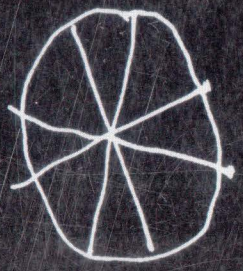


# A&P

ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO

18



A&P

Revista de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño - Número 18 - Diciembre 2007

**Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño**  
**Universidad Nacional de Rosario**

**Decano**

Héctor Floriani

**Vicedecano**

Marcelo Barrale

**Secretaria Académica**

Isabel Martínez de San Vicente

**Secretario de Investigación y Posgrado**

Eduardo Sproviero

**Secretario de Relaciones Universitarias y  
Asuntos Estudiantiles**

Juan José Perseo

**Director General de Administración**

Antonio Véntola

## Sumario

- 05 Editorial
- 
- 07 El Doctorado en Arquitectura en la política de postgrado de la FAPyD  
*Eduardo Sproviero*
- 08 Síntesis de tesis doctorales
- Transperspectivas  
*Roberto Doberti*
  - Proyecto Urbanístico - Proyecto Arquitectónico  
*Aníbal Moliné*
  - Las invenciones del urbanismo en Argentina 1900-1960  
*Ana María Rigotti*
  - La ciudad como objeto de cultura  
*Bibiana Cicutti*
  - Indagaciones sobre el problema de la arquitectura sustentable  
*Elio Di Bernardo*
  - Ciudad Temática: Urbanismo y Arquitectura del Plan Serena 1948-1952  
*Horacio Torrent*
  - El *visus loci* en el proyecto del paisaje  
*Adriana Davidovich*
- 38 Doctorado Honoris Causa de Mario R. Álvarez
- 48 Entrevista  
*Pierre Culland*, Director de la ENSAP Bordeaux  
*Julio Chesta Peigna*, Decano de la FAU-U de Chile
- 54 Concursos
- Concurso Internacional, Venecia 2006
  - Competencia de estudiantes en el congreso de la UIA, Estambul 2005
- 67 *Workshop (s)*  
*Ricardo Gurmendi*
- Prototípico
  - La Ciudad y el agua (a la deriva...)
- 73 Arquitectura Extendida  
*Marcelo Barrale*
- Convenio Plaza de la Integración
  - Convenio Marcos Juárez
- 
- 84 Las ciudades, la arquitectura y los libros
- 87 *In Memoriam*

# A&P

## **Comité Editorial**

Cristina Argumedo  
Bibiana Cicutti  
Mirta Soijet

## **Secretario de Redacción**

Ricardo Gurmendi

## **Diseño gráfico**

Milena Alessio  
Luis Leonart

## **Ilustración de tapa**

Alfredo Llusá

## **Imprenta**

Acquatint

## **Ilustraciones de portadas de secciones**

Tesis doctorales

*Los perspectivistas*

Abraham Bosse (1648), Casabella 626

*Sin mención de título o autor*

Prospectum 94-95, Architectural Association

Concursos

*Miguel Ángel presenta al Papa Paulo IV el modelo para el completamiento del edificio y la cúpula de San Pedro*

Doménico Cresti de Passignano, Casabella 614

Convenios

*Pintor usando la "pantalla" albertiana*

Albrecht Dürer (1525), Casabella 621

Workshops

*Alzacolumnas*

Francesco de Giorgio, Codicetto (ca. 1464), Casabella

582

Las ciudades, la arquitectura y los libros

*Ciudad metafísica*

Giorgio de Chirico (1914-16), Casabella 613

Se ha convertido casi en lugar común señalar las dificultades que entraña llevar adelante una política sostenida de publicaciones desde nuestra Facultad y nuestra Universidad; razones para ello, en verdad, no faltan, en el marco de la crónica escasez de recursos presupuestarios que caracteriza a nuestra Institución. Sin embargo, algunos pasos interesantes se han dado en los últimos años –a pesar de tales dificultades– gracias a la creatividad y el trabajo de mucha gente.

Desde el inicio de nuestra gestión hemos tenido la intención de trascender la Revista A&P, convirtiendo su nombre (“A&P”, precisamente) en un sello editorial de la FAPyD, capaz de designar y contener distintos productos. Esta iniciativa, que hemos caracterizado como “Proyecto editorial A&P”, ha comenzado a dar sus frutos: los Anuarios, las publicaciones del Convenio Rosario/Burdeos/Santiago, alguna publicación *ad hoc* de cierto Taller Internacional, las Tesis Doctorales, los Cuadernos de Investigación son todas realizaciones que deben enmarcarse en este proyecto. Naturalmente, también es parte de él la Revista A&P propiamente dicha –verdadera “nave insignia” de esta “flota” de publicaciones–, cuyo N°18 aquí presentamos con alegría después de una *impasse* que se explica, al menos parcialmente, por la necesidad de avanzar en la concreción del mencionado proyecto editorial. •

Héctor Floriani

Este número de A&P no se propone la realización de un enfoque *desde* la Facultad, de una temática particular, sino una mirada hacia *dentro* de la misma, en un recuento necesariamente parcial pero significativo de la actividad docente e institucional.

El recorrido por este accionar se inicia con un balance de la política de posgrado y la creación del Doctorado, continúa con el testimonio de los primeros logros del mismo, con una síntesis de las tesis doctorales de un calificado grupo de profesores de la casa, y prosigue con una completa presentación del acto de reconocimiento, propiciado por nuestra Facultad mediante el Doctorado honoris causa de la UNR, a una figura magistral de la arquitectura argentina.

El decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y el director de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura y Paisaje de Bordeaux, Francia, son protagonistas de una extensa entrevista realizada en ocasión de su visita a nuestra Facultad, que permite interiorizarnos acabadamente del funcionamiento de sus respectivas escuelas.

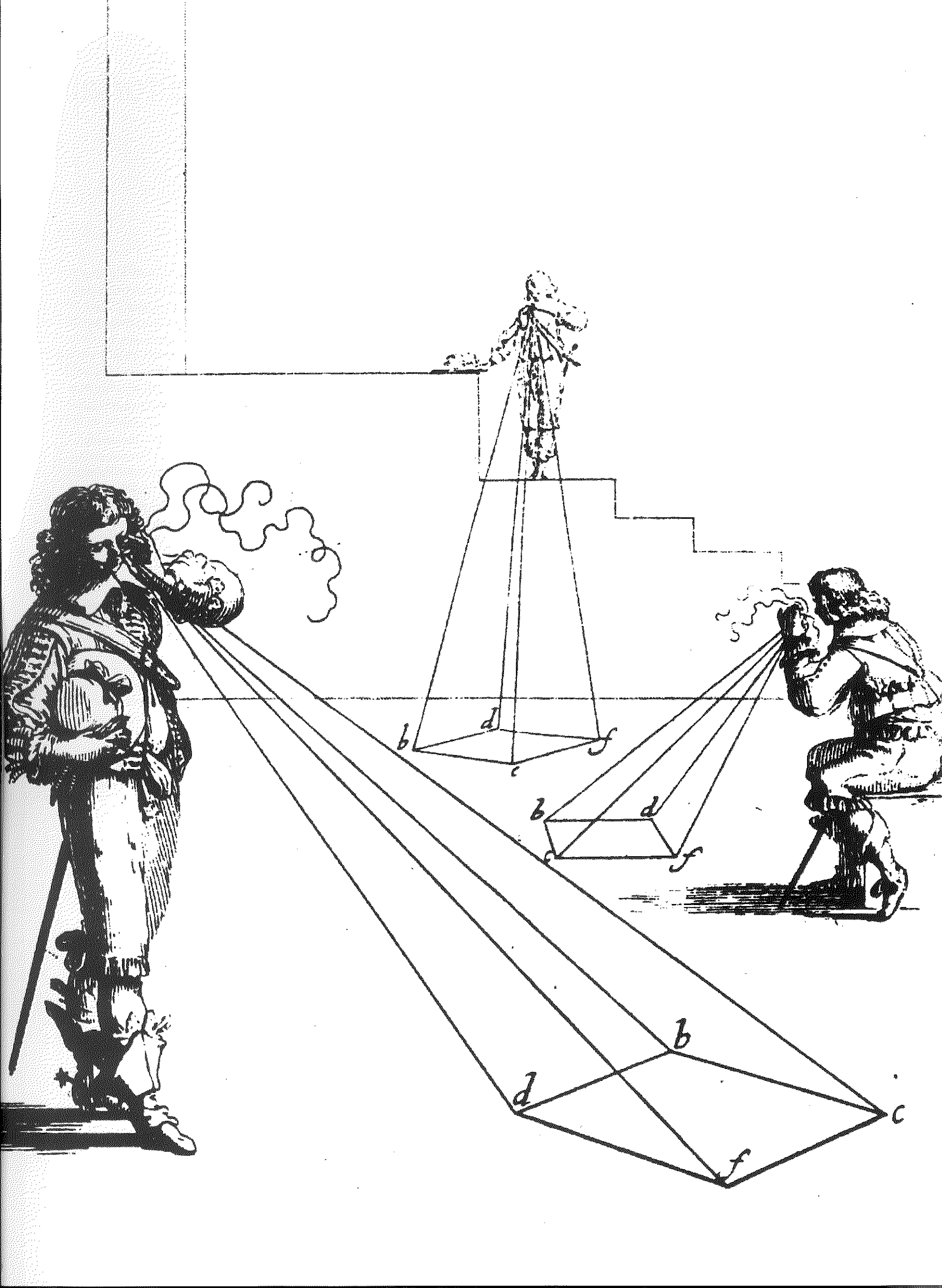
El proyecto es el hilo conductor de los siguientes apartados, con la presentación de la participación de nuestros estudiantes en distintas competencias en el ámbito internacional: en primer lugar aparecen los envíos al Concurso Internacional Museo Puentes, en Venecia, organizado por Architectum y abierto a estudiantes y graduados, que incluyen a dos distinguidos con menciones y el Primer Premio, como así también los que corresponden a la Competencia de Estudiantes realizada en el marco del Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos efectuado en Estambul, en el que uno de ellos obtuviera una mención.

Un conciso análisis de la validez didáctica del workshop de proyectos plantea un marco conceptual a aquellos dos que ilustran el tema, dirigidos por graduados de la casa y que hoy desarrollan su actividad docente en prestigiosas instituciones extranjeras.

A continuación, encontramos una reseña de los criterios que guían a la política de extensión de la Facultad, situando en su contexto a proyectos llevados a cabo en el marco de Convenios de distinta índole, cuya elaboración se constituyó en ricas experiencias para todos los involucrados en los mismos, especialmente para los estudiantes y un valioso aporte a las comunidades destinatarias, de nuestra ciudad y de la región.

