, comerciales y de rituales religiosos.



Plano de la ciudad de Bhaktapur con la ubicación de los elementos religiosos que conforman el límite virtual de la misma. | Plano de la ciudad de Bhaktapur con su calle principal y las zonas crematorias, en los límites del tejido.



El palacio real llamado también “El palacio de las 55 ventanas”, fue construido en 1700 por mandato del rey Ranjit Malla. Muros en ladrillos y ventanas en madera ricas en elementos decorativos y esculturas. | Vista del templo de Nyatapola, en Tahumadi Square. Representa una de las pagodas más altas de Nepal.



Vista de la entrada al templo de Pashupatinath y de los rituales de cremación sobre el río Bagmati.

Los centros históricos de las tres ciudades junto con los dos centros religiosos hinduistas y los dos *stupas*³ budistas forman las siete zonas monumentales protegidas del valle de Katmandú, designadas por normas nacionales e internacionales para garantizar la tutela y conservación del patrimonio. Las tres plazas principales de los tres palacios reales son llamadas *Durbar Squares* y albergan a los edificios que representan la máxima expresión histórica del país. Nepal es particularmente reconocido por sus templos estilo pagoda y por sus edificaciones de estilo tradicional en ladrillo *dachi-appa*⁴, madera y tejas, con aberturas artesanales en madera tallada y ventanas *san-thya*⁵.

» Bhaktapur, la ciudad de la devoción

Está situada al este de la capital, en una colina rodeada de muros que delimitan sus confines. Bhaktapur tiene una estructura urbana con formato de elipse (Mishra, 2003; Tiwari, 2003). Las estructuras de forma elíptica constituyen una antigua tradición en India. En efecto, excava-

ciones realizadas demuestran la existencia de templos y monasterios elípticos representando algunos de los simbolismos inscriptos en textos antiguos: la elipse evoca la forma del huevo de gallina, rememora la idea de un tiempo cíclico y de la neutralización de las direcciones.

En términos urbanísticos, la ciudad de Bhaktapur fue pensada como un recinto sagrado, delimitada –mediante muros– del entorno circundante, los templos y santuarios circundan el espacio de la ciudad, delineándolo y defendiéndolo como un fuerte.

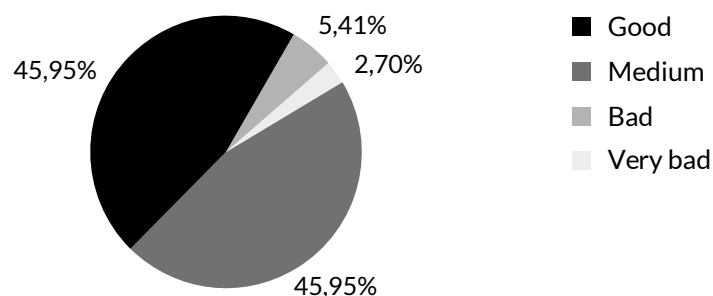
El espacio urbano de Bhaktapur, además, queda dividido del mundo no civilizado con un límite ideal o virtual: “los templos de las 8 madres”, que son santuarios que circundan a la ciudad, situados en los 4 puntos cardinales y en los 4 puntos intermedios de la brújula. Estos elementos religiosos están situados dentro de la ciudad y logran formar verdaderos sitios sagrados, son límite virtual de lo puro y lo impuro, lo sacro y lo profano, límite implícito de los sitios demoníacos y de los sitios sagrados.

La fundación de Bhaktapur como ciudad se da, en realidad, mediante la unificación de algunos pequeños asentamientos a través de un ritual de circunvalación: la *Pradaskinā*⁶, la consagración de algunos íconos religiosos importantes y el establecimiento del palacio real como sede del rey.

La arteria principal que recorre la ciudad de norte a sur es la que presenta mayor cantidad de patrimonio arquitectónico a lo largo de su extensión, conectando sus tres plazas principales. Esta calle principal forma el eje de la ciudad que corre paralelo al río Hanumante. Durante su recorrido, la calle cambia su fisonomía y se ensancha para formar plazas, que a su vez son usadas para diferentes propósitos. Las plazas generalmente están pavimentadas con el fin de responder a necesidades agrícolas: secado de arroz, tamizado de granos, venta de frutas, secado de artesanías de barro, etc. Dentro de este orden de ciudad, cada *ward*⁷ o distrito está centrado en torno a una plaza y estas plazas rodeadas de edificios públicos, templos y santuarios.



General Condition of Guthi buildings



Rituales de purificación en el río Bagmati, Pashupatinath. | Gráfico: Condición general de las propiedades *guthi*.

Por su parte, los muertos de Bhaktapur son llevados a tres zonas crematorias. La trayectoria hacia los mismos constituye “el camino de los muertos”. Cada barrio, o mejor dicho cada casta, tiene un lugar de cremación determinado y la posición de los barrios responde a este criterio. Como ya se ha anticipado, el ordenamiento de la ciudad forma parte de un sistema, una disposición implícita subyacente a la organización del espacio urbano. Los íconos religiosos y la arquitectura religiosa de menor escala logran conformar un verdadero sistema urbano que se devela a través del análisis realizado. Como vimos en los párrafos anteriores, en el interior de la ciudad de Bhaktapur se encuentran las imágenes religiosas de las divinidades veneradas. Cada divinidad tiene su Casa-Templo (*Dyocchen*)⁸ ubicada en referencia al segmento de ciudad al cual protege (Levy, 1992).

En su gran mayoría, son propiedad de organizaciones que tienen el formato de sociedad financiera (*guthi members*) y funcionan para asegurar el mantenimiento y la conservación de las

construcciones y la realización de actividades religiosas y civiles.

Los *Dyocchen* o “casas del dios” son un ejemplo de propiedad *guthi*. El término *guthi* deriva del apellido o casta *Gosthi* que significa amistad, sociedad, grupo de gente, compañía. Eran fundaciones o sociedades religiosas y civiles que en los tiempos de monarquía recibieron donaciones de inmuebles por parte de los reyes. Estos edificios se encuentran en pocos casos bien conservados. En su gran mayoría presentan signos de abandono. En este sentido, las razones principales del problema de conservación se deben a la falta de fondos de parte de los propietarios, además de conflictos dominiales y de posesión al respecto de los inmuebles. De 10 casos estudiados, 7 tienen o han tenido problemas con la tenencia y de 20 propiedades *guthi* analizadas, 17 están en un estado de conservación mediocre, 2 en malas condiciones y 1 en estado de ruina.

A pesar de la situación particular de las propiedades descritas en el párrafo anterior, la

ciudad de Bhaktapur, a diferencia de Katmandú, tuvo un lento desarrollo urbano. El empeño de su organización municipal y la ayuda de los fondos externos permitieron que la ciudad conserve –casi intacto– su patrimonio histórico. En la actualidad, Bhaktapur presenta uno de los centros históricos mejor conservado del país. En 1979 fue inscrita en la UNESCO WHS, y los sitios protegidos son tres plazas: *Tahumadi Square*, *Durbar Square* y *Dattatreya Square*.

» Pashupatinath, el sitio de los peregrinos

Vimos a lo largo de este reporte cómo el rol particular del aspecto religioso en la conservación de la arquitectura tradicional es tomado desde diferentes puntos de vista de acuerdo a los distintos actores involucrados. En el caso de estudio de Pashupatinath la religión es todo y el significado del patrimonio y la conservación está mezclado con la espiritualidad, el peregrinaje y la devoción. Este es el complejo religioso más grande de Katmandú y el sitio sagrado por excelencia de peregrinaje de los fieles hinduistas.

tas. Está situado al este de Katmandú, a 5 km. de la capital, representa el templo del dios Shiva y al igual que Bhaktapur, se inscribió en la lista del Patrimonio mundial de UNESCO en 1979.

Muchos de los templos de Pashupatinath están relacionados con los sistemas de agua, son ejemplos de planificación antigua de la conexión con el agua, la naturaleza y la ecología. En Pashupatinath los templos están ubicados en sitios ecológicos, en áreas protegidas por los dioses, áreas sensibles y a menudo rodeados de bosques y jardines (Mishra, 2003).

El entero santuario se encuentra a orillas del río Bagmati, que es el sitio para los rituales de cremación y para los baños sagrados.

» Conclusión

Los aspectos culturales y religiosos toman importancia en un país donde la religión es prácticamente un “marco funcional” y donde, al mismo tiempo, cumple el rol de una tremenda fuerza de inercia social siendo cultura y forma de vida.

Bhaktapur y Pashupatinath son lugares que representan los roles de las ciudades tradicionales hindúes en la vida de sus habitantes, y ambos son los ejemplos vivos de la religión como el máximo potencial para la organización de la comunidad.

Este enorme potencial de la religión hace posible no solo la existencia de sitios religiosos tales como templos y monumentos que son parte de un patrimonio ya reconocido, sino que crea una amplia variedad de elementos urbanos religiosos como se mencionó particularmente en Bhaktapur.

Asimismo, los íconos, las imágenes y las representaciones de los dioses y cada símbolo religioso son parte de un sistema, un implícito sistema sagrado que subyace dentro de la organización del espacio.

Finalmente, conviene destacar que Bhaktapur significa en nepalí “ciudad de los devotos” y Pashupatinath es el sitio más sagrado para devotos y peregrinos hinduistas; entonces todo está dicho para explicar el significado de tales lugares y la relación con el aspecto cultural y religioso, propósito de este trabajo●

NOTAS

1 - UNESCO, *United Nations Educational, Science and Cultural Organization*.

2 - El término “intocables” corresponde a los integrantes de las castas más bajas. Antiguamente existían en Nepal leyes y costumbres en relación a la regulación de las castas. Dentro de los intocables se encuentran los granjeros, pescadores, artesanos, los cortadores

de cordón umbilical y aquellos relacionados con los rituales de los muertos.

3 - Templos budistas mayores (de gran escala).

4 - El ladrillo empleado es de una clase especial (*dachi-appa*) y tienen una forma cónica tal, que una vez colocados no se distingue la junta.

5 - Ventanas de importantes dimensiones talladas en madera que ventilan e iluminan el espacio central de la casa *Newar*, muy ricas en ornamentos y elementos decorativos, inspirados en motivos religiosos.

6 - Ruta tradicional de procesión. Se refiere a la principal procesión a lo ancho de toda la ciudad de Bhaktapur.

7 - Distritos o barrios en concordancia con la ubicación de las diferentes castas.

8 - Casas de los dioses, inmuebles utilizados para rituales religiosos y para el guardado de divinidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·LEVY, Robert. 1992. *Mesocosm - Hinduism and the Organization of a Traditional Newar City in Nepal*. (Delhi: Motilal Banarsidass Publishers).

·MISHRA, Tara Nanda. 2003. *Meeting. Notes from Archaeologist*. S/D.

·TIWARI, S. 2003. *Lesson at Institute of Engineering, Urban Planning and Architecture Department Pulchowk Campus*. Lalitpur S/D.



María Florencia Sbarra. Arquitecta (FAPyD-2001). Master en Planificación Urbana y Territorial para países en vías de desarrollo (IUAV-2003). Desde 2009 es Profesora Titular de la Cátedra de Italiano para Arquitectura. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Actualmente es Coordinadora de Gestión Urbana de la Secretaría de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario.

flosbarra@hotmail.com

»

Moliné, A., De Gregorio, R. (2017).
Entre la ostentación y el ocultamiento.
A&P Continuidad (7), 60-69.



Entre ostentación y ocultamiento

Algunas consideraciones sobre la conformación del paisaje urbano (PUR) 1900-1950

Anibal Moliné / Roberto De Gregorio

Recibido 25 de agosto de 2017
Aceptado 5 de octubre de 2017

Español

Rosario creció virulentamente en la última centuria. Lo hizo mediante la inserción de aportes edilicios, sobre una lábil base de ensanches urbanos, que conformaban un damero extendido en oleadas sucesivas hasta el horizonte. Sobre esta trama, se destacó al núcleo inicial del poblado, configurando un nuevo centro. Se sostenía como espacio privilegiado de las actividades sociales, económicas, políticas y de representación colectiva. La dotación habitacional privada fue implantándose alrededor del mismo. La sobrevida de estos protagonistas permite apreciar el proceso. En una pequeña área, un grupo de edificios de renta (ERA), pioneros en altura, rivalizaron tratando de sobresalir unos sobre otros, entre un cúmulo de sedes de instituciones urbanas. En su interior y en su "anillo perimetral" se implantaron numerosos conjuntos de viviendas de baja altura, (CVBA) que si bien compartían con los otros el lucrar mediante la construcción de viviendas, lo hicieron a modo de coro sobre el que se destacaron aquellos emprendimientos significativos.

El propósito principal de este trabajo es poner en evidencia el juego entre ostentación y ocultamiento, sostenido por los ERA y los CVBA, como una de las manifestaciones relevantes que identificaron a la ciudad.

Palabras clave: alarde, manifestación, imagen

English

Throughout the last century Rosario grew in a virulent way. It did so inserting building contributions on a labile base of urban widening which shaped a checkboard extended in successive waves reaching the horizon. Within this frame, the initial nucleus of the town was enhanced setting up a new centre. It was held as a privileged space for social, economic, political and collective-representation activities. Private housing was developed around it. The survival of certain features makes it possible to appreciate the process. In a small area, a group of rent buildings which were pioneers in height shows their individual struggle for standing out within a cluster of urban institutional headquarters. Many complexes of low-rise housing were developed both inside the nucleus and in its "perimeter ring". Those in charge of this development -just as the rest of construction companies- aimed at making profits through housing construction but all of them did so giving raise to meaningful ventures.

The main goal of this article is to show the roles played by rent buildings which were pioneers in height and complexes of low-rise housing in the ostentation-concealment intertwining that became one of the key identifying manifestations of the city.

Key words: boast, manifestation, image

Rosario fue fruto del intercambio, tanto por su ubicación sobre el camino real hacia el norte como por su cercanía con el Río Paraná. Se inició a partir de un espacio abierto, luego se conformó su plaza, desde la cual se extendió la trama casi infinita de manzanas, que constituyeron la base de la ciudad. El puerto, los ferrocarriles y la inmigración fueron los pilares de su desarrollo. Puede explicarse su auge y la creciente generación de ganancias, como consecuencia de los negocios, la explotación agraria y la emisión local de moneda. La gran afluencia de inmigrantes propició la inversión en inmuebles de renta, que se impuso como negocio seguro, tomando luego diversas manifestaciones.

Al abordar dicho proceso a través del programa de Investigación “Fenómenos Edilicios relacionados con claves de la dinámica urbana. Rosario, 1900-1950”¹ (De Gregorio y Moliné, 2016) se reconocieron dos vertientes edilicias: edificios de renta en altura (ERA) y conjuntos de

vivienda de baja altura (CVBA), que en el presente ensayo se interpretan como participantes en un juego entre ostentación y ocultamiento. Se partió de la visión del “hombre de la calle”, como condición que puede atribuirse a dicho sujeto en el uso y goce de la ciudad, enriqueciéndola a través de otras disciplinas (Mongin, 2006). De ese modo, se comenzó observando los rasgos más visibles, penetrando luego en otras cuestiones de mayor profundidad que hacen a su identidad.

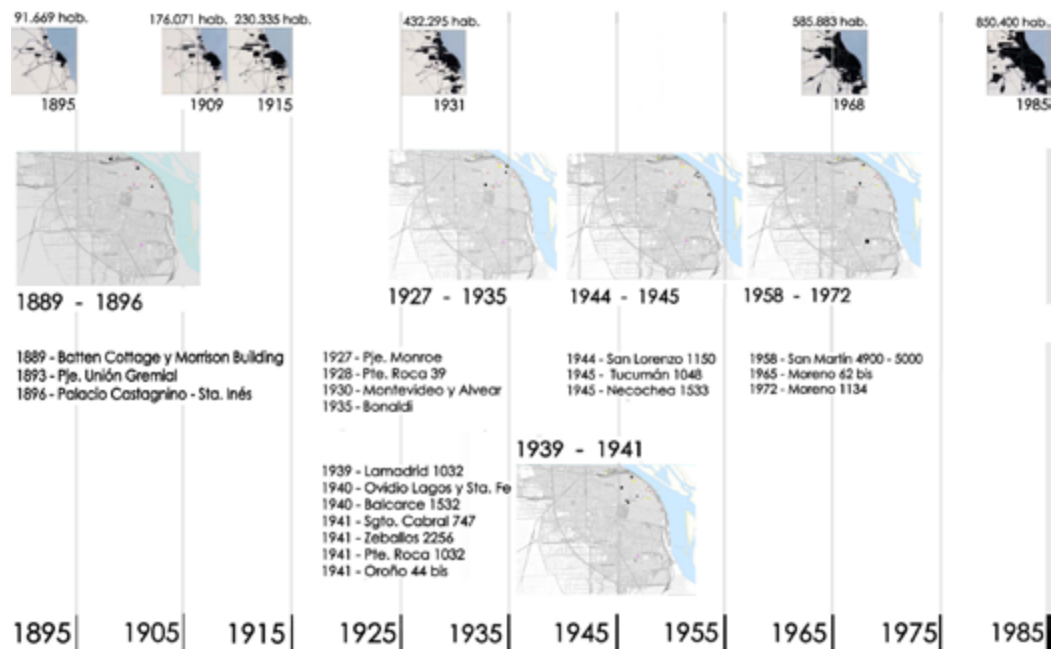
La metodología de trabajo fue híbrida en tanto se apoyó en un desarrollo gráfico - conceptual relacionado con: teorías proyectuales, análisis de sectores urbanos, obras arquitectónicas, pinturas, fotografías, testimonios documentales y de agentes involucrados.

El análisis partió de la consideración de setenta obras ubicadas dentro del período que va desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, abarcando desde el advenimiento de las primeras construcciones de vivienda efectuadas

por el ferrocarril², hasta la sanción de la ley de Propiedad Horizontal³. Esos casos, permanecen en el presente sin ser borrados, entremezclados con los aportes sucesivos. Esta situación facilitó indagar las motivaciones y particularidades de sus morfologías en cada una de las obras.

» **Acerca de los conjuntos de vivienda de baja altura (CVBA)**

Los casos de CVBA fueron seleccionados por agrupar varias unidades de vivienda en un mismo conjunto, desarrollados en su mayoría, bajo el régimen de alquiler. Dentro del campo de estudio, se incorporaron obras anteriores con el fin de relacionarlas con modalidades preexistentes que corresponden respectivamente, a la tradición británica asociada al ferrocarril, a la superación del conventillo a través de la casa chorizo (De Gregorio, 2006), y por contraste, con la mansión señorial vinculada a la voluntad de sus propietarios de destacarse. Además, se



Gráficos de evolución del área urbana de Rosario, ubicación y presentación de los casos de CVBA en el período. Elaboración propia con parte de insumos extraídos de *Rosario entre dos siglos (1890-1991)* Editorial Municipal de Rosario.

incluyeron tres ejemplos posteriores⁴, que operaron como conclusión del proceso analizado.

La yuxtaposición de los gráficos de crecimiento del área urbanizada con la serie de planos de Rosario que registra la ubicación de los casos según cada período, posibilitó relacionarlos con los lugares de su emplazamiento, caracterizados en parte por la presencia de esas obras.

A fin de confrontar el material, se lo homogeneizó gráfica y conceptualmente. Para ello, se adoptó la planta de cada conjunto, conformando un grupo en la misma escala que registrase una visión global, y las diferencias de tamaño de los casos. Luego, se emplearon categorías aptas para interpretar los alcances de cada ejemplo y los del conjunto de los mismos⁵.

Se los reunió en 4 grupos en función de la recurrencia de sus rasgos notorios, haciendo énfasis en: la disposición de los volúmenes edilicios, el trazado circulatorio, su posición en la manzana, el tamaño y proporción de la parcela.

Grupo 1. Los cinco están resueltos en base al empleo de vivienda del tipo compacta (CC)

cuyos esquemas volumétricos se derivan de un gradiente que varía entre un agrupamiento de cuerpos aislados, a otro, resultante del apareamiento de estos conformando conjuntos con distintos grados de articulación.

Grupo 2. El primero registra la transformación de un conventillo hacia un conjunto de departamentos que atraviesa la manzana. Los tres siguientes, son casas de renta, según el modelo de "departamentos de pasillo" (DP). La condición que aglutina a estas obras es la disposición de la masa edilicia en un cuerpo continuo de habitaciones flanqueado por una serie de patios; esta, conserva las cualidades de las CCH (De Gregorio, 2006) y además, muestra su transformación hacia el DP. Salvo el caso 2, que en su presentación hacia la calle muestra su condición de conjunto, los demás aparecen como una única casa frentista y ocultan el resto. Si bien en los otros, no se observa una transición articulada entre calle y circulación común, en las viviendas internas el patio se constituye en el lugar para ingresar, y en la manifestación doméstica, urba-

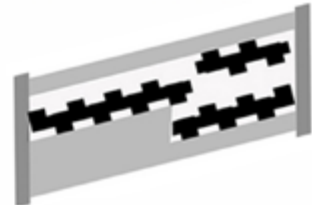
nísticamente oculta, de cómo vive cada familia.

Grupo 3. Este agrupamiento se basa en la presencia de una particular modalidad de operar con el espacio abierto como componente clave en el ordenamiento de sus formas edilicias, modalidad que trata de alcanzar un alto beneficio en el uso de sus ámbitos.

En los casos 15, 16 y 8, el patio central es el componente principal que estructura al conjunto; ilumina, ventila, da vistas y acceso a las viviendas; opera como ámbito de transición entre la calle y el dominio doméstico; y al mismo tiempo ofrece una fuerte afirmación de unidad arquitectónica a cada obra.

Grupo 4. Las características, compartidas por estos casos son: intervenciones en áreas vacantes, de una envergadura no habitual; se producen en lugares significativos del proceso de formación de Rosario y al mismo tiempo, son el resultado de tres modalidades de gestión distintas; son representativas de las líneas de acción proyectual imperantes en los momentos de su concepción; ocupan la totalidad de las manza-

GRUPO 1



5 -Pte. ROCA
39 - 1928

9 -Sgto. CABRAL
747 - 1941

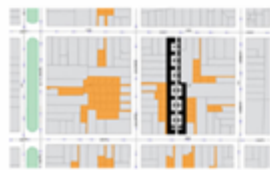
17 -NECOCHEA
1533 - 1945

19 -MORENO
62b - 1965

20 -MORENO
1134 - 1972



GRUPO 2



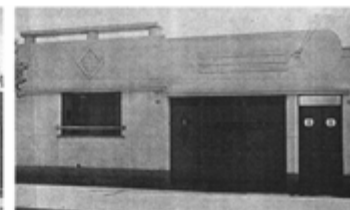
2 -Pje. U. GREMIAL
1893

10 -BALCARCE
1532 - 1940

12 -ZEBALLOS
2256 - 1940

11 -LAMADRID
1032 - 1939

13 -Pte. ROCA
1032 - 1941



Casos de CVBA pertenecientes a los grupos 1 y 2. Elaboración propia.

GRUPO 3



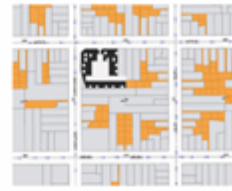
3 -P. CASTAGNINO
1896



15 -SAN LORENZO
1150 - 1944



16 -TUCUMAN
1048 - 1945



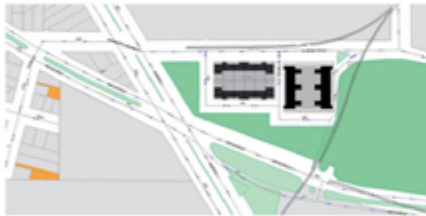
8 -O. LAGOS / STA. FE
1940



7 -C. BONALDI
1935



GRUPO 4



1 -B. COTTAGE / M. BUIDING
1889



4 -Pje. MONROE
1927



18 -B. "LAS HERAS"
1958



Casos de CVBA pertenecientes a los grupos 3 y 4. Elaboración propia.



Registro parcelario de la ocupación de DP en sectores de Rosario. Elaboración propia. | Fotos de un DP, extraídas de *Luz y sombras. Las pinturas de Rubén de la Colina*. Págs. 11 y 12.

nas involucradas; y su masa edilicia se despliega sobre la periferia de las mismas.

» **Acerca del departamento de pasillo (DP)**

Las parcelas ocupadas por DP dominan buena parte de la ciudad. Así lo evidencia el registro gráfico. Sin embargo, este rasgo de identidad pese a su hegemonía, no se acusa a la vista del paseante, dado que es invisible desde la calle. El tipo de trazado parcelario, la voluntad de extraer el máximo posible de la renta inmobiliaria, la proliferación del tipo CCH, la necesidad de atender una demanda creciente de viviendas asequibles para familias de ingresos limitados, y la presencia de numerosos propietarios que a través del alquiler, podían obtener un ingreso adicional, dio lugar a que gran parte de las parcelas frentistas fueran fraccionadas en profundidad. De este modo, se generó una modalidad de agrupamien-

to, comúnmente designado como DP, que amplió la densidad de cada manzana.

» **Acerca de los edificios de renta en altura (ERA)**

No tuvieron antecedentes en la ciudad, fueron los pioneros en altura, imponiéndose sin discusión sobre la línea de horizonte rosarino. Emprendimientos de lujo, con pretensiones monumentales que buscaban perpetuar la memoria de sus gestores. Designados en muchos casos como palacios, seguidos por los nombres de sus razones sociales, apellidos ilustres o sedes institucionales prestigiosas.

El cielo rosarino ya había sido “rascado” por algunas, pocas, torres significativas. Las primeras fueron las del templo frente a la plaza principal (Timoteo Guillón, 1853). Luego, emergieron las del ferrocarril con su torre del reloj (Estación

conocida como Rosario Central, 1870). Poco después, por iniciativa de Juan Canals, surgió el edificio que alojaría al Palacio de Justicia (atribuido al arquitecto inglés Herbert Boyd Walker, 1892).

El análisis de los legajos de cincuenta casos permitió la configuración de dos paradigmas claramente diferenciados, separados por un espacio de transición.

Los primeros ERA evidenciaron una actitud de apego a la tradición academicista de diseño, desarrollado por medio del lenguaje clásico, influenciado por la tratadística francesa, que había generado una matriz fundamental. Sus distribuciones interiores y las prácticas constructivas continuaron con las modalidades imperantes en el medio. Respetaron experiencias ya conocidas y aceptadas, configurando una sinfonía urbana que se incluyó dentro del contexto en forma armónica, sin disonancias significativas.

La torre del Palacio Fuentes (Durand, 1927) sobresalió sobre cualquier referencia, casi como lo sigue haciendo hoy. Este pináculo alojó un reloj al modo del Big Ben (Londres 1859), con sonería que se hizo escuchar por doquier. Este ERA no pretendió ser un rascacielos, su mensaje buscó asociarse con imágenes probadas, ocultando la altura de su masa bajo formas que proporcionaran valorización indiscutida. De un modo insistente se inscribió el nombre del comitente a modo de firma de un museo de colecciones expuesto a cielo abierto. El Palacio Fuentes, ubicado en pleno centro y a diferencia del antiguo Palacio de Tribunales, de plaza San Martín (1892) no intentaba formar una zona, sino consolidarla. Al proyectar la compañía de Seguros La Rosario (1926), el pasado era para el arquitecto Bustillo una presencia constante. Ocho departamentos por piso se distribuyeron como realidad oculta, donde la fachada, oficiaba de tapa del conjunto. ¿Estas obras correrían el riesgo de quedar obsoletas? La imagen de sacralizado valor aristocrático les daba su carácter de estabilidad y perma-



Plaza San Martín y antiguo Palacio de los Tribunales. Fotos extraídas de la web de la Municipalidad de Rosario. | Estación Rosario Central - Colección Museo Histórico Provincial Dr. J. Marc.



Izquierda: Francisco Roca Simó. Palacio Cabanellas. Rosario, Argentina. 1916 | Arriba derecha: José Gerbino, Luis Schwarz y Juan Bautista Durand. Palacio Minetti. Rosario, Argentina. 1929. Imagen obtenida del archivo del Centro de Documentación Visual - FAPyD UNR.



Alejandro Bustillo. Edificio La Rosario. Rosario, Argentina. 1925. En: www.rosariocultura.gob.ar.

nencia sin intentar ser diferentes, insoslayable propósito de ocupar un rol destacado.

Como extraño caso dentro del grupo, el Palacio Cabanellas (Roca i Simó, 1916), mostraba su desinterés por las formas academicistas al buscar un camino distinto que representara a esa nueva burguesía en ascenso, siguiendo las líneas del Modernismo catalán y constituyendo también, una traslación pero con un origen diferente.

Hacia la segunda década del período, cabe señalar el intento de quebrar las tendencias formalistas aceptadas por el medio, por parte de otro Palacio, el Minetti (Gerbino, Schwartz y Durand, 1929-1931). Sobre calle Córdoba, en un sector que apostaba a generar en el centro un nuevo espacio financiero. Se erigió como hito que intentaba ser un rascacielos. Sus veloces ascensores, el sistema de recolección de piezas postales, se asociaban al lujo de sus palieres de distribución. Algunas decoraciones interiores exaltaban el progreso, las comunicaciones aéreas y al vértigo de la velocidad. La fachada se anunciaba de modo tradicional, pero superado el basamento una su-

cesión de efectos verticales llevaban la mirada hacia el tope. La distribución interior, en cambio, persistió en adherir a fórmulas probadas.

En la última década del período bajo estudio, se observaron tendencias diferentes en las modalidades proyectuales de los edificios de renta, que conformaron otro paradigma. Los casos bajo estudio evidenciaron la intención de manifestar una concordancia entre los planteos del interior y el exterior de la obra, explorando nuevos recursos con el fin de conformar propuestas integrales.

Uno de ellos, es el edificio de la compañía Industria y Comercio (Armán y Todeschini, 1939) de calle Santa Fe 1323/53. Presenta dos alturas, una más baja respetando las prescripciones municipales, y otra, sobreelevada y recedida. El proyecto se abrió en un patio que sorpresivamente se ofreció hacia la calle, convirtiendo en frentistas a las unidades del fondo. El cambio fue evidente, un todo integrado: clara volumetría de conjunto; supresión de agregados ornamentales; y revestimientos tratados como planos adosados al muro.