Y finalmente encontramos una sección que intenta desde este momento documentar una rica y sugerente relación: la ciudad, la arquitectura y los libros. En esta primera entrega elegida como un homenaje a Jorge Luis Borges, en la cercanía aún de los veinte años de su fallecimiento, el libro de Cristina Grau devela relaciones entre la arquitectura y los textos del insigne escritor. •

Ricardo Gurmendi



# El Doctorado en Arquitectura

## en la política de postgrado de la FAPyD

*Eduardo Sproviero*

Cuando en noviembre de 1998 se creó la Secretaría de Postgrado de la FAPyD se lo hizo en el convencimiento de que la Facultad necesitaba una transformación radical en lo que se refería a la formación de sus graduados y, entre ellos, especialmente de sus docentes.

La tarea parecía realmente difícil, la Universidad no asignaba —ni asigna— partidas presupuestarias para la formación de postgrado. Por otra parte nuestra Facultad contaba en ese entonces con una escasa tradición en ese campo ya que sólo unos pocos profesores habían cursado carreras de postgrado hasta esa fecha, y en todos los casos en universidades extranjeras.

Entre 1995 y 1996 la realización de una Especialización y un Master, en cooperación entre la UNR y la Universidad de Valladolid, permitió que varios docentes alcanzaran el grado de Especialista y Master. Esa experiencia fue importante en dos aspectos por lo menos: por un lado ayudó a que nuevas generaciones tomaran conciencia de la importancia de este nivel de formación y, por otro lado, a quienes estábamos en gestión, nos mostró un camino posible para desarrollar el área: me refiero a la cooperación con otras universidades, nacionales o internacionales.

Consideramos entonces que era urgente dotar a la FAPyD de una estructura de Postgrado propia que, rápidamente, generara una oferta de cursos y carreras. Que empezara a construir una masa crítica y sentara las bases para consolidar una estructura permanente de formación superior.

Esa tarea consistió en aumentar la oferta ya existente de cursos de actualización profesional y, en lo referido a las carreras, a generar convenios que nos permitieran comenzar inmediatamente a ofrecer especializaciones y maestrías, dejando el doctorado para tiempos de mayor maduración.

En ese contexto se concretaron convenios con la Universidad de Mar del Plata (Maestría en Hábitat y Vivienda) y con la Universidad Politécnica de Madrid (Especialización en Patología y Terapéutica en la Edificación, Especialización en Teoría e Historia de la Restauración y Master en Restauración).

Mientras se llevaba adelante esta política de postgrado la UNR dictó una ordenanza que creaba el Programa de Doctorado de Consolidación Académica. Este programa permitía, por única vez, que aquellos docentes con importantes trayectorias en docencia e investigación aspiraran a que dicha trayectoria se reconociera, permitiendo convalidar total o parcialmente los 40 créditos de cursado que la norma de doctorado de la UNR prevé. Conseguidos estos créditos los docentes quedaban habilitados para escribir su tesis en un plazo de 18 meses.

Para dar la oportunidad de doctorarse a nuestros docentes se tomó la decisión de adherir al Programa de Doctorado de Consolidación Académica, para lo cual se debió en primera instancia, crear y aprobar el Doctorado en Arquitectura.

Estas circunstancias nos obligaron a acelerar los tiempos previstos y crear y poner a andar el Doctorado al mismo tiempo que se difundía el Programa de Consolidación y se creaba la Comisión Académica de Doctorado.

A los efectos de dar las mayores garantías a los aspirantes se convocó a una comisión externa y altamente calificada. Su actuación fue, a juicio de quien suscribe, impecable. Autoridades y miembros de la Comisión resistimos la tentación demagógica de doctorar a cuanto aspirante se presentara y, por el contrario se establecieron criterios de evaluación acordes con lo que implica la jerarquía académica de Doctor.

Entendimos que el Doctorado de Consolidación Académica iba a ser el primer paso y el antecedente inmediato que iba a caracterizar al Doctorado en Arquitectura y la decisión fue dar una señal clara en el sentido de que el proyecto era serio. Hoy el Doctorado en Arquitectura está funcionando en la Facultad y es reconocido por su seriedad en el ámbito nacional.

El Doctorado de Consolidación Académica permitió que siete profesores (dos de ellos ex profesores) de nuestra casa se doctoren y en esta edición de A&P tenemos la posibilidad de leer un resumen de sus tesis doctorales.

La Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño hoy tiene en su planta docente a once

doctores; además de una cifra interesante de magisters y especialistas. Hemos podido conformar una Comisión Académica de Doctorado con nuestros profesores y estamos en condiciones de dictar cursos en cualquier área con profesores doctores de nuestra casa. Al Doctorado asisten arquitectos de todo el país y varias facultades nacionales y extranjeras han solicitado firmar convenios de cooperación para que módulos del doctorado se dicten en esas sedes.

No dudamos en calificar de exitosa a la política de postgrado llevada adelante durante los últimos gobiernos de la Facultad y esto nos obligó a hacer numerosos agradecimientos; a toda la comunidad universitaria de Arquitectura; al ex decano Alberto Santanera que apoyó con entusiasmo esta política cuando parecía utópica; al actual decano Héctor Floriáni que en la gestión anterior dio todo su apoyo como profesor y Co – Director del Doctorado y desde su ascunción como Decano sostuvo y redobló la apuesta inicial; a quienes circunstancialmente constituían la oposición en el Consejo Directivo por comprender que este tema estaba por encima de las diferencias coyunturales; a Isabel Martínez de San Vicente por su apoyo desde la Co – Dirección; a Pancho Liernur, a Fernando Aliata, Pablo Ligrone, Juan Monjo Carrió y Marcelo Salgado, que integraron la primer Comisión de Doctorado; y muy especialmente a los siete nuevos doctores ya que sin el esfuerzo enorme que hicieron esto no habría tenido sentido. •

# Síntesis de tesis doctorales



# TransPerspectivas

Sistemática general de la graficación de formas espaciales

Roberto Doberti

## Principios Metodológicos

La estructura metodológica, que es a la vez propuesta epistemológica de la tesis, se sintetiza en un modelo o esquema –según muestra la figura 1– en el que se manifiestan los planos, niveles y dimensiones que constituyen la base de producción y de análisis de toda sistemática productiva. Sin pretender aquí definir la compleja naturaleza de sus componentes y relaciones podemos señalar algunos principios básicos que emergen de esta concepción.

Dichos de manera taxativa, asumen la siguiente forma:

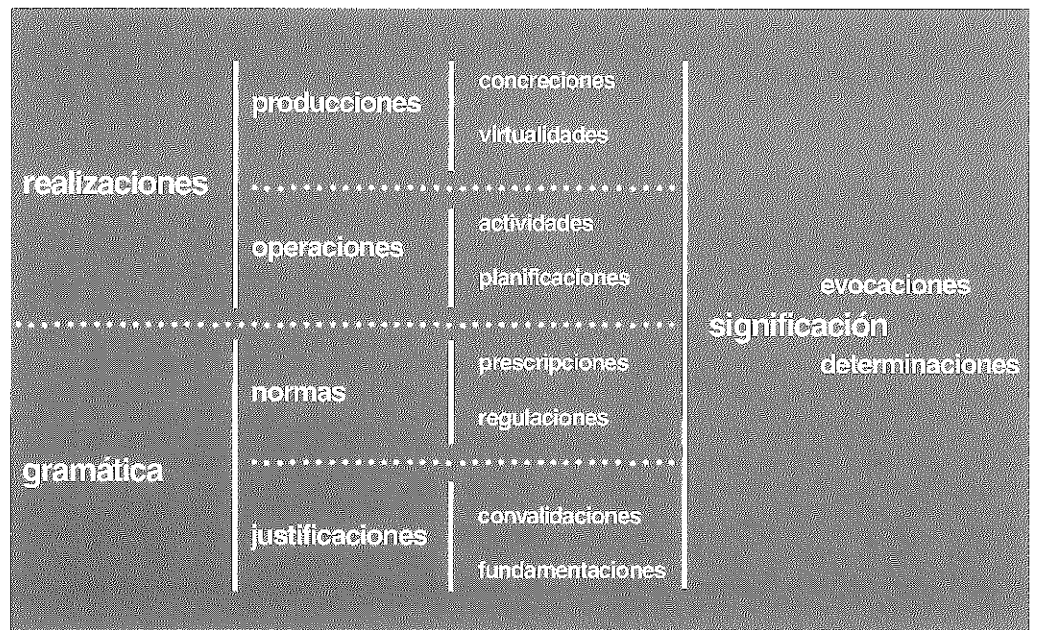
- No hay práctica sin producciones, ni hay producción sin operaciones.
- No hay práctica sin normatividad, ni hay norma sin justificación.
- No hay operatividad productiva ni normatividad justificada sin efecto de significación.

Por otra parte, lo que caracteriza el tono general del trabajo es la ligazón entre un orden matemático con precisa consistencia geométrica, y un orden de la significación y la calificación del espacio. No menos vinculados está el orden de la operatividad concreta en el campo de la arquitectura con el orden de los saberes generales, es decir de las cosmovisiones que se expresan a través de múltiples canales. Cada vez que estemos hablando sobre alguna de estas dimensiones estará sonando como en sordina aquella que la completa, porque solo así estaremos cerca de transmitir la intención que guió esta elaboración.

## Descripción general

La Perspectiva constituyó la primera sistemática de representación y prefiguración de formas espaciales. Su desarrollo tuvo largos períodos de preparación –que pueden remontarse por lo menos a la Grecia clásica– y se determina con suficiente precisión durante el siglo XV. Ya en esa época –y también con antecedentes previos en las técnicas de los canteros medievales– se conocen los rudimentos de lo que luego se llamaría Geometría Descriptiva. Esa otra sistemática de Dibujo tendrá su definición y reconocimiento a través de la obra de Gaspar Monge alrededor de 1800.

Aunque existen notables diferencias de sentido y condiciones operativas entre ellas, ambas sistemáticas contienen un rasgo común, rasgo que se sintió siempre como limitación: *la ausencia del Tiempo*.



Desarrollaremos, en sus aspectos más generales y de manera conjunta o paralela, dos nuevos sistemas de graficación de las formas espaciales a los que denominamos TransPerspectiva Uniforme y TransPerspectiva Focal. Sistemas que generamos instituyendo un observador que deviene en viajero, viajero que atraviesa el Espacio y es atravesado por el Tiempo.

Para ello fue necesaria producir una rigurosa geometría de proyecciones y desarrollar el software que habilite la construcción y la mirada. La lógica geométrica, conjuntamente con la elaboración y uso de la herramienta informática inciden de manera decisiva sobre las nociones de Espacio, Tiempo y Representación.

Elegimos el nombre de TransPerspectivas porque ambos sistemas contienen la presencia de un observador que se *translada* y también porque los sistemas están, por así decirlo, más allá de la Perspectiva. Ambas consideraciones dan razón del prefijo *trans* antepuesto a perspectiva. Por otra parte, parece adecuado que exista un principio de denominación común para ambas alternativas y una diferenciación específica. Esta diferencia resulta porque en el primero de los casos el observador sostiene una dirección constante o uniforme de su mirada a lo largo de su desplazamiento –entonces TransPerspectiva Uniforme– mientras que el segundo caso el observador esta-

blece un eje o foco que organiza su mirada a lo largo de su recorrido –entonces TransPerspectiva Focal–.