También en 1939, los arquitectos De Lorenzi, Otaola y Rocca (Rigotti, 2007), recibieron el encargo de encarar la sede de la compañía de seguros de La Comercial (Bvrd. Oroño esq. Córdoba). En el proyecto, insistieron en tomar a la torre como protagonista, asociada a un juego de volúmenes interconectados, como ya lo habían propuesto en otros proyectos no concretados. La tarea fue de tal importancia, que desde el inicio asumieron que crearían la imagen de la modernidad en la ciudad dentro del imaginario colectivo. El edificio De Bernardis (1939) fue un exponente de la destreza proyectual de dicho estudio para crear nuevas situaciones. Esta obra constituye una propuesta en donde todas las decisiones han sido evaluadas de antemano e incorporadas como opciones a potenciar. Al separarse el cuerpo de las medianeras se generó un juego cinético. El proyecto se conformó como organismo que escapa a una consideración cerrada. La obra propuso inscribir al observador dentro de una ilusión, donde primara la imposibilidad de mirar simultáneamente al conjunto⁶.

» Apuntando hacia las conclusiones

El emplazamiento de los CVBA conformó un entorno que superó el centro histórico original. Este último se transformó desde un espacio único vacío (la plaza) a un área conformada por varias manzanas. Dicho entorno, al modo de un coro y solistas, fue el escenario proclive a insertar la ostentación de los ERA sostenida por los CVBA (De Gregorio y Moliné, 2016).

Estos últimos, por su altura pareja, tendieron a homogeneizar sus identidades individuales dentro de un contexto que, en general, solía tener un papel nivelador. Cabe suponer entonces que el énfasis identitario se efectuaba a través de otras cualidades que, de ese modo, articulaban acentuaciones hacia a una imagen reconocible.

La voluntad por expresar el carácter de conjunto permitió calificar el compromiso de cada intervención en términos de identidad. Calidad



Izquierda: Ermete de Lorenzi, Julio Otaola y Aníbal Rocca. Edificio De Bernardis. Rosario, Argentina. 1939-40. En: www.fapyd.unr.edu.ar | Derecha: Ermete de Lorenzi, Julio Otaola y Aníbal Rocca. Edificio La Comercial. Rosario, Argentina. 1939-40. Plantas y elevación: archivo R. de Gregorio. Fotografías: www.arquitecturadecalle.com.ar.

que surgió al articular la presencia urbana de los CVBA conjugando el rol asignado a la fachada, al espacio común, a la puesta en valor de las unidades de vivienda y a la estructuración compositiva. Si por vanidad se comprende el afán excesivo de ser admirado y considerado, ese fue un atributo al que adhirieron los ERA, dentro de la conformación de aquel paisaje. Se opusieron a la modalidad generalizada de los CVBA que reconociendo sus propias limitaciones en la consideración general, se exhibieron dentro de una tónica de humildad. A diferencia del tejido urbano de París (a partir de 1865), donde todo es monumento y el ocultamiento se verifica dentro de los mismos inmuebles.

Los ERA ostentaron a través de diversos modos; lo hicieron con la fuerza de ser protagonistas del cambio, emulando modelos externos en un principio y luego mediante productos de elabo-

ración propia. Ejercieron la conducción del proceso, desde ese nuevo espacio central extendido, dada su condición de foco que atrae todas las miradas (Iriso, 1992).

Pese a los avatares motivados por las diferentes intervenciones, la homogeneidad de la trama urbana sustentante siguió persistiendo (Giordano, 1984).

La presencia del patio ofreció diversas perspectivas de análisis. Un antecedente de relevancia lo presentó su rol esencial en la CCH, en parte asociado al uso de la vereda como lugar de relación entre vecinos. El "salir a la calle" a disfrutar del buen clima de los atardeceres, tomó mayor intensidad en los DP debido a su posición oculta y constreñida dentro de la manzana⁷.

Los nuevos hábitos de vida que caracterizaron a la década de 1920 fueron verificados en los conjuntos del Banco Edificador Rosarino con

un uso doméstico introspectivo, donde el patio asumió un rol secundario (Moliné, 2010).

Por otra parte, en los ERA, la relación interior - exterior redujo su intensidad y pasó a ser pasiva; solo importaba disponer de visuales hacia afuera. Los espacios propios abiertos al exterior, tanto balcones como *loggias* y pérgolas adquirieron solo un valor decorativo.

Los rasgos de la estructura física del Rosario de ese entonces que aún permanecen "hablan" de la estabilidad de las identidades reconocidas. Sin embargo cabe relativizar dicha consideración, ya que en el presente, los cambios en la forma de vida, el estallido de los medios y nuevas tecnologías, la transformación de las relaciones entre privacidad y exposición, han erosionado las imágenes relevadas, poniendo en duda la vigencia de la metáfora de "coro y solistas" empleada para esbozar la impronta del PUR del período estudiado ●

NOTAS

- 1 - El presente trabajo fue llevado a cabo en el marco del Programa de Proyectos de Investigación para investigadores formados de la Universidad Católica de Santa Fe.
- 2 - 1889. Batten Cottage y Morrison Building. Complejo habitacional construido por el Ferrocarril Central Argentino.
- 3 - La promulgación de la ley de Propiedad Horizontal en 1948 cambió la modalidad de los emprendimientos al posibilitar que fuera un grupo de varios integrantes, propietario del inmueble, en lugar de un solo comitente.
- 4 - Casos: 18, Barrio Las Heras, 1958; 19, Moreno 62 bis, 1965; y 20, Moreno 1134, 1972.
- 5 - Forma parte de la investigación realizada por el PI A "Protagonismo de los CVBA y en contacto con el suelo en el proceso de cambio del escenario urbano de Rosario. Período 1900-1950". Fac. de Arquitectura, Universidad Católica de Santa Fe, Sede Rosario (FA. UCSF. SR).
- 6 - Forma parte de la investigación realizada por el PI B "Protagonismo de los ERA como destacados artífices del cambio. Escenario urbano de Rosario 1907-1948". FA. UCSF. SR.
- 7 - De ese modo, un aspecto ambientalmente restrictivo de los DP contribuyó a reforzar la vitalidad social del mundo de la vereda.



Anibal Moliné. Es arquitecto y Doctor en Arquitectura desde 2004. Comenzó su trabajo docente en 1957, llegando a ser Profesor Titular Ordinario en las asignaturas Análisis Proyectual I y II, y Proyecto Arquitectónico I, II y III en la FAPyD, labor que cumplió hasta su retiro en 2014. Ha recibido premios por su trabajo profesional y también a través de su trabajo docente en numerosos concursos en los que se ha presentado con sus alumnos. Desarrolla su labor como docente-investigador, habiendo presentado y publicado su producción en libros, revistas y congresos. En el presente es docente y Coordinador Académico de la carrera Arquitectura de la Universidad Católica de Santa Fe en la sede Rosario.
anibalmoline@yahoo.com.ar

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE GREGORIO, Roberto. 2006. *La casa criolla, llamada popularmente la casa chorizo* (Buenos Aires: Nobuko).
- DE GREGORIO, Roberto y MOLINÉ, Anibal. 2016. "El Encuentro de dos vertientes en la conformación del Paisaje Urbano de Rosario (PUR)". *Revista A&P Continuidad* (5), 180-189.
- GIORDANO, Enrique. 1984. "El juego de la creación en Borges". *Hispanic Review*, 52 (3), 343-366.
- IRISO, Enrique. 1992. *El centro urbano, concepto de limitación y funciones. Estudio de Ciencias Sociales*, 57-75.
- MOLINÉ, Anibal. 2010. "Algunas notas sobre Rosario, el pasaje Monroe y la vivienda de hoy en Rosario". *A&P. Arquitectura y planeamiento. Hábitat popular y vivienda social* (25), 28-35.
- MONGIN, Oliver, ed. 2006. *La Condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización* (Buenos Aires: Editorial Paidós SACIF).
- RIGOTTI, Ana María. 2007. *De Lorenzi, obras completas*. (Rosario: Ediciones A&P).



Roberto De Gregorio. Es arquitecto y Doctor en Historia del Arte y la Arquitectura en Iberoamérica (Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, 2004). Comenzó su trabajo docente en 1976, llegando a ser Profesor Titular Ordinario en la asignatura "Historia de la Arquitectura I, II y III" en la FAPyD, labor que cumplió hasta su retiro en 2015. Se desempeña como docente-investigador, habiendo presentado y publicado su producción en libros, revistas y congresos. Desde 2004 preside el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana - CEDODAL Rosario.

»

Pontoni, S., Fernández, M. L. (2017).

Procesos de reconversión urbana en Rosario.

A&P Continuidad (7), 70 -81.



Procesos de reconversión urbana en Rosario

Particularidades de dos grandes proyectos urbanos en ejecución

Silvina Pontoni / María Laura Fernández

Recibido 25 de agosto de 2017

Aceptado 25 de octubre de 2017

Español

La investigación tiene como preocupación las grandes intervenciones urbanas concretadas en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) desde los años 90, en la perspectiva de contribuir al debate sobre la singularidad que este tipo de operaciones de transformación urbana han asumido en ciudades de escala intermedia, como operaciones en sí mismas y con relación a los impactos que producen en materia urbanística y socio-económica. En esta oportunidad, se presentan avances referidos a dos casos de reconversión urbana ubicados en áreas internas de la ciudad que se encuentran en distintas fase de ejecución. Ellos son el Centro de Renovación Urbana Scalabrini Ortiz y el Centro de Renovación Urbana Predio del ex Batallón 121, cuyos procesos se iniciaron a principios de 2000 con la inauguración de dos grandes equipamientos, el Complejo Alto Rosario y al Centro Municipal de Distrito Sur, respectivamente, pero que han ido desarrollándose en forma muy disímil. De diferente extensión y valor de posición, uno de ellos puede ser calificado como un Gran Proyecto Urbano en consolidación, en el que la gestión privada tiene preeminencia; el otro, como un Gran Proyecto Urbano *sui generis* e incipiente, en el que la gestión pública tiene mayor protagonismo.

Palabras clave: actores urbanos, gestión urbana, Grandes Proyectos Urbanos, impactos, reconversión urbana

English

This research is concerned with the large urban interventions implemented in the city of Rosario -Province of Santa Fe- since the 1990s. Thus, it contributes to the debate about the unique features that this type of urban transformation operations has introduced in intermediate-scale cities not only as operations in themselves but also in regard to the impacts they have produced on urban and socio-economic issues. It poses the progress attained through two cases of urban renewal in inner areas of the city that are being subjected to different implementation stages. They deal with Scalabrini Ortiz Urban Renewal Center and former Communication Battalion 121 Urban Renewal Center. Although both project processes have been developing since early 2000s with the inauguration of two great urban facilities: Alto Rosario Complex and Municipal Center of the South District, respectively, they have been approached in very different ways. Besides differing in extent and position value, one of them can be described as a Large Urban Project in consolidation in which private management has preeminence; the other one can be viewed as a *sui-generis* and incipient Large Urban Project in which public management plays a more significant role.

Key words: urban actors, urban management, Large Urban Projects, impacts, urban renewal

Desde los años 90, se han ido concretando en Rosario algunos procesos de reconversión y renovación urbana que han ofrecido a la ciudad un conjunto de obras emblemáticas con ciertas características comunes (impacto visual, polifuncionalidad, nuevos espacios públicos, gestión público-privada, etc.), aunque diferentes en escala, en función y en tipo de implantación. Algunas se presentan agrupadas o formando parte de áreas de nuevo desarrollo urbano y otras, como nuevos e importantes edificios especiales insertos en la trama urbana; sin embargo, todas se incorporan como nuevos componentes de la estructura urbana de la ciudad (Pontoni y Fernández, 2014: 942-945).

Han sido alentadas por el gobierno local en sucesivas gestiones, como queda evidenciado en documentos oficiales y en la forma en que se ha ido afianzando el rol turístico de la ciudad, a fin de cambiar la *imagen* de la ciudad¹, así como también, de revalorizar y mejorar las áreas ur-

banas en las que se localizan, independientemente que este último objetivo se haya logrado o no en todos los casos².

Los grandes equipamientos y nuevos artefactos urbanos en nuestra ciudad, aún cuando se impulsen como nuevos focos de centralidad³, logran su fortaleza estando insertos en estrategias de mayor alcance. Al mismo tiempo, son necesarios como puntapié inicial de estas nuevas áreas de desarrollo urbano. Este es el planteo central de este artículo que avanza en algunos aspectos de esa constatación y, además, contribuye a reflexionar sobre la forma en la que el Estado actúa al “pensar el paisaje” (Berque, 2009: 20), en este caso, el paisaje urbano.

Conviene aclarar que el sentido del término *artefacto* en este caso, es el de su raíz latina (“hecho con arte”) y el de “objeto de cierto tamaño”, sin la connotación peyorativa que le asigna el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2014). A ello se suman las ideas inherentes a

construcción y utilidad (“haber sido construido con algún fin”) de su segunda acepción. Vale la aclaración, dado que estas grandes intervenciones urbanas –presentes hoy en todas las ciudades de cierta jerarquía poblacional y dimensional del planeta–, resultan fenómenos muy diversos y con aristas contradictorias; denostados por algunos, ensalzados por otros (Pontoni y Fernández, 2014:941; Pontoni, 2016: 4-5).

En la literatura sobre el tema, encontramos mayor cantidad de material que indaga sobre los riesgos o efectos negativos de estos proyectos, que sobre los positivos o sus desafíos, fundamentalmente cuando analizan un tipo de intervenciones, el vinculado a mega-operaciones urbanas de gestión público-privadas, que muchos autores denominan Grandes Proyectos Urbanos o GPU. En este sentido, Etulain y González Biffis (2014: 1523 y 1529) plantean otra perspectiva para entender estas formas de intervención en la ciudad contemporánea,



Ubicación en la Planta Urbana. Fuente: Fotos Google Earth, 2016.

incluida la latinoamericana, a partir de la cual algunas de estas apreciaciones negativas o positivas podrían pasar a asociarse a alguno de los tipos de intervención identificados.

Por esto, resulta necesario el debate sobre la singularidad que este tipo de operaciones de transformación urbana han asumido en Rosario, en tanto *ciudad de escala intermedia* de nuestro contexto nacional: conviene contemplarlas como operaciones en sí mismas y con relación a los efectos que producen sobre su entorno urbano y sobre la estructura de la ciudad.

» Generalidades de los casos de estudio y aspectos metodológicos

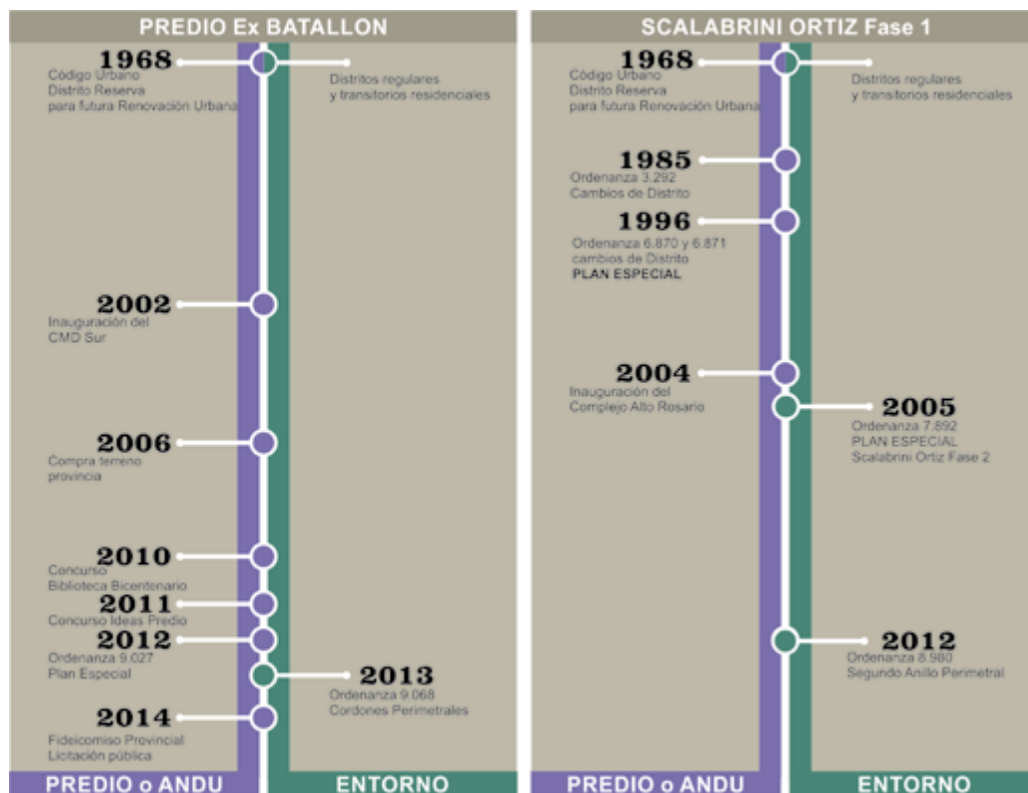
En esta oportunidad, se presentan avances referidos a dos casos: el Complejo Alto Rosario, dentro del Centro de Reconversión Urbana o CRU Scalabrini Ortiz y el Centro Municipal de

Distrito Sur (CMD Sur), dentro del Centro de Reconversión Urbana o CRU ex Batallón 121. La primera de estas obras tiene una modalidad de gestión público-privada y un programa funcional en el que prevalece lo comercial, mientras que el CMD ha sido concretado mediante gestión pública, con una función administrativa predominante.

Se ubican en la categoría de *nuevos artefactos urbanos* (NAU), que según hemos planteado en otro documento⁴ (Pontoni y Fernández; 2014: 944), destacan dentro de su contexto por función y/o forma y presentan una posición estratégica dentro de la ciudad. Estas operaciones, además, involucran programas polifuncionales (sean de mayor o de menor complejidad), así como mejora y/o ampliación del espacio público (sean nuevas calles y/o espacios verdes o paseos peatonales).

En general, se implantan en entornos deteriorados (por el estado de conservación edilicia, por la degradación ambiental ante la presencia de factores de conflicto social o ambiental, por la escasa accesibilidad vehicular), o por haber cesado la función que le dio origen al sitio y al tejido urbano inmediato. De este modo, se aprovechan tanto el capital de suelo como las instalaciones disponibles y se contribuye a revertir y reorientar los procesos que llevaron a dichas situaciones urbanas y sociales.

A pesar que los dos equipamientos fueron inaugurados en 2004 y 2002 respectivamente, forman parte de proyectos de reconversión urbana en ejecución. En efecto, más allá de ciertas diferencias que luego enunciaremos, podríamos considerarlos como GPU: el CRU Scalabrini Ortiz, posee un desarrollo más avanzado (que incluye la zona de Talleres Rosario, ferroviarios,



Cronología de los respectivos procesos de desarrollo. Fuente: Elaboración propia, 2016.

y de Puerto Norte) que el CRU ex Batallón 121, de carácter más incipiente. En ambos casos, estos proyectos son producto de decisiones urbanísticas definidas a fines de los años 60 y retomadas más recientemente en planes de diverso tipo: Plan Estratégico Rosario, Programa de Descentralización, varios documentos del Plan Urbano, Planes Especiales, etc.

Los dos ejemplos elegidos son intervenciones relativamente nuevas, si los pensamos en el arco temporal que se extiende desde los años 90 a la actualidad, periodo en que se están desarrollando las grandes operaciones de reconversión y de renovación urbana en Rosario. Esto resulta conveniente para verificar las transformaciones en efecto generadas, por tratarse de obras recientes, pero distanciadas temporalmente lo suficiente como para realizar constataciones en ese sentido.

Los interrogantes que han guiado nuestra indagación son numerosos, pero en este documento abordaremos algunos: ¿qué características espaciales y funcionales asumen en nuestra ciudad? ¿Cuáles son algunos de los efectos que producen en su entorno y/o en la estructura urbana? ¿Cómo surgen y se van concretando este tipo de fenómenos en nuestra ciudad? ¿Cuáles son las principales dificultades y desafíos que se presentan?

Se ha efectuado así, el reconocimiento de los modos de implantación en el sitio, del tipo y calidad del espacio urbano ofrecido, de su relación con las directrices generales y particulares de planificación urbana para la ciudad y de las formas en que se articulan actores e instrumentos. Los aspectos relevados han sido los siguientes:

- ♦ modo de configuración del espacio urbano (localización particular, funcionalidad,

morfología, accesibilidad urbana, espacio público);

- ♦ modalidad de gestión urbanística (actores involucrados, instrumentos utilizados de planificación y de gestión, cambios normativos posteriores, compromisos asumidos por las partes para viabilizar el proyecto).

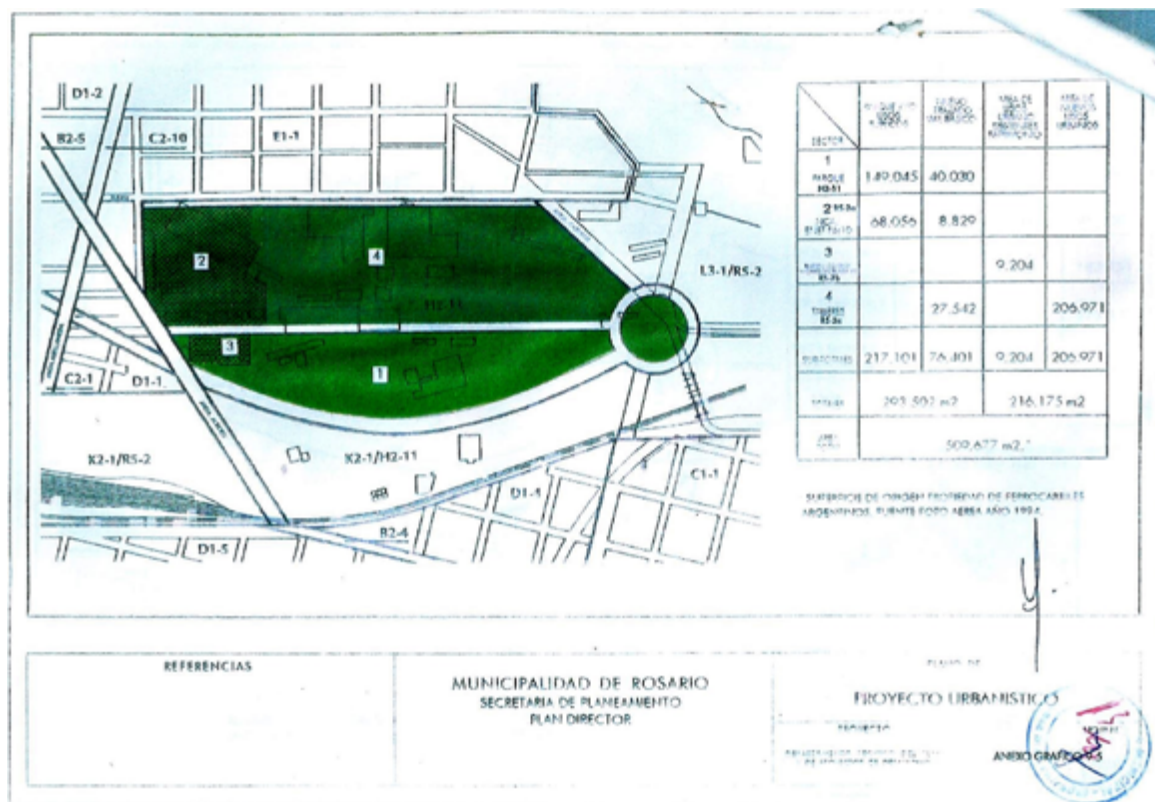
También, se han realizado avances en cuanto a la identificación de algunos efectos producidos en su entorno, especialmente, del orden de lo urbanístico y en lo que hace a aspectos de la dinámica urbana y social (nuevos usos, nuevas obras públicas, cambios normativos, etc.).

A su vez, se abordó un aspecto de la problemática del *paisaje* –si lo entendemos como aquello tangible e intangible que nos rodea y se construye como *relato*–, analizando algunas cuestiones referidas a la construcción del mismo, al menos en lo referido al discurso oficial y al empresarial, los cuales manifiestan públicamente en qué sentido se intentará modificar dicho paisaje urbano⁵.

» Un auténtico GPU en consolidación: el Complejo Alto Rosario y el Centro de Renovación Urbana Scalabrini Ortiz⁶ Modo de configuración espacial y funcional del sitio y su entorno

El sitio de implantación del nuevo artefacto era un área destinada a la actividad ferroporitaria (grandes playones, galpones y silos), ya desahogada, donde se localizaba el sector *Rosario Talleres* de la Empresa Ferrocarriles Argentinos, por ende, las tierras pertenecían al Estado nacional; por esta condición funcional y por su gran extensión, se trataba de un sector urbano que configuraba una barrera entre el centro y el norte de la ciudad, en un tejido residencial de gran consolidación urbana y homogeneidad edilicia: los históricos barrios Refinería y conjuntos *Morrison Building* y *Batten Cottage*.

Entre los cambios físico-funcionales que a partir de la concreción de este proyecto urbano



Ámbito de actuación y zonificación del plan especial. Fuente: Municipalidad de Rosario, Ordenanza N° 6.270/1996.

surgen sobre su entorno, puede mencionarse la mejora sustancial de la accesibilidad de todo el sector, pero no se constatan cambios edilicios o funcionales significativos, excepto nuevos usos sobre calles Junín (donde se ubica el frente principal del complejo) y Thedy, vinculados preferentemente a la actividad automotriz⁷. Sobre el total de parcelas frentistas de calle Junín y Thedy-Caseros aparece entre un 20% y un 63% de usos no residenciales y en las calles perpendiculares a Junín esta relación disminuye, comprendiendo entre un 3% y un 21%; incluso sobre calle Junín, aún es mínima la cantidad de edificios colectivos de más de 2 plantas sustituyendo inmuebles preexistentes.

El proyecto del Alto se plantea como una serie de contenedores con un desarrollo solo en planta baja, los cuales contrastan con su entorno urbano, pero lo hacen sobre la impronta de

las grandes instalaciones ferroviarias que ya existían y que fueron rehabilitadas. Cuenta con varios ingresos, accediéndose al recinto por sus cuatro lados. El espacio público exterior no es recreativo, sino esencialmente destinado a estacionamiento y es utilizado solo para quienes ingresan al complejo, estando cercado en su totalidad, excepto en su ingreso sobre calle Junín. El espacio público interior sí es recreativo, pero controlado. El programa funcional incluye locales comerciales, patio de comida, patio de juegos, cines, museo ferroviario, supermercado, centro de convenciones y eventos (en su sector comercial y cultural, el complejo Alto Rosario); además, en el resto del ANDU, encontramos establecimientos educativos y administrativos, residencia (de patrimonio histórico y de nueva construcción) y un parque urbano.

El complejo Alto Rosario comprende casi 7 ha,

mientras que la Fase 1 del Centro de Reconversión Urbana Scalabrini Ortiz alcanza las 51 ha; es decir, el complejo ocupa un 40% del total de la superficie de la operación urbana.

Modalidad de gestión urbanística, actores e instrumentos y cambios normativos

Cuando en 1967 se aprueba el Plan Regulador de Rosario⁸, se establecieron varios "Centros Urbanos", entre ellos, el Bernardino Rivadavia (hoy Scalabrini Ortiz), como Distrito de Reserva para futura Renovación Urbana destinado a "espacio verde con viviendas colectivas, centro de abastecimiento minorista y actividades educativas, culturales y de esparcimiento".

Sin embargo, recién en 1996, a partir del vencimiento de los permisos de uso de las cereales que funcionaban en el sector y del proceso de desregulación y reestructuración del Esta-

do nacional ocurrido en esos años, se propició la discusión y aprobación del Plan Especial de la fase 1 (Ord. 6.270 y 6.271) que regula el proceso de transformación definitiva de ese primer sector del área ferropuertaria norte, en consonancia con lo planteado 30 años antes⁹. Dicho Plan precisó los nuevos usos y las edificaciones a conservar, creando nuevos trazados y modificando otros para comenzar a revertir el problema de aislamiento del sector. Es así como se transformó en la primera experiencia de este tipo de planificación de escala intermedia en la ciudad.

Esto permitió al Estado nacional introducir en el mercado inmobiliario dichas tierras e instalaciones, a partir de un pedido de urbanizar planteado por el Ente Nacional de Administración de Bienes Ferrovianos a la Municipalidad, proceso que se apuntaló en el 2004 al inaugurarse el complejo comercial. No hay que olvidar que todo esto va de la mano de las propuestas de actualización y modificación del Plan de la ciudad (1991 y 2001), que marcaron cambios de gestión institucional del Ejecutivo municipal. Dichas propuestas retomaron esta vieja decisión y la instituyeron como una de las operaciones estructurales de la ciudad (“La recuperación del frente costero” y el “Sistema Ciudad-Río”, respectivamente)¹⁰.

La operación se concretó, entonces, a partir de un acuerdo entre Nación y Municipio y mediante un convenio urbanístico firmado entre el grupo inversor-urbanizador y la Municipalidad de Rosario. El grupo inversor-adjudicatario de la licitación pública nacional fue Alto Palermo Centros Comerciales S.A., perteneciente al Grupo IRSA S.A. (Alto Rosario Shopping; Metropolitano Centro de Eventos y Convenciones), al cual se sumó COTO C.I.C. S.A. (Hipermercado). Para el diseño del proyecto ejecutivo y la dirección de obra se contrató a un estudio de arquitectura de Buenos Aires (Pfeifer, Zurdo Arquitectos / PfZ arquitectos)

y a un estudio local (Arqs. Marchetti, Fernández de Luco y Sylvestre Begnis Asociados y Rozenwasser, Silberfaden y Nava).

El proceso de reconversión urbana se aceleró a partir de este momento, por una coyuntura económica favorable para la inversión inmobiliaria¹¹, vehiculizada por una sucesión de planes urbanos parciales y convenios urbanísticos. En 2005, con la aprobación del Plan Especial de la Fase 2 del Scalabrini Ortiz (Ord. 7.892) y el primero de los sucesivos Planes de Detalle involucrados, se modificaron o suprimieron trazados oficiales existentes, consolidando el sistema vial primario de la ciudad a lo largo de la costa. Los Distritos Transitorios portuarios o ferroviarios pasaron a ser Unidades de Gestión públicas o privadas, algunas con protección histórica (APH), o bien nuevos parques. El entorno inmediato, que constituía un Distrito Regular Residencial, se ratificó como tal para su consolidación, con algunos cambios en los índices urbanísticos¹², en el modo de subdivisión del suelo y en tipologías y prototipos de usos¹³.

A esto se sumaron nuevos cambios normativos que incidieron sobre el entorno urbano histórico y se enmarcaron en una actualización normativa integral de la ciudad sustituyendo al Código Urbano vigente¹⁴. En 2012, con la aprobación del Reordenamiento Urbanístico del Segundo Anillo Perimetral (Ord. 8.980), se designó a los Distritos Regulares Residenciales como Áreas de Tejido (AT3, Barrio Refinería y AT2, al oeste de Av. Alberdi), sin cambiar sustancialmente los indicadores anteriormente definidos¹⁵, y se calificó a las Avenidas y a calle Junín como Corredores Urbanos¹⁶, modificando algunos indicadores de altura que posibilitan una mayor densificación del tejido. Asimismo, se identificaron parcelas como Área de Reserva para Plan de Detalle (ARD14, Manz. 285), promoviendo la transformación del área, fundamentalmente de sus usos¹⁷.

» Un GPU *sui generis* incipiente: el Centro Municipal de Distrito Sur y el Predio del Ex Batallón 121¹⁸

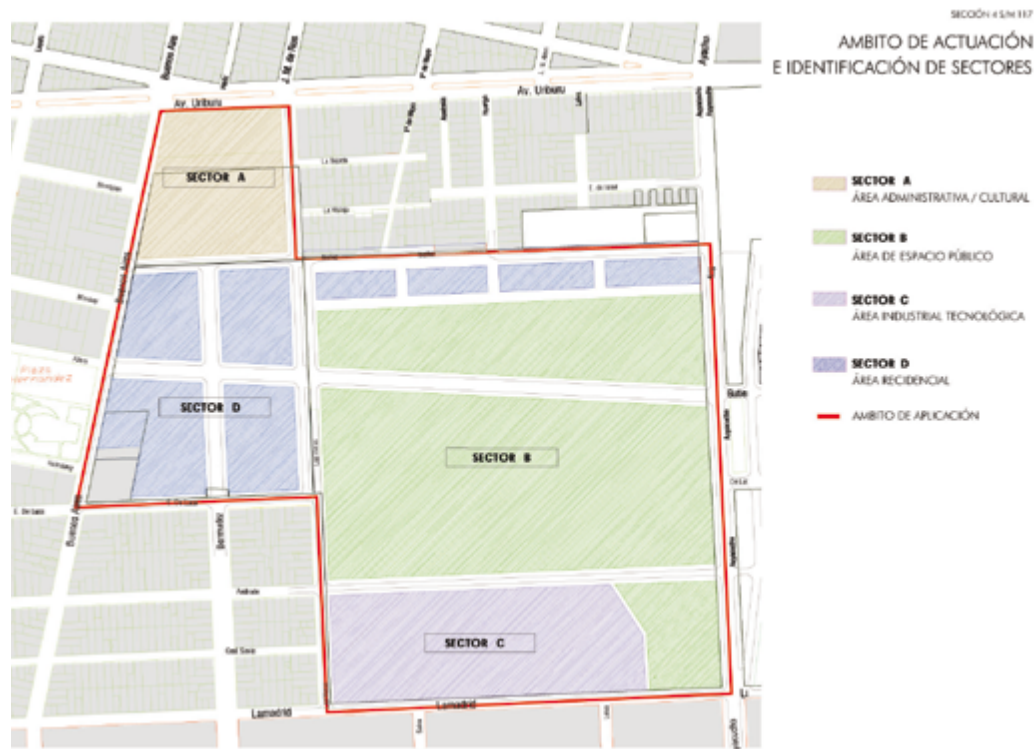
Modo de configuración espacial y funcional del sitio y su entorno

El sitio de implantación del CMD es una pequeña porción del área sujeta a reconversión urbana. Se trata de un ex predio militar que desde 1927 fue utilizado por el Regimiento N° 11 del Ejército y, desde 1964, por el Batallón de Comunicaciones 121. Desde el momento de su desafectación funcional, el predio mantuvo sus instalaciones y sus espacios forestados, vedados al uso público por un muro y un cerco perimetral que fragmentaban físicamente el área. No obstante, se constituye en una pieza estratégica tanto por su dimensión como por las instalaciones y las características espaciales y paisajísticas que la conforman.

Se sitúa en un área predominantemente residencial consolidada y continua, de baja altura en general, en la que existen dos grandes plazas cercanas y en donde se advierte la presencia de vivienda pública (de los años 50 y de los años 70 u 80 en adelante) y de un sector talleril. Se encuentra muy bien conectado al sistema vial principal de la ciudad por su avenida y calles de borde; tan próximo a uno de los corredores centrales tradicionales de la ciudad, calle San Martín, como a la lonja de asentamientos irregulares más complejos, el Cordón Ayacucho.

Hasta pocas semanas atrás, no se advertían cambios físico-funcionales en este entorno urbano que pudieran derivarse de esta operación, ni siquiera en el sector ocupado por el CMD. Sin embargo, y a pesar de tratarse de un área de reconversión incipiente, la reciente inauguración de algunas obras y la apertura visual de la totalidad del predio produjeron una mejora sustancial en el espacio público de todo el sector.

El proyecto arquitectónico del CMD, piedra angular de la operación, consiste en un edificio con la tipología semi-claustro, en el que el espacio



Ámbito de actuación y zonificación del plan especial. Fuente: Municipalidad de Rosario, Ordenanza N° 9.027/2012.

público es interno, pero al aire libre (plaza cívica) y al cual se accede por una gran entrada. Se implanta en forma muy amable, adecuándose a las condiciones de su entorno bajo y poco jerarquizado, aunque sin renunciar a su carácter de gran equipamiento público. Es un diseño en una única planta en el que prevalece la horizontalidad. Cuenta con un ingreso principal sobre el boulevard y uno secundario, en el extremo opuesto. Son protagonistas la luz, ya que penetra el edificio por todos sus lados, y los árboles, que se colocan en línea sobre las veredas anchas. Funcionalmente, está compuesto por dos áreas, una administrativa y otra cultural, en las que se incluyen oficinas de distinto tipo, salas de espera, un auditorio para 200 personas, un salón de uso múltiples, una zona de talleres y un bar.

El proyecto del resto del ANDU, contempla un área administrativa y cultural (que involucra al

CMD y la Biblioteca del Centenario), un área de espacio público recreativo y deportivo, dentro de la que se diferencian el parque público y las dos áreas deportivas (una de canchas de fútbol y básquet y otra de pileta de natación), un área tecnológico-educativa para la cual se rehabilitarían los edificios de valor patrimonial existentes y un área residencial de vivienda colectiva de media densidad (diferenciada en alturas, más altas las que bordean al parque, incluso más que en el entorno) para el mercado inmobiliario. Para su atravesamiento e integración al trazado urbano preexistente se abren nuevas calles que en su mayoría prolongan las existentes del entorno. Si las viviendas, el parque y la nueva permeabilidad del sector que otrora fuera una isla inaccesible para la ciudadanía, constituyen cambios sustanciales en el sitio, la creación de dos nuevos edificios

de alto impacto visual y de escala local, no solo barrial (el Museo del Deporte y la Biblioteca) contribuirán a re-caracterizar el área, de un modo que no lo ha hecho el CMD.

La superficie del CMD Sur comprende menos de 1 ha (en la que la superficie cubierta es solo el 50%), mientras que el Centro de Reversión Urbana ex Batallón 121 alcanza las 28 ha; es decir, el CMD es apenas un 3% del total de la superficie de la operación urbana.

Modalidad de gestión urbanística, actores e instrumentos y cambios normativos

El Código Urbano de 1967 propuso además de los "Centros Urbanos" ya mencionados, tres áreas de reserva entre las que se encuentra el predio del Batallón 121, retomado en la actualización de principios de los 90, definiéndolo como una de las potenciales áreas de nueva

centralidad. Sin embargo, transcurrieron veinte años hasta la aprobación del Plan Especial de Reordenamiento Urbano (PERU) del mismo nombre (Ord. N° 9.027/12) sobre la base proyectual del Concurso Nacional de Ideas, no vinculante, realizado en 2011 por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe y promovido por el Gobierno de la Provincia¹⁹. Este concurso se realizó un año después del Concurso Latinoamericano de Ideas para la Biblioteca del Centenario, convocado por la Municipalidad de Rosario y el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe²⁰.

En el proceso, quedaron las discusiones sobre el destino que se le iba a asignar a este predio una vez adquirido por la provincia de Santa Fe al Estado nacional (año 2006) y ya construido el CMD. Desde el momento que la provincia y el Ministerio de Defensa de la Nación suscribieron el compromiso de compraventa de los terrenos, funcionarios y vecinos lanzaron múltiples ideas para el futuro uso de esas tierras. El proyecto preliminar contemplaba la construcción de un hospital de alta complejidad, un complejo de viviendas populares, apertura de calles y habilitación de espacios verdes al público. Con el cambio de autoridades provinciales –y de signo político–, se desestimó la idea de construir un nuevo Hospital Provincial, argumentando la proximidad del Hospital municipal Roque Sáenz Peña, distante a solo 4 cuadras; además, algunos vecinos cuestionaron la construcción de viviendas de interés social. En las bases del concurso se comunicó la idea de que “la ciudad entre al predio, con calles, viviendas como para 6 mil personas, centros educativos y de formación técnica y que se mantenga el pulmón verde”.

Finalmente, el PERU recogió estas premisas y estableció una zonificación (un Área administrativa-cultural, un Área de Parque público, un Área tecnológica-educativa Nudo Rosario o Zona i y un Área residencial) y un trazado, algo diferentes de la propuesta en el concurso por-

que se agrega una franja de viviendas y nuevas calles en el borde norte; a esto se sumó un inventario de edificios y sitios patrimoniales, una caracterización funcional y una definición de indicadores urbanísticos para cada sector. De todas formas, el proyecto ejecutivo llevado a cabo por la provincia aún realizó ciertas modificaciones y ajustes, por el surgimiento de nuevas demandas, por nuevos acuerdos con las empresas o asociaciones a localizarse en el predio y por cuestiones presupuestarias, de mantenimiento y/o de seguridad²¹.

Sin embargo, la piedra fundacional del proceso de transformación fue la construcción y puesta en funcionamiento del CMD en el 2002, ya que en el momento de planificar y construir este equipamiento solo existían objetivos e intenciones expresados en documentos de la Municipalidad respecto de esta intervención mayor, pero poca factibilidad para su concreción. El proyecto de este nuevo equipamiento se enmarcó en la política del municipio instaurada en 1996, el Programa de Descentralización Municipal y en la actualización del Plan Urbano o Plan Director del año 2001, que planteó la implementación de un nuevo anillo cívico y la construcción del Centro Municipal Distrito Sur. Pero en particular, su concreción comenzó a plasmarse en documentos específicos, como la Carta de Coincidencias (1999), una síntesis del debate desplegado en el marco de las “Primeras Jornadas de trabajo sobre el Programa Urbano para el Distrito Sur”. Los objetivos de dicha instancia podrían resumirse en un proyecto colectivo de consenso, compromiso y acuerdo para el desarrollo del mismo y su integración a la ciudad, y en la transferencia definitiva de derechos de posesión y dominio de la tierra a la Municipalidad lograda el mismo año.

La modalidad de gestión para el CMD involucró, por parte de la Municipalidad, la contratación directa para el diseño del proyecto al arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira, para quien esta

fue su primera obra en América (a principios del 2000). Sus colaboradores locales fueron los arquitectos Mariel Suárez y Marco Rampulla y la empresa constructora fue PECAM S.A. La obra se realizó con el financiamiento del Programa de desarrollo integral de grandes aglomeraciones urbanas del interior (Préstamo BID/oc-a2, Proyecto PNUD Arq/02/007).

En cambio, la modalidad de gestión elegida para el desarrollo del proyecto completo del predio del Batallón 121 –que involucra también la relocalización de 254 familias del Cordón Ayacucho–, se basó en la suscripción de un contrato de Fideicomiso inmobiliario por 10 años entre la Provincia de Santa Fe –en su carácter de Fideicomisario/Fiduciante A– y la Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo, en su calidad de Fiduciario (Decr. Prov. 2264/2014). La empresa que resultó ganadora del llamado a licitación pública nacional 07/2014 y que tiene a su cargo el desarrollo inmobiliario y su comercialización directa, es Desarrollo Integral del Sur S.A.²². Esta empresa aún no ha iniciado las obras en el predio, pero sí han iniciado las tareas de apertura de calles e infraestructura del proyecto de urbanización del asentamiento irregular Cordón Ayacucho y la construcción de viviendas para la relocalización de algunas familias, obligaciones asumidas como contraprestación. Además, acaba de inaugurarse el Parque Héroes de Malvinas (01-09-2017) y existe un alto grado de avance en lo que hace al edificio del Museo y a las áreas deportivas, así como a los edificios a preservar. Cabe señalar que el diseño de estos espacios es de la Unidad de Proyectos Especiales del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe.

Los cambios normativos referidos a su entorno se producen al aprobarse, en 2013, el Reordenamiento Urbanístico de los Cordones Perimetrales (Ord. N° 9.068)²³, modificando lo definido previamente por el Código Urbano para el entorno urbano del Batallón, por quedar este

sector incluido en uno de los Cordones, el Sur y Suroeste. Así, los distritos arteria se transforman en los CUC Avenida Uriburu y calle Ayacucho; los Distritos Regulares Residenciales se convierten en Áreas de Tejido (AT3)²⁴, en un Área de Protección Histórica (APH36 – Conjuntos San Martín y Las Heras, de vivienda pública), en un Área de Reserva para Plan de Detalle²⁵ (ARD36 – Ayacucho y Lamadrid, sector talleres) y en un Área de Protección Ecológica (calle Bermúdez, APEA6); y el distrito Reserva del Cordón Ayacucho Sur, en Área de Reserva para Reordenamiento Urbano y Regularización Dominial (ARUD27)²⁶. Sin embargo, este cambio de indicadores urbanísticos no es determinado por el proyecto, sino responde a una estrategia de mayor alcance que confirma y completa lo decidido un año antes sobre el predio en sí.

» Algunas consideraciones sobre la problemática del paisaje

Creemos interesante enfocarnos en la perspectiva de cómo se afronta el impacto que el tipo de políticas analizadas producen sobre el “paisaje urbano heredado”; cómo se conjugan los elementos nuevos con los viejos, a fin de crear espacios representativos, cargados de valores y referencias que integren el pasado y el presente, con el fin de mejorar la calidad del espacio que habitamos.

Nogué (2007: 381) sostiene que la única manera de revisar los paisajes tradicionales de referencia y crear nuevos en los que la gente pueda identificarse (paisajes con imaginario, con discurso), es la de intervenir en forma pensada y participativa, consensuada socialmente. Este planteo nos parece valioso ya que implicar a la población en las decisiones de diseño puede ser la forma más lógica, aunque no la más sencilla, de lograr que se apropien de las decisiones y se disfruten y defiendan las mismas *a posteriori*; siempre que esta participación sea *informada*, es decir, tenga un apoyo técnico, que la asista y

la coordine. Sin embargo, esta no ha sido la actitud de nuestros gobiernos locales en los casos analizados, fundamentalmente como hemos visto en el primer ejemplo estudiado.

De todas formas, las operaciones se van concretando, y aunque no sepamos cuáles son las percepciones de los habitantes del sitio y los residentes en su entorno urbano, sabemos que los *hacedores* (especialmente el Estado, pero también los desarrolladores privados), a partir del enunciado y la difusión de los objetivos, intentan fundar un relato; por lo tanto, intentan construir un paisaje, aún cuando sea impuesto. Preocupa entonces, el modo en que *piensan* el paisaje urbano. Se alude aquí a la concepción de Berque (2009: 20) que plantea que, actualmente en nuestro mundo occidental, se procede con un tipo de pensamiento consciente del paisaje, reflexivo, que paradójicamente²⁷ no garantiza el logro de productos armónicos y de calidad.

A modo ilustrativo, se consignan algunos ejemplos referidos a los intentos oficiales o empresariales de construcción de un relato:

Alto Rosario Shopping surge como pieza fundamental de la arquitectura urbana, generando renovación en un área largamente postergada y la integración del norte y sur de la ciudad [...] Marca una diferenciación en el desarrollo de su arquitectura. En él se combinan las estructuras originales de los talleres de estilo inglés del Ferrocarril Central Argentino de principios del siglo XIX y las modernas expresiones de la arquitectura actual (Página web oficial Complejo Alto Rosario).

O bien:

Se apunta a operaciones de urbanización que promuevan el desarrollo integral del hábitat-construir ciudad,

preservando los valores paisajísticos y ambientales y garantizando la calidad urbana en materia de infraestructura, equipamientos y espacio público [...] se intenta que la ciudad *entre* al predio (Bases del Concurso Nacional de Ideas).

Se trata, más bien, de diferentes expresiones de deseo, orientaciones de proyecto o *slogans* de promoción: “aspiramos a transformar la postergada zona sur de la misma forma que se logró transformar el norte de Rosario” (Declaraciones de una ex funcionaria). En ocasiones, también intentan instalar ideas grandilocuentes o retóricas (recurriendo incluso, al uso de tautologías) o *inspiradoras*:

El desarrollo de un proyecto de estas características permitirá promover grandes *transformaciones urbanas* y una nueva área de Reconversión Urbana en la zona sur de la ciudad, poniendo en valor a este sector de la ciudad, inmerso en un proceso de *transformación* progresivo que se lleva adelante con la convicción y la certeza de ver en el mismo una oportunidad de *transformación urbana* (Visitos y considerandos del PERU).

» Reflexiones finales

En nuestra ciudad, este tipo de fenómenos analizados se concretaron por ciertas coyunturas políticas nacionales²⁸ y por la capacidad que han tenido los sucesivos gobiernos locales de sostener y desarrollar algunos proyectos de larga data. Vemos así que la desafectación de sus usos originales y la mirada estratégica sobre estas componentes urbanas fueron tema recurrente en la planificación urbana, aún cuando los diferentes procesos no respondieron a modalidades participativas, sino de concertación. Para planificar en particular estas grandes intervenciones y gestionarlas, debieron crearse y

probarse nuevas figuras como los Planes Especiales y de Detalle y debieron ensayarse instancias de concertación con los actores institucionales y/o urbanizadores (en estos casos, públicos de orden superior: la Nación o la Provincia) y los desarrolladores inmobiliarios (a quienes se les vendió o venderá las tierras respectivas); lamentablemente, solo en el Predio del Ex Batallón se involucró a algunos vecinos del área, pero ni en este caso podemos hablar de Planes de carácter realmente colaborativo²⁹.

Tampoco fue suficiente como instrumento de diseño participativo la figura del Concurso de Ideas de proyecto, en parte por no ser vinculante y en parte por la forma o momento en que se utilizó en cada caso. Por ejemplo, no fue implementada en la Primera fase del Scalabrini Ortiz, sino recién en la Segunda Fase; y si bien la emplearon en la reconversión del Predio del Batallón, no lo hicieron al proyectar el CMD, ya que optaron por la contratación directa de un profesional de renombre internacional, una *arquitectura de firma*.

Precisamente, las dificultades más significativas que afectaron a las autoridades locales en estos procesos, tuvieron que ver con promover y coordinar la concertación entre tantos actores con intereses y lógicas diferentes, y también, con asumir una actitud realmente proactiva para allanar los problemas que se iban presentando e instalar en la sociedad la importancia del desarrollo de estas fuertes transformaciones urbanas.

La diferenciación que planteamos entre *auténtico GPU* y *GPU sui generis* puede ser vista como controversial, pero se funda en que la reconversión urbana del predio del Batallón tiene un carácter propio, que la diferencia de las demás operaciones de ese tipo. El protagonismo de la actuación pública (el Estado no solo como coordinador, sino también como desarrollador en gran parte) y el tipo de funciones localizadas dentro del proyecto, en el

que se prioriza lo cultural, lo recreativo y lo industrial-tecnológico promocional sobre lo residencial, son las señales más evidentes. También lo son sus objetivos de respetar su condición de predio de valor patrimonial y de integrarse más amablemente con su entorno urbano (por alturas, espacios verdes, etc.), alentando un proceso de diseño más participativo y atendiendo algunas necesidades de mejoras sociales. Por todo esto, se emparentaría más con una operación que Etulain y González Biffis (2014: 1523 y 1529) clasifican como de “tercera generación”, a diferencia del caso anterior, más asociable a los de “primera y segunda generación”³⁰. Esto no significa menospreciar a uno y elogiar al otro, sino reconocerles diferencias en ese sentido.

Dado que en ambos casos los procesos están aún en desarrollo –si bien uno es más incipiente, es de menor complejidad y escala que el otro–, se plantean desafíos referidos a asegurar la continuidad de las diferentes operaciones, por esa multiplicidad de intereses a veces contrapuestos y porque estas operaciones trascienden los tiempos de las gestiones de gobierno. A su vez, como decíamos al principio, esta continuidad es necesaria porque el valor que cobran estas nuevas piezas urbanas como focos de centralidad y como potenciadores de mejoras en el espacio urbano, y por consiguiente, en la calidad de vida. En este sentido, otro de los desafíos resulta el seguimiento y evaluación del impacto que se provoca en:

- ♦ el desarrollo general de la ciudad y de lo barrial (aquí debe considerarse la integración de estas piezas urbanas que se presentaban como elementos de fragmentación espacial y funcional a fin de transformarlas en componentes cualificadoras y dinamizadoras en diferentes escalas, la de su entorno inmediato, la del municipio y la de su región);
- ♦ la estructura social urbana (especialmente en lo que hace a la elitización y segregación

social, que en el Scalabrini Ortiz es más evidente por la ubicación central y por el tipo de usos y actores y la escala y densidad de la operación);

- ♦ y la economía urbana (atendiendo a los incrementos de precios y su incidencia en el mercado de tierra, así como a los desajustes en la oferta de viviendas).

Varias nociones se entrelazan en los potentes procesos urbanos analizados: *pasado, presente y futuro, ciudad, paisaje, mercado y sociedad*. Todas se encuentran atravesadas por la problemática de la gestión y por los desafíos que esta gestión debe afrontar. Echar luz sobre ello, puede ser un aporte valioso para asegurar que estas grandes inversiones concentradas en el territorio urbano desencadenen transformaciones positivas tanto dentro como fuera de su perímetro ●

NOTAS

1 - Los modos en que esto se ha ido configurando han sido abordados en un trabajo previo. Ver BRAGOS, Oscar; PONTONI, Silvina; FERNÁNDEZ, María Laura et al (2012). “La creación de una marca de ciudad en el fortalecimiento de la identidad rosarina”, en 9º Coloquio sobre Transformaciones Territoriales AUGM, agosto 2012 (Tucumán: UNT).

2 - Estas cuestiones son analizadas en el marco de un proyecto de investigación financiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Rosario, titulado “Carácter e impacto de las grandes intervenciones urbanas en ciudades de escala intermedia. Rosario y los objetos de la nueva imagen”, dirigido y codirigido por quienes suscriben este artículo.

3 - La problemática de la *centralidad* en estas intervenciones se está indagando en el marco de un proyecto que se plantea como continuidad del anterior, denominado “Centralidades urbanas emergentes en Rosario. Formas de configuración y políticas urbanas”, dirigido por una de las autoras de este artículo y también, financiado por la SeCyT UNR.

4 - En dicho documento se plantea otra categoría para “Áreas de nuevo desarrollo urbano”, a la que se denomina ANDU, a fin de diferenciar estos dos tipos de hechos urbanos que aparecen entre las *grandes intervenciones urbanas* de nuestra ciudad.

5 - Existe una dimensión de los efectos que no abordamos en esta oportunidad ya que excede los objetivos de este artículo y tiene que ver con analizar los modos en que perciben los actores y usuarios los cambios que están generando estas intervenciones urbanas. Esto ayudaría a reflexionar acerca de la forma en que se modifica o preserva el “paisaje urbano heredado”, como denomina Nogué (2007: 381), quien con esta adjetivación le asigna valor patrimonial y simbólico al paisaje.

6 - Ciertos avances sobre el análisis de este proyecto urbano fueron expuestos con antelación (Pontoni, 2015; 2017).

7 - Los edificios surgidos en los últimos 2 o 3 años en el tejido preexistente, tales como el complejo Condos Refinería, se vinculan más con el avance del proyecto sobre el ex Puerto Norte, es decir, con la Segunda Fase del Scalabrini Ortiz.

8 - Este viejo Plan -cuyo Código Urbano establecía normas mediante la zonificación, de carácter esencialmente funcionalistas y abstractas-, mantuvo su vigencia durante más de 40 años, sufriendo innumerables modificaciones puntuales. Asimismo, recogía la decisión de trasladar el Puerto Norte de la ciudad al sur, dispuesta por una ley nacional del año 1961 referida a la reestructuración ferroviaria.

9 - Con el retorno de la democracia, a mediados de la década del '80, la concepción del Plan pasa de ser un instrumento meramente regulador de las intervenciones privadas, a incorporar instrumentos orientadores y ordenadores de las intervenciones públicas.

10 - A partir del año 1985, con la nueva estructura de la Secretaría de Planeamiento que incorpora en su organigrama a la Dirección General del Plan Director (hoy Dirección General de Planificación Urbana), se elabora el Plan de 1990. A este le suceden las revisiones de 1991 y 2001 mencionados.

11 - Como consecuencia de la reactivación de la

construcción a partir del 2003, se inició un proceso creciente de sustitución edilicia, básicamente en el área central de la ciudad y en las adyacentes, que reflejó la desconfianza de los inversores en las operaciones bancarizadas, luego de la crisis acaecida en el país en el 2001.

12 - Se reduce o disminuye a un índice edilicio entre 1 y 0,33 y una altura máxima de PB y un piso en general y PB más 9 pisos sobre las tres avenidas y sobre calle Junín.

13 - No se permiten subdivisiones (sí unificación de lotes), ni edificios en torres y se limitan los usos industriales o depósitos, admitiendo sólo los menos restringidos.

14 - La dinámica inmobiliaria y la demora en la aprobación de una nueva revisión del Plan, el Plan Urbano Rosario (PUR 2007-2017), impulsa la aprobación de tres Ordenanzas de Reordenamiento Urbanístico: Área Central y Primer Anillo (2008), Segundo Anillo Perimetral (2012) y Cordones Perimetrales (2013).

15 - Las alturas máximas se establecen en 10 o 13m y se exige un FOS de 0.7, exceptuándose en las parcelas iguales o menores a 200 m², entre otras cuestiones.

16 - Se estipula la altura máxima del tejido respectivo, pero se permite alcanzar los 30m (CUB - Av. Alberdi y Avellaneda) y un mínimo tramo de Junín) o los 19m (CUC - Junín, Thedy, etc.) mediante el pago de una “contribución por aprovechamiento exceptivo”.

17 - En 2014 el Plan Especial Cruce Alberdi (Ord. 9.185) avanza con una serie de definiciones para algunas parcelas.

18 - Algunas precisiones sobre este proyecto urbano fueron desarrolladas en trabajos previos (Pontoni y Fernández, 2014; Fernández, 2016).

19 - El proyecto ganador fue el liderado por el Arq. Ricardo Etcheverry, bonaerense, elegido entre un total de 41 proyectos.

20 - Este concurso fue auspiciado por la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos, como el anteriormente mencionado, y el ganador fue el estudio cordobés AFT Arquitectos (Atelman, Fourcade, Tapia), formado en 1995.

21 - Así se proyectan a nuevo una Comisaría, se rehabi-

lita uno de los edificios existentes para la Dirección General de la Policía Científica, se elimina el espejo de agua del parque, aparecen cercas transparentes para proteger las áreas deportivas, etc.; con lo cual se modifica la composición espacial y atravesamiento del área recreativa y deportiva propuesta por el ganador del concurso. 22 - Se trata de una UTE o Unidad Transitoria de Empresas, es decir, una sociedad creada para tal fin integrada por tres empresas, una de la ciudad (PECAM) y dos de Buenos Aires (Petersen, Thiele y Cruz SA y Helport SA). En: <https://www.santafe.gov.ar/boletinooficial/recursos/boletines/12-04-2016contratos.html> (consulta: 10 agosto 2017).

23 - Ídem nota 14.

24 - Entre otras diferencias, a los CUC se les permite mayor densidad edilicia que a las AT3. Se ve por ejemplo, con las alturas máximas previstas: 19m y la posibilidad de alcanzar “alturas exceptivas”, para estos, en tanto dispone entre 10 y 7m para las segundas.

25 - Corresponde a un “conjunto de parcelas contiguas que presentan un valor singular debido a la concurrencia de condiciones particulares” –en este caso, el uso y la tipología talleril- “y que, por tal razón, merecen indicaciones particulares para su ocupación” (Ord. N° 9.068/2013).

26 - Se trata del sector sur de un asentamiento irregular consolidado y se corresponde con la segunda etapa de las tres previstas en el proyecto de urbanización, la primera de las cuales se está iniciado mediante el Plan ABRE (septiembre 2017). Ver plano en: https://es.scribd.com/document/323163439/Cordon-Ayacucho-Proyecto-de-urbanizacion#from_embed (consulta: 30 septiembre 2017).

27 - En este sentido, cabe aclarar que este autor diferencia el “pensamiento de tipo paisajero” del “pensamiento (sujeto) del paisaje”, asignándole al primero una condición no consciente, que no necesita de palabras para hacerse real, pero más eficiente en su producción. Implica identidad entre el hecho de pensar y el hecho de que haya paisaje.

28 - Nos referimos a la desregulación del Estado encarada a partir de los años 90 que dio como consecuencia la venta de tierras ociosas de la Nación a

agentes privados (como en el CRU Scalabrini Ortiz) o públicos (como en el CRU Ex Batallón 121).

29 - En el proyecto "Cordón Ayacucho" se trabaja con la metodología del Plan ABRE provincial, que es un modo de actuación destinado a sectores de alta vulnerabilidad social que "propone una estrategia de intervención integral, a fin de recuperar vínculos sociales".

30 - Se reconocen diferentes familias o generaciones de proyectos urbanos, como consecuencia de cambios contextuales y epistemológicos significativos: el "morfologista, fragmentario y operacional", el "estratégico y especulativo" y el "ambiental, social y multiescalar", ligados a experiencias de los años 70 y 80; de los 90 y del siglo XXI, respectivamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·BERQUE, Augustin. 2008. *La pensée paysagère* (Paris: Archibooks+Sautereau Éditeur). Trad. castellano por Maysi Veuthey, *El pensamiento paisajero* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009).

·ETULAIN, Juan Carlos y GONZÁLEZ BIFFIS, Alejandra. 2014. "Transformaciones urbanas y cambios de paradigmas. La evolución del proyecto urbano como

instrumento de intervención", en *Conducir las transformaciones urbanas. Un debate sobre direcciones, orientaciones, estrategias y políticas que modelan la ciudad futura*, comp. Jorge Karol (La Plata: Univ. Nac. La Plata), 1521-1530, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56111/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1 (consulta: 10 septiembre 2017).