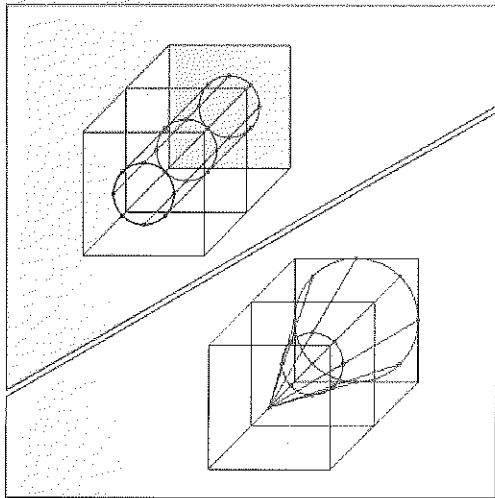
## Geometrías de las proyecciones

Mostraremos aquí la sistemática general de las proyecciones planas, proyecciones que dan origen a los distintos tipos de representación de las formas espaciales.

Dentro de las sistemáticas tradicionales, encontramos solo dos tipos de proyecciones rectilíneas planas.

Una de estas proyecciones es aquella en que las rectas proyectantes son paralelas y la otra es aquella donde las rectas proyectantes se originan o pasan por un punto que se constituye así en centro o polo de la proyección. Son denominadas Proyección Cilíndrica y Proyección Cónica porque si se proyecta una circunferencia –paralela al plano de proyección– las rectas proyectantes configuran en un caso una superficie cilíndrica y en el otro una superficie cónica, como se muestra en la figura 2.

Al primer caso responden las proyecciones ortogonales, sean o no explícitamente concertadas, que dan origen a los llamados geométrales, ya sean plantas, fachadas o cortes, como así también a las axonometrías y caballeras. El segundo caso se corresponde con la Perspectiva Clásica o Perspectiva con puntos de fuga.



Sin dejar de reconocer la gran eficacia operativa y el alto valor conceptual de ambos tipos de proyección, es claro que constituyen un repertorio muy acotado, generado mucho años atrás, repertorio que atendía a sensibilidades bien distintas a las contemporáneas y cuando las posibilidades de implementación o construcción de los dibujos ni siquiera podían suponer los recursos informáticos. Lo sustancial es, a mi juicio, la elaboración de otras alternativas que permitan superar algunas de las limitaciones que conllevan esas miradas así constituidas, y que permitan además abrir sus interpretaciones.

En este sentido, hemos desarrollado dos alternativas. La primera de ellas es la TransPerspectiva Uniforme –TPU– en la que las rectas proyectantes se apoyan en una recta paralela al plano de proyección –eje de la proyección–. Las proyectantes están contenidas en planos normales al eje de proyección, lo que supone que deben ser paralelas a un plano Director.

Esta proyección puede ser denominada conoídica, puesto que si se proyecta una circunferencia paralela al plano de proyección, las rectas proyectantes configuran un conoide circular recto.

La segunda alternativa es la TransPerspectiva Focal –TPF– en la que las rectas proyectantes se apoyan en dos ejes rectilíneos, los que cumplen las siguientes condiciones: ser paralelos al plano de proyección y ser normales espaciales –para una aproximación desde la experiencia sensible se puede convenir que uno de ellos es horizontal y el otro vertical–.

A esta proyección la denominamos biconoídica, dado que si se proyecta una circunferencia paralela al plano de proyección, las rectas proyectantes configuran una superficie que por sus características puede llamarse biconoide circular recto. Ambas alternativas se muestran en la figura 3.

#### Estructura y operaciones básicas en las transperspectivas

Se muestran en las figuras 4 y 5 la estructuración de los elementos constitutivos de cada uno de los sistemas de TransPerspectivas y las construcciones básicas en la representación de un prisma frontal. La figura 6 contiene las

imágenes de un volumen frontal con sectores curvos en ambas sistemáticas.

Dado que uno de los rasgos más característicos de las TransPerspectivas es que las rectas no paralelas al Cuadro –sean o no horizontales– se dibujan como segmentos de hipérbola, se incorporan –figura 7– las demostraciones gráficas correspondientes a cada caso.

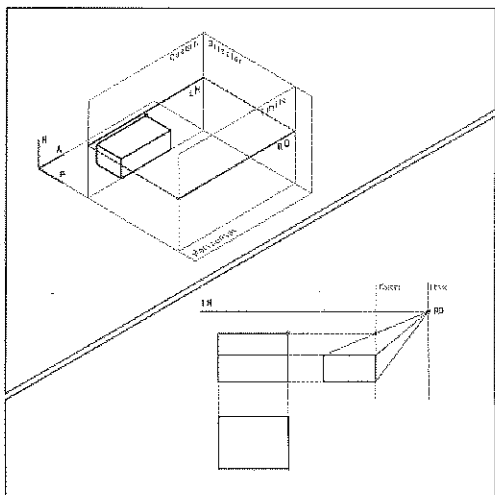
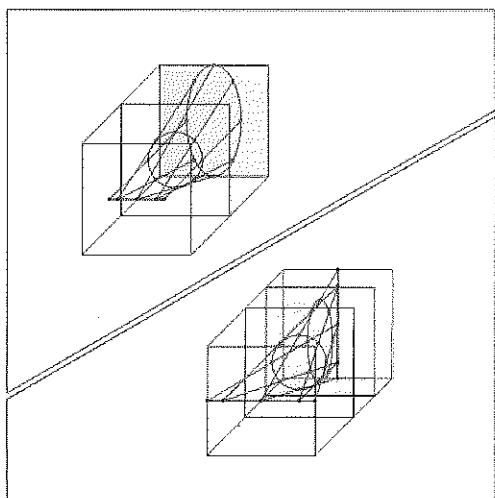
En la TransPerspectiva Uniforme las visuales conforman paraboloides hiperbólicos y en TransPerspectiva Focal conforman hiperboloides de una hoja. Las intersecciones de las visuales correspondientes a las rectas oblicuas generan entonces dichas imágenes hiperbólicas.

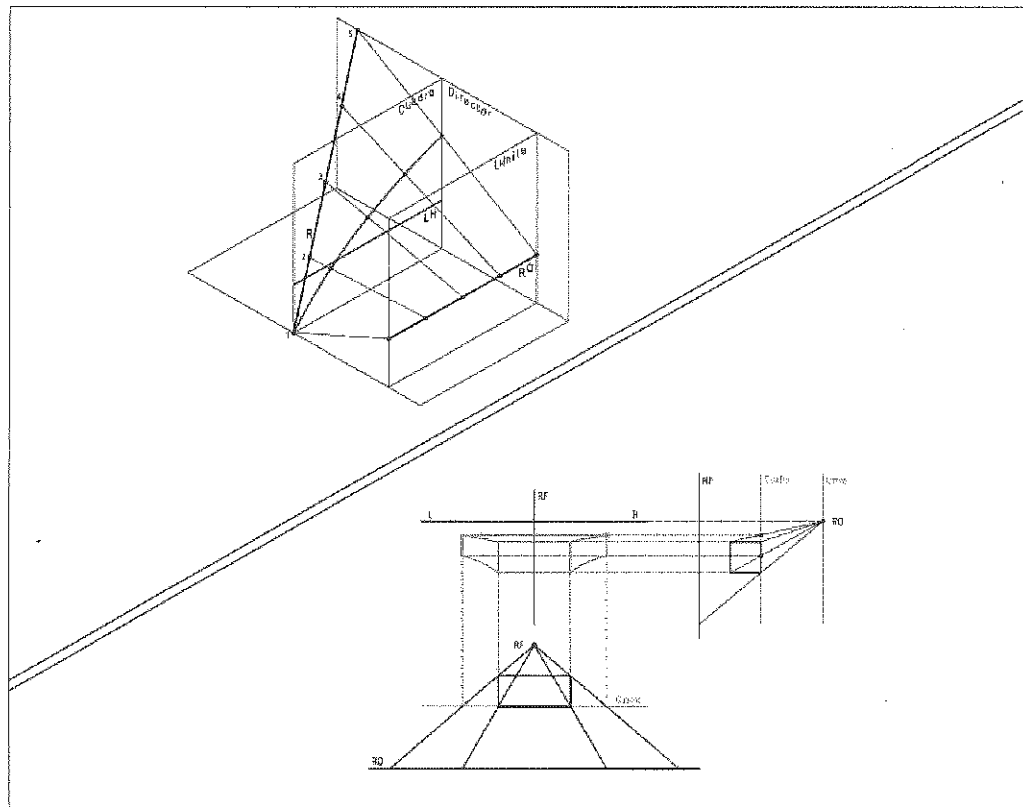
#### Algunas imágenes en transperspectiva

Lo notable es que con las TransPerspectivas todo cambia –como ocurre con toda nueva sistemática– tal como puede apreciarse en las imágenes de los planos laterales de una estructura cúbica y de una esfera con cortes paralelos, presentadas en la figura 8. Es particularmente sugestiva la transformación de las circunferencias de corte de la esfera que ahora asumen configuraciones elípticas cuya proporción depende del alejamiento de la circunferencia, dado que en TPU el eje horizontal es constante mientras el vertical está en función de dicho alejamiento.

Una aplicación directa en el campo de la arquitectura es la representación del conocido edificio bancario de Clorinda Testa en Buenos Aires. Se verifica en la figura 9 que es posible visualizar con gran precisión la totalidad de ambas fachadas dado que se trata de la visión de un observador que no se ubica en el ángulo de la esquina sino que recorre una recta horizontal oblicua a ambas caras.

Las imágenes más interesantes y propias de las TransPerspectivas solo pueden apreciarse en la pantalla de un monitor, pues consisten en bandas que son consecuencia de largos recorridos del viajero que las sistemáticas instituyen, bandas que van pasando como resultado de su desplazamiento, visiones de un viajero que puede detenerse o retroceder y, que de acuerdo a la planificación del dibujo puede acercarse a algunos objetos, eventualmente atravesarlos, o bien distanciarse de otros. En TPU, aunque la imagen no es la más adecua-





da podría pensarse en un una larga tira de papel en la que se registre la escena, pero en TPF, cuando el recorrido es extenso los focos van también desplazándose –se trata entonces de TransPerspectivas multifocales–, y entonces el movimiento se incorpora de manera concreta, de modo que las imágenes ya no son figuras sino que devienen en secuencias, con lo que ya no son atrapables en registros fijos.

### El significado de las miradas

Pensar en el significado de una práctica implica su consideración integral, implica atender al orden del *sentido* que cobra como totalidad. Ciertamente, no se trata de lo que dice cada enunciación de una lengua sino del reconocimiento del significado global de esa lengua, de lo que ella supone, propone o impone como organización del mundo. Del mismo modo, tampoco se trata de lo que comunica como imagen particular cada dibujo de una determinada sistemática, sino de lo que ella supone, propone o impone como lógica de la espacialidad y de las conformaciones. Desarrollaremos una mirada sobre las miradas, en el sentido de explicitar las nociones de espacio que son construidas y comunicadas por cada sistemática.