·NOGUÉ i FONT, Joan. "Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario: retos y dilemas". *Ería, Revista Cuatrimestral de Geografía*, 73-74, 373-382.

·FERNANDEZ, M. Laura. 2016. "El caso del Plan Especial de Reordenamiento Urbanístico Ex Batallón 121". Presentación del Curso de Desarrollo Profesional sobre Gestión del Suelo en Grandes Proyectos Urbanos, XIII Edición Program on Latin American and the Caribbean. Lincoln Institute of Land Policy. México.

·PONTONI, Silvina. 2015. "Impactos de los grandes proyectos urbanos: el Parque Habitacional Raúl Scalabrini Ortiz, Rosario", en *6º Seminario IPUR-Bat*, junio 2015 (Resistencia: UNNE).

·PONTONI, Silvina. 2016. "Grandes Proyectos Urbanos. Ni blanco ni negro". *A&P Periódico, Revista de la FAPyD*, N°2, 2016, 4-5, Edición Especial: Ciudad y

Cultura Urbanística contemporánea en Latinoamérica, https://issuu.com/fapyd/docs/aysp_periodico_n2 (consulta: 6 agosto 2017).

·PONTONI, Silvina. 2017. "Grandes proyectos urbanos. El Parque Habitacional Raúl Scalabrini Ortiz en la ciudad de Rosario". *Revista U, Revista digital Taller de Urbanismo Bragos*, N° 2, mayo 2017, 3-12, http://www.urbanismobragos.com.ar/revistaU/Nros/1/RevistaU_MAY_2017.pdf (consulta: 6 agosto 2017).

·PONTONI, Silvina y FERNÁNDEZ, M. Laura. 2014. "Las grandes intervenciones urbanas en Rosario desde los '90. Caracterización e instrumentos de intervención", en *Conducir las transformaciones urbanas. Un debate sobre direcciones, orientaciones, estrategias y políticas que modelan la ciudad futura*, comp. Jorge Karol (La Plata: Univ. Nac. La Plata), 939-949, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/55476/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1 (consulta: 10 septiembre 2017).



Silvina Pontoni. Arquitecta, UNR. Magister en Desarrollo Económico Local, UAM. Especialista en Gestión Urbanística de Suelo, UPC. Investigadora Independiente de la CIC-UNR y del CURDIUR, FAPyD UNR. Docente del Área de Teoría y Técnicas Urbanísticas, FAPyD-UNR. Directora y codirectora de proyectos de investigación acreditados. Ex asesora de organismos oficiales. Delegada por la FAPyD del Consejo de Investigaciones UNR.
silpontoni@gmail.com



María Laura Fernández. Arquitecta, UNR. Docente-investigadora del Área de Teoría y Técnicas Urbanísticas y del CURDIUR, FAPyD-UNR. Co-directora de proyectos de investigación acreditados. Subsecretaria de Planificación y Gestión del Hábitat, Gobierno Prov. de Santa Fe. Ex Directora de Patrimonio, Municipalidad de Rosario.
mlaurafernandez@gmail.com

»

Rainero, C. (2017). Paisaje de la producción agrícola de Rosario y su área metropolitana. *A&P Continuidad* (7), 82-95.



Paisaje de la producción agrícola de Rosario y su área metropolitana

El corredor del trazado del Ferrocarril Oeste Santafesino

Carolina Rainero

Recibido 25 de agosto de 2017

Aceptado 1 de noviembre de 2017

Español

La organización de la actividad productiva de la región delimitada por Rosario y su área metropolitana, ha determinado la estructura territorial y ha generado a la vez un conjunto de elementos que permanecen en el territorio otorgándole su identidad. Este artículo propone poner de manifiesto la presencia de estos elementos singulares en el territorio -que se reconocen como *marcas*- y que denotan la presencia de un paisaje cultural.

Los poblados, los establecimientos primarios de producción, las construcciones destinadas al acopio de granos, las agroindustrias, los sistemas de transporte -trazas, estaciones de ferrocarril y puentes- y de infraestructura portuaria, constituyen un paisaje que responde al de las agroindustrias. En este contexto, se aborda la identificación, relevamiento y registro de estos bienes que, revalorizados, adquieren una condición patrimonial.

Las marcas se perfilan como anclajes y claves para el desarrollo de proyectos urbano-territoriales. Su estudio y clasificación permiten establecer comparaciones que sugieren distintas potencialidades: unas inherentes a las marcas y otras referidas a su rol en el sistema que las relaciona.

Finalmente, el estudio pormenorizado del corredor estructurado según el trazado del Ferrocarril Oeste Santafesino introduce una metodología de análisis que permite avanzar en la identificación y gestión del patrimonio agroindustrial.

Palabras clave: paisaje cultural, patrimonio agroindustrial, infraestructura, área metropolitana de Rosario

English

In the region of Rosario city and its metropolitan area, the organization of the production has shaped the territory structure. In this framework it is possible to recognize layers of elements that provide identity to the territory.

This article intends to reveal the presence of these singular elements in the territory which turn out to be milestones in the contemporary landscape and denote the presence of cultural landscape.

The towns, the primary production establishments, the storehouses, agroindustry's buildings, transport systems -the railway and the train stations-, bridges and port infrastructure compose a cultural landscape, an agricultural landscape.

In this context, the identification, survey and inventory of the goods -that once they are re-value became a heritage condition- is formulated.

The landmarks appear as key elements to develop projects that include both urban and territorial scale. The analysis and classification of these landmarks allows the establishment of various potentials: both those related to the mark itself and those related to their role in the territorial system.

Finally, the study of the Oeste Santafesino's railway introduce a research methodology that addressed the identification and management of the agroindustry heritage.

Key words: cultural landscape, agroindustrial heritage, infrastructure, Rosario metropolitan area

Los tiempos del territorio no transcurren paralelos a los tiempos de los acontecimientos políticos y sociales: se cruzan en historias diversas, como hilos de tapices sin terminar. (Silvestri, 2003: 30)

» Introducción

Basado en los avances producidos en el proyecto "Marcas del paisaje de la producción agrícola. Registro y revalorización de bienes patrimoniales en el área metropolitana de Rosario"¹, este artículo propone reflexionar acerca de las relaciones que se establecen entre los bienes patrimoniales en un territorio y contribuir al conocimiento del extenso patrimonio industrial de Rosario y su área metropolitana.

En esta región, la estructura productiva, que ha sido un factor determinante en la configuración del territorio, ha dejado huellas –manifiestas en marcas– que permiten leer los acontecimientos que han tenido lugar y que dieron paso a un nue-

vo paisaje: el paisaje de la producción agrícola. Los poblados, los establecimientos primarios de producción, las construcciones destinadas al acopio de granos, las agroindustrias, los sistemas de transporte –trazas, estaciones de ferrocarril y puentes– y de infraestructura portuaria, constituyen un sistema de marcas territoriales. Durante el proceso de construcción, así como en las sucesivas transformaciones de las que ha sido objeto el territorio, las marcas, que le confieren identidad, persisten y se reconocen como elementos susceptibles de consideraciones patrimoniales. Este patrimonio de la producción agrícola presenta características particulares, como es la sinérgica relación entre lo construido y la naturaleza, su condición sistémica y multiescalar, las cuales promueven una perspectiva de estudio en clave de paisaje cultural.

Las inscripciones –o marcas– se estudiaron considerando dos escalas de análisis: una re-

ferida a las propiedades intrínsecas de los elementos y otra vinculada a la estructura sistémica de la que forman parte. El estudio pormenorizado del corredor estructurado según el trazado del Ferrocarril Oeste Santafesino introduce una metodología de análisis que permite avanzar en la identificación y gestión del patrimonio agroindustrial.

» Encuadre

Como primera aproximación, es conveniente definir los términos *territorio*, *paisaje cultural* y *patrimonio de la producción* ya que son fundamentales para este trabajo². En primer lugar, resulta necesario advertir que "el territorio, en la tradición eurocéntrica, es un infinito depósito de inscripciones de trabajo humano" (Fernández, 2001: 201). En efecto, es el resultado de sedimentaciones y transformaciones en el tiempo. Estas estratificaciones de las preexistencias determinan un paisaje singular que

caracteriza e identifica una región. Como se puede inferir, esto refiere no solo a su situación actual sino a su conformación y evolución –idea de proceso– y a la identificación de los elementos que confluyeron en su caracterización y que determinan un sistema complejo.

Asimismo, pensar el territorio en términos de *paisajes culturales* es entenderlo como una geografía cultural, donde los factores que lo definen se articulan generando una imagen identitaria como la misma geografía física. Un paisaje se percibe, se reconoce y recorta, se redefine a partir de leyes que son externas a él, pero de las que es resultado y perdura no solo en la memoria de los habitantes sino en las marcas que son generadas.

Si bien el concepto de paisaje ha sido objeto de estudio de la geografía desde el siglo XIX, la acepción actual del concepto paisaje cultural se registra a principios del siglo XX. Es el geógrafo Carl Sauer (1925) quien analiza las transformaciones del paisaje natural en cultural debido a la intervención del hombre, en el marco de una nueva disciplina, la geografía cultural. En su libro *Morfología del Paisaje* expone: “el paisaje es una asociación de formas naturales y culturales existentes en la superficie terrestre” (Sauer, 1925: 23) o, dicho de otro modo, el resultado de la acción de un grupo social sobre un paisaje natural. Al respecto, Denis Cosgrove realiza un interesante aporte al definir “*landscape is a social product, the consequence of a collective human transformation of nature*” (Cosgrove, 1984 [1998: 14]). Entendiendo que como producto social conlleva múltiples capas (*layers*) de significado. Una aproximación más reciente define al paisaje cultural como “un ámbito geográfico asociado a un evento, a una actividad o a un personaje histórico, que contiene valores estéticos y culturales” o bien como “...paisaje cultural es la huella del trabajo sobre el territorio, algo así como un memorial al trabajador desconocido” (Sabate Bell, 2005: 19).

Como se puede apreciar, las definiciones precedentes coinciden en distinguir dos componentes claramente diferenciados: lo natural y lo cultural. El paisaje natural es transformado por la acción del hombre en paisaje humanizado, resultando un proceso de escritura del hombre sobre el territorio. De esta manera, los paisajes culturales se manifiestan en marcas territoriales que son resultado de los diferentes procesos sociales, económicos y políticos. Estos elementos persistentes a través del tiempo formalizan la identidad del territorio.

Un paisaje presenta dos dimensiones concurrentes: una tangible –de hechos físicos organizados según una estructura no necesariamente material– y otra intangible, que es sustento de la anterior, la cual debe ser identificada e interpretada ya que constituye el mayor atributo del paisaje, el valor identitario del grupo que lo produjo. Las marcas son aquellos elementos que persisten y refieren a lo físico, lo tangible, lo denotado. Son definidas por su representación visible –la forma. Esta última alude y denota la presencia de la huella –la dimensión intangible, lo connotado. Las *huellas*³ se reconocen como *marcas*⁴ en el territorio. En él, cual palimpsesto, las marcas constituyen un sistema que deviene de un proceso abierto, inconcluso. El sistema de marcas territoriales puede definirse como la memoria del territorio.

En tal sentido, Maurizio Carta indaga en su trabajo, *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, el doble valor que adquiere lo que denomina “la armadura” cultural del territorio como matriz formadora de identidad y como instrumento de desarrollo local (Carta, 2002: 25-33).

Respecto al patrimonio industrial, el Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH⁵) manifiesta en la Carta de Nizhny Tagil (Moscú, julio de 2003) que:

El patrimonio industrial se compone de los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico. Estos restos consisten en edificios y maquinaria, talleres, molinos y fábricas, minas y sitios para procesar y refinar, almacenes y depósitos, lugares donde se genera, se transmite y se usa energía, medios de transporte y toda su infraestructura, así como los sitios donde se desarrollan las actividades sociales relacionadas con la industria, tales como la vivienda, el culto religioso o la educación.

En este contexto, el patrimonio devenido de las actividades agropecuarias se reconoce como patrimonio agroindustrial o de un modo más preciso *patrimonio de la producción agrícola*. Esta denominación permite la inclusión de los establecimientos primarios de producción agrícola y las construcciones formuladas para acopio de granos –singulares mojonos territoriales– que no involucran procesos de industrialización, las agroindustrias –molinos, frigorífico–, los poblados, los sistemas de transporte –trazas, estaciones de ferrocarril, puentes– y los puertos que completan la organización de la producción agropecuaria característica de la región.

El conjunto de edificaciones devenidas de las actividades productivas y sus sistemas de conexión propician una lectura integrada que supera la instancia de elemento aislado.

Esta idea de estructura es base de un nuevo atributo, la dimensión territorial.

Los conceptos hasta aquí abordados constituyen el marco conceptual del estudio realizado sobre el área metropolitana de Rosario, en particular del corredor que se estructura según el trazado del Ferrocarril Oeste Santafesino.



Paisaje de la producción. Foto: Carolina Rainero

» Paisaje de la producción agrícola Rosario y su área metropolitana

El territorio estudiado es fruto de la interacción entre un sustrato natural sumamente apto para el desarrollo de las actividades agrícolas y una estructura de explotación productiva propia de la economía agroexportadora que constituyó un paisaje cultural, encuadrado –como se enuncio precedentemente– en los denominados paisajes de las agroindustrias. La producción agrícola, sus industrias derivadas y la organización económica y social que la sustentó han sido la base de su desarrollo desde mediados del siglo XIX. El citado proceso dejó como resultado una organización territorial que se define y recorta como un paisaje de producción agrícola.

En una primera aproximación, se reconoce una estructura constituida por elementos y

vínculos. Los primeros son de variada escala e impacto: las colonias, las unidades primarias de producción, los contenedores de granos, el puerto, los establecimientos de producción; los segundos son los caminos rurales y, fundamentalmente, el trazado del ferrocarril.

Estas marcas conforman un sistema que se construye y transforma en el tiempo, cuya expresión visible enuncia los cambios producidos a través de la permanencia, sustitución parcial o total de los elementos que lo componen. El carácter evolutivo –no concluido y susceptible de cambio– es propio del concepto de paisaje.

En relación con estas enunciaciones se hizo necesario documentar la situación actual del sistema, así como las transformaciones en el tiempo. La lectura diacrónica interpretando los procesos económicos, políticos y sociales interactuantes en la conformación y transfor-

mación del área se complementa con la lectura sincrónica, que se basa en el relevamiento y registro del estado actual de las marcas y su rol en la estructura productiva.

En la conformación histórica de la región se reconocen distintos periodos que refieren a procesos económico-sociales. Los más significativos pueden denominarse: la construcción y consolidación del área productiva pampeana (1850-1880) y el de la máxima expansión agropecuaria (1880-1915). El fin de estos pujantes periodos lo determina la crisis del '30 que fue un punto de inflexión en el desarrollo de la región. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la provincia de Santa Fe se encontraba en el proceso de consolidación de sus fronteras frente al indígena y de cambios profundos en su estructura territorial que motivaron la expansión agraria y la posterior industrialización. Este proceso fue



Transformación del paisaje con la llegada de inmigrantes. Izquierda: Paisaje pampeano, segunda mitad siglo XIX. En: Charles Darbyshire (1917) *My life in the Argentine Republic*. Londres: Warne & Company | Derecha: Inmigrantes durante cosecha en una colonia agrícola. En: (1910) *Gran panorama argentino del 1° Centenario de 1910*. Buenos Aires: Ortega y Radelli.

posible debido a la confluencia de: a) la expansión territorial; b) la construcción de la infraestructura ferroviaria/puerto; c) la colonización y d) el aporte inmigratorio. Con la incorporación de tierras para el cultivo se inició el proceso de ocupación de la pampa a través del establecimiento de inmigrantes en las colonias agrícolas. Esta notable y vertiginosa expansión requirió un soporte de infraestructura que se tradujo en la construcción del ferrocarril, de espacios destinados al acopio de cereales (silos) y de puertos y usinas eléctricas. Desde mediados del siglo XIX y hasta principios del XX la ciudad de Rosario y su actual área metropolitana experimentaron profundas transformaciones relacionadas con la instalación de la infraestructura soporte de las actividades productivas. Debido al afianzamiento de la colonización en la provincia de Santa Fe y a la expansión de la agri-

cultura en el territorio, con la inauguración del primer tramo del Ferrocarril Central Argentino (FCCA) que unía a la ciudad de Rosario con la de Córdoba en 1866, comenzó a concretarse el tendido del ferrocarril.

Paralelamente, se inició en Rosario un proceso de industrialización asociado a la llegada masiva de inmigrantes. Esto condujo a una transformación del paisaje regional volviendo interdependientes el ámbito rural y el urbano. Hecho que se traduce en un patrón de asentamiento de áreas productivas generadoras de las materias primas –ámbito rural– y una estructura de transporte adecuada para su traslado hacia el puerto en la ciudad de Rosario.

Conforme aumentaba la población por la importante oleada inmigratoria, afluyeron también los capitales –fundamentalmente extranjeros– para la radicación de emprendimientos industriales.

De acuerdo con los registros relevados en la publicación *La provincia de Santa Fe en el principio del siglo XX de Sociedad Rural Santafecina del Rosario* de Ernesto Brand (1901), a partir de 1876 se instalaron en la provincia diversas fábricas de aceites vegetales sobre la base del desarrollo de la producción de lino y maní, refineras de azúcar, molinos harineros y también alcanzaron importante crecimiento las fábricas de alcohol y las destilerías de aguardiente. En 1893, las industrias de la provincia estaban principalmente dedicadas a la elaboración de los productos derivados de las explotaciones agrícolas primarias. En pocas décadas se organizó todo el sistema productivo: la producción de materias primas, el incipiente desarrollo tecnológico-industrial, la comercialización y el transporte de cereales y carnes con mercados externos cambiando definitivamente el peso relativo de las economías regionales del país y fundamentalmente redefiniendo el paisaje de la provincia. Esta descripción histórica tuvo su correlato espacial en las marcas del territorio.

Al analizarlas desde una lectura que contempla su impacto formal en el territorio se las puede clasificar en dos grupos:

- ♦ Bidimensionales o trazas, los trazados que ordenan el territorio. El parcelario del suelo rural, trazas del ferrocarril, establecimiento de colonias agrícolas y pueblos del ferrocarril y trazados urbanos.
- ♦ Tridimensionales, hitos y mojones que referencian el paisaje. Establecimientos primarios de producción, establecimientos industriales, infraestructura de servicios, de transporte y de puertos.

El área de estudio se delimita por un arco de aproximadamente 60 kilómetros de radio con centro en la ciudad de Rosario y que coincide con su *hinterland* a finales del siglo XIX. La región presenta una estructuración radio céntrica, donde pueden establecerse corredores cuyos desarrollos quedan definidos por las trazas de los ferrocarriles.



Marcas territoriales. Detalle área sur de la provincia de Santa Fe del Atlas del Plano Catastral de la República Argentina de Carlos Chapeaurouge (1901).



Marcas urbanas y (no) territoriales. Foto: Carolina Rainero.



Marcas territoriales. Foto: Carolina Rainero

Se detectaron subáreas claramente diferenciadas: las de costa sobre la ribera del río Paraná en concordancia con el desarrollo portuario y las interiores que se estructuran en relación con los trazados de las líneas ferroviarias:

Los ribereños norte y sur:

- ♦ Ferrocarril Santa Fe
- ♦ Ferrocarril Buenos Aires - Rosario

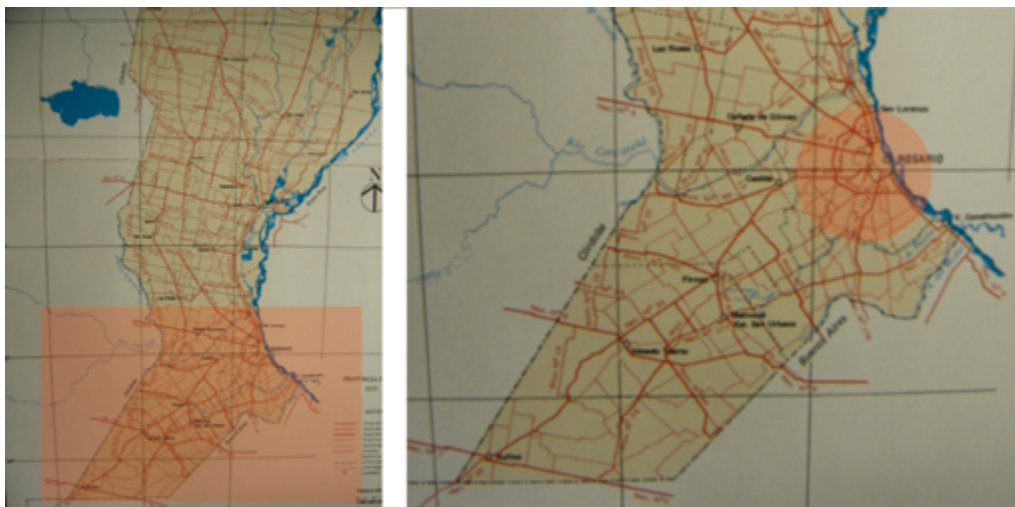
Los interiores oeste, noroeste y suroeste:

- ♦ Ferrocarril Central Argentino
- ♦ Ferrocarril Oeste Santafesino
- ♦ Ferrocarril Central Córdoba

Con el propósito de avanzar en el estudio de las sub-áreas se descartaron los corredores ribereños debido a que habían sido abordados en investigaciones precedentes al igual que con el corredor Oeste.

En este contexto, se selecciona para el primer estudio –y prueba de la metodología propuesta– el corredor suroeste que sigue el trazado del Ferrocarril Oeste Santafesino. Definida la subárea, y con el propósito de entender las lógicas del territorio, se recurre al uso del método morfológico que propone el geógrafo Carl Sauer (1925) como herramienta de análisis e interpretación del paisaje. En una primera instancia, se realizó la lectura del territorio por capas significativas (*layers*) tanto naturales como culturales (descomposición). En una segunda instancia, de carácter más bien interpretativo o de reconstrucción, se observó que la superposición sinérgica de aquellas capas revela la “forma” del territorio. Estas adquirieron una presencia física, material, que dieron forma a la estructura territorial, determinaron un nuevo paisaje y una configuración espacial que aún perdura. Al analizar cada capa pudimos establecer subcapas y subtipos en relación con el rol que desempeñaron en la estructura territorial. Respecto a las actividades productivas se formuló una clasificación (ver cuadro).

Avanzando en el estudio de la sub-área suroeste –ferrocarril Oeste Santafesino (FCOS)- dos



Rosario y su hinterland. Área de estudio. Gráfica de autor sobre mapa de la provincia de Santa Fe. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.

instancias son clave para su interpretación: la construcción histórica del territorio y la apropiación física representada en las marcas del paisaje de la producción.

» Subárea corredor suroeste Ferrocarril Oeste Santafesino

La región interior que se extiende desde la ciudad de Rosario hacia el oeste, cuyo extremo norte es el río Carcarañá y el arroyo Saladillo al sur, hasta el límite con la provincia de Córdoba ha sido y es una de las regiones más prósperas de la provincia de Santa Fe. De pendientes suaves y ondulaciones moderadas, su relieve uniforme configura una extensa llanura. Las condiciones naturales devenidas de su emplazamiento en la pampa húmeda –pampa levantada–, cuyo sedimento de loess y limo mezclado con arena dan una particular fertilidad al suelo, sumado al clima moderado y a un sistema de irrigación natural –conformado por arroyos, cañadas y pequeñas lagunas– han determinado un sustrato natural muy apto para el desarrollo de las actividades agrícolas.

La proximidad a la ciudad de Rosario –por su condición de puerto de relevancia– y el sistema de infraestructura ferroviario han sido los factores que posibilitaron la expansión y consolidación del subárea. Es el trazado ferroviario el que define con precisión este territorio que comprende las poblaciones de Pérez, Zavalla, Pujato, Casilda, Los Molinos, Arequito, San José de la Esquina, Arteaga, Sanford, Chabás, Villada, Firmat y Melincué.

Esta región fue habitada –originalmente– por los querandíes que se desplazaban desde el interior hacia las costas de los ríos Carcarañá y Paraná sin plasmar en el territorio rastros de su cultura. Con la llegada del español, durante el siglo XVII, se establecen los primeros asentamientos y se introduce la actividad ganadera que se desarrolla como vaquería.

Este territorio –cuya propiedad fuera otorga-

Capa	Subcapa	Subtipo
Asentamientos	Urbanos Colonias agrícolas Pueblos del ferrocarril	Viviendas unifamiliares Conjuntos de viviendas
Actividades productivas	Las unidades primarias de producción Los establecimientos industriales de producción	Estancias Molinos harineros Almacenamiento de cereal
Infraestructura	De transporte Portuaria De servicios Edificios de representación de la actividad productiva	Sistemas de caminos Sistema ferroviario (trazados, estaciones de FFCC, puentes, túneles, talleres) Usinas Aduana, Bolsa de Comercio, Escuela de Agricultura, Sedes de industrias, etc.

Cuadro "Clasificación de actividades productivas". Elaboración propia.

da en carácter de merced real a Antonio Vera Mujica y formara parte luego de la Estancia de San Miguel del Carcarañal- permaneció sin mayores cambios hasta finales del siglo XVIII. Ante la hostilidad de los indígenas, el virrey Cevallos dispuso el establecimiento de fortines como el de la Guardia de la Esquina y la implementación de postas -Candelaria, Desmochados, Arequito y Esquina de la Guardia- en la ruta del Camino Real que unía Buenos Aires con el Alto Perú.

Hacia 1856, el gobierno decidió establecer las mensajerías nacionales, servicio de diligencias que unían las provincias del litoral con las del interior. A mediados del siglo XIX, se inició el proceso de expansión de la frontera que permitió incorporar vastas extensiones de tierra virgen. La estrategia de colonización adoptada se sustentó en el establecimiento de colonias agrícolas y pueblos. La región comienza a consolidarse debido a la iniciativa de hombres como Carlos Casado del Alisal y José Roque Pérez.

Hacia 1859, los terrenos correspondientes al paraje denominado Bajo Hondo –que en la actualidad corresponde a la jurisdicción de Pérez (5418 ha)- fueron adquiridos por el Dr. Roque Pérez y se establece la Estancia San Sebastián dedicada principalmente a la explotación ganadera. Este hecho se constituyó como el primer elemento de consolidación del área. El área, como todo el suelo rural del departamento Rosario, estaba dividido en lonjas.

Por su parte, desde su llegada al país en 1857, Carlos Casado del Alisal realiza operaciones comerciales que le permiten fundar su propio banco y en 1870 establece la primera colonia agrícola en la región, denominada Colonia Candelaria y el pueblo Villa Casilda en los terrenos de la estancia “Los Desmochados” que se emplazaba al sur del río Carcarañá. Es la antigua posta Candelaria la que dio su nombre a la Colonia.

La Colonia Candelaria posee la extensión de “un área aproximada de cinco leguas cuadradas,



Trazado FFCC Oeste Santafesino - FFCC Central Argentino. Grafica de autor sobre mapa de 1886 de la provincia de Santa Fe. (1898) Atlas de la República Argentina. Instituto Geográfico Nacional.

dividida en concesiones de 25 cuadras de 100 m por costado. Las concesiones están delineadas en grupos de cuatro” (Wilcken, 1873: 57).

Organizada la colonia, se comenzó la comercialización de granos y por iniciativa de Casado del Alisal, en 1878, se efectuó la primera exportación de trigo argentino al mercado europeo.

Debido a que el traslado de la producción cerealera se realizaba en carros por caminos de tierra que se anegaban fácilmente en épocas de lluvia y ante la negativa del Ferrocarril Central Argentino de construir un ramal que llegara desde Carcarañá a Casilda, Casado del Alisal impulsó la construcción de una línea ferroviaria para trasladar el cereal desde la colonia al puerto de Rosario. Así se constituyó la primera iniciativa de ferrocarril de capitales locales en la provincia: el Ferrocarril Oeste Santafesino.

En 1883 Carlos Casado del Alisal terminó la

construcción de la primera etapa del FFOS que unía la colonia Candelaria con el puerto de Rosario, distante a 49 km. El empresario fundó numerosas colonias y pueblos siguiendo la traza que determinaba su ferrocarril.

Las estaciones intermedias, descritas por Atilio Reati en el libro Caminos de Hierro como casillas de madera, Bajo Hondo (apeadero), Pérez, Zavalla y Pujato se convirtieron en los elementos de origen de las urbanizaciones que hoy perduran.

El ferrocarril estructuró la geografía productiva de la región. La empresa ferroviaria recibía, de acuerdo con la Ley 17 de 1881 art. 11, concesiones y subvenciones para asegurar su construcción. Con el propósito de colonizar, se concretó la expropiación de 30 metros de ancho a lo largo de toda la vía y se determinó la construcción de dos estaciones terminales, una

en Rosario (sobre las barrancas del puerto, en el actual Parque Urquiza) y la otra en Villa Casilda. Se establecieron estaciones intermedias.

En 1886 los herederos del Dr. José Roque Pérez venden a Carlos Casado de Alisal tierras en la zona conocida como "Cañada de Pérez" para levantar una estación de ferrocarril. En estrecha relación con esta última se desarrolló -años más tarde- el primer núcleo poblacional de la localidad de Pérez. El trazado del pueblo, como lo indica la planimetría, responde a los lineamientos propuestos en las colonias agrícolas: una cuadrícula de trazado ortogonal respecto de las vías del ferrocarril que no coincide con la lógica de ordenamiento de la lonja.

La línea troncal (Rosario-Candelaria) se bifurcó en dos ramales: el primero se extendió hasta San José de la Esquina (1887) y al año siguiente hasta Juárez Celman y el segundo hasta Chabás (1887) y de allí a San Urbano, Melincué. Hacia 1890 en el trayecto del Oeste Santafesino funcionaban las estaciones Rosario, Pérez -colonia de Roque Pérez-, Zavalla, Pujato -colonia Clodomira-, Villa Casilda -colonia Candelaria-, Palacios -colonia General Roca- Arequito, San José de la Esquina -1864 en el fortín Guardia de la Esquina (1720)-, Artega -colonia Iriondo- Juárez Celman -antiguo pueblo de Cruz alta- Sanford, Chabás -colonia La Pampa-, Villada, Firmat y Melincué en la posta de San Urbano.

El ferrocarril Oeste Santafesino ejerció una acción colonizadora fundamental en el sur de la provincia ya que conforme se expande, se fundan nuevas colonias agrícolas motivando una incipiente estructura regional y una importante modificación del paisaje rural.

Durante las dos últimas décadas del XIX, el cultivo casi excluyente fue el trigo. Esto motivó el desarrollo de la actividad molinera, destacándose el establecimiento Fénix y San Urbano de Emilio Werner y el acopio de cereal. La economía sobre base agrícola comen-

zaba a evolucionar de lo pastoril a lo industrial. En 1900 los productos industrializados que se despachaban desde Casilda equipararon a la producción primaria. En 1898 la red del FC Oeste Santafesino es absorbida por el FC Central Argentino. Durante el periodo 1880 y 1910 se consolida la red ferroviaria, que confirma la estructura agroexportadora, adquiriendo un rol protagónico en el desarrollo de la región durante la primera mitad del siglo XX. Se diversificaron los cultivos incorporando el maíz, el girasol y las plantas forrajeras.

En 1910, la compañía Ferrocarril Central Argentino adquirió a María Pérez de Jolly una fracción de terreno (126 ha) con el propósito de instalar un Taller de Reparación de Locomotoras cerca de Rosario. Dos años después, se inició la construcción del complejo.

Adyacente a los Talleres se construyó un pequeño conjunto de viviendas destinadas al personal de la Empresa (1917) y un complejo recreativo (1925) que se denominó Club Social y Deportivo Central Argentino. Este trascendente acontecimiento impactó favorablemente en la región y transformó la pequeña villa en un pueblo fabril.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial se generó un nuevo impulso en el proceso de industrialización y se intensificaron las agroindustrias: alimentos, sustancias químicas empleadas en los cultivos, maquinaria agrícola y equipos.

Agotado el proceso expansivo de la agricultura, así como su mecanización, a partir de 1947 se inicia un proceso de despoblamiento del campo y los pueblos. En el mismo año, el gobierno manteniendo su política de nacionalización de infraestructura hace lo propio con el FC Central Argentino y toma la denominación de FC General Mitre. En 1961 la Empresa FCGM decide el cierre parcial de los talleres debido a que las reparaciones se trasladaban a los Talleres de Villa Diego. Así el otrora gestor del crecimiento

de la ciudad se convierte en agente de recesión. Durante la década del 80 se redujo el personal a 500 operarios, que funcionaban a través de emprendimientos cooperativos.

Bajo la presidencia de Carlos Menem, en el año 1992, la empresa FC General Mitre es concesionada y toma la denominación de Nuevo Central Argentino. El servicio se limita con exclusividad al transporte de cargas. En 2008 la empresa EMEPA adquiere la concesión del predio para instalar los talleres Metalúrgicos RIORO S.A.

Con relación a la actividad agrícola, durante la segunda mitad del siglo XX se produce la incorporación del cultivo de soja que motivo el resurgimiento del modelo agroexportador monopolizando las tierras de siembra y desplazando las demás actividades agropecuarias.

En la actualidad, la región se encuentra abocada a la siembra de soja debido a que aporta la materia prima que alimenta la industria aceitera localizada sobre la ribera del Paraná.

» Identificación y registro de marcas⁶

El corredor estudiado experimentó sucesivas transformaciones que están presentes en la forma del territorio y plasmada en un conjunto de elementos, edificaciones y trazas que fueron analizadas y reinterpretadas. A partir de este análisis, se establecieron unidades de paisaje delimitadas en función de su conformación histórica y geográfica. Se seleccionó para este trabajo la que se extiende desde Casilda a Rosario e incluye las localidades de Pujato, Zavalla, Pérez y las zonas rurales adyacentes a los asentamientos. En esta unidad, se relevaron los elementos singulares pertenecientes a distintas capas significativas, que *a priori* se reconocían como recursos patrimoniales de las poblaciones del corredor y las zonas rurales adyacentes.

Las marcas relevadas se catalogan según su rol productivo de origen en:

- ♦ Infraestructura de transporte: ferrocarril, trazados, estaciones de FFCC, puentes, túneles, talleres.
- ♦ Infraestructura de puerto.
- ♦ Infraestructura de servicios.
- ♦ Establecimientos de producción: molinos, frigoríficos, almacenamiento de cereal, acopiadores, etc.
- ♦ Edificios de representación de la actividad productiva. Aduana, Bolsa de Comercio, Escuela de Agricultura, Sedes de Industrias, etc.

Se articuló el conocimiento de las marcas edificios o sitios –cuyo relevamiento fue realizado *in situ*– junto a la recopilación documental – datos provenientes de archivos y bibliotecas– y de informantes locales. Este procedimiento aportó datos de sus localizaciones y mientras que el relevamiento *in situ* dio cuenta del estado de conservación y de las transformaciones de los que han sido objeto.

Los datos relevados permitieron la confección de cartografías que refieren a cortes históricos significativos, de planimetrías en distintas escalas que indican la localización de los establecimientos, su relación con el entorno inmediato y los edificios propiamente dichos.

Por otra parte, se efectuaron relevamientos métricos directos e indirectos, georeferenciados y fotográficos de los bienes tangibles así como también un estudio basado en la historia oral producto de los talleres realizados con pobladores de las distintas localidades. En estos últimos, se identificaron fiestas y tradiciones que representan los valores intangibles del área.

Las descripciones de las marcas aportan los valores intrínsecos de los bienes a los que se suman las propiedades de relación en referencia al rol que han desempeñado en la estructuración de la actividad productiva. Se reconocen como más relevantes:

En Casilda

Infraestructura de transporte

Estación del Ferrocarril Central Argentino. 1905
Localización: Bv. 25 de Mayo entre Fray Luis Beltrán y Remedios de Escalada.

Establecimientos de producción

Molinos Harineros (3) Demolidos.
Estancia Casado del Alisal.

Edificios de representación de la actividad productiva:

Escuela Nacional de Agricultura y Ganadería de Villa Casilda. 1901
Localización: Ovidio Lagos 1000. Casilda.

En Zavalla

Infraestructura de transporte

Estación del FFCC Oeste Santafesino.

Establecimientos de producción

Estancia Zavalla – Parque Villarino. 1928
Localización: Zavalla.

En Pérez

Infraestructura de transporte / de producción

Estaciones de FFCC. Oeste Santafesino

Talleres de Reparación de Locomotoras. 1912.

Localización: Ruta 33 y Mitre. Pérez.
Autor: Ing. Gorton.

En Rosario

Infraestructura de transporte

Estación de FFCC. Oeste Santafesino

Infraestructura de puertos

Puerto de Casado del Alisal.
Puerto Rosario.



Estación del Ferrocarril Central Argentino. Casilda, Argentina. 1905 | Escuela Nacional de Agricultura y Ganadería de Villa Casilda. Casilda, Argentina. 1901 | Estaciones de FFCC. Oeste Santafesino. Pérez, Argentina. Fotos: Carolina Rainero.



PROJECT 5. LAUCHHAMMER BIO-TOWERS. IBA Project. Alemania. Foto: Carolina Rainero.

» Primeras aproximaciones a la revalorización de bienes en el contexto actual

Los paisajes culturales han adquirido una importancia creciente en la ordenación del territorio postindustrial. Desde hace más de dos décadas, el debate acerca de la incorporación de los recursos culturales como sustento de las transformaciones territoriales ha encontrado respuesta en una generación de proyectos que recalifican el territorio desde su propia identidad.

Se han realizado gestiones territoriales innovadoras que se traducen en propuestas de parques patrimoniales, rutas culturales o ecomuseos entre los que se pueden citar el IBA Project en Alemania, el Parque Agrario del Llobregat y el Museo de la Ciencia y la Técnica de Cataluña en España o el Lowell Park Massachusetts en Estados Unidos.

Mediante itinerarios, caminos o rutas culturales, los parques patrimoniales y museos *in situ* proponen el rescate y difusión del patrimonio de una región. En este sentido, es importante consignar que los proyectos aludidos tienen lu-

gar en territorios -que por diversas razones- se encontraban relegados, degradados o cuya actividad de origen había cesado. Sobre la base de estas aparentes debilidades, el paisaje cultural se posiciona como un recurso de desarrollo innegable, una alternativa de reconversión.

Si bien la región metropolitana de Rosario presenta un crecimiento económico sostenido y altos índices de producción -características que no son asimilables a una región relegada-, es justamente esta situación la que determina que el patrimonio cultural de la región esté amenazado: se sustituyen los cultivos tradicionales por un monocultivo y desaparecen elementos clave de las distintas etapas de conformación de la estructura territorial.

En este contexto, los bienes patrimoniales o recursos culturales del territorio pueden ser reinterpretados y dar sustento a la formulación de rutas o itinerarios que permitan redescubrir los espacios de trabajo rural e industrial favoreciendo las identidades locales.

De este modo, se propone una narrativa basada en la forma del territorio, que funciona como

soporte para la formulación de un sistema de recursos culturales. A raíz de analizar los componentes en función del rol que desempeñan en el sistema, se les asigna una categoría formal que permita estructurarlos. Tomando como referencia el esquema de Kevin Lynch (1960), los establecimientos industriales y las estancias adquieren la condición de *nodos*; los silos y chimeneas, *mojones*, los trazados del ferrocarril son asimilables a *sendas*, las estaciones del ferrocarril, a *puertas*.

Asimismo, se establecen distintas interpretaciones, las cuales se traducen en proyectos regionales concurrentes y subproyectos de escala local conformando así una red de acciones que, de manera análoga, representa la interrelación de los elementos del paisaje de la producción:

- ♦ *Parque agrario Villarino.*

Un parque patrimonial que pondría en valor las actividades agropecuarias e involucraría las localidades de Casilda y Zavalla.

Los elementos base de la propuesta incluirían: la antigua escuela de Agricultura de Casilda, hoy Facultad de Ciencias Veterina-



PROJECT 1. IBA START SITE GROSSRÄSCHEN. IBA Project. Alemania. Foto: Carolina Rainero.

rias y el Parque Villarino, hoy Facultad de Agronomía.

♦ *Sistema de Museos de la Producción.*

Un sistema de museos vinculados a las actividades agroindustriales con el propósito de redescubrir el potencial regional: Museo de la Bolsa de Comercio Rosario; Museo de la Energía –hoy Usina Sorrento-; Centro de interpretación en molino harinero Molina Cabanellas, Maciel; Museo Molino Semino y estación de ferrocarril de Carcarañá (desde donde se realizó el traslado de la primera exportación de trigo a Europa); Museo Agrario (antigua escuela de Agricultura, Casilda); Museo del Ferrocarril y Transporte (antiguos Talleres del FFCC Central Argentino, Pérez).

♦ *Ruta del Patrimonio de la Producción.*

Esta propuesta podría articular los conjuntos ferroindustriales, los de producción agrícola, los molinos, los depósitos de cereales, etc., vinculándose a través de las líneas del ferrocarril -hoy desarticuladas-, en un intento de reestablecer ese incipiente

tren de cercanías entre Rosario y su zona de influencia.

Finalmente, un itinerario cultural: *la Ruta del trigo*. Esta, se advierte como la más relevante, debido a que constituye una estrategia de valorización, no solo de las marcas sobre el territorio, sino de la cultura del trabajo. El relato debería exponer los procesos de producción y a la vez hacer referencia a la estructura social, rescatando hechos significativos para la región. Esta ruta propone dos caminos del trigo: *el de la exportación* –basado en el binomio colonias/puerto, a través de los corredores del ferrocarril y *el de la molienda* (unidades primarias de producción, molinos harineros).

Un sucinto resumen del proyecto *Ruta de la Candelaria o de la exportación* podría ser el siguiente: Escala Regional: Área metropolitana de Rosario

Metodología:

- ♦ Identificación de recursos.
- ♦ Documentación de recursos.
- ♦ Revalorización e interpretación de los recursos.
- ♦ Diseño del proyecto.

Descripción: Un hecho histórico puede ser el origen y sustento de esta ruta: la primera exportación de trigo argentino zarpó el 12 de abril de 1878 desde el puerto de Rosario hacia Gran Bretaña llevando 4.500 toneladas del cereal provenientes de la Colonia Candelaria. Esto significó un suceso que podría devenir en la propuesta de la Ruta del Trigo. Podría implementarse al poner en relación los recursos patrimoniales identificados mediante un sistema de espacios de interpretación y museos que promuevan el conocimiento del territorio y fomenten el turismo cultural en la región.

Consecuentemente, podría ponerse en relación una unidad de producción primaria (estancia) en la ciudad de Casilda, un camino rural, la escuela de Agricultura de Casilda, el Parque Villarino, la estación del Ferrocarril y talleres del FFCC Central Argentino en Pérez y la estación y puerto perteneciente al Ferrocarril Oeste Santafesino, Parque Urquiza, Rosario. Estos elementos articulados por el ferrocarril -ex Oeste Santafesino- aluden al otrora tren de recreo Rosario – Ca-

silda, que ofrecía disfrutar de una jornada campestre.

Paralelamente se articulan proyectos específicos en cada uno de los nodos:

Escala local: ciudad de Pérez.

Proyecto: reconversión ex Talleres del FFCC Central Argentino.

Metodología:

- ♦ Investigación preliminar: relevamiento físico de edificaciones y documentación histórica.
- ♦ Identificación de los recursos
- ♦ Revalorización de los recursos culturales
- ♦ Diseño del proyecto.

Descripción: Una aproximación inicial da cuenta del potencial de reconversión de la sede administrativa en una escuela industrial o un centro de capacitación en diseño y oficios promovido mediante la articulación público/privada. Conviene destacar que el complejo permanece en la memoria de los habitantes como el centro de trabajo local. Por un lado, esta propuesta se relacionaría con la cultura del trabajo al tiempo de contribuir a la capacitación en oficios, en particular los relacionados a técnicas constructivas tradicionales y artesanales rescatando la memoria del lugar como factor de identidad de la comunidad. Considerando el valor del complejo en toda su extensión podría establecerse como un centro regional de interpretación del transporte o museo del ferrocarril.

Por otra parte, y en lo relativo a la *Ruta de los molinos*, esta propuesta se fundamenta en la difusión de la evolución de la industria más antigua en el país. A tal fin, se pueden recorrer los distintos molinos estructurados en una lectura que evidencie los cambios en la actividad de molinería desde el molino de las colonias –atahonas- a los grandes establecimientos industriales de finales del siglo XIX. Visto y considerando que es factible articular el territorio como un sistema de nodos -los molinos identificados- pueden recorrerse a través de sendas –las propias del momento

de producción- como por ejemplo el ferrocarril y los caminos rurales. Asimismo, se puede incorporar al recorrido la Escuela de Agricultura contribuyendo de esta manera a la revalorización de la educación como instrumento de mejoramiento de la producción.

Esta ruta puede incluir visitas a las sedes de los molinos en la ciudad de Rosario –Molino Félix, Palacio Minetti, Palacio Cabanellas- como muestra de la representación de la actividad productiva en la ciudad. En otras palabras, la *Ruta de los molinos* se podría resumir en un recorrido por el sistema productivo y por la región, una propuesta de turismo cultural basada en la identidad del territorio.

» Conclusiones

A modo de síntesis, más allá de las propuestas que pueden formularse, es importante instalar y ampliar el debate acerca de cómo abordar una gestión sustentable de los bienes patrimoniales devenidos de las actividades agroindustriales. Estrategias como las enunciadas pueden convertirse en punto de partida para futuras actuaciones sobre el territorio que garanticen la conservación de aquellas huellas patrimoniales que aún subsisten en la región.

El estudio del patrimonio desde la perspectiva del paisaje permite definir una estructura cultural del territorio como fundamento de proyectos de desarrollo local y regional.

Es tiempo de poner en agenda la problemática del ambiente como un binomio indisoluble naturaleza y cultura. De reconocer que la sustentabilidad del territorio no depende solo de proteger los recursos naturales sino de una acción colectiva donde se valore la sinergia que se establece entre el grupo social y el territorio que habita ●

NOTAS

1 - Directora del proyecto: Arq. Carolina Rainero. Equipo de trabajo: Arquitectos Analía Brarda, Roberto de Gregorio, María Beatriz Vera Candiotti,

Agrimensor Héctor Lomónaco y Antropóloga Sandra Escudero.

Colaborador: Domenico Grampone. Sede del proyecto: Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Financiado por la Secretaría de Estado, Ciencia, Tecnología e Innovación. Gobierno de la Provincia de Santa Fe. Código del Proyecto: 219110. El proyecto fue distinguido con el 3er Premio de investigación ARQUISUR 2012 otorgado en el Congreso Internacional ARQUISUR. Buenos Aires. Argentina.

2 - El encuadre conceptual ha sido desarrollado de manera extensa como marco de referencia del estudio en base a una matriz SWOT del tendido del FFCC O Santafesino en la publicación de la Revista Labor & Engenho L & E v.6, n.1, p. 27-48. ISSN:2176-8846. Campinas. Brasil. 2012. www.labore.fec.unicamp.br

Rainero, C. Registro y revalorización del paisaje de la producción en el área metropolitana de Rosario [Santa Fe], Argentina: el caso del Ferrocarril Oeste Santafesino.

3 - Huella: señal de una acción precedente, vestigio. Impresión profunda y duradera. Indicio, mención, alusión. En: Diccionario de la Real Academia Española.

4 - Marca: señal hecha en una persona, animal o cosa, para distinguirla de otra, o denotar calidad o pertenencia. Marcas: Signos intangibles de identidad, formas de orientación, de evocación, de memoria. En: Diccionario de la Real Academia Española.

5 - The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage. Asesor especial de ICOMOS en cuestiones de patrimonio industrial.

6 - El sustento conceptual de la identificación, registro y catalogación de las marcas en el territorio ha sido desarrollado en el trabajo Marcas del Paisaje de la producción. Rosario 1860-1930. El mismo, en el que se aborda la clasificación de las marcas del paisaje de la producción en el ámbito urbano, fue presentado y publicado en la 8va Biental del Coloquio de Transformaciones Territoriales. AUGM. 2010. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAND, Ernesto. 1901. *La provincia de Santa Fe en el principio del siglo XX de Sociedad Rural Santafecina del Rosario* Sociedad Rural Santafecina del Rosario. (Buenos Aires [ARG]: Editorial Compañía Sud Americana de Billetes de Banco).
- SILVESTRI, Graciela. 2003. *El Color del Rio, Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes).
- FERNÁNDEZ, Roberto. 2001. *Derivas. Arquitectura en la cultura de la pos-urbanidad*. (Santa Fe: Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral).
- LYNCH, Kevin. 1960. *The Image of the City* (Boston: MIT Press)
- SAUER, Carl. 1925. *The morphology of landscape* (Berkeley: University of California)
- COSGROVE, Denis. 1984.1998. *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: University of Wisconsin Press).
- SABATÉ BEL, Joaquin. 2005. "De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje". *Identidades. Territorio, Cultura, Patrimonio* 1. <https://e-revistas.upc.edu/bitstream/2099/1885/> (consulta: 21 de diciembre de 2016)
- CARTA, Mauricio. 1999. *L'armatura culturale del territorio: il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo* (Milán: Franco Angeli)
- WILCKEN, Guillermo. 1873. *Las Colonias. Informe sobre el estado actual de las colonias agrícolas de la República Argentina a la Comisión Central de Inmigración por el Inspector Nacional G. Wilcken*. (Buenos Aires: Imprenta Litografía y fundición de tipos a vapor de la Sociedad Anónima).



Carolina Rainero. Arquitecta (FAPyD-UNR, 1985). Doctoranda en Urbanismo y Ordenación Territorial. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. Profesora Titular, Área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico. FAPyD. UNR. Investigador Categoría II. UNR. Ha realizado cursos de especialización en el IC-CROM -Roma-, en Lund University Suecia y en el Instituto del Patrimonio Histórico Español. Se desempeñó como asesor en el Convenio UNR-Municipalidad de Rosario. Programa de Preservación y Rehabilitación del Patrimonio. carorain@hotmail.com

»

Vicente, P. (2017). Meritócratas. Mirando hacia arriba. *A&P Continuidad* (7), 96-103.



Meritócratas. Mirando hacia arriba

Pablo Vicente

Español

Este trabajo propone abordar críticamente la manipulación de imágenes de la ciudad en el campo de la comunicación masiva. Así, busca develar el protagonismo otorgado al espacio urbano en el discurso audiovisual contemporáneo, utilizado usualmente en la construcción de imaginarios sociales de relevancia por su capacidad de comunicación no verbal y por ello, comprensible de manera global. Se hace foco en un caso preciso y de alcance nacional donde la imagen del espacio urbano está subordinada a un discurso social y político con aspiraciones de hegemonía cultural: el spot publicitario titulado "Meritócratas", realizado para presentar un nuevo modelo de la marca Chevrolet en Argentina.

La propuesta publicitaria está ligada a una lectura sobre la sociedad actual. En ella se busca posicionar el producto asociándolo a los valores de aspiración de ascenso social de la clase media, basados en el individualismo y la competencia personal, donde solo el éxito –*llegar a la cima*– es lo que cuenta. El espacio urbano se utiliza entonces como un escenario para el despliegue de objetos de consumo simbólico, en el que los edificios más altos expresan la meta alcanzada, la individualidad exitosa despegada de la masa anónima que representa la ciudad baja. De esta forma se consolida una mirada de la ciudad que es funcional a la construcción de un discurso que legitima las relaciones de desigualdad social en la misma, y aspira –como los meritócratas– a constituirse en hegemónico.

Palabras clave: ciudad, imagen, publicidad

Recibido 14 de agosto de 2017
Aceptado 14 de octubre de 2017

English

This paper aims at addressing the manipulation of city images within mass communication scope from a critical view. Thus, it seeks to unveil the leading role that contemporary audiovisual discourse gives to urban space which is usually used for constructing relevant social imaginaries through nonverbal –thereby, globally comprehensible– communication. In order to attain this objective, the study focuses on a particular national case where the image of urban space is subordinated to a social and political discourse pursuing cultural hegemony: the advertising spot called *Meritocrats* for introducing a new Chevrolet's model in Argentina.

The advertising proposal which is structured upon a specific demand involves a current society construct that leads to the positioning of the brand product related to aspiration values that entail middle-class social mobility. These values are based on individualism and competition as means of success which, in turn, implies *getting the top*. Urban space is then used as a stage for displaying symbolic-consumption objects; the highest buildings express goal achievement and successful individuality detached from the anonymous mass represented by the lower city.

In this way, the new car's model embodies not only a promise of justified social recognition but also an engrained city-approach underpinning the construction of a discourse that legitimizes social inequality relations and – just as meritocrats do – aims at becoming hegemonic.

Key words: city, image, advertising

» La ciudad

Todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados.
(Lynch, 1960 [1998: 9])

Kevin Lynch (1960: 11) sostiene que la “legibilidad de una ciudad” reside en “la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente”. Esta afirmación se refiere a la experiencia espacial de la ciudad, en tanto recorrido sensorial e intelectual de un hombre-ciudadano-visitante. Asimismo, Néstor García Canclini (1989: 79) plantea la dimensión espacial de la “proliferación homogeneizante de significantes y de significados, de discursos y de conocimientos, de representaciones y de evocaciones” como “nuevas formas de poder y de control social”. Se trata, en

definitiva, de destacar la relevancia del rol del espacio urbano como lugar para la instalación de discursos políticos, donde la capacidad del hombre para *leerlos* resulta clave. En un artículo reciente, María Branda y Jorgelina Quiroga (2015: 30) sostienen que “las identidades y la participación grupal, vista en la comunicación pública, en la apropiación simbólica del territorio, en la producción de sentido, expresan las tensiones y los cambios que se van produciendo en la ciudad con las transformaciones sociales y económicas”.

En síntesis, desde la actuación individual hasta la colectiva, tanto en la percepción personal cuanto en la construcción de discursos de orden político, es posible aseverar el acuerdo entre tan diversos autores acerca de la condición de la ciudad como escenario ideal para tal variedad de experiencias comunicacionales. De este modo, mientras se valora el protagonismo de la misma, se la relega a la neutralidad

de un soporte de información *extraña* a ella. En tanto ámbito para la confrontación discursiva, la ciudad y sus imágenes deben guardar silencio frente a las “nuevas formas de poder” (Lynch, 1960: 11). Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto esos discursos son ajenos a la ciudad misma y no forman una parte reconocible y organizable de modo coherente.

Este trabajo se propone, en cambio, abordar la ciudad desde un enfoque inverso, tratando al espacio urbano como fenómeno de comunicación en tanto está presente en la construcción de imaginarios sociales de relevancia como imagen construida y funcional a la instalación pública de un discurso con aspiraciones de hegemonía cultural. Se trata de entender la manipulación de las imágenes de la ciudad y su subordinación a un discurso social y político que las utiliza para reafirmarse de un modo no verbal, y por ello, comprensible de manera global.



"Imaginate vivir en una meritocracia" Poster Films (2016). *Meritócratas*, spot publicitario para McCann-Erikson. Cliente: GM Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ov9x5naV3ok> Selección de fotogramas realizado por el autor.

» El discurso

Con motivo de la presentación de la versión 2016 de su modelo sedán insignia, *General Motors* de Argentina contrató a la firma McCann-Erikson para la producción de su campaña publicitaria. Se trata de una empresa que tiene a la compañía de automóviles dentro de su amplia cartera de clientes, junto a otras multinacionales muy variadas. La misma forma parte de un conglomerado de empresas de alcance y presencia globales, dedicadas a todas las dimensiones del espectro publicitario. De larga tradición en el ambiente de la publicidad, se presenta con un lema muy preciso que incluso forma parte de su logotipo: *Truth well told* (La verdad bien contada).

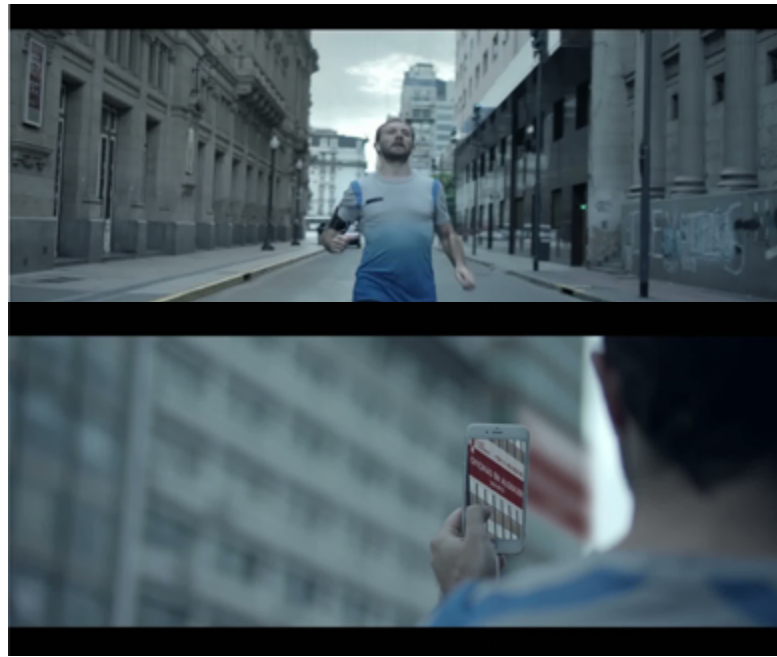
Como antesala de la presentación oficial del producto, realizada el 5 de mayo en Buenos Aires, la firma dio a conocer un spot publicitario que causó polémica en diversos ámbitos de la cultura nacional, generando críticas y reacciones adversas que tuvieron a las redes sociales como su epicentro. En ese sentido, el *marketing mana-*

ger de *General Motors* Argentina, Nicolás di Cio, redobló la apuesta al afirmar que "cuando lanzamos 'Meritócratas' sabíamos que iba a generar impacto. Hoy, gracias al detalle de la información que nos dan las plataformas del canal digital, podemos afirmar que es el comercial de la industria automotriz más visto de la historia argentina"¹. Asimismo, expresó el punto de vista de la empresa que representa, asumiendo los valores que el spot publicitario formula: "Desde *General Motors* Argentina creemos que el esfuerzo de todas las personas debe ser reconocido y eso es lo que queremos destacar con nuestra campaña".

El comercial consiste en una pieza de video de un minuto de duración, que se inicia con una toma urbana del amanecer (aparentemente) porteño, desde un edificio en altura, lo que permite tener una mirada lejana del horizonte, debido también al amplio plano elegido.

Sobre la línea de horizonte, en forma centrada, se superimprimen palabras en color blanco escritas en letra mayúscula que se suceden rápidamente. Una de ellas se destaca por repetirse

tres veces: *meritócratas*. Trabajo, sacrificio, entrega, estudio, meritócratas, sueños, obstáculos, avanzar, ahora, meritócratas, destacarte, detalle, lucha, demostrar, progreso, búsqueda, poder, meritócratas: esta es la sucesión completa, que solo puede ser leída plenamente mediante una observación detenida y reiterada, algo imposible en la velocidad de reproducción normal, donde el término repetido es el único que se fija en el observador. La secuencia da paso al inicio de la locución, que es acompañada con el tema *Libertango*, de Astor Piazzolla, como música de fondo para las acciones que siguen. La elección del tema no es inocente en absoluto: expresa claramente una vanguardia cultural e intelectual, diferenciada de los gustos populares, al tiempo que expresa una mirada urbana, más precisamente porteña, que es más reconocida en el exterior del país que dentro de él. Sin embargo, no se utiliza ningún elemento urbano representativo de una ciudad en particular, lo que permite una generalización sumamente amplia, mientras la música recorta



“Un mundo donde cada persona tiene lo que merece” / “Donde la gente vive pensando cómo progresar” Poster Films (2016). *Meritócratas*, spot publicitario para McCann-Erikson. Cliente: GM Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ov9x5naV3ok> Selección de fotogramas realizado por el autor.

significativamente ese espectro, de acuerdo a los conocimientos previos del observador.