Es esencial vincular los tipos de proyección con la determinación de la mirada. Se trata de rescatar ese vínculo, frecuentemente olvidado pero inescindible, entre la geometría de las proyecciones y la significación de la mirada.

Por un lado, aparece la necesidad de la consistencia lógica de los principios y de las operaciones geométricas; por otro lado, aflora la necesidad de reconocer en dichos principios y procedimientos modos diferenciados de mirar el mundo.

Para abordar eficazmente el plano de la significación se requiere considerar comparativamente las distintas sistemáticas para ver los sentidos que portan.

Empezaremos por una cuestión fundamental: el modo diferenciado en que son calificadas las miradas según la *posición* del observador, posición que es instituida por cada tipo de proyección. Por posición entenderemos tanto su acepción más directa –ubicación en relación con los objetos observados– como a la *posición subjetiva* que así se construye.

A su vez, estas nociones están insertas en la trama de las relaciones sociales y en los procesos de evolución del conocimiento, la tecnología y la estética.

A continuación daremos nombre a cada una de estas miradas –primaria y analógica lectura– y señalaremos algunas características sobresalientes.

–Llamaremos *visión del observador ausente* a la mirada que se constituye a través de la proyección cilíndrica o paralela, generando los Geométrales y las Axonometrías. La *posición* del observador, en tanto ella queda determinada por los rayos o rectas proyectantes, se instala en el infinito. Se trata de un observador que no participa del mismo espacio en el que están situados los objetos que mira, de un observador que se aleja tanto de ellos que termina ausentándose. También podríamos decir que entonces, el espacio es un espacio estrictamente objetual, que el sujeto está *en otro lado*.

–Llamaremos *visión del observador estático* a la mirada que se constituye con la proyección cónica o polar, visión con la que se establece la Perspectiva Clásica. La *posición* del observador queda definida como un punto situado a una distancia real, mensurable y concreta respecto de lo observado. Es importante la condición puntual y determinada de la visión y no lo es menos que dicho punto está en el mismo espacio en el que se encuentra lo observado. El observador es absolutamente estático lo que implica su imposibilidad de desplazamiento o giro. Sin embargo, este observador construye una mirada que, por instalarse en el mismo ámbito de lo mirado, implica una representación simbólica de la experiencia, a tal punto que frecuentemente se la asimiló directamente con ella. Esto permite hablar de un dibujo perceptual, puesto que quien mira está simbólicamente *en el mismo lugar de lo mirado*, se incluye en el espacio que contiene a lo observado.

–Llamaremos *visión del viajero distraído* a la mirada que se constituye por medio de la proyección conoídica, generando la TransPerspectiva Uniforme. Las *posiciones* del observador, definidas por el ordenamiento de los rayos o rectas proyectantes, consisten en un recorrido en dirección rectilínea con una longitud tan extensa como se quiera. También aquí el observador –ahora devenido en viajero– recorre la escena a una distancia finita, participando así del mismo espacio que contiene a dicha escena. Este viajero en su reco-

ruido mantiene su mirada en planos normales al eje de desplazamiento. Esta inalterabilidad de la dirección de sus visuales, esta anulación de cualquier desvío por algún foco de atracción, esta imparcialidad con la que registra la escena, habilita a establecer una equivalencia simbólica con aquellos viajeros distraídos o desinteresados.

-Llamaremos *visión del viajero atento* a la mirada que se constituye a través de la proyección biconóidica, con la que se establece la TransPerspectiva Focal. La *posición* del

observador es también aquí de carácter dinámico, multiplicada en el recorrido según una dirección rectilínea, paralela al cuadro. Se mantienen varios rasgos del caso anterior: El observador se califica como viajero y lo observado como escena, y la inclusión en el espacio de dicha escena. Sin embargo, se introduce un eje de atención de la mirada, definiendo otra recta que orienta o focaliza la visión. Si el recorrido del viajero pretende ser extenso, el dibujo que registra o construye la escena se organiza según diferentes ejes de

atención que van eslabonando la escena. Se puede establecer entonces una correspondencia simbólica con un viajero atento o interesado, con un viajero que supera la visión homogénea del panorama. Este viajero va construyendo otros ejes de atención o interés al continuar así su recorrido, constituyendo con ello el mundo como secuencias concatenadas.

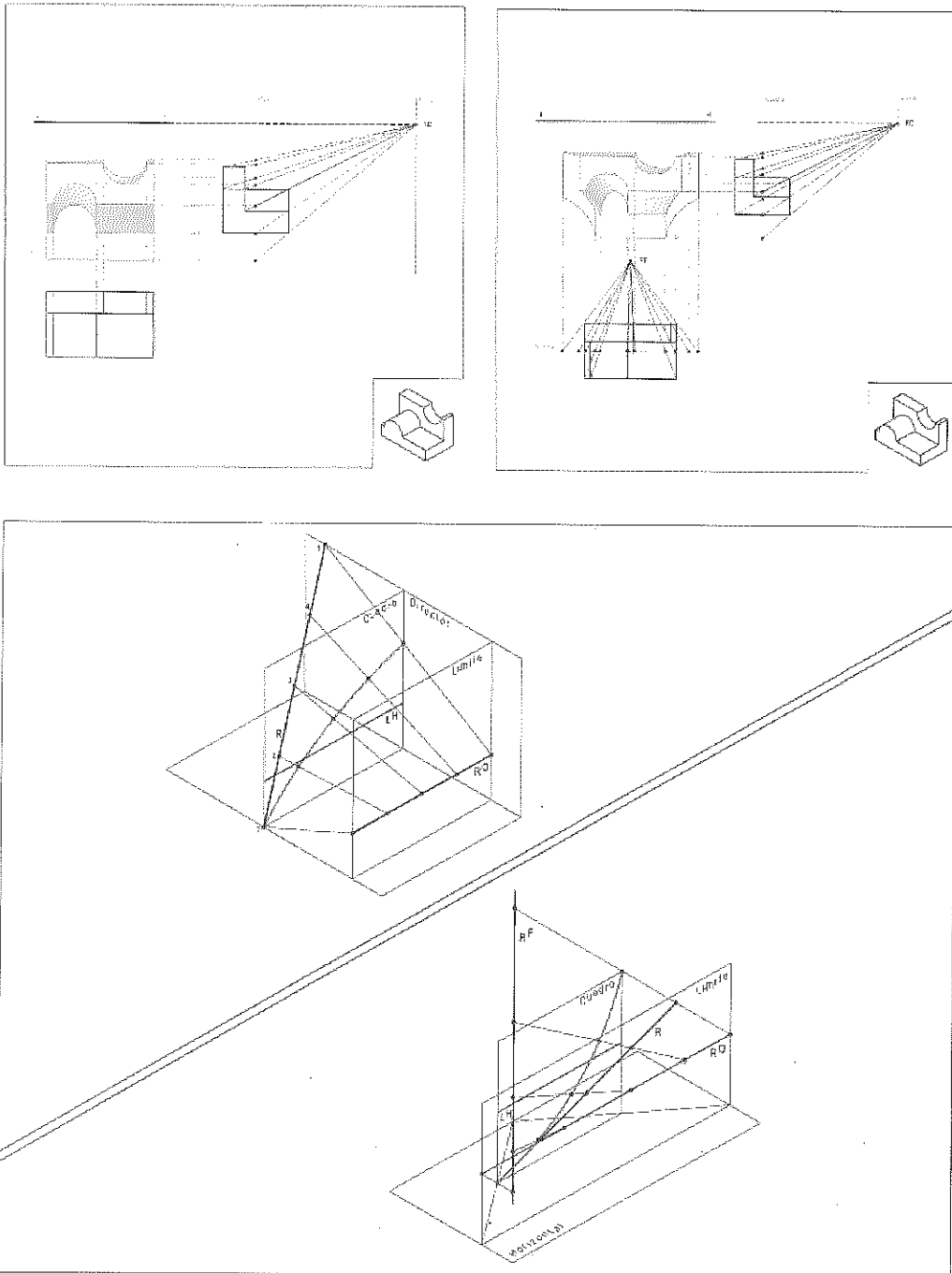
### Sistemática general

Para caracterizar precisamente la tesis propuesta acerca de una sistemática general debe aclararse que no se trata solo –y ni siquiera básicamente– de una elaboración metasistemática que meramente observa y ordena los procedimientos ya instaurados. En rigor, la sistemática general se origina a partir de la creación de nuevos sistemas de representación gráfica, el último de los cuales –la TransPerspectiva Focal basada en la Proyección Biconóidica– contiene como casos particulares de su dispositivo de graficación a todos los demás sistemas basados en proyecciones rectilíneas sobre el plano. Se pueden así englobar a los distintos sistemas vigentes en el interior de una lógica unitaria o, de otro modo, se posibilita derivar a todos ellos de un único y nuevo tipo de proyección que los contiene y los explica.

Como ha ocurrido muchas veces en las elaboraciones teóricas y técnicas es la producción de algo nuevo, la apertura del repertorio de lo existente, aquello que permite ver lo ya conocido bajo otra luz. Se trata de la visión del repertorio en el interior de una estructura desde la que se puede generar y explicar unitariamente cada uno de los integrantes de la colección, estrictamente es la creación de aquello que habilita su revisión.

### La imagen espacial

En términos sucintos diremos que la problemática espacial requiere atender a sus aspectos contextuales o marcos de referencia. Se trata de la demarcación del tema en sus aspectos más generales, es decir aquellos relacionados con los modos de aprehensión, conceptualización y configuración del espacio. En última instancia, sostengo el enfoque acerca de la condición del espacio en tanto *construcción* y en tanto *producción histórica*. Se trata también de la ubicación de la problemática del espacio como uno de los temas capitales en todas las dimensiones de la constitución y el desarrollo humano.



Una cuestión decisiva e insoslayable de la propuesta consiste en la ubicación de los sistemas de representación de las formas espaciales en el marco de la práctica proyectual de la arquitectura, a partir de la noción de prefiguración y del carácter activo y productivo de los modos sistemáticos de dibujo de las formas espaciales.

En tal sentido, estamos incluyéndonos y convalidando una tradición, o más precisamente un modo de hacer y pensar que es habitual y hasta caracterizante de nuestra disciplina. Para acentuar la idea debo decir que se trata de un modo de hacer y pensar que consiste precisamente en eso: en pensar y hacer como aspectos ligados, o también en pensar haciendo y hacer pensando. No digo que solo la arquitectura establece estos nexos estructurales entre la acción y la reflexión, pero es verificable que la arquitectura constituye una de las disciplinas que desde sus lejanos orígenes ha establecido fuerte y consustancialmente esta relación y que además la ha sostenido y potenciado a lo largo de toda su historia.

#### Conclusión en clave metafórica

Quizás el nudo de deseo que guía todo el desarrollo se sitúa en el recorrido, el deslizamiento, el movimiento.

Varios estratos del recorrido: todos metafóricos, es decir más reales que lo que el mero pragmatismo reconoce como realidad.

El sueño de deslizarse, de dejarse llevar por la curvatura de la infinita hipérbola, desliza-

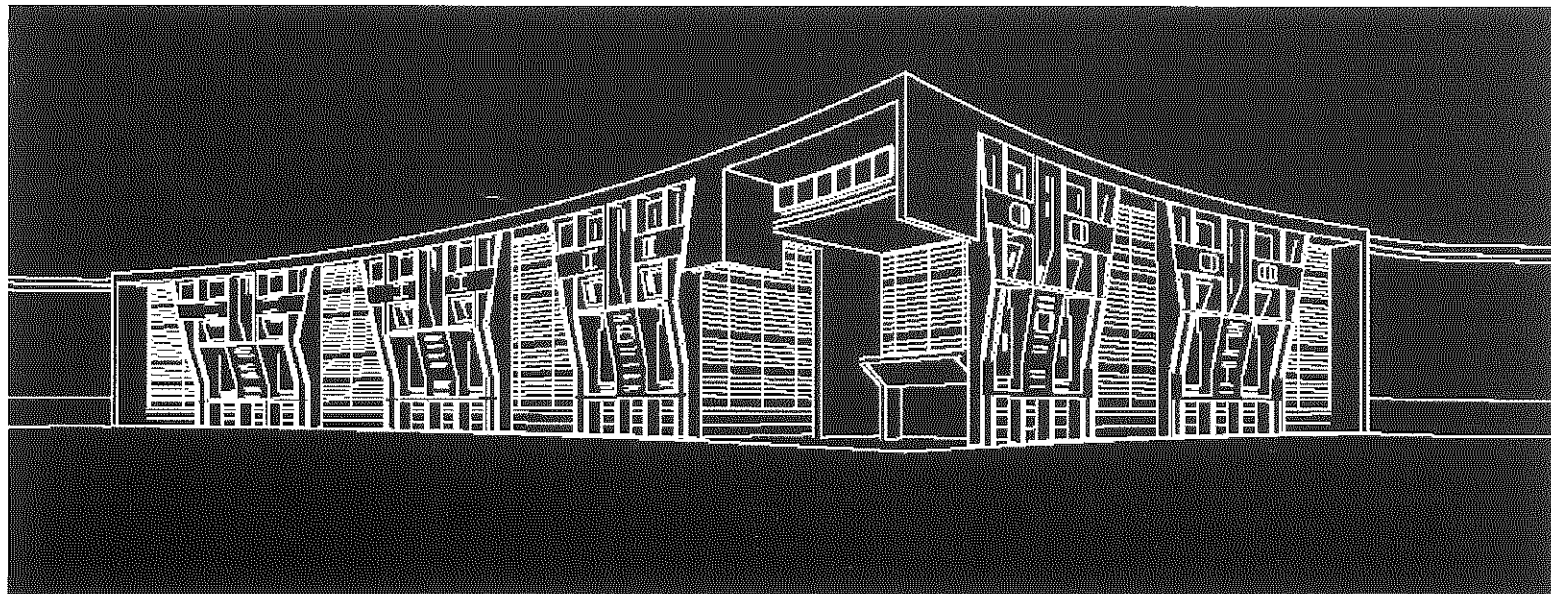
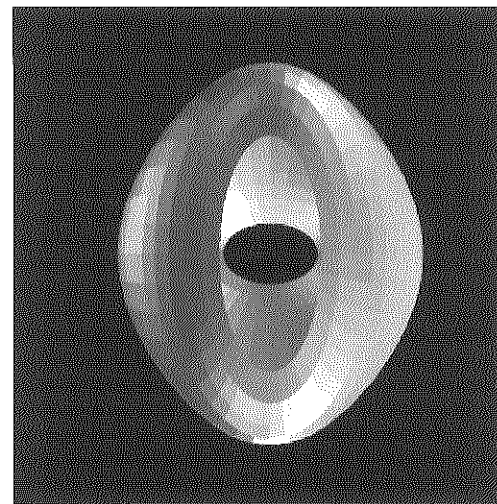
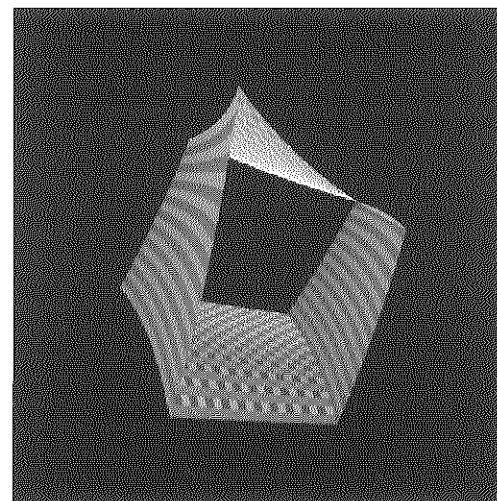
miento cada vez más suave, sin riesgo de quiebre ni de finalización.

Los recorridos del observador que le habilitan otros modos de mirar, recorridos que tampoco tienen otros límites que el cansancio del dibujante o del paseante, recorridos siempre dispuestos a reiniciar la marcha. Viajero siempre dispuesto a volver a abrir los ojos con la perplejidad de quien intuye la existencia de nuevos e inagotables horizontes, de nuevas e inagotables miradas.

Recorridos por los distintos sistemas de graficación buscando un vehículo que permita pasar de uno a otro, ilusionándose con la llegada al infinito donde se produce el cambio, donde la transición se consuma. Y entonces la incitación a volver al inicio para emprender otros viajes siguiendo una ruta cuya trayectoria pasa por las distintas sistemáticas.

Trayectoria que las atraviesa y las enhebra llevándose de cada una de ellas la experiencia de su insustituible visión, algún testimonio de la belleza y el sentido profundo de sus nobles ejercicios y la suave melancolía que surge de la sospecha de que lo mejor todavía no se ha dicho, de que en cada estación del recorrido existen potenciales maravillas que esperan ser descubiertas o construidas.

Recorrido por las múltiples disciplinas que dicen y califican el espacio, sabiendo que la Arquitectura es su máximo acercamiento personal y social. Y sabiendo también que el espacio jamás se dejará atrapar en jaula o límite alguno.\*



# Proyecto urbanístico - Proyecto arquitectónico

Relación entre el proyecto urbanístico y el proyecto arquitectónico en el marco pedagógico durante el periodo 1957-2003

Aníbal Moliné

*"La razón puede soñar lo que los sueños no pueden razonar"*

Nicolas Snowden Willey, 1965

*"La razón, o el conjunto de todo lo que hemos conocido, no es la misma que será cuando más conozcamos"*

William Blake, 1788

Nos proponemos efectuar aportes en el dominio del conocimiento sobre aspectos de la actividad proyectual, a fin de contribuir a enriquecer las relaciones involucradas en el tema.

Para ello, hemos reflexionado críticamente sobre una serie de proyectos<sup>1</sup>, elaborada por alumnos de cátedras dedicadas a la enseñanza del Proyecto Arquitectónico (PA), a fin de considerar los enfoques, conocimientos, procedimientos e instrumentos aplicados en las operaciones de intervención urbana y arquitectónica, dentro del aprendizaje proyectual<sup>2</sup>.

Definimos provisoriamente al Proyecto Urbanístico (PU), como el conjunto de saberes y procedimientos involucrados para intervenir proyectualmente sobre la ciudad, al PA como el conjunto de saberes y procedimientos requeridos para configurar las entidades edilicias y sus articulaciones con el entorno, y al Lineamiento Urbano (LU) como el conjunto

de finalidades y enunciados, sin status espacial, adoptados como condición de contexto para la formulación de PA y/o PU.

En el dominio programático<sup>3</sup>, nuestra hipótesis sostiene, que el conocimiento de las relaciones entre PU y PA constituye una instancia básica para:

- potenciar a la ciudad, y sus lugares como abiertos y apropiables para el conjunto de la comunidad urbana;
- contribuir a la construcción de consensos concurrentes a los procesos de transformación de la ciudad real;
- estimular la interacción entre comunidad urbana y comunidad institucional.

A su vez, en el dominio pedagógico y proyectual, dicho conocimiento es indispensable para enriquecer los contenidos cognoscitivos y proceduales relevantes para el aprendizaje, y también, para orientar sus modos de articulación didáctica.

Como derivaciones en este dominio, las articulaciones entre PA y PU posibilitan:

- explorar como las ideas urbanísticas propuestas durante el desarrollo del PU orientan y fecundan el PA de sus integrantes edilicios;
- indagar como el PA de estos integrantes permite introducir nuevas articulaciones proyectuales y eventualmente, experimentar vertien-

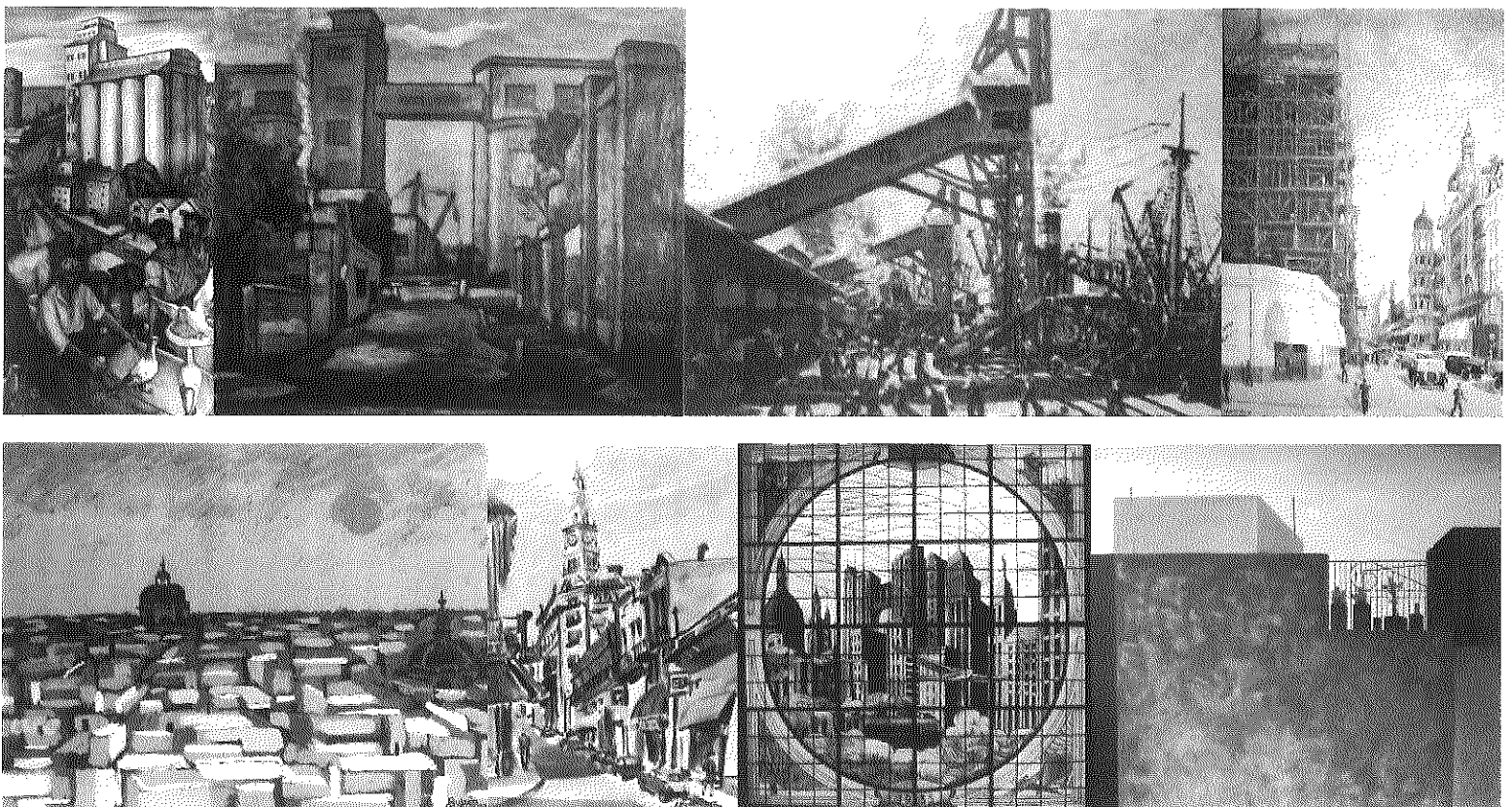
tes no visualizadas durante el PU;