Resulta determinante, en este punto, la composición de la escena urbana, donde la luz interna del edificio en altura en primer plano resalta su presencia sobre la periferia de la ciudad, al fondo y oscura. Se establece de ese modo un código que tiene a la ciudad como protagonista del discurso, porque si bien se han de presentar personajes caracterizados, es su posición relativa a la ciudad lo que se pone en juego en el argumento. “Imagínate vivir en una meritocracia, un mundo donde cada persona tiene lo que merece”: éste es el modo como se inicia el relato mientras una cámara en altura enfoca hacia abajo y muestra una escena urbana donde la silueta de una persona alza las persianas de lo que parece un comercio. Se trata de una toma oscura, donde se destaca, en primer plano y algo fuera de foco, un farol encendido, dando a entender que aún no ha amanecido, lo que no tarda en suceder y se muestra en la siguiente escena: una toma opuesta, desde abajo hacia arriba, que exhibe el fren-

te de edificios en altura y capta el momento en que se apagan los focos del alumbrado urbano. Estas escenas incorporan un ingrediente nuevo, relacionado de manera directa con el centro de la ciudad, presentando dos puntos de vista diferentes que constituyen otro eje fundamental del discurso. Si inicialmente se trataba de la diferencia entre *centro* y *periferia*, en este punto se trata de *arriba* y *abajo*, entendidos en ambos casos como opuestos. La oposición se puede advertir completamente, una vez más, por el contraste de iluminación, que ya puede ser leído como una valoración deliberada. El centro y la altura son presentados como protagónicos, tanto por posición como por iluminación, mientras que lo llano o chato y la periferia son relegados con los mismos recursos. La ciudad puede ser leída entonces como escenario de oposiciones

» El aspirante

La escena siguiente es protagonizada por un hombre vestido con ropa deportiva que corre por la calle, con auriculares puestos y escuchan-

do algo que proviene de su teléfono móvil, el que usa al detenerse para fotografiar -hacia arriba- un cartel que anuncia una oficina disponible.

A diferencia del personaje anterior, éste es puesto en primer plano, claramente centrado en la calle y bien enfocado, lo que lo destaca del fondo, difuminado y desenfocado. Es preciso advertir una sutileza determinante: el punto de fuga de la perspectiva central que configura la toma cinematográfica está ubicado detrás del protagonista y debajo de su propia mirada, casi en el centro de su cuerpo, lo que puede entenderse como una insistencia marcada en su centralidad. La elección de un protagonista que sale a correr por la mañana de un día laboral -es decir, antes de ir al trabajo- le otorga a la escena una connotación precisa asociada a los valores del *runner*: sacrificio, esfuerzo, individualismo y espíritu de superación. La voz en *off* de un locutor lo expresa en palabras: “(un mundo) donde la gente vive pensando cómo progresar día a día, todo el día”. En este punto, corresponde señalar una estrategia determinante en la construcción del discurso,



“El que llegó, llegó por su cuenta” / “Verdaderos meritócratas” Poster Films (2016). *Meritócratas*, spot publicitario para McCann-Erikson. Cliente: GM Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ov9x5naV3ok> Selección de fotogramas realizado por el autor.

mucho más fácil de advertir en el uso del lenguaje, pero que también está presente en las imágenes. En efecto, el uso del término *la gente* revela una estrategia de indeterminación que las imágenes de la ciudad apoyan: la ciudad que se muestra es una ciudad capitalista, que puede ser cualquiera.

» Los jóvenes emprendedores

A continuación, dos señores jóvenes reciben (tal vez) a su primera clienta en su nueva oficina, en lo alto de la ciudad, en un edificio tan céntrico que ofrece, a través de sus grandes ventanales de piso a techo, vistas panorámicas de la ciudad e incluso -más cerca, más abajo- de una avenida muy amplia de tránsito sumamente denso.

Con decoración minimalista, se combina mobiliario de diseño con recuerdos del pasado: una mesa antigua que muestra signos de haber sido utilizada como banco de trabajo y una foto de los protagonistas, más jóvenes, apoyados en esa misma mesa en un lugar distinto, con paredes despintadas y sucias. El portarretratos que la sostiene marca una fecha: 5/5/2002. El punto de

vista de ambas situaciones también contrasta: mientras que en su juventud los protagonistas aparecen inclinados hacia abajo para salir en la fotografía, tomada desde un punto superior a sus cabezas, en la actualidad son captados de pie, por una cámara situada en un plano inferior. Se marca de ese modo el punto de partida y la meta alcanzada, junto con el lapso de tiempo para conseguirlo. La locución, una vez más, refuerza el discurso de las imágenes, con argumentos más duros: “el que llegó, llegó por su cuenta, sin que nadie le regale nada”. Se trata de otro estereotipo: los jóvenes con instinto de superación que llegan a “la cima” solo por su capacidad personal. No resulta curioso, por lo tanto, la referencia a un tiempo preciso: 5 de mayo de 2002. Si bien corresponde a una vinculación con la fecha de la presentación en sociedad del spot, la elección del año de la fotografía resulta elocuente. Precisamente ese día, los diarios argentinos publicaban “el plan Lavagna”, flamante ministro de economía que anunciaba el inminente fin del *corralito* financiero; símbolo inequívoco, para la burguesía

local, de la crisis de diciembre de 2001.

Otra vez la presencia de la ciudad para confirmar el argumento: llegados a la cima, solo es posible ver, fuera de foco, la chatura de la periferia o la lejanía de la masa anónima que circula a los pies, sobre la calle transitada.

» Meritócrata verdadero

La siguiente escena es sumamente explícita: mientras el relato en *off* se refiere a “verdaderos meritócratas”, la rápida secuencia muestra a un hombre maduro, de camisa y corbata, mirando por el amplio ventanal de su oficina hacia otros edificios tan altos como el suyo, mientras toma tranquilamente -quizás- un café que sostiene con su mano izquierda, donde luce un brillante reloj que se destaca del resto.

Como si hiciera falta, la imagen siguiente insiste: un edificio en primer plano, con un cerramiento vidriado en tonos marrones y parantes de hormigón pintado dentro de la misma gama, que hace referencia a una construcción cercana a principios de este siglo; un fondo de ciudad



“Ese que sabe qué tiene que hacer” / “Mientras más trabaja, más suerte tiene” Poster Films (2016). *Meritócratas*, spot publicitario para McCann-Erikson. Cliente: GM Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ov9x5naV3ok>. Selección de fotogramas realizado por el autor.

baja, también antigua, completa la escena, que redonda en la tipografía utilizada para el texto, diferente a la del principio del spot. Este personaje se presenta como el hombre que llegó a la cima hace tiempo y se hace visible en sus atributos: la ropa, el reloj, el edificio de hormigón. Así se diferencia de los personajes anteriores y se posiciona como el parámetro de comparación. De este modo, representa las aspiraciones de éxito, lo que incluye una componente generacional entre ellos y una construcción de grupo: los meritócratas, quienes aspiran a serlo, quiénes lo están consiguiendo, quién lo es hace tiempo.

» Los profesionales

El grupo se amplía; además de los vocacionales del éxito, los *self made man* que se presentan inicialmente, las escenas siguientes incorporan una nueva categoría: “ese que sabe qué tiene que hacer, y lo hace; sin *chamuyos*”. En este caso, se elige como figura central a un profesional de la construcción que llega a una

obra. Este se diferencia del obrero por su ropa, el color del casco, y por tener planos entre sus manos. Caracterizado como profesional e intelectual, es capaz de tomar el lugar del operario para realizar –aparentemente mejor– su tarea. Esta última idea es reforzada desde el plano de la locución. El uso del término lunfardo *chamuyo* puede ser entendido nuevamente como una alusión precisa a la cultura urbana local. En la siguiente secuencia una joven científica no deja su espacio de trabajo –desde luego, en un edificio céntrico y en un piso alto– ni para cenar, tanto de día como de noche, lo que le permite, como premio y al terminar su tarea, hacer una salida con amigas a un restaurante lujoso. Otro estereotipo, encima acompañado por “sabe que mientras más trabaja, más suerte tiene”. No resulta casual que se haya elegido un personaje femenino y mucho menos que el tema de la alimentación sea protagonista, teniendo en cuenta que uno de los motivos recurrentes en el mundo de la publicidad consiste en el discurso sobre la recompensa de las privaciones y la

promesa del ocio o la belleza tras el sacrificio, tan presente en los spots de productos lácteos y de limpieza, donde generalmente se tiende a recluir a los protagónicos femeninos.

» El último

El último personaje recorre la salida de un aeropuerto, mira la hora y camina despreocupadamente mientras la locución afirma: “que no quiere tener poder, sino *tener y poder*”. La escena culmina con un cuadro de familia ideal a la salida del aeropuerto: el padre y su hijo adolescente en el centro, la madre y la hija en los extremos. Juntos pero solos, cada uno hace lo suyo: la hija se concentra en la pantalla de su teléfono móvil, el hijo, con sus auriculares al cuello, mira para su lado, diferente al del padre que es el único que mira hacia el frente y hacia arriba, mientras la madre, impecablemente arreglada, asume una pose de portada de revista social. Otro estereotipo y otras metas: la familia perfecta como mandato social y el viaje al extranjero como signo de estatus.



“No quiere tener poder, sino tener y poder” / “Una minoría que no para de avanzar” Poster Films (2016). *Meritócratas*, spot publicitario para McCann-Erikson. Cliente: GM Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ov9x5naV3ok> Selección de fotogramas realizado por el autor.

Como en la primera escena, el personaje recorre un trayecto, pero ya no lo hace en el espacio urbano de una calle céntrica cualquiera, ni se lo presenta de manera centralizada; ahora recorre el restringido espacio de los viajeros, viene de la altura del avión y no necesita esforzarse ni madrugar como el primero, porque ya tiene y ya puede. Es miembro de “una minoría que no para de avanzar, y que nunca fue reconocida hasta ahora”. Esta es la frase con la que culmina el spot, mientras se suceden imágenes de los protagonistas. El *verdadero meritócrata*, con el saco puesto y la corbata acomodada, es el último en aparecer, antes de la promoción de la marca.

» Final

La meritocracia no es solo un nombre más atractivo para el viejo elogio de la desigualdad, sino un mecanismo perfecto para amplificarla y exacerbarla, porque le da una apariencia de justicia, al no

considerar los talentos naturales como dones sino como méritos. (Bruni, 2017)

El discurso publicitario concluye mostrando, otra vez, el reverso de la primera escena. Es el personaje que expresa con mayor claridad los valores de ascenso social, el *verdadero meritócrata* mirando por el ventanal de su céntrico edificio. Tal vez está mirando la primera toma del spot, donde la periferia de la ciudad se confunde con el horizonte.

De ese modo, se trata de presentar al nuevo vehículo como promesa de reconocimiento social justificado. Un coche del que solo se ve menos de lo necesario: las luces encendidas de los faros delanteros y, centrado entre ellas, el logotipo de la marca, lo que refuerza la idea de promesa. Lejos de presentar un producto de mercado novedoso que construya su nicho propio, la propuesta está pensada para una demanda concreta, ligada a una lectura sobre la sociedad actual. En efecto, se busca posicionar el producto aso-

ciándolo a los valores de aspiración de ascenso social de la clase media, basados en el individualismo y la competencia personal, donde solo el éxito -es decir, *llegar a la cima*- es lo que cuenta y donde el espacio físico -edificios, ciudad- es también objeto de consumo simbólico. El edificio alto y más precisamente las oficinas de los pisos más altos, expresan la meta alcanzada, la individualidad exitosa despegada de la masa anónima que representa la ciudad baja. Únicos, con la cima como objetivo, los protagonistas están solos. Y lo están porque no necesitan la ayuda de nadie. Autosuficiencia, sacrificio, éxito, justicia; en estos valores reside la definición de esta *nueva clase*, los *meritócratas*: aquellos que alcanzaron o aspiran alcanzar *la cima* y que creen que el camino está en sí mismos. Se pone en juego, entonces, la dimensión del deseo y la fantasía, lo que hace comprensible el discurso publicitario: no se trata de una apelación a la pequeña minoría de privilegiados que han conseguido el éxito económico, sino también

a quienes lo persiguen y pueden asumir que el nuevo modelo de la marca es un signo de meta lograda. En definitiva, tal vez resulte más fácil sentarse al volante de ese vehículo que alcanzar el último piso del edificio más alto de la ciudad. Tal vez porque ese lugar ya esté ocupado; tal vez porque la ciudad solo puede ofrecer un estímulo para sus aspiraciones: el centro consolidado, la altura de los principales edificios de cualquier ciudad del mundo como testimonio de una meta visible y palpable, mucho más cercanos que el horizonte, pero tan inalcanzables como él ●

NOTAS

1 - En Cosasdeautos.com. Recuperado de <http://www.cosasdeautos.com.ar/2016/05/lo-que-genero-el-spot-meritocracia-de-chevrolet-opina-la-marca-y-los-especialistas/> el 10/08/2017.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNI, Luigino. 2017. "Desigualdad y meritocracia", <http://ciudadnueva.com.ar/desigualdad-y-meritocracia/> (Consulta: 8 de agosto de 2017).
- LYNCH, Kevin. 1960. *The image of the city* (Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press). Trad. castellana por Enrique Luis Revol, *La imagen de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D.F.: Paidós).
- BRANDA, María y QUIROGA, Jorgelina. 2015. "Ciudad, imagen y comunicación. Comunicación visual en el espacio público". *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), 27-34.



Pablo Vicente. Arquitecto y docente de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, UNR.
elxicote@hotmail.com

»

Albrecht, A. (2017). Exportar el casco antiguo. *A&P Continuidad* (7), 104-113.



Exportar el casco antiguo

Benno Albrecht

Español

Benno Albrecht, Director de la Escuela de Doctorado de la Universidad IUAV de Venecia, a partir de una rica experiencia en el ámbito profesional y académico, destaca la importancia y el rol insoslayable de los centros históricos en el desarrollo sustentable del paisaje de la ciudad contemporánea. Sus reflexiones e investigaciones han sido ilustradas y exhibidas recientemente en la exposición *Il Bel Paese. 1 proyecto para 22.621 centros históricos* que este arquitecto junto a Anna Magrin ha presentado en el Palazzo della Triennale de Milán. Según Albrecht: “el proyecto de la ciudad histórica es la contribución italiana más importante a la investigación internacional en el campo de la arquitectura y el urbanismo, un modelo teórico y operativo que se ha extendido por todo el mundo. La exposición es un homenaje al trabajo de Leonardo Benevolo, el inventor principal de este proyecto”. En esta dirección, agrega que “conservar el valor de la permanencia es una forma evolucionada y actualizada de responsabilidad cívica y proyectual”. Los defensores del patrimonio compartido han sido los constructores de una Italia diferente que se basa en la exaltación de la belleza.

Palabras clave: centro histórico, permanencia, desarrollo sustentable

Esportare il centro storico

Recibido 21 de agosto de 2017
Aceptado 6 de octubre de 2017

English

Benno Albrecht is PhD School Director of IUAV University of Venice. Based on his own academic and professional experience, he highlights the key role played by the historic centres in the sustainable development of contemporary city landscape. His reflections and research works have been recently illustrated and displayed in the *Il Paese Exhibition*. Along with Anna Magrin, he has presented *1 Project for 22,621 Historic Centres* at the Palazzo della Triennale of Milan. According to him, “the historic city project represents the most important contribution to international research within architecture and urbanism fields; it has become a worldwide theoretical and operating model. The exhibition celebrates the work of Leonardo Benevolo who is the leading inventor of this project”. In this regard, Albrecht adds that “keeping permanence as a value implies an updated civic and project responsibility”. Shared heritage supporters have built a different Italy grounded on beauty’s exaltation.

Key words: : historic centre, permanence, sustainable development

La historia de la protección de la integridad física de los centros históricos, su desarrollo y sus posibilidades de futuro, son los temas de este escrito que acompañaron la muestra “Exportar el centro histórico”, realizada en 2015. La identificación de un proceso específico de análisis cognitivo y de intervención operativa en las áreas históricas de la ciudad consolidada, madura en Italia a finales de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. Uno de los epicentros culturales de propulsión de una nueva forma de pensar e intervenir en estos centros fue la ciudad de Brescia, donde toma cuerpo una experimentación precoz, aunque parcial, gracias a la presencia de Leonardo Benevolo primero y a continuación de Giorgio Lombardi, además de la colaboración de una administración municipal culta y atenta. La historia de los centros históricos muestra lo prioritario de la acción concreta, política y civil, respecto a toda forma de figuración o narración, porque es precisamente la participación del presente en los espacios del pasado aquello que permite hacer accesible y comprensible el valor cívico y proyectual del patrimonio histórico colectivo. Es un evento que marca la transición de los libros a las oficinas técnicas y de planificación de gobierno, de las disquisiciones históricas a las técnicas de intervención comparables: una historia que caracteriza un cambio colectivo de actitud hacia los bienes comunes heredados del pasado.

La storia della difesa dell'integrità fisica dei centri storici, del loro sviluppo e delle possibilità del loro futuro sono i temi della mostra *Esportare il centro storico*. L'individuazione di un processo specifico di analisi conoscitiva e intervento operativo nella zone storiche della città consolidata matura in Italia tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta. Uno degli epicentri culturali propulsivi di un nuovo modo di pensare e intervenire nel centro storico è stata la città di Brescia, dove prende corpo una sperimentazione precoce, anche se parziale, grazie alla presenza prima di Leonardo Benevolo e di Giorgio Lombardi poi, oltre che di una amministrazione comunale colta e attenta. La vicenda dei centri storici mostra la priorità dell'azione concreta, politica e civile rispetto ad ogni forma di figurazione o racconto, perché è proprio la partecipazione del presente negli spazi del passato a permettere di rendere agibile, comprensibile e accessibile il valore cívico e progettuale dell'eredità storica collettiva. È una vicenda che segna il passaggio dai libri agli uffici tecnici e di piano delle amministrazioni, dalle disquisizioni storiche a tecniche di intervento confrontabili: una vicenda che contraddistingue un cambiamento collettivo di mentalità nei confronti dei beni comuni ereditati dal passato. La salvaguardia della città storica in Italia è stata oggetto di una discussione serrata, che inizia con la sollevazione civile al progetto di sventramento di via Vittoria a Roma (1952-53) e il movimento in dife-



Ascoli Piceno-Italia, archivo fotográfico Leonardo Benevolo, Brescia.

La conservación de la ciudad histórica en Italia ha sido objeto de un intenso debate, que comienza con el levantamiento civil contra el proyecto considerado destructivo de la *via Vittoria* en Roma (1952-1953) y el movimiento en defensa de la integridad de la *via Appia* (1954), contra los “usurpadores de nuestros bienes supremos” (Cederna, 1961: 55). El esfuerzo de los intelectuales tenía el objetivo de preservar y restaurar el núcleo urbano histórico, consolidado antes de la revolución industrial, viéndolo como un organismo unitario, integrado por edificios, espacios abiertos y habitantes. Era una reacción a los planes de disgregación y transformación y junto a esto, el fruto del debate sobre la reconstrucción de las ciudades italianas destruidas por la guerra

Maduraba en estos años la conciencia de que la restauración de la ciudad histórica debía abordarse como si fuera la restauración de un edificio desfigurado por la adición de partes incompatibles con el cuerpo original, por la demolición y sustitución de algunas piezas con otras, en modo incongruente. Desde los experimentos iniciales, la política de conservación de las ciudades antiguas y de los cascos históricos, del patrimonio material e inmaterial de la ciudad heredada, fue diseñada de una manera unitaria y orgánica.

sa dell’integrità della *via Appia* (1954), contro gli “usurpatori dei nostri beni supremi” (Cederna, 1961: 55). Lo sforzo degli intellettuali aveva come scopo quello di conservare e restaurare il nucleo urbano d’impianto storico, consolidato prima della rivoluzione industriale, considerandolo come un organismo unitario, fatto di edifici, spazi aperti e abitanti. Era una reazione ai piani di diradamento e di sventramento e insieme il frutto del dibattito sulla ricostruzione delle città italiane distrutte dalla guerra.

Stava maturando in quegli anni la consapevolezza che il restauro della città storica andasse affrontato come se si trattasse di restaurare un edificio deturpato dall’aggiunta di parti incompatibili con l’organismo originario, da demolizioni e sostituzioni di alcuni pezzi con altri, incongrui. Fin dai primi esperimenti, la politica di conservazione delle città antiche e dei centri storici, del patrimonio materiale e immateriale della città ereditata, è stata pensata in maniera unitaria e organica.

L’obiettivo era una *conservazione integrata* dei centri storici, di cui si voleva preservare insieme il corpo fisico e il corpo sociale che li abitava, o quel che ne restava, in modo che rimanessero per quanto possibile uniti



Isfahan-Irán, archivo fotográfico Leonardo Benevolo, Brescia.

El objetivo era una *conservación integrada* de los centros históricos, de los que se querían preservar tanto el cuerpo físico como el cuerpo social que vivía allí, o lo que quedaba, de modo que permanecieran, en la medida de lo posible, unidos entre sí. Ponerse este objetivo implicó problemas de método, motivaciones y objetivos a identificar y colocar en su lugar. Para hacer frente a ello, fue necesario establecer normas técnicas y administrativas de intervención, que consintieran la conservación del pasado y la continuidad del uso del patrimonio físico heredado, en el presente y en el futuro. Este modelo de intervención, desarrollado para la restauración urbana del casco antiguo, ha demostrado ampliamente su eficacia. En Italia toma forma y se desarrolla en un caso tras otro, perfeccionándose en la práctica real del proyecto urbano y de los planes especiales de intervención. De este modo, resulta una “metodología basada históricamente para el estudio y la modificación de los antiguos y modernos asentamientos” (Benevolo, 2006: 188-189). La capacidad de rastreo que presentan los tipos arquitectónicos, la cual define la historia y la consistencia de lo edificado, es aceptada colectivamente y se convierte en parámetro de juicio repetible y comparable en distintas situaciones.

tra de loro. Porsi questo fine ha posto problemi di metodi, motivazioni e obiettivi da individuare e porre in essere. Per affrontarli, si sono dovute stabilire regole tecniche e amministrative di intervento, che consentissero la conservazione del passato e la continuità d’uso del patrimonio fisico ereditato nel presente e nel futuro. Questo modello d’intervento, elaborato per il restauro urbano del centro storico, ha dimostrato ovunque la sua efficacia. In Italia prende corpo e si sviluppa caso dopo caso, perfezionandosi nella pratica reale del disegno urbano e dei piani d’intervento specializzati, una “metodologia storicamente fondata per lo studio e la modificazione degli insediamenti antichi e moderni” (Benevolo, 2006: 188-189). La capacità tracciante dei tipi architettonici, che definisce la storia e la consistenza dell’edificato, è collettivamente accettata e diventa parametro di giudizio ripetibile e confrontabile nelle diverse situazioni.

La conferma di quanto i processi attivati fossero propri e corretti diventa visibile nel nuovo assetto di paesaggi estesi, in cui contesti antichi e moderni sono organicamente legati fra di loro. Gli ultimi esempi operativi – a Bologna, Brescia, Urbino, Venezia, Palermo o nella zona archeo-



México, archivo fotográfico Leonardo Benevolo, Brescia.

La confirmación de cuán apropiados y correctos fueron los procesos activados se hace visible en el nuevo orden de amplios paisajes, donde los contextos antiguos y modernos se encuentran orgánicamente vinculados entre sí. Los últimos ejemplos operativos –en Bolonia, Brescia, Urbino, Venecia, Palermo o en la zona arqueológica central de Roma– son de la segunda mitad de los años noventa. La claridad conceptual, el rigor metodológico y los resultados tangibles del modelo italiano, se convierten en ejemplo y producto de exportación de la cultura, el pensamiento y la práctica arquitectónica italiana.

El concepto de restauración urbana se ha convertido en una de las más importantes contribuciones intelectuales italianas a la investigación internacional, en el campo de la arquitectura y la ciudad en el siglo pasado. La metodología que se elaboró, según Leonardo Benevolo, “ha tenido una resonancia inmediata en el debate internacional: es la única contribución importante hecha por Italia a la cultura arquitectónica y urbanística moderna” (Benevolo, 1976: 45).

De las experiencias italianas, este tipo de operación –la restauración urbana y la conservación de los cascos históricos de las ciudades– se

lógica central de Roma – son de la segunda mitad de los años noventa. La claridad conceptual, el rigor metodológico e i resultados tangibili del modello italiano diventano esempio e prodotto di esportazione della cultura, del pensiero e della pratica architettonica del Paese.

La concezione del restauro urbano è diventata uno dei più rilevanti contributi intellettuali italiani alla ricerca internazionale nel campo dell'architettura e della ricerca sulla città del secolo scorso. La metodologia che si elabora, secondo Leonardo Benevolo, “ha avuto una immediata risonanza nel dibattito mondiale: è l'unico contributo importante dato dall'Italia alla cultura architettonica e urbanistica moderna” (Benevolo, 1976: 45).

Dalle esperienze italiane, questo tipo d'intervento – il restauro urbano e la conservazione degli impianti storici delle città – si è diffuso in tutto il mondo, da Tunisi o Baghdad, a Cartagena o Quito, ed è stato adottato da istituzioni internazionali come il Consiglio d'Europa, l'UNESCO e le Nazioni Unite. Quello della città storica è un valore economico, attribuito dalla resa del bilancio fondiario, dal vantaggio dei flussi turistici, dalla stessa localizzazione. È anche un valore conoscitivo, se si considerano le

ha difundido por todo el mundo, desde Túnez o Bagdad, a Cartagena o Quito, y ha sido adoptada por las instituciones internacionales como el Consejo de Europa, la UNESCO y las Naciones Unidas. El casco antiguo representa un valor económico, atribuido por el rendimiento del valor de las tierras, por el beneficio proveniente del flujo turístico dada su ubicación. También representa un valor cognoscitivo, teniendo en cuenta las historias, las experiencias políticas y sociales, las costumbres, las técnicas y artes que en el casco histórico pueden sobrevivir.

Las sociedades, como los individuos, aumentan sus posibilidades de relación solo si resguardan como parte integrante de su vida cotidiana un *tiempo largo*, que es también el tiempo del futuro y de las generaciones por venir, la conciencia de la vida y la capacidad de la memoria. El casco histórico y el patrimonio urbano son la herencia que le corresponde a una sociedad que sepa acogerla y cuidarla como dote intergeneracional indispensable. La ciudad tiene la capacidad de radicar a sus habitantes en el espacio y el tiempo (Choay, 1995: 120). El valor acumulado del casco histórico preindustrial es insustituible, el daño sufrido por el tiempo y los hombres son insanables y su pérdida, irreparable. Según Ruskin (1988: 211), es precisamente debido a la potencia de la memoria y del recuerdo intrínseco del casco histórico, que “tenemos que mirar a la arquitectura seriamente”:

Tenemos que mirar a la arquitectura seriamente como el elemento central y garante de esta influencia de un orden superior de la naturaleza sobre las obras del hombre. Sin ellas se puede vivir, también se puede rezar, pero no es posible recordar. ¡Qué fría es toda la historia, cómo se apagan las visiones fantasiosas del hombre en comparación a aquella escrita por un pueblo vivo, que nace del mármol y que no puede ser degradada! Cuántas páginas de reconstrucción incierta del pasado podríamos ahorrarnos a cambio de unos pocos bloques de piedra que quedaran en pie uno sobre otro.

Existe una clara relación entre el concepto actual de sustentabilidad, que adquiere valor en la continuidad, y el pensamiento crítico del romanticismo social de finales del siglo XIX, “*the Romantic critique of Utilitarianism*” (Palmer Thompson, 1977: 769). Las asociaciones en defensa del patrimonio colectivo, no casualmente, nacen en ese contexto cultural. La *Commons, Open Spaces and Footpaths Preservation Society* fue creada en 1865, y tiene entre sus fundadores a John Stuart Mill, William Morris y Octavia Hill. La *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB) fue fundada por William Morris y Philip Webb en 1877 (Pepper, 1986) y en Italia tiene como referente a Giacomo Boni.

Para Ruskin solo la custodia del pasado puede garantizar el futuro. Pre-

storie, le esperienze politiche e sociali, i costumi, le tecniche e arti che nella città storica possono sopravvivere.

Le società, come gli individui, accrescono le loro possibilità di relazione solo se custodiscono come parte integrante della vita quotidiana un *tempo lungo* che è anche il tempo del futuro e delle generazioni che verranno, la coscienza della durata e la capacità del ricordo. La città storica e il patrimonio urbano sono la legittima eredità di una società che sappia accoglierla e prendersene cura come di un'irrinunciabile dote intergenerazionale.

La città ha la capacità di radicare i suoi abitanti nello spazio e nel tempo (Choay, 1995: 120). Il valore cumulativo della città storica preindustriale è insostituibile, i danni che subisce a causa del tempo e degli uomini sono insanabili, e la sua perdita irreparabile. È proprio in virtù della potenza della memoria e del ricordo insita nella città storica, per Ruskin (1988: 211), che “dobbiamo guardare all'architettura nel modo più serio”:

Noi dobbiamo guardare all'architettura nel modo più serio come all'elemento centrale e garante di questa influenza d'ordine superiore della natura sulle opere dell'uomo. Senza di esse si può vivere, che si può anche pregare, ma non si può ricordare. Com'è fredda tutta la storia, com'è spenta tutta la fantasia immaginifica dell'uomo a paragone di quella che scritta da un popolo vivo e che è partorita dal marmo che non si lascia degradare! Quante pagine d'incerta ricostruzione del passato non potremo spesso risparmiare in cambio di pochi massi di pietra rimasti in piedi l'uno sull'altro.

Esiste un rapporto evidente fra l'attuale concezione di sostenibilità, che ha il suo valore portante nella continuità, e il pensiero critico del romanticismo sociale tardo-ottocentesco, “*the Romantic critique of Utilitarianism*” (Palmer Thompson, 1977: 769). Le associazioni in difesa del patrimonio collettivo, non a caso, nascono in quel contesto culturale. La *Commons, Open Spaces and Footpaths Preservation Society* è creata nel 1865, e ha tra i suoi fondatori John Stuart Mill, William Morris e Octavia Hill. La *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB) è fondata da William Morris e Philip Webb nel 1877 (Pepper, 1986) e in Italia ha come referente Giacomo Boni.

Per Ruskin solo la custodia del passato può garantire il futuro. Proprio per questo è una responsabilità che implica la coscienza del divino, e insieme un dovere morale:

Quando devastiamo senza mai riflettere la bellezza di quella creazione che Dio, una volta compiuta chiamò “buona”, e distrug-



Matera-Italia, archivo fotográfico Leonardo Benevolo, Brescia.

cisamente por esto se trata de una responsabilidad que implica conciencia de lo divino, y también un deber moral:

Cuando devastamos la belleza de aquella creación que Dios, una vez acabada calificó de *buena*, y sin reflexionar destruimos obras a las que los hombres dedicaron toda su vida y las vidas de sus hijos, y que legaron a toda su especie, una herencia de sangre o mejor, el fruto de las tribulaciones de sus almas; es aquí que existe la necesidad, imperiosa necesidad de recordar a los hombres que la vida no es nada, si vivir no es conocer a Aquel de quien tenemos vida. (Ruskin, 1998: 550-551)

El ejemplo negativo reportado por Ruskin es precisamente Italia de la mitad del siglo XIX, donde “no pasa un día en que [...] no se destruya algún monumento importante”, y donde en cada calle “se oye el eco del martillo” (Ruskin, 1998: 175).¹ Sin embargo, Italia misma, a partir de la memoria de su pasado puede ser, aún hoy, ejemplo operativo de comportamiento virtuoso:

Ningún florentino habría soportado la visión de cualquier humo u oscura capa en su ciudad, o cerca de ella, o por lo menos a una hora y media de distancia. Ningún arte, ninguna cultura moral alta son posibles en la suciedad del hollín. (Ruskin, 1912: 547)

La sensibilidad estética es una fuerza persuasiva activa y militante, puede intervenir en el mundo real, mostrar maravillas y distorsiones, abarca el pasado para mostrar el futuro, incluye la duración y el curso del tiempo natural y humano y sus relaciones. Puede surgir en defensa de la permanencia del paisaje natural, para ofrecerlo a las generaciones futuras. La planificación para la sustentabilidad está atenta a la definición de normas en perspectiva de un *tiempo largo*, para establecer un “gobierno de leyes y no de hombres” (Adam, 1774) un gobierno de reglas, es decir, en contra de un gobierno de intereses organizados. Ser conscientes del valor de la permanencia se basa en el reconocimiento de la libertad individual y la igualdad política del vivir civilmente asociados. No puede prescindirse, por el contrario, de considerar el valor intrínseco del pasado, ya que “la mirada proyectada hacia el futuro es la misma que despierta el pasado y descubre el sentido de la realidad en el presente” (Paci, 1973: 23).

Es ese *tempo lungo* el que describe las transformaciones del ambiente y la ciudad. En la actualidad se advierte una colisión entre este *tiempo largo* de la naturaleza y el tiempo corto de los hombres y de su capacidad predictiva. En la concepción sustentable del tiempo, se oponen el tiempo de la transformación rápida, que a menudo es no consciente, a aquel

giamo senza ripensamento opere cui gli uomini dedicarono la propria vita intera e quella dei loro figli, e che hanno lasciato in eredità a tutta la loro specie, un'eredità di sangue ma non solo, perché è piuttosto il frutto dei travagli delle loro anime; ecco che c'è bisogno, acuto bisogno di far risovvenire agli uomini che vivere è niente, se vivere non è conoscere Colui dal quale abbiamo vita. (Ruskin, 1998: 550-551)

L'esempio negativo portato da Ruskin è proprio l'Italia di metà Ottocento, dove “non passa giorno in cui [...] non si distrugga qualche monumento insigne”, e in cui in ogni strada “si sente l'eco del martello”.¹ La stessa Italia, però, dalla memoria del suo passato può essere ancora d'esempio operativo per i comportamenti virtuosi dell'oggi:

Nessun fiorentino avrebbe sopportato la vista di un qualunque fumo o cappa oscura nella sua città, o vicino ad essa, per almeno un'ora e mezza di distanza. Nessun'arte, nessuna alta cultura morale sono possibili nella sporcizia della fuliggine. (Ruskin, 1912: 547)

La sensibilità estetica è una forza persuasiva attiva e militante, può intervenire nel mondo reale, mostra meraviglie e storture, comprende il passato per mostrare il futuro, comprende la durata e il corso del tempo naturale e umano e le loro relazioni. Può porsi a difesa della permanenza del paesaggio naturale, per offrirlo alle generazioni future. La progettazione per la sostenibilità guarda con attenzione alla definizione di norme proiettate in un tempo lungo, per stabilire un “governo di leggi e non di uomini” (Adam, 1774) – un governo delle regole, cioè, contro un governo degli interessi organizzati. Essere coscienti del valore della permanenza ha come presupposto il riconoscimento della libertà individuale e dell'eguaglianza politica del vivere associato e civile. Non può prescindere, d'altra parte, da una considerazione del valore intrinseco del passato, perché “lo sguardo proiettato nel futuro è lo stesso sguardo che risveglia il passato e scopre il senso della realtà nel presente” (Paci, 1973: 23).

È il *tempo lungo* quello che descrive le trasformazioni dell'ambiente e della città, e oggi si avverte una collisione tra il *tempo lungo* della natura ed il tempo breve degli uomini e della loro capacità di previsione. Nella concezione sostenibile del tempo sono contrapposti il tempo della trasformazione veloce, che è spesso non cosciente, a quello lento e progressivo della trasformazione inconsapevole, della metamorfosi che fa parte della natura di quanto viene trasformato. È un tempo che unisce storia umana e storia naturale all'interno di uno

lento y progresivo de la transformación inconsciente, de la metamorfosis que es parte de la naturaleza. Es un tiempo que une historia humana e historia natural dentro del mismo proceso, y permite comprender la relación entre los eventos ambientales y antropogénicos.

Los tiempos de las metamorfosis de las ciudades y del territorio son largos y en el largo plazo se mide y se ha medido históricamente la construcción y adecuación de los asentamientos urbanos. El tiempo da valor a la estratificación física y del conocimiento, a una cultura del espacio no homogeneizante, que actúa sobre las diferencias estructurales de los diversos mecanismos de la metamorfosis de las realidades físicas. El *tempo lungo* se convierte en cultura proyectual, cultura del espacio localizado, con todas las implicaciones estratégicas, administrativas y técnicas que ello significa. La adaptación y el perfeccionamiento del medio ambiente y de la ciudad se convierten en un proceso proyectual desencadenante, una estrategia a adoptar, y la política de conservación de los cascos históricos puede valer como ejemplo paradigmático.

William Morris (1902: 268) escribió:

Y donde, como se ha dicho, se deben construir los nuevos edificios, al construirlos bien, con buen sentido y por lo tanto sin ser pretenciosos, con buenas materias primas locales, estos encontrarán lugar al lado de las antiguas casas, del mismo modo, como realmente surgidos del terreno² ●

stesso processo, e permette di intendere la relazione fra accadimenti ambientali e antropici.

I tempi delle metamorfosi delle città e del territorio sono lunghi e sul lungo periodo si misura e si è misurata storicamente la costruzione e l'adeguamento degli impianti urbani. Il tempo dà valore alla stratificazione fisica e dei saperi, a una cultura dello spazio non omogeneizzante, che agisce sulle differenze strutturali dei diversi meccanismi di metamorfosi delle realtà fisiche. Il *tempo lungo* diventa allora cultura progettuale, cultura dello spazio localizzato, con tutte le implicazioni strategiche, amministrative e tecniche che questo comporta. L'adeguamento e il perfezionamento dell'ambiente e della città diventano un processo progettuale da innescare, una strategia da percorrere, e la politica della salvaguardia dei centri storici può valerne come esempio principe.

Ha scritto William Morris (1902: 268):

E dove, come si è detto, devono essere costruiti i nuovi edifici, per costruirli bene, con buon senso e in modo non pretenzioso, con buone materie prime locali, questi troveranno spazio accanto delle vecchie case, allo stesso loro modo, come realmente cresciuti dal terreno² ●

NOTAS

1 - Sobre la relación entre los intelectuales románticos ingleses e Italia ver BRAND, Peter. 1957. *Italy and the English Romantics: The Italian Fashion in Early Nineteenth-Century* (Cambridge: Cambridge University Press); CAVALIERO, Roderick. 2008. *Italia Romantica: English Romantics and Italian Freedom* (New York: Tauris).

2 - En el original en inglés: "And where, as aforesaid, new buildings must be built, by building them well, and in a common-sense and unpretentious way, with the good material of the countryside, they will take their place alongside of the old houses and look, like them, a real growth of the soil".

NOTE

1 - Sul rapporto tra intellettuali romantici inglesi e l'Italia vedi BRAND, Peter. 1957. *Italy and the English Romantics: The Italian Fashion in Early Nineteenth-Century* (Cambridge: Cambridge University Press); CAVALIERO, Roderick. 2008. *Italia Romantica: English Romantics and Italian Freedom* (New York: Tauris).

2 - "And where, as aforesaid, new buildings must be built, by building them well, and in a common-sense and unpretentious way, with the good material of the countryside, they will take their place alongside of the old houses and look, like them, a real growth of the soil".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, John. 1774. "7th Novanglus letter", *The Boston Gazette*, Boston.
- BENEVOLO, Leonardo. 2006. *L'architettura nell'Italia contemporanea: ovvero il tramonto del paesaggio* (Roma-Bari: Laterza).
- BENEVOLO, Leonardo. 1976. "Centri Storici: l'attività delle Amministrazioni locali italiane nei centri storici", *Parametro*, 45, abril.
- CEDERNA, Antonio. "Salvaguardia dei centri storici e sviluppo urbanistico", *Casabella continuità*, 250, abril 1961, 48-55.
- CHOAY, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine* (Paris: Editions du Seuil) Trad. ital. por E. D' Alfonso e I. Valente, *L'allegoria del patrimonio* (Roma: Officina, 1995).
- MORRIS, Williams. 1902. *Architecture Industry & Wealth, Collected Papers*, (Londres, New York and Bombay: Longmans, Green, & Co).
- PACI, Enzo. 1973. *Diario fenomenologico* (Milán: Bompiani).
- PALMER THOMPSON, Edward. 1977. *William Morris: Romantic to Revolutionary*, (Londres: Merlin Press).
- PEPPER, David. 1986. *The roots of modern environmentalism; with material contributed by John Perkins and Martyn Youngs*, (Londres: Croom Helm).
- RUSKIN, John. 1843. *Modern Painters*. Trad. ital. de G. Leoni y A. Guazzi *Pittori moderni* (Turín: Einaudi, 1998).
- RUSKIN, John. 1849. *The Seven Lamps of Architecture*. Trad. ital *Le sette lampade dell'architettura* (Milán: Jaca Book, 1988).
- RUSKIN, John. 1912. *On The Use Of Machinery: Letters To A Manchester Manufacturer*, en *The works of John Ruskin*, ed. E. T Cook y Alexander Wedderburn, vol. XXXIX, (New York: Longmans, Green & Co).



Benno Albrecht. Profesor Ordinario de Composición Arquitectónica y Urbana y Director de la Escuela de Doctorado de la Universidad IUAV de Venecia.

Ha recibido premios de arquitectura por sus proyectos y edificios y exhibido su obra en exposiciones en Italia y el extranjero. Ha impartido conferencias y seminarios en diversas universidades e institutos en Italia, Europa e Indonesia, Argentina, Vietnam, China, Japón, Colombia, Perú. Es autor de ensayos y volúmenes sobre sostenibilidad en la arquitectura, como "Conservare il futuro", "Il pensiero della sostenibilità in architettura" y "Africa Sustainable Future". Ha publicado con Leonardo Benevolo "Le origini dell'architettura" y "I confini del paesaggio umano".

»

Ferlenga, A. (2017). Ciudad y memoria como herramientas del proyecto.

A&P Continuidad (7), 114-127.



Ciudad y memoria como herramientas del proyecto

Alberto Ferlenga

Español

El texto de Alberto Ferlenga, Rector de la Universidad IUAV de Venecia forma parte del libro *Città e memoria come strumenti del progetto*. Esta contribución intenta responder a los siguientes interrogantes disciplinares fundamentales: ¿tiene sentido pensar que la arquitectura puede hoy expresar una cultura específica y que la misma puede basarse en el estudio *aggiornato* de la ciudad y la re-visitación de la propia historia? ¿Es posible imaginar una relación renovada del binomio a partir de la cual se puedan desarrollar teorías específicas que permitan poner el trabajo de los arquitectos al resguardo de la tentación de sucumbir al dominio del gusto o de la pura arbitrariedad?

Partiendo de reconocer el difícil momento que vive la arquitectura contemporánea, forzada entre una práctica cada vez más marginal y el aislamiento dorado de sus manifestaciones más altas, Ferlenga sostiene que sí, que es posible: “si miramos a nuestro alrededor, vemos arquitecturas que no pueden convertirse en ciudades y ciudades que ya no consideran a la arquitectura como una parte integrante de sí misma. Es necesario proponer una nueva idea de calidad compartida y verificable en sus efectos”.

Palabras clave: paisaje, infraestructura, cultura

Città e memoria come strumenti del progetto

Recibido 16 de agosto de 2017

Aceptado 2 de octubre de 2017

English

The paper of Alberto Ferlenga, who is Rector of IUAV University of Venice, is included in the book: *Città e memoria come strumenti del progetto*. This contribution attempts to answer the following fundamental disciplinary questions: Does it make sense to believe that architecture can embody a particular culture which, in turn, can be grounded on both the *aggiornato* city study and the revisiting of its own history? Is it possible to conceive a renewed relationship of this binomial able to develop specific theories which would prevent architects from succumbing to taste prevalence or absolute arbitrariness temptations?

Ferlenga argues that all this is possible although he recognizes the difficulties of the present period of architecture characterized by an increasingly marginal practice as well as the golden isolation of its most significant manifestations. “...if we look around, we see architectures unable to become cities and cities in which architecture is no longer seen as integral part of their shaping. It is necessary to propose a new idea of shared quality allowing the consideration of its verifiable effects.”

Key words: landscape, infrastructure, culture

» Un nuevo paisaje, nuevas oportunidades

No es solo una aspiración personal lo que me mueve a desear una acción de reconstrucción cultural. Hay otras razones que hacen que tal operación sea oportuna. En el momento en el que escribo se tiene la percepción de que muchas cosas están cambiando en aquellos aspectos del mundo que tienen que ver con el trabajo del arquitecto. Después de años de arquitecturas extremas, de edificios espectaculares –consecuencia y reacción al mismo tiempo del exceso posmoderno anterior– muchos signos indican que esa fase ha quedado a nuestras espaldas y sus frutos –al menos aquellos que no han podido convertirse en símbolos de una época– nos parecen distantes. Podría ser una impresión o tal vez una esperanza, pero hay otras pistas, incluida la reciente Bienal (*Fundamentals*, Venecia 2014) dirigida por Rem Koolhaas, declaradamente desinteresada en el proyecto arquitectónico, que muestra cómo lo que estamos viviendo no es solo un cambio de moda, sino, para bien o para mal, la conclusión de un ciclo.

Investigar las causas de esto, nos llevaría inevitablemente a considerar algunos factores externos a la arquitectura. Entre ellos, una tendencia asimétrica pero persistente de la crisis económica en el mundo y el creciente peso del problema ambiental que ha reemplazado a los problemas sociales y políticos que durante algunas generaciones, incluida la

» Un nuovo paesaggio, nuove opportunità

Non è solo, infatti, un'aspirazione personale quella che mi muove nell'auspicare un'azione di ricostruzione culturale. Ci sono altre ragioni che rendono un'operazione di questo tipo opportuna.

Nel momento in cui scrivo si ha la percezione che molte cose stiano cambiando in quegli aspetti del mondo che hanno a che vedere con il lavoro dell'architetto. Dopo gli anni delle architetture estreme, degli edifici spettacolari, conseguenza e reazione al tempo stesso del precedente eccesso post-moderno, molti segnali indicano che quella fase è già dietro di noi e i suoi frutti, almeno quelli che non sono riusciti a trasformarsi in simboli di un'epoca, ci appaiono già distanti.

Potrebbe anche trattarsi di un'impressione o, forse, di una speranza, ma ci sono altri indizi, tra cui la recente Biennale (*Fundamentals*, Venezia 2014) diretta da Rem Koolhaas e dichiaratamente disinteressata al progetto architettonico, che mostrano come quello che stiamo vivendo non sia un semplice cambiamento di mode e come, nel bene o nel male, un ciclo si sia concluso.

Indagare le cause di ciò ci porterebbe inevitabilmente a dover considerare alcuni fattori esterni all'architettura. Tra questi, un andamento asimmetrico ma perdurante della crisi economica nel mondo e il peso crescente della questione ambientale che ha preso il posto di quei temi



Skyline de la ciudad de Sidney. Foto: A. Ferlenga.

mía, han sido el principal resorte que nos hizo pensar la arquitectura como forma de compromiso, no solo profesional o artístico. En tal situación, creo que la arquitectura, después de años de relativa indiferencia, concentrada en producir objetos más o menos agradables, tiene hoy la responsabilidad de redefinir su papel en el mundo, cada vez más urbanizado, donde se desarrolla su accionar. Quizás ya se puedan percibir algunos indicios de un cambio en curso, pero los síntomas nos llevan a considerar otras partes del mundo en relación a aquellas en las que comenzó la arquitectura moderna.

Si olvidamos por un momento la centralidad cultural de nuestras bellas y tranquilizadoras ciudades –cuyo estudio, por otro lado, debería retomarse para verificar su capacidad de producir modelos tal vez útiles en otros lugares– el mundo urbano de hoy tiene dos caras predominantes: una es la representada por la edilicia comercial hecha de rascacielos, de *downtown* idénticos desde Canadá a Australia, de espacios *indoor* que combinan hoteles, centros comerciales, museos en un continuo urbano sin distinción, de comunidades cerradas -*gated community*- defendidas como fortines, cuya naturaleza ha sido descrita mejor que nadie por el escritor James Ballard (1930-2009). La otra, es la masa exterminada de

sociali e politici che per alcune generazioni, tra cui la mia, sono state la molla principale che ha fatto pensare all'architettura come ad una forma di impegno, non solo artistico o professionale. In una situazione di questo tipo, penso che l'architettura, dopo anni di relativa indifferenza, concentrata com'era sulla produzione di oggetti più o meno gradevoli, abbia oggi la responsabilità di ridefinire il proprio ruolo rispetto al mondo sempre più urbanizzato in cui si sviluppa la sua azione. Forse qualche avvisaglia di un cambiamento in corso si può già percepire ma i sintomi ci portano a considerare altre parti del globo rispetto a quelle in cui l'architettura moderna ha preso avvio.

Se dimentichiamo, per un attimo, la centralità culturale delle nostre belle e rassicuranti città –il cui studio, per altro, andrebbe ripreso per verificare la loro capacità di produrre ancora modelli, magari spendibili altrove– il mondo urbano presenta oggi due facce prevalenti. Una è quella rappresentata dall'edilizia commerciale fatta di grattacieli, di *downtown* identiche dal Canada all'Australia, di spazi *indoor* che miscelano alberghi, centri commerciali, musei in un continuum urbano senza distinzione, di *gated community* difese come fortini, la cui natura è stata descritta meglio di chiunque altro da uno scrittore come James

suburbios, de las ciudades-territorio y de los territorios-ciudades. Si la primera, más rica, ya ha tenido sus propias lecturas e interpretaciones, la segunda todavía la está esperando y, mientras tanto, consolida su propia separación de la primera como carácter distintivo.

No existe relación entre los dos mundos, aunque su contigüidad física es una de las características de nuestro tiempo. Mientras las costosas torres de Kuala Lumpur o Yakarta o las banales ciudades importadas por compañías chinas en África, agregan cada vez más piezas desconectadas y culturalmente agotadas al proceso de homologación planetaria, las exageradas extensiones horizontales de Lima, Río, Mumbai o Nairobi, ubicadas entre los vertederos, insinuadas entre los rascacielos, suspendidas sobre pantanos o aferradas a las montañas, transmiten a los espacios que generan la desesperada vitalidad de sus habitantes y una variedad desaparecida en otros lugares.

Es aquí donde algo significativo está sucediendo y no es de extrañar que, mientras esas áreas se consolidan inesperadamente, también presenten un interés nuevo como tema de estudio y como base para la experimentación proyectual en la relación entre la arquitectura y la ciudad. Mientras el eje histórico de la modernidad arquitectónica: Euro-



Cesar Pelli. *Torres Petronas* (1998), Kuala Lumpur. Foto: A. Ferlenga.

Ballard (1930-2009). L'altra è la sterminata massa delle periferie, delle città-territorio e dei territori-città. Se la prima, più ricca, ha già avuto le sue letture e le sue interpretazioni, la seconda le sta ancora aspettando e, nel frattempo, consolida la propria separatezza.

Tra i due mondi non c'è relazione, anche se la loro contiguità fisica è una delle caratteristiche del nostro tempo. Ma mentre le dispendiose torri di Kuala Lumpur o Jakarta o le città banali importate dalle imprese cinesi in Africa aggiungono altri tasselli sempre più scontati e culturalmente esauriti al processo di omologazione planetaria, le sterminate estensioni orizzontali di Lima, Rio, Mumbai o Nairobi, collocate tra le discariche, insinuate tra i grattacieli, sospese sulle paludi o aggrappate a montagne, trasmettono agli spazi che generano, la disperata vitalità dei loro abitanti e una varietà altrove scomparsa. È lì che qualcosa di rilevante sta succedendo e non c'è, dunque, da meravigliarsi se, mentre quelle aree, inaspettatamente, si consolidano, destano anche un interesse nuovo, sia come oggetto di studio che come terreno di sperimentazione progettuale sul rapporto tra architettura e città. Mentre, infatti, l'asse storico della modernità architettonica: Europa, Stati Uniti, Giappone, è impegnato a rifinire allo spasimo i modelli delle sue ultime stagioni ar-



Ciudad formal y ciudad informal, Lima. Foto: A. Ferlenga.

pa, los Estados Unidos, Japón, se sigue ocupando de retocar al infinito los modelos de sus últimas temporadas arquitectónicas y urbanas, es más bien en áreas como América del Sur o África que las nuevas generaciones de proyectistas desarrollan experiencias que se despegan del empalagoso manierismo de esta época de transición. Desde Brasil hasta Nigeria, desde India hasta Marruecos, hasta Paraguay, donde el crecimiento urbano tiene dimensiones y características completamente inéditas, cada vez es más común encontrar proyectos cuyo interés va más allá de los límites de los lugares que los generaron.

Paradójicamente, es la marginalidad lo que hace que estas experiencias sean posibles, así como, a la inversa, el desarrollo ha llevado a la aparición de lo que hemos considerado, de manera limitada, como arquitectura moderna. No se trata, por ahora, de grandes números, lo importante es el hecho de que vuelvan a ser estimadas las responsabilidades “relacionales” de la arquitectura, es decir, aquellas que interactúan con el lugar donde se producen y pueden determinar una mejora. Esto no significa, por supuesto, que no haya nada en el mundo “desarrollado” que pueda atraer la atención; estamos hablando, repito, de algunas pistas y signos y, en este campo, las inversiones de tendencia pueden crear escenarios inesperados. Pero es aquí, en el campo de batalla a menudo desesperado de los *slum* y las *favelas*, en la monotonía de las periferias y los suburbios, donde se quebraron muchos de los sueños reformadores de la modernidad tardía, y donde se producen valores espaciales, formales y también sociales, que los enclaves más ricos de las ciudades del mundo ya no son capaces de expresar.

La prueba de que se trata de un proceso, como el del crecimiento urbano, anclado en algunos temas fundamentales, está en que se vuelve a los temas de siempre: el espacio público, el vivir, el movimiento, aunque estos requieren respuestas actualizadas, que sean capaces de declinar nuevos fenómenos (y a menudo entre ellos opuestos, como densidad y difusión), o que respondan a parámetros actualizados de habitabilidad y seguridad.

La ciudad no muere en los suburbios de París o en los de El Cairo o Lagos como, en cambio, muchos habían pronosticado hacia el fin del siglo XX; más bien extrema su carácter y exige respuestas adecuadas a aquellos que tienen la tarea de mejorarla. Esto nos obliga no solo a proporcionar modelos concretos de transformación en el campo sino también a reflexionar en torno a las dimensiones aceptables de las ciudades, los puntos nodales de una posible mejora y las cuestiones emergentes.

Aunque parezca lo contrario, así como los centros de las ciudades del siglo XIX se asemejaban pero ocultaban al mismo tiempo sus diferencias radicales, la marginalidad en todo el mundo se parece y, al mismo tiempo, se diferencia. Y dado que debemos considerar cada vez más el crecimen-

chitettoniche e urbane, è piuttosto, in aree come il Sud-America o l'Africa che nuove generazioni di progettisti sviluppano esperienze che si distaccano dal levigato manierismo di questa epoca di transizione. Dal Brasile alla Nigeria, dall'India al Marocco, al Paraguay, dove la crescita urbana presenta dimensioni e caratteristiche del tutto inedite, capita sempre più spesso di incontrare progetti il cui interesse oltrepassa i confini dei luoghi che li hanno generati.

Paradossalmente, è la marginalità a rendere possibili queste esperienze così come, all'inverso, era stato lo sviluppo a determinare l'affermarsi di quella che abbiamo considerato, in modo limitativo, essere l'architettura moderna. Non si tratta, per ora, di grandi numeri, ma il fatto che tornino a contare le responsabilità “relazionali” dell'architettura, quelle cioè che la fanno interagire con il luogo in cui viene prodotta e ne possono determinare il miglioramento, attribuisce a quei casi un particolare interesse. Ciò non vuol dire, naturalmente, che nel mondo “avanzato” non vi sia più nulla in grado di suscitare attenzione; stiamo parlando, ripeto, di pochi indizi e segni e, in questo campo, le inversioni di tendenza possono costruire scenari inaspettati. È però qui, sul campo di battaglia spesso disperato di *slum* e *favelas*, nel grigiore di periferie e *suburbs*, dove si sono infranti molti sogni riformatori della tarda modernità, che si producono valori spaziali, formali e anche sociali che le enclaves più ricche delle città del mondo non riescono più ad esprimere.

A riprova di un processo, come quello della crescita urbana, ancorato ad alcune questioni fondamentali, anche in questi territori, ritornano i temi di sempre: lo spazio pubblico, l'abitare, il muoversi, ma richiedono risposte aggiornate, che sappiano declinare fenomeni nuovi, e spesso di segno opposto tra loro, come densità e diffusione, o che rispondano a parametri aggiornati di vivibilità e di sicurezza.

La città non muore nelle *banlieue* di Parigi o nei sobborghi del Cairo o di Lagos, come, invece, molti avevano pronosticato alla fine del Novecento, piuttosto estremizza i suoi caratteri più propri e chiede risposte adeguate a chi ha il compito di migliorarla. Ciò ci obbliga non solo a fornire sul campo modelli concreti di trasformazione ma anche a riprendere una riflessione sulle dimensioni accettabili delle città, sui punti nodali di un miglioramento possibile e sulle questioni emergenti. Malgrado possa sembrare il contrario, esattamente come i centri delle città ottocentesche si assomigliavano ma al tempo stesso celavano radicali differenze, anche le marginalità di tutto il mondo si assomigliano e, insieme, covano diversità. E, dal momento che sempre più dovremo considerare la crescita urbana come il più impressionante fenomeno del nostro tempo, studiare ricorrenze e diversità nelle sue manifestazioni più estreme può fornire materiali utili non solo per la loro specifica comprensione ma anche per quella del mondo urbano nel suo complesso.

to urbano como el fenómeno más impresionante de nuestro tiempo, estudiar las recurrencias y las diversidades en sus manifestaciones más extremas puede proporcionar material útil no solo para su comprensión específica sino también para la del mundo urbano en su conjunto.

Las ciudades siguen teniendo rasgos comunes en todas sus manifestaciones, como hemos dicho, y en su desarrollo vuelven los mismos temas, pero en cada ocasión cambia el orden de aparición de los mismos en relación a la época que los acoge. En la extrema expansión de la gran extensión urbana, por ejemplo, la movilidad y los desplazamientos asumen una importancia crucial y esto aumenta el peso de las infraestructuras que los hacen posibles. Un discurso similar podría hacerse en relación al tema de la reutilización (re-uso) que, dada la escasez de recursos que caracteriza al mundo actual, es hoy en día una prioridad absoluta. Es a partir de la reconsideración de estos temas que debe fundarse una nueva cultura del proyecto en todas las áreas urbanas del planeta y es por esto que los consideraré brevemente.

» **No solo infraestructura**

En las circunstancias que acabo de describir, de opuestos que se confrontan, novedades que coexisten con los aspectos más convencionales pero, sobre todo dimensiones urbanas sin precedentes, un papel clave le corresponde a las infraestructuras, y en particular a aquellas que se vinculan con el desplazamiento de personas y bienes.

Pasado el tiempo del asombro de Le Corbusier por los primeros viaductos transformados genialmente en nuevos protagonistas del desarrollo urbano en sus diseños para Río o San Pablo (1929) –más tarde convertidos en proyecto acabado para Argel (1930)–, en la actualidad no nos sorprende que el paisaje en el que todos estamos inmersos, y nuestra propia forma de vida estén fuertemente influenciados por estructuras de este tipo.

Su presencia crece tan impetuosamente que asume roles fuera de sus funciones originales, se transforman en monumentos, espacios públicos, incluso vivienda. Esto es obvio si se considera que en las grandes extensiones urbanas contemporáneas, solo aquello destinado al transporte de mercancías, los viajeros, los fluidos, los desplazamientos de masa y la comunicación física, puede tener la ambición de controlar espacios que han alcanzado una escala territorial.

Por supuesto, su importancia no surge hoy, bastaría recordar a este respecto su peso estratégico en la construcción de imperios como el romano o el inca. En el siglo XX, sin embargo, sucede algo nuevo: no solo se acelera su desarrollo sino que además se verifica un encuentro entre las infraestructuras y los arquitectos. Este encuentro demostrará cómo el tema no se refiere solo a cuestiones de cantidad o funciones, sino que abre una nueva oportunidad de proyecto que puede influir como po-

Le città continuano ad avere tratti comuni in ogni loro manifestazione, come abbiamo detto, e dentro il loro sviluppo gli stessi temi ritornano, ma ogni volta cambia l'ordine del loro apparire e la loro importanza nei confronti dell'epoca che li accoglie. Nell'estremo propagarsi della grande estensione urbana, ad esempio, gli spostamenti assumono un ruolo di fondamentale importanza e ciò accresce il peso delle infrastrutture che li rendono possibili. Un discorso simile si potrebbe fare a proposito del tema del riuso che, data l'esiguità di risorse che caratterizza il mondo attuale, costituisce oggi una priorità assoluta. È anche a partire dalla riconsiderazione di questi temi che deve fondarsi una nuova cultura del progetto in tutti i territori urbani del pianeta ed è per questo che li prenderò, brevemente, in considerazione.