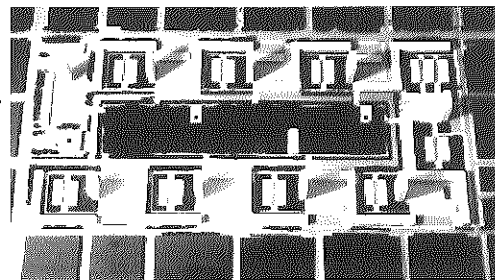
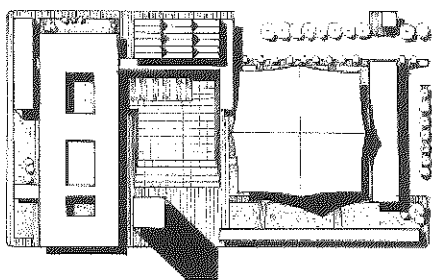
- fortalecer y enriquecer los fundamentos de la tarea proyectual, legitimando el proceso de ideación del PA en función de su estrecha correspondencia con el planteo urbanístico; y
- obtener indicadores que permitan evaluar con mayor objetividad el hipotético comportamiento de las propuestas proyectuales.

## Contextos y marco teórico

Para abordar nuestro propósito, ha sido necesario operar conjuntamente con dos contextos, la facultad como institución donde se aprende a proyectar y a construir consensos acerca de lo que puede ser la ciudad, y Rosario como lugar de aplicación de ese aprendizaje.

Los casos se extraen del primero, y son proyectos cuya razón de ser es la de posibilitar el aprendizaje, pero también ayudan a conocer la ciudad. Su estudio, involucra una doble articulación, la correspondiente a los resultados proyectuales y la atinente al diseño y a su aprendizaje. Esta vinculación, ha orientado nuestro abordaje a través de una aproximación teórica, basada en un enfoque sistémico, estratigráfico, y de modalidades epigenéticas, del cual derivamos una metodología<sup>4</sup>, recursiva y constructiva, y apta para analizar y generar procesos y proyectos.





Siendo Rosario el contexto del aprendizaje, y habiendo supuesto que la indagación de las relaciones entre PU y PA es una instancia ineludible para enfrentar los procesos de transformación de sus presentes condiciones, corresponde destacar algunas de sus características, su formación "sigilosa", la escasa relevancia de la arquitectura, la recurrente crisis de mediaciones entre edificios y vía pública, y el agravamiento de los fenómenos de exclusión social. Si bien éstas, configuran un marco conflictivo, al mismo tiempo, reconocemos las oportunidades, generadas entre otros factores, por la recuperación de una aproximación estratégica hacia la ciudad, por el rol creciente de la municipalidad en la gestión de su territorio, por la continuidad del proceso de recuperación de la relación entre río y ciudad, por el nuevo rol regional que ésta puede asumir, y por el potencial para la gestación de consensos operativos que la relación entre facultad, sociedad y ciudad puede promover. Estos aspectos representan desafíos para el despliegue proyectual de las relaciones entre PU y PA, y también, para establecer avances y aportes en el desarrollo pedagógico.

La necesidad de plantear las cuestiones internas del proceso proyectual que han caracterizado los enfoques empleados durante el período estudiado, nos lleva a incluir las principales líneas de pensamiento, que hemos reconocido dentro del marco teórico adoptado<sup>5</sup>. Su presencia, además de contribuir a explicitar el encuadre conceptual y procedual dentro del cual se han desarrollado los proyectos, permite registrar los momentos en que la concurrencia entre procedimientos y modelos conceptuales alcanzan el suficiente grado de consistencia como para caracterizar las propuestas como resultados pertenecientes a dichas líneas, a las que en términos generales agrupamos en las siguientes corrientes: pragmática y experimental<sup>6</sup>; sistémica<sup>7</sup>; analítica-propositiva<sup>8</sup>; y experimentalista<sup>9</sup>. Por otra parte, el programa, la historia y la experimentación, han sido las instancias de legitimización que en ellas han imperado.

A fin de tener el suficiente material de base como para apreciar el despliegue de las articulaciones entre PU y PA, y dar la posibilidad de indagar las relaciones entre, obra arquitectónica y ciudad, aprendizaje y proceso proyectual, y el Rosario real y el imaginado; los casos seleccionados responden a una diversidad de

programas, lugares y escalas. Ellos han sido analizados en su condición de objetos proyectuales y como instancias de procesos operativos, tanto en términos de diseño<sup>10</sup> como de aprendizaje<sup>11</sup>.

#### Construcción de consensos

Abordar este proceso, ha implicado indagar las vinculaciones entre ciudad real e imaginada; hay momentos en que el Rosario real orienta el aprendizaje y otros donde se da lo opuesto. Como nuestra aproximación a la gestación de consensos urbanísticos supone que sus alcances van más allá de las consecuencias espacio-formales en el dominio de lo arquitectónico, la elección de ciertos casos reales para su confrontación con los imaginados, nos ha servido de apoyo para señalar el sentido y la amplitud de su significación social.

Al cotejar la ciudad real con la imaginada y al analizar el papel de las articulaciones entre PU y PA en sede académica, se ha evidenciado la utilidad del proyecto como instrumento para apoyar la construcción de consensos, en tanto proceso acumulativo y recursivo, orientado y controlado por un pensamiento crítico, y también, como recurso para traducir las ideas-fuerza en imágenes espaciales comprensibles para ser consideradas por la comunidad. Dicha confrontación, hizo posible desplegar las articulaciones entre PU y PA a través de múltiples versiones, pero siempre derivadas de finalidades objetivables, internalizadas, apropiadas y legitimadas mediante el consenso construido críticamente<sup>12</sup>.

#### Algunas conclusiones sobre el material analizado

##### El programa

Pese a que en el presente el programa ha perdido la condición de principal legitimante que tuvo en los ámbitos relacionados con el movimiento moderno, y en particular en los proce-

sos de carácter experimental efectuados hacia finales de los sesenta, el estudio de los ejemplos revela su persistencia como factor de peso en la génesis de las propuestas, aunque sujeto a la diversidad de valoraciones operadas durante el período adoptado.

##### El paisaje

La variedad de temas, escalas y lugares que los casos abordan, muestra la recurrencia del paisaje como factor que condiciona a las propuestas y que se constituye en una de las claves que permiten articular las relaciones entre PU y PA, aunque su valoración esté referida a diversas interpretaciones<sup>13</sup>.

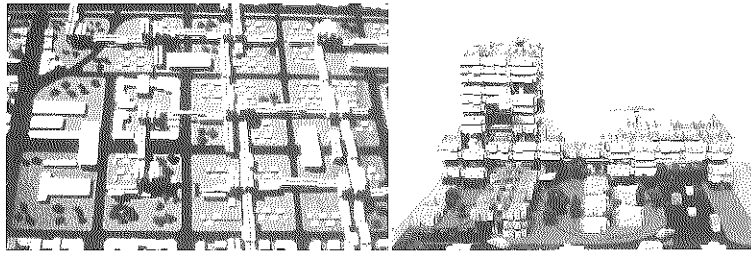
##### El sitio

Corresponde enfatizar la presencia del sitio como protagonista fundamental en el marco de las relaciones entre PU y PA. Al reconocer que tanto las operaciones urbanas como las arquitectónicas se inscriben en él, queda implicada una ineludible condición de interdependencia entre dichas acciones y el lugar, y a partir de esa instancia, ya es posible contar con una base de consistencia para articular el PA y el PU. En varias de las propuestas analizadas, el sitio, va más allá de su consistencia como dato y base ineludible, y se convierte en una vertiente que genera y fundamenta la concepción del proyecto en su despliegue espacial, material y simbólico. Esa condición constituye al carácter abierto del sitio, y al reconocerla, hemos sostenido que el lugar se construye a través del proyecto.

##### La historia

A partir del final de los setenta, el testimonio del pasado urbano y arquitectónico, empieza a ser valorado en sí, y por su incidencia referencial; además, se lo considera como un modo de producción apto en sus posibilidades de aplicación para la formulación de las propuestas de transformación urbana. Una vez que la





historia es entendida como modelo a referenciar, como proceso legitimante para la producción de arquitectura y ciudad, y que aparte de registrar la cronología de los sucesos, se constituye en explicación crítica de los mismos, se abren muchas interpretaciones acerca de ella, y de las posibilidades de su transferencia a los dominios del proyecto. Podemos asumir entonces, a los procesos de reconstrucción creativa de la historia como una prolífica vertiente proyectual.

#### La particularidad de las situaciones concretas

Se puede apreciar como los procesos proyectuales, si bien comprometidos con diferentes líneas de desarrollo, comparten la preocupación por reformular o mantener ciertos resgos urbanos y edificados del pasado que hacen a la constante consolidación de sus identidades particulares. Podría afirmarse, que la serie de ejemplos, registra el avance del interés por asistir a la construcción de la identidad de las situaciones concretas de los lugares de intervención, y que dicho avance se sustenta en una aproximación más sensible hacia la comprensión de los problemas que se intentan resolver.

#### Las estrategias proyectuales frente al deterioro

Los cuestionamientos sobre las consecuencias sociales negativas son aplicables a todo modelo formal o conceptual que no considere las repercusiones de las condiciones que emergen en el dominio concreto del "mundo de la vida". La puesta en relación entre PU y PA tiende a poner en evidencia esas consecuencias para así poder operar proyectualmente en la superación de sus aspectos conflictivos.

A partir de los noventa son muy visibles los efectos resultantes de los procesos de exclusión social y del deterioro creciente en partes vitales de la ciudad. La toma de conciencia de estos problemas, ha estimulado la introducción de otras aproximaciones programáticas y proyectuales dentro del aprendizaje, donde el rol vitalizador de ciertos integrantes arquitectónicos y la hibridación de programas, han sido considerados como factores catalizadores para las operaciones de recuperación y rehabilitación urbana.

#### La incidencia de las relaciones entre PU y PA en el aprendizaje proyectual

Al asumir en el proceso de aprendizaje, al PU como instancia para el despliegue del PA, hemos identificado los aspectos que resultan

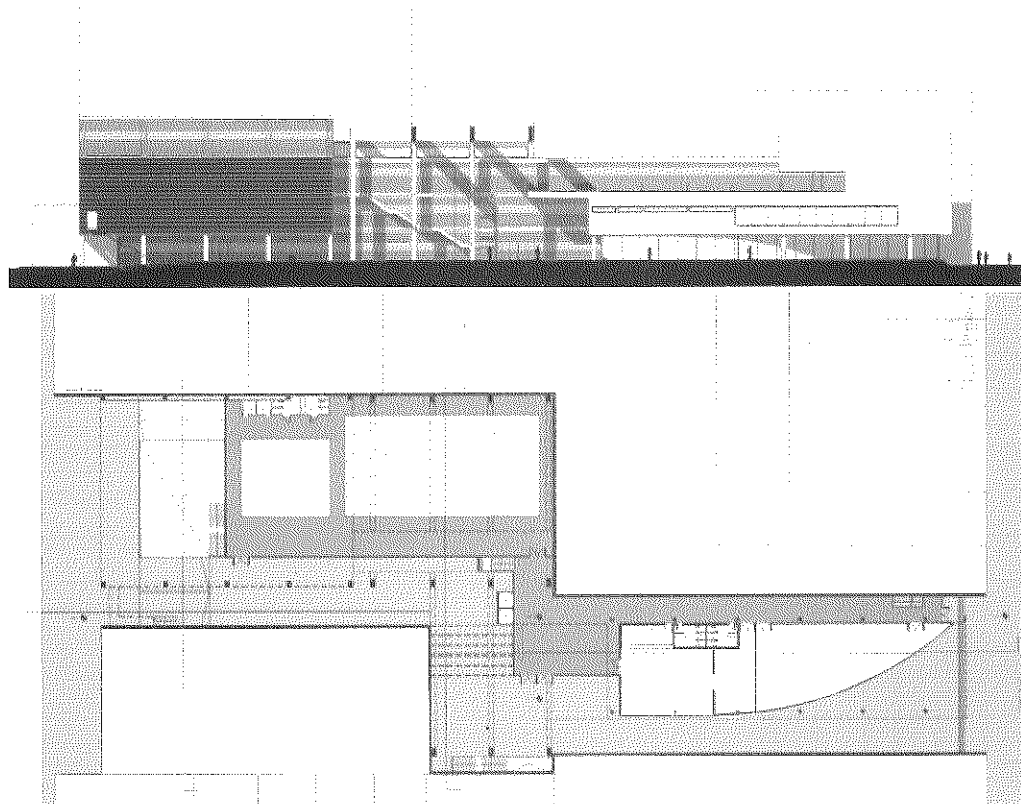
favorecidos; y como una manera de "cartografiar" las modalidades empleadas y sus alcances, hemos analizado sus distintas instancias proceduales articuladas según las relaciones entre LU, PU y PA.

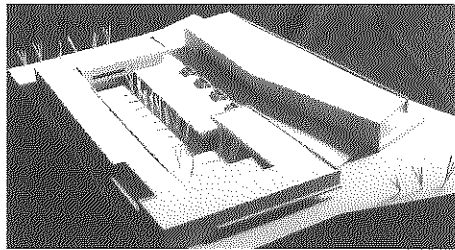
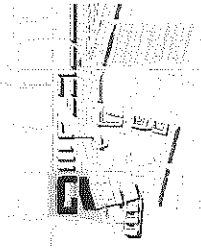
Si bien la mayoría de los casos elegidos corresponden a propuestas elaboradas en función de procesos en donde el PU aparece de un modo explícito como el marco dentro del cual se desarrolla el PA, se pueden detectar distintas instancias de articulación en la realización de los mismos<sup>14</sup>. Desde una posición que valoriza la cercanía con respecto a lo que suponemos es más probable que suceda en la realidad, las más apropiadas, son aquellas donde queda implicado el proceso de transmisión social que conlleva la tarea de la construcción real de la ciudad; y porque además, es posible reconocer las líneas de desarrollo que establecen una relación de continuidad durante el tránsito de una situación proyectual a la otra, ya que dichas relaciones se despliegan dentro de un marco de valores y procedimientos, que luego del debate es compartido entre los distintos protagonistas del proceso proyectual, y no impuesto como resultado de la intencionalidad de un único proyectista.

#### Aspectos del aprendizaje proyectual favorecidos

Sostenemos, que al formular las propuestas considerando tanto las implicancias urbanas como arquitectónicas, se abarca un conjunto mayor de presiones como factores condicionantes dentro del proceso proyectual. Por otra parte, la existencia de un PU involucra la necesidad de alcanzar, dentro del diseño, una fase de estabilidad transitoria que posibilita el avance hacia el PA, como una instancia de referencia que permite efectuar operaciones recursivas, desplegando un proceso de simulación que posee una mayor aproximación a las condiciones de la realidad, y donde también se logra una mayor comprensión de las múltiples repercusiones de las propuestas en los planos y recortes considerados. Esta mayor comprensión, además, genera ventajas pedagógicas ya que sus contenidos pueden emplearse como recursos de aprendizaje transferibles operativamente como premisas, guías de orientación, y marcos de evaluación para la crítica de los resultados proyectuales<sup>15</sup>.

La posibilidad de adoptar al PU como medida para referenciar y valorar los resultados del PA durante todo el proceso de aprendizaje,





también es ventajoso para los alumnos; les da un punto de anclaje para el avance de sus proyectos; contribuye a la fundamentación de los mismos; los ayuda a familiarizarse con un instrumento de conocimiento y de intervención en la ciudad al que continuamente han de referirse; y por último, si asumimos que las ideas arquitectónicas deben considerar las expectativas sociales que se encuentran en los LU y PU, ello contribuye a la pertinencia y legitimidad de las propuestas. •

1 45 casos de propuestas proyectuales del período 1957-2003.

2 Mediante este estudio, intentamos haber contribuido a consolidar el conocimiento sobre la capacidad del PA y del PU -dentro de un contexto pedagógico- para facilitar órdenes proyectuales que puedan responder a los problemas emergentes de la conformación del hábitat urbano contemporáneo, en particular, de nuestra ciudad y de su área de influencia. Esta motivación se basa, entre otros aspectos, en reconocer la utilidad que el PA posee como proceso e instrumento para estudiar e intervenir en la ciudad.

3 Como derivaciones en el dominio programático, las articulaciones entre PA y PU permiten: generar estrategias de recuperación del espacio público; considerar de un modo más integral las relaciones entre equipamientos, espacio público y tejido urbano; lograr un mayor aprovechamiento de los equipamientos edilicios alentando el uso de los mismos como espacio comunitario, y la emergencia de nuevas actividades.

4 Desglosada en áreas de decisión y fases de estructuración-configuración.

5 Dentro del marco teórico correspondiente a los conceptos urbanos y arquitectónicos relacionados con el objeto de estudio, se hace énfasis en las siguientes cuestiones: consideraciones sobre la ciudad y la arquitectura; espacio, forma arquitectónica y urbana; concepciones básicas de la estructura urbana; concentración, dinámica y consenso social, como aspectos esenciales de la naturaleza de la ciudad; relaciones entre plan, proyecto urbano y proyecto arquitectónico; relaciones entre presiones y forma.

6 Se basa en la observación y análisis de la "realidad", se desarrolla mediante aproximaciones sucesivas a través del ensayo, la puesta a prueba, y la superación de los errores apelando a la crítica y a la generación de nuevas alternativas.

7 Apoyada en un fuerte andamiaje conceptual y diversidad de métodos, que asumen al diseño como una actividad generativa, regulada por procesos de autocontrol.

8 Su base principal es la referencia a la racionalidad y se apoya en la historia de la arquitectura y de

la ciudad, en el reconocimiento de los elementos, sus combinaciones y transformaciones; y donde la composición arquitectónica asume un rol dominante.

9 Se basa en asumir la complejidad, en las aproximaciones derivadas de un enfoque híbrido e inclusivo, en la maleabilidad y permeabilidad de sus contenidos, se desarrolla mediante procedimientos generativos, y se regulan mediante la crítica de performance.

10 Según las siguientes instancias: PA, PA-PU, LU-PA, LU-PU-PA.

11 Articulación didáctica de contenidos y procedimientos acorde a las fases del ordenamiento curricular.

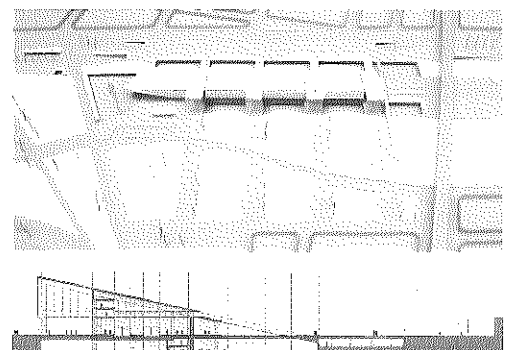
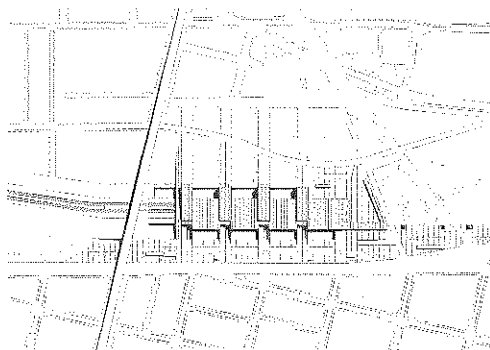
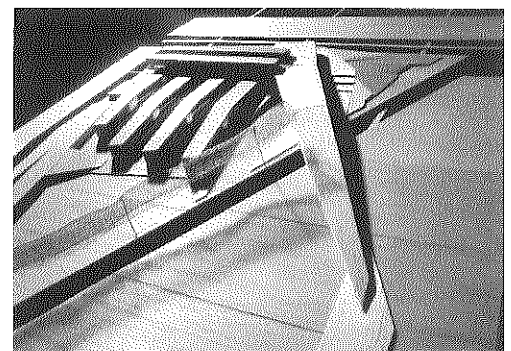
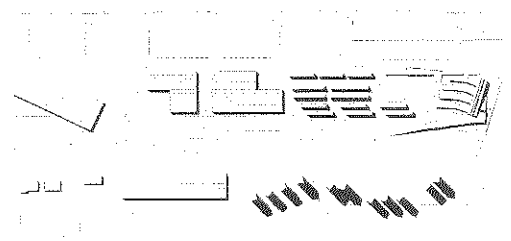
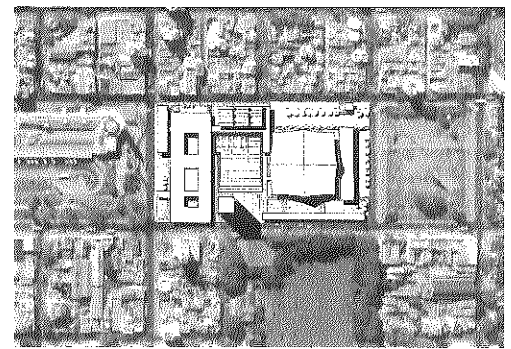
12 La continuidad del desarrollo temático y la permanente indagación exploratoria de la ciudad, han permitido conformar un repertorio de estudios y propuestas. Este, ha sido el resultado de una doble motivación, por un lado, ha constituido un esfuerzo para anticipar posibles escenarios que se adelantan a las demandas del presente, y por el otro, ha apuntado a la formulación de marcos de referencia útiles para fundamentar y evaluar estrategias de futuros desarrollos.