» **Non solo infrastrutture**

Nella condizione che ho appena descritto di opposti che si fronteggiano, di novità che convivono con gli aspetti più convenzionali ma soprattutto di dimensioni urbane senza precedenti, un ruolo di primo piano spetta alle infrastrutture ed in particolar modo a quelle che hanno a che fare con lo spostamento di persone e merci. Passato il tempo dello stupore di Le Corbusier nei confronti dei primi viadotti stradali genialmente trasformati in nuovi protagonisti dello sviluppo urbano nei suoi disegni per Rio o per Sao Paulo (1929) e diventati in seguito progetto compiuto nelle proposte per Algeri (1930), oggi non ci meravigliamo che il paesaggio in cui tutti noi siamo immersi e il nostro stesso modo di vita siano fortemente influenzati da strutture di questo tipo. La loro presenza cresce tanto impetuosamente da portarle ad assumere ruoli estranei alle loro funzioni originarie, a farsi monumenti, spazio pubblico, addirittura abitazione. La cosa appare ovvia se si considera che in estensioni urbane sterminate come sono quelle contemporanee solo ciò che è destinato al trasporto di merci, viaggiatori, fluidi, allo spostamento di masse, alla comunicazione fisica, può ambire a controllare spazi che hanno raggiunto una scala territoriale. Naturalmente la loro importanza non nasce oggi e basterebbe ricordare, a questo riguardo, il loro peso strategico nella costruzione di imperi come quello romano o quello Inca. Nel Novecento accade però qualcosa di nuovo: non solo il loro sviluppo conosce un'impennata ma si verifica un incontro, quello tra infrastrutture e architetti. L'incontro dimostrerà come il tema non riguardi solo quantità o funzioni ma apra una nuova occasione di progetto in grado di influire come poche altre sullo sviluppo delle città. Lo stanno a dimostrare, per fare solo pochi esempi, le opere ferroviarie e fluviali di Wagner (1841-1918) a Vienna, le stazioni o le chiuse di Bonatz (1877-1956) a Stoccarda e lungo il Neckar, lo straordinario lavoro di Plecnik (1872-1957) sul lungofiume di Lubiana. Meno noto, invece, è come siano state le guerre del secolo a



Muestra *La arquitectura del mundo* (2012), Trienal de Milán. Archivo de la Trienal de Milán.

cos en el desarrollo de las ciudades. Las obras ferroviarias y fluviales de Wagner (1841-1918) en Viena, las estaciones o represas de Bonatz (1877-1956) en Stuttgart y a lo largo del Neckar, la extraordinaria obra de Plecnik (1872-1957) en el río Ljubljana, son solo algunos de los ejemplos. Resulta menos conocido, sin embargo, que las guerras del siglo pasado fueron las primeras en poner en evidencia cómo el tema de la infraestructura se convirtió en un tema central, especialmente en Europa. La necesidad de mover tropas y materiales hizo, ya desde el primero de los dos conflictos, que la logística en general asumiera un peso creciente hasta convertirse en el problema más importante a resolver en una guerra moderna. La respuesta, desde el punto de vista bélico, posibilitada por la extraordinaria aceleración productiva, dejará, después de la guerra, un legado de miles de kilómetros de ferrocarriles, teleféricos, carreteras, túneles y puentes.

De este modo, resulta que, por un lado, las guerras causan destrucción y muerte que pesa por largo tiempo sobre los países involucrados y, por el otro, crean un territorio ya parcialmente preparado para el desarrollo futuro. Por lo tanto, en unos pocos años, las redes de infraestructura mejoradas para el transporte de tropas y armas se convertirán en un com-

mettere in evidenza, per prime, come la questione infrastrutturale fosse diventata centrale soprattutto in Europa. La necessità di movimentare truppe e materiali, ha fatto sì, infatti, già a partire dal primo dei due conflitti, che la logistica in generale, assumesse un peso crescente sino a diventare la questione più importante da risolvere in una guerra moderna. La risposta, dal punto di vista bellico, resa possibile dalla straordinaria accelerazione produttiva, lascerà, a guerra finita, un'eredità di migliaia di chilometri di ferrovie, funivie, strade, gallerie, ponti. Da un lato, dunque, le guerre provocano distruzioni e morti che pesano a lungo sui paesi coinvolti e dall'altro creano un territorio già in parte predisposto per lo sviluppo futuro. Così, nell'arco di pochi anni, reti infrastrutturali potenziate per il trasporto di truppe e armi si trasformeranno in una componente imprescindibile di nazioni chiamate a rispondere ad esigenze di spostamento di operai, merci e, più tardi, turisti. Oggi, il mondo complesso delle infrastrutture, è arrivato ad un punto critico del suo sviluppo e dei suoi rapporti con l'ambiente e, anche per questo, diventa per gli architetti un terreno di lavoro fondamentale su cui rivedere i propri strumenti di progetto. Occupandomi di questo come progettista in un grande progetto veneziano e poi come curatore in una mostra recente,



Viaducto de la metropolitana, Lima. Foto: A. Bonadio.

ponente indispensable de las naciones llamadas a responder a las necesidades de movimiento de los trabajadores, los bienes y -más tarde- los turistas. Hoy en día, el complejo mundo de las infraestructuras ha llegado a un punto crítico de su desarrollo y su relación con el medio ambiente y, también por esta razón, se convierte para los arquitectos en un terreno de trabajo fundamental, que exige revisar sus herramientas de proyecto. Como proyectista en un gran proyecto veneciano y, luego, como comisario en una exposición recientemente celebrada en la Trienal de Milán (*La arquitectura del mundo*, octubre de 2012), he intentado comprender cómo el papel de estos elementos fundamentales de la contemporaneidad, importantes en términos técnicos y de organización urbana, puede fortalecerse aún más en un renovado encuentro en sus modos de aproximación con la arquitectura.

El problema que surge ya no es solo una actualización cuantitativa de redes o maquinarias. Lo que está en juego hoy es la necesidad de mejorar la coexistencia con los paisajes y las ciudades, donde las infraestructuras, haciendo un paralelo con el cuerpo humano, vienen a ocupar el lugar de los nervios o redes vasculares. Sin embargo, es necesario que a su valor de uso se sume un valor agregado directamente relacionado con la posibilidad de reducir su impacto, mejorar su estética y racionalizar su funcionalidad. Esto implica estudiar los diferentes usos y dar una forma aceptable a las combinaciones obtenidas, considerando cuidadosamente su inserción en el paisaje o en las ciudades.

tenutasi alla Triennale di Milano (*L'architettura del mondo*, ottobre 2012) ho cercato di capire come il ruolo di questi elementi fondamentali della contemporaneità, già importante in termini tecnici e di organizzazione urbana, possa ulteriormente rafforzarsi in un incontro con l'architettura rinnovata nelle modalità di approccio. Il problema che si pone non è più solo un potenziamento quantitativo di reti o macchinari. In gioco, oggi, è la necessità di migliorare la convivenza con i paesaggi e le città di cui le infrastrutture, in un paragone con il corpo umano, costituiscono i nervi o le reti vascolari. È necessario però che al loro valore d'uso si accosti un valore aggiunto direttamente legato alla possibilità di diminuirne l'impatto, migliorarne l'estetica e razionalizzarne la funzionalità. Ciò comporta studiare l'intreccio di usi diversi e dare forma accettabile alle commistioni ottenute valutando attentamente l'inserimento nel paesaggio o nelle città. Opere che sono spesso il frutto del semplice assemblaggio di componenti tecniche, possono diventare, anche dal punto di vista estetico motivo di un riordino dei luoghi difficile da ottenere in altri modi. Il campo di lavoro, da questo punto di vista, è sterminato e non privo di precedenti dal momento che la straordinaria stagione dell'ingegneria italiana degli anni '50-'70, dei Nervi, (1911-1979), degli Zorzi (1921-1994), dei Morandi (1902-1989), dei Musmeci (1926-1981), dei Favini (1916-2013), ci ha lasciato, rispetto a questo, un patrimonio di straordinaria rilevanza, in particolar modo rispetto alla possibilità di coniugare, innovazione tecnica, paesaggio e qualità estetiche.



Escaleras amarillas, Lima. Foto: A. Bonadio.

Obras que a menudo son el resultado del simple ensamblaje de componentes técnicos pueden convertirse, incluso desde el punto de vista estético, en el motivo de un reordenamiento de los sitios, difícil de obtener de otras maneras. Desde este punto de vista, el campo de trabajo es inconmensurable y con precedentes notables, como los ejemplos de la ingeniería italiana de los años 1950-1970: Nervi (1991-1979), Zorzi (1921-1994), Morandi (1902-1989), Musmeci (1926-1981), Favini (1916-2013), quienes nos han dejado un patrimonio de gran relevancia, especialmente en lo relativo a la posibilidad de combinar innovación técnica, paisaje y cualidades estéticas.

Las oportunidades de proyecto que enfrentamos abarcan desde el diseño de infraestructuras tradicionales, la recuperación del patrimonio arqueológico moderno dejado por los ciclos urbanos y productivos agotados (como los ejemplos de la *Promenade Plantée* en París o *New York High Line*), hasta la producción de infraestructura liviana, ecológica, multifuncional y socialmente útil, como los teleféricos construidos recientemente en las favelas de Río o los barrios pobres de Medellín o las *escaleras amarillas* realizadas en los asentamientos informales de Lima. Considerar el problema desde este punto de vista significa no solo mejorar la calidad estética de elementos considerados durante mucho tiempo prerrogativa exclusiva de la ingeniería, sino también interpretar una tendencia a aligerar, ahorrar energía, a la hibridación funcional que forma parte de la lógica de nuestro tiempo y multiplica los roles

Le occasioni di progetto che abbiamo di fronte spaziano dalla progettazione di infrastrutture tradizionali, al recupero dell'immenso parco di dismissioni lasciate da cicli urbani e produttivi esauriti (come gli esempi della *Promenade Plantée* di Parigi o della *High Line* di New York stanno a dimostrare), fino alla produzione di infrastrutture di nuova generazione leggere, ecologiche, polivalenti e socialmente utili come le funivie recentemente costruite nelle *favelas* di Río o nei *barrios* poveri di Medellín o le "scale gialle" realizzate negli insediamenti informali di Lima.

Considerare il problema da questo punto di vista significa non solo migliorare la qualità estetica di elementi considerati a lungo appannaggio esclusivo dell'ingegneria ma anche interpretare una tendenza all'alleggerimento, al risparmio energetico, all'ibridazione funzionale che sta ormai nella logica del nostro tempo e moltiplica i ruoli contemporanei di ponti, autostrade, viadotti.

E a riprova della loro importanza nel paesaggio odierno si potrebbe anche portare la rinnovata seduzione estetica esercitata dal mondo delle infrastrutture nei confronti dell'architettura contemporanea, cento anni dopo la fascinazione futurista di inizio Novecento. Oggi, infatti una parte di questa guarda con attenzione alle forme del movimento, alle opportunità date dai grandi spazi coperti o dalle lunghe strutture sopraelevate. Ne deriva, come conseguenza secondaria, anche un interesse rinnovato nei confronti di alcuni momenti della storia del secondo Novecento: dalle opere italiane già nominate, alle realizzazioni dei

contemporáneos de puentes, autopistas y viaductos. Además, como prueba de su importancia en el paisaje actual, también se podría hacer referencia a la renovada seducción estética ejercida por el mundo de la infraestructura sobre la arquitectura contemporánea, cien años después de la fascinación futurista de principios del siglo XX.

En la actualidad, de hecho, una parte de esta mira atentamente las formas del movimiento, las oportunidades dadas por los grandes espacios cubiertos o las largas estructuras elevadas. Como consecuencia secundaria, también existe un renovado interés por ciertos momentos de la historia del siglo XX: desde las obras italianas ya mencionadas, hasta los logros del brasileño Paulo Mendes da Rocha o Affonso Reidy (1909-1964), a los cuales se refieren nuevas generaciones de arquitectos.

» Reutilizar lo que queda

Si el rol de las infraestructuras en el mundo de hoy es ciertamente comparable al asumido en otras épocas por las catedrales, fábricas o castillos, otros temas –con el impulso de una nueva conciencia sobre el medio ambiente– son igualmente importantes en el debate contemporáneo sobre la ciudad. Uno de ellos es la reutilización que, transferida desde otros campos, ha vuelto a cruzar el de la arquitectura. La acción subyacente, a pesar de que se trate de olvidar y hacer distinciones, nunca abandonó la evolución de la casa y la ciudad.

Ya lo he mencionado con respecto a las infraestructuras obsoletas y no hay duda de que la necesidad de volver a poner en circulación desechos y residuos de los procesos edilicios, cambiándoles el sentido, es una necesidad y, al mismo tiempo, una oportunidad. Es igualmente evidente que este tipo de necesidad se conjuga, en la actualidad, con otra urgente, el ahorro de recursos, radicalmente diferente de lo que en otros tiempos ha afectado a la humanidad. Existe también el problema de dar hoy un significado diferente a toda la cuestión.

Las nuevas formas de abandono afectan a distritos urbanos enteros; por ejemplo, en Europa oriental o en ex centros industriales como Detroit, miles de kilómetros de carreteras o líneas ferroviarias yacen abandonados (solo en Italia hay 6.000 kilómetros de vías férreas en desuso) y a esto se suman las instalaciones militares obsoletas luego de finalizada la Guerra Fría, los puertos desclasados, la abolición de las fronteras y así sucesivamente. La eliminación integral de todo esto, además de ser económicamente insostenible, resolvería solo una pequeña parte del problema, mientras que el resto asumiría, cada vez más, el rol de ruina moderna con el agravante, en términos de paisaje, de la ausencia de calidad arquitectónica. A pesar de estas cuestiones, es necesario recordar que en un lugar denso de historia como Europa, resulta casi trivial afirmar que la reutilización continua de sus partes obsoletas –se trate

brasiliani Paulo Mendes da Rocha o Affonso Reidy (1909-1964), a cui si riferiscono nuove generazioni di architetti.

» Riusare ciò che resta

Se il ruolo delle infrastrutture nel mondo d'oggi è senz'altro paragonabile a quello assunto in altre epoche da cattedrali, fabbriche o castelli, altri temi, sulla spinta di una consapevolezza nuova nei confronti dell'ambiente, hanno una analoga importanza nel dibattito odierno sulla città. Come ho già anticipato, uno di questi è il riuso che, trasferito da altri campi, è tornato ad incrociare quello dell'architettura. Dico ritornato non a caso perché l'azione che sottende, malgrado si tenda a dimenticarlo e a fare distinzioni, non ha mai abbandonato l'evoluzione di case e città.

Ne ho già accennato parlando delle infrastrutture obsolete e non vi è dubbio che la necessità di rimettere in circolo scorie e rimasugli dei processi edilizi cambiandone il senso rappresenti una necessità e, al tempo stesso, un'occasione. È altrettanto evidente che questo tipo di esigenza si coniuga, oggi, con un'urgenza, il risparmio di risorse, radicalmente diversa da quella che in altri tempi ha interessato l'umanità. Vi è poi la dimensione del problema a dare oggi un senso diverso all'intera questione. Nuove forme di abbandono interessano interi quartieri di città, per esempio nell'est europeo o in centri ex-industriali come Detroit; migliaia di chilometri di tratti stradali o ferroviari giacciono abbandonati (solo in Italia si contano 6000 chilometri di ferrovie dismesse) e a questo si sommano le installazioni militari rese obsolete dalla fine della guerra fredda, i porti declassati, i confini aboliti e via dicendo. Lo smaltimento integrale di tutto ciò, oltre ad essere economicamente insostenibile, risolverebbe solo una piccola parte del problema mentre il resto assumerebbe, sempre più, il ruolo di moderna rovina, con l'aggravante, in termini paesaggistici, dell'assenza di qualità architettonica. Nonostante questo, bisogna ricordare che in un luogo denso di storia come l'Europa è quasi scontato affermare che il continuo riuso delle proprie parti in dismissione, che si tratti di edifici, di strutture difensive o di spazi aperti, sia stato l'aspetto più caratteristico della storia urbana, causa diretta di quella particolare complessità che ha reso le città europee diverse da quelle di ogni altra parte del mondo.

Si può dire che non esista momento della storia del vecchio continente in cui il riciclo di materiali precedenti non sia stato praticato o non si sia manifestato come parte di processi più estesi. L'attività di riciclo ha conosciuto, nel passato, tutte le gamme dimensionali: dal semplice riuso di materiali – pietre, metalli, legno- a quello di interi edifici o parti di città. Quel processo che ha trasformato il marmo delle statue in calce, che ha trasportato colonne attraverso i secoli e i mari, che ha tramutato teatri in



Re-usos antiguos, las casas de los Baglioni incluidas en la Rocca Paolina, Perugia, interior. Foto: A. Ferlenga | Re-usos antiguos, el templo dórico en el duomo de Siracusa, detalle. Foto: A. Ferlenga.

de edificios, estructuras defensivas o espacios abiertos- haya sido el aspecto más característico de la historia urbana, causa directa de esa particular complejidad que ha hecho diferentes a las ciudades europeas de las de cualquier otra parte del mundo.

Se puede decir que no existe un momento en la historia del viejo continente en el que el reciclaje de materiales precedentes no se haya practicado o no se haya manifestado como parte de procesos más extensos. El reciclaje ha conocido en el pasado todas las gamas dimensionales: desde la simple reutilización de materiales (piedras, metales, madera) hasta edificios enteros o partes de ciudad. Aquel proceso que transformó el mármol de las estatuas en cal, que transportó columnas a través de los siglos y los mares, que transformó teatros en plazas, palacios en museos, es una de las demostraciones más obvias de cómo los aspectos formales en la ciudad son autónomos de aquellos funcionales.

La supervivencia de los principales monumentos del pasado se debe a esta alternancia de usos, desde los templos griegos hasta los teatros romanos, continuamente reciclados al tiempo que preservan su rol de arquitectura importante en ciudades que cambian su propia estructura urbana. Es difícil, entonces, decir que el reciclaje es solo una cuestión de

piazze, palazzi in musei, costituisce una delle più evidenti dimostrazioni di quanto nelle città gli aspetti formali siano autonomi da quelli funzionali. È a questo alternarsi di usi che si deve la sopravvivenza dei maggiori monumenti del passato, dai templi greci ai teatri romani, riciclati di continuo pur preservando il proprio ruolo di architetture importanti in città che cambiavano la propria struttura. Difficile, dunque, affermare che il riciclo sia questione solo di epoche contraddistinte dall'eccesso produttivo o dalla crisi e che compaia con il nostro tempo. Al contrario è facile dimostrare che per l'architettura e per le città, il processo non ha mai avuto sosta assumendo denominazioni differenti. Se le pietre romane hanno ospitato a lungo la città medioevale e se le torri medioevali tagliate per vendetta, alla Rocca Paolina di Perugia, hanno fatto da pilastro al forte papalino, anche le macerie anonime prodotte dalle guerre, il bronzo e poi l'acciaio dei cannoni hanno contribuito a disegnare nuovi territori o a far nascere nuove costruzioni. A questo riguardo si possono fare molti esempi: dalle macerie dei bombardamenti di Londra riutilizzate a New York, a quelle di Beirut gettate a mare per guadagnare terra alla città, come si può apprendere dalle ricerche di Silvia Dalzero (*Rovine, detriti, macerie dei teatri di guerra*, ricerca IUAV, 2012). Ciò nonostante, come sempre avvie-

épocas caracterizadas por el exceso productivo o de crisis y que aparece en nuestro tiempo. Por el contrario, es fácil probar que para la arquitectura y las ciudades, el proceso nunca ha dejado de existir, asumiendo diferentes denominaciones.

Las piedras romanas han albergado durante mucho tiempo a la ciudad medieval, las torres medievales cortadas por venganza y la Rocca Paolina de Perugia, hicieron de pilar al fuerte papalino, incluso los escombros anónimos producidos por las guerras, el bronce y luego el acero de los cañones, han contribuido a crear nuevos territorios o nuevas construcciones.

A este propósito se pueden traer muchos ejemplos: desde los escombros de los bombardeos de Londres reutilizados en Nueva York hasta los de Beirut arrojados al mar para ganar terreno para la ciudad, como se puede observar de las investigaciones de Silvia Dalzero (*Rovine, detriti, macerie dei teatri di guerra, ricerca* IUAV, 2012). Sin embargo, como siempre sucede cuando el marco cambia, la posibilidad de que lo que ya existe se convierta en el principal terreno de aplicación de lo nuevo es, sin duda, un imperativo de nuestro tiempo y requiere una adaptación técnica y mental.

Reciclar partes de la ciudad debería brindar la oportunidad de reflexionar sobre cómo la densificación o destrucción parcial puede transformarse en tema de proyecto o cómo la adaptación a través de adiciones o integraciones de construcciones arquitectónicamente obsoletas pero estructuralmente íntegras, puede cambiar la apariencia y la habitabilidad de barrios enteros.

Podría decirse lo mismo de la inserción de espacios públicos en áreas exclusivamente residenciales, del replanteamiento de ex cuarteles militares, fábricas o centrales eléctricas. Y no se trata solo de la reutilización de materiales. En rigor, el problema real de los territorios ricos de pasado, como el europeo, tiene que ver con el agotamiento de los significados y las historias que lo han plasmado.

Nuestro continente europeo y, en particular Italia, está lleno de presencias inmateriales a las que se les debe directamente la forma de paisajes y ciudades; no obstante, su capacidad de ser reconocidas y de continuar influyendo no es eterna. La arquitectura jugó un papel destacado en la consolidación de la relación entre historia y paisajes, celebrando victorias, recordando milagros, representando poderes.

Ahora que su capacidad para producir símbolos generalizados parece haberse agotado, todo un mundo de significados corre el riesgo de pasar de lo físico a lo inmaterial. El peligro que corremos es, en otras palabras, que los lugares pierdan la capacidad de expresar lo que han sido. Esta forma de "erosión" tiene una consecuencia inmediata para los habitantes tanto en la dificultad para conocer y vivir mejor su territorio,

ne quando il quadro cambia, la possibilità che ciò che già esiste diventi il principale terreno di applicazione del nuovo è senza dubbio un imperativo della nostra epoca e richiede un adeguamento di tecniche e di mentalità. Riciclare parti di città dovrebbe fornire l'occasione per riflettere su come la densificazione o la parziale distruzione possano trasformarsi in temi di progetto o su come l'adeguamento attraverso aggiunte o integrazioni di costruzioni architettonicamente obsolete ma strutturalmente integre possa cambiare l'aspetto e la vivibilità di interi quartieri. La stessa cosa si potrebbe dire per l'innesto di porzioni di spazio pubblico in aree esclusivamente residenziali, per il ripensamento di caserme, fabbriche o centrali. E non si tratta solo di riusi materiali. In realtà, il vero problema di territori ricchi di passato come quello europeo riguarda l'esaurirsi, in esso, di significati e storie che l'avevano plasmato. Il nostro continente e in particolare il nostro paese sono ricchi di presenze immateriali a cui si deve in modo diretto la forma di paesaggi e città ma la loro capacità di essere riconosciuti e di continuare ad influire non è però eterna. L'architettura ha avuto un ruolo importante nel consolidare il rapporto tra storia e paesaggi celebrando vittorie, ricordando miracoli, rappresentando poteri. Oggi che la sua capacità di produrre simboli diffusi sembra essersi esaurita un mondo intero di significati corre il rischio di passare dal campo fisico a quello esclusivamente immateriale. Il pericolo che stiamo correndo, in altri termini, è quello del venir meno della capacità dei luoghi di esprimere se stessi e ciò che sono stati. Questa forma di "consunzione" ha una conseguenza immediata per gli abitanti nella difficoltà sia di conoscere e vivere meglio il proprio territorio sia di sfruttarne in modo adeguato la bellezza dal punto di vista economico. Il fenomeno di cui parlo, infatti, incrocia anche un nuovo importante protagonista dei nostri tempi: il turismo. La possibilità di rinnovare l'uso di insediamenti conformati dalla storia, ri-attribuendo loro evidenza e esaltando quelle differenze che rischiano oggi di essere azzerate da fruizioni turistiche omologate, apre un altro scenario al lavoro degli architetti.

In questa particolare versione del riciclo, l'architettura contemporanea può svolgere un ruolo importante rinnovando valori e trasformandoli in occasioni di sviluppo sostenibile. Casi recenti come la "ristrutturazione" della *Ruta del Peregrino* in Messico, dimostrano gli effetti benefici che possono derivare dall'incontro tra un paesaggio notevole, attività consolidate dall'uso popolare (religiose in quel caso) e architetture contemporanee. Ma gli esempi in cui la storia di un territorio si valorizza grazie all'architettura contemporanea iniziano a moltiplicarsi. Anche in questo caso i modelli di riferimento sono importanti ma, data la complessità del tema e le sue variabili, l'assenza di una cultura aggiornata che superi idee bloccate di salvaguardia e conservazione paesaggistica e archeologica è il vero problema da porsi ●

como para explotar su belleza de manera adecuada desde un punto de vista económico.

El fenómeno del que hablo, de hecho, también atraviesa a un nuevo protagonista importante de nuestro tiempo: el turismo. La posibilidad de renovar el uso de los asentamientos densos de historia, re-atribuyéndoles evidencia, exaltando aquellas diferencias que hoy corren el riesgo de ser reducidas a cero por usos turísticos homologados, abre otro escenario al trabajo de los arquitectos.

En esta versión particular del reciclaje, la arquitectura contemporánea puede desempeñar un papel notable, al renovar los valores y transformarlos en oportunidades para el desarrollo sostenible. Casos recientes, como la “reestructuración” de la *Ruta del Peregrino* en México, demuestran los efectos beneficiosos que pueden derivarse del encuentro entre un paisaje notable, actividades consolidadas por el uso popular (religioso en este caso) y arquitecturas contemporáneas.

Los ejemplos en los que se valoriza la historia de un territorio gracias a la arquitectura contemporánea comienzan a multiplicarse. También en este caso los modelos de referencia son importantes pero, dada la complejidad del tema y sus variables, la falta de una cultura actualizada que supere ideas rígidas de preservación y conservación paisajísticas y arqueológicas, es el verdadero problema que debe plantearse●

Este texto fue cedido por el autor. Fue publicado en 2015 en italiano bajo el título: “*Città e memoria come strumenti del progetto*” (Milán: Christian Marinotti Edizioni). Traducción al castellano para A&P *Continuidad* a cargo del Prof. Arq. Gustavo A. Carabajal en colaboración con Silvia Guadalupe Braida.



Alberto Ferlenga. Es arquitecto. Rector de la Universidad IUAV de Venecia desde el 2015. Profesor Ordinario de Proyecto Arquitectónico en la misma universidad. Fue Profesor Ordinario de en la Universidad Federico II de Nápoles. Fundador y presidente de la Asociación Villard, que agrupa el seminario homónimo y el Doctorado Internacional Villard d'Honnecourt. Profesor invitado en destacadas universidades europeas, de Norte y Sudamérica. Desde 2008 es Director de *IUAV Graduate School*. Autor de numerosos libros, entre ellos *Aldo Rossi tutte le opere* (Milán: Elemond, 1999), *Le strade de Piskionis* (Lettera 22: 2014), *Hans Van der Laan* (con P. Green – [Milán: Elemond, 2000]), *Jože Plecnik: Progetti e città* (con Sergio Polano – [Milán: Electra, 1990]). Redactor de 1981 a 1990 de la revista *Lotus International* y desde 1996 editor de *Casabella*.

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

Objetivos y alcances de la publicación

A&P Continuidad es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. 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 también en formato 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 propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego, a través de evaluadores externos, por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

A&P Continuidad publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/*abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a aypcontinuidad01@gmail.com y a proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar. En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de 3000 palabras y máxima de 6.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre

200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en archivos separados en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor. Para construir correctamente los pies de foto consultar: <http://normasapa.com/como-referenciar-una-fotografia-con-normas-apa/>.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. 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 el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. 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 del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. 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 incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpressiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (Paris: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism", *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra "en" y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. "Arquitectura e ideología", en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería:

ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. "Does the icon have a cognitive value?", en *Panorama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

ABOY, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas exac-

tas, se utilizan las abreviaturas "a." (ante), "p." (post), "c." (circa) o "i." (inter). Ejemplo:

VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. "On phenomenological discourse in architecture", *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México", www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica el reconocimiento de la originalidad del trabajo presentado a *A&P Continuidad* por parte de los autores quienes conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras a condición de citar la fuente original.

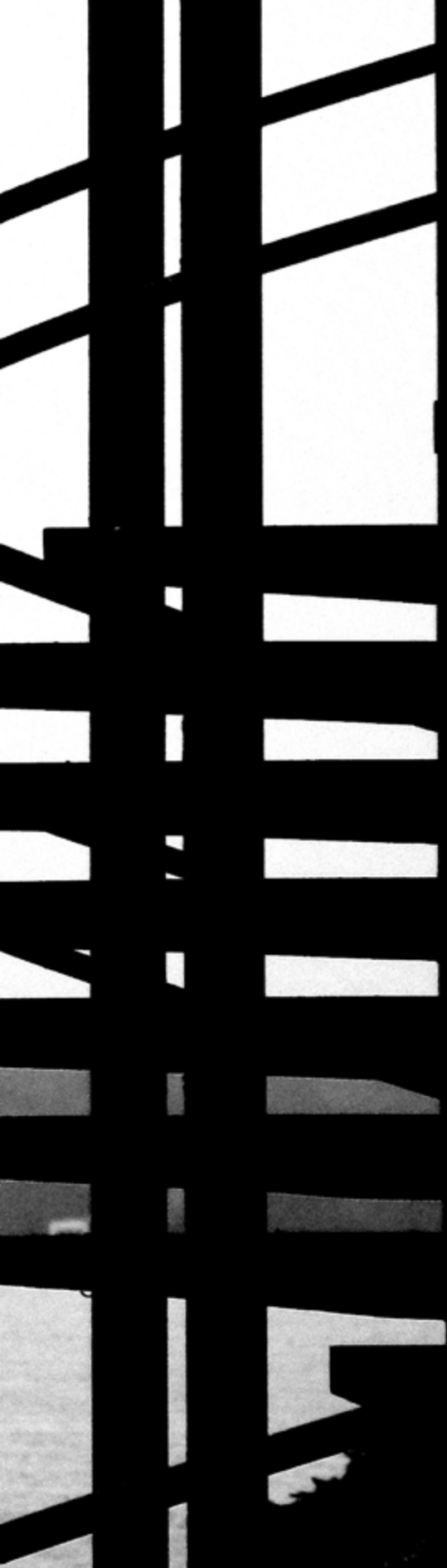
El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/10/derechos-publicacion-APcontinuidad.pdf>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores serán notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.





Esta edición fue impresa en
Acquatint. Rosario, Argentina.
Contó con 700 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.
A&P Ediciones, 2017.
aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