13 La relevancia del paisaje como soporte operativo del proyecto, radica en asumirlo como organización productiva capaz de anticipar e interactuar con los hechos urbanos, y no sólo como concepción escénica de la naturaleza. Su particular apariencia queda referida a las actividades de sus ocupantes; por lo tanto, sus atributos y condiciones ofrecen una triple significación: son la guía, la consecuencia material y el registro de la actividad cultural sobre el territorio.

14 El mismo alumno hace el recorrido completo (LU+PU+PA), o distintos alumnos abordan las diferentes instancias que lo integran.

15 Dentro de nuestro estudio también hemos incluido, consideraciones sobre como los recursos empleados para establecer vinculaciones entre PU y PA en el proceso de aprendizaje -tales como: definición de roles; articulación entre trazados circulatorios, espacios, masas edilicias, y sitio; hibridación de programas, incorporación de actividades comunitarias, y utilización de partes de la estructura edilicia como espacio público- pueden desempeñar un papel activo en la recuperación de la condi-

ción de apertura social de la ciudad; en la construcción de consensos sociales requeridos para transformarla; en la legitimación de la tarea proyectual y su aprendizaje; y en especial, para facilitar el desarrollo de proyectos orientados a estimular las interacciones entre comunidad urbana y comunidad institucional.



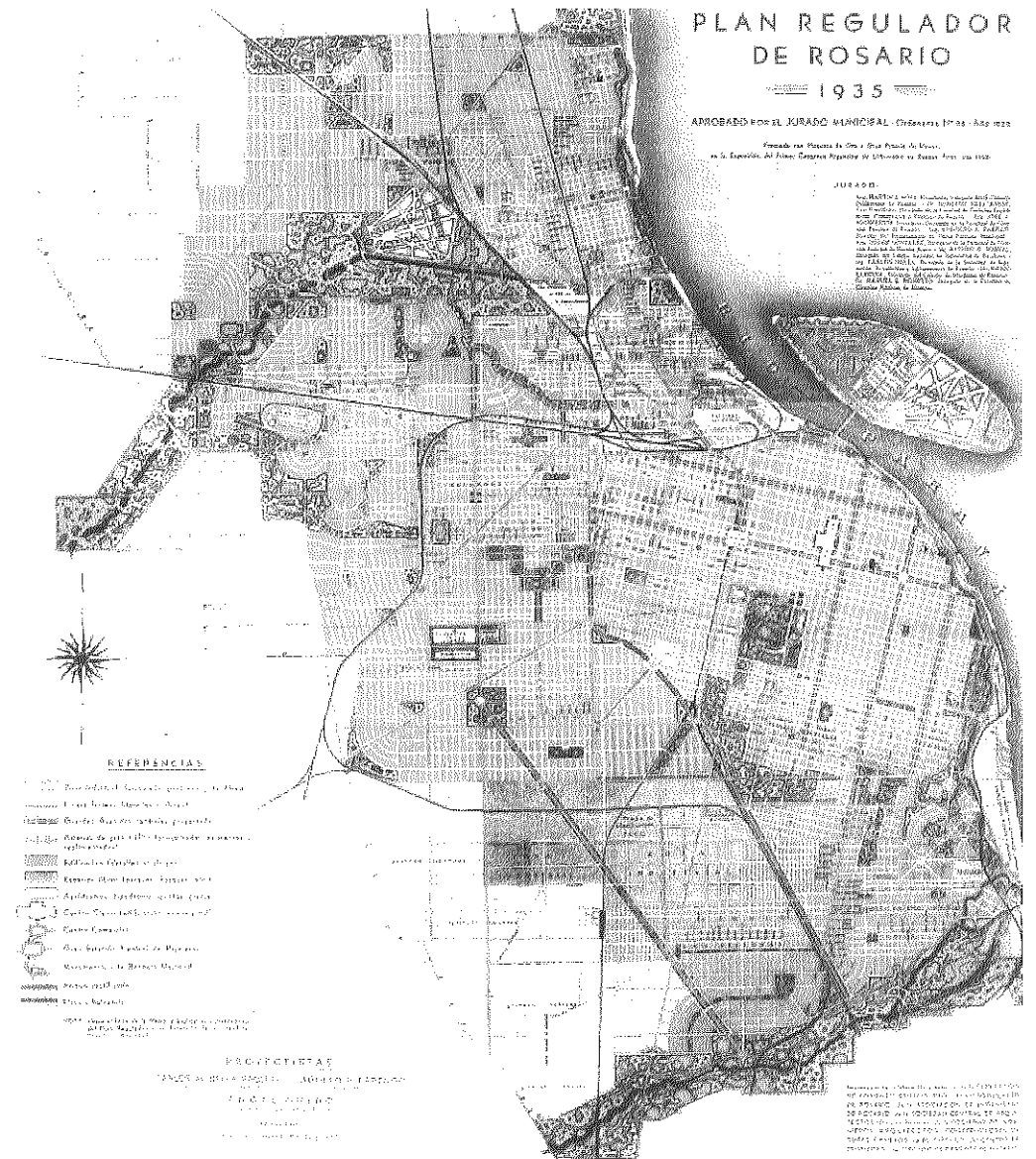


Plan Regulador de Rosario constituyó su puesta a prueba y por años oficiaría de modelo de referencia. Incluso se hicieron avances sustantivos en la profesionalización a través de su reconocimiento dentro de la topografía de los saberes con una cátedra universitaria, y de la realización de un congreso donde participaron los principales organismos públicos. Sin embargo, a fines de los años cincuenta, ya puede advertirse su fracaso en constituirse como profesión autónoma y una alteración sustancial de sus representaciones y los modos de actuación que se dispersan hacia la Arquitectura o hacia la esfera más ambigua de la Planificación. Queda así evidenciada una insalvable debilidad, asociada a las continuas fluctuaciones que alcanzan a su misma denominación: se hablaba de Planeamiento en lugar de Urbanismo, como luego se aludiría al Diseño Urbano, y más tarde a la Urbanística.

¿Por qué ocurrió esto? La tesis sostiene que -en nuestro país- se vio agravada cierta inestabilidad intrínseca al Urbanismo como disciplina, producto de los préstamos y traducciones teórico-metodológicos que la constituyen, y de la disputa por el campo urbano con otras profesiones y saberes. La intensificación de estos quiebres se debió a que nuevos grupos generacionales fueron tomando como referencia configuraciones propias de diversas tradiciones nacionales de la disciplina; más como recurso en sus disputas de poder dentro de un campo en formación, que por el agotamiento o inadecuación de ciertos paradigmas a desafíos concretos. En estos procesos fueron determinantes las particulares trayectorias -incluso en sentido geográfico- de ciertos personajes que oficiaron como heraldos de los desplazamientos en la producción de saberes y la dominancia en la producción cultural.

También contribuyeron algunas coyunturas históricas singulares: el terremoto de San Juan en momentos en que la experiencia del Tennessee Valley Authority era evaluada y difundida; el énfasis puesto por Perón en la planificación como un modo más eficiente de gobierno; y quiebres institucionales que favorecieron la drástica "renovación" de los claustros universitarios, fracturando la posibilidad de consolidar tradiciones sostenidas.

Otro factor determinante fue que, en Argentina, la constitución del Urbanismo fue

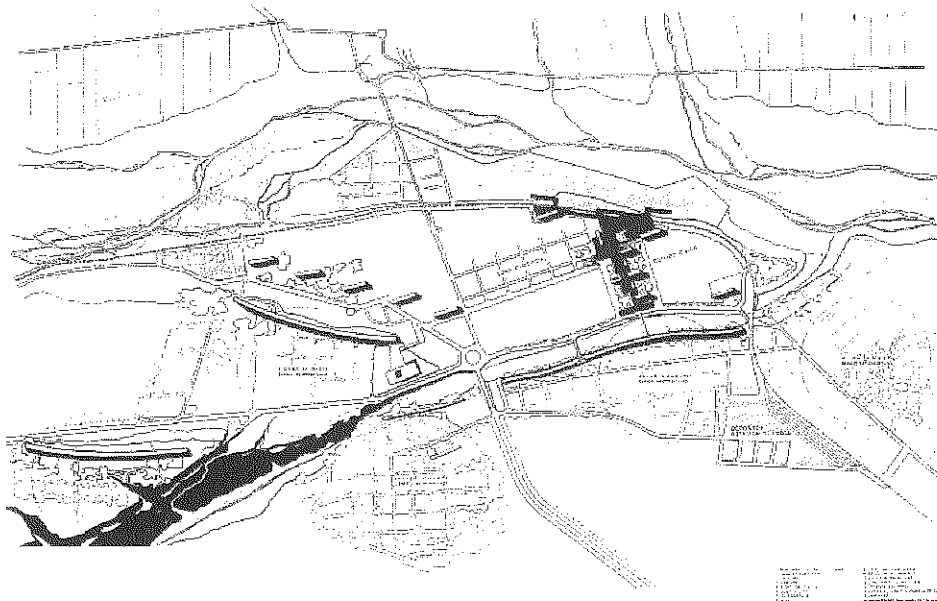


simultánea a los procesos de institucionalización de la arquitectura y la ingeniería como profesiones, que vieron en la absorción de este nuevo dominio una oportunidad de fortalecer sus posiciones y demarcaciones relativas. Paradójicamente, el Urbanismo fue "fagocitado" por los arquitectos en momentos en que, como "disciplina", renunciaba no sólo a la ciudad como su objeto específico, sino a lógicas y recursos propios de la Arquitectura: la forma, y la referencia histórica como sustento doctrinario.

Para aludir a estos quiebres recurrimos al concepto de *invención*; no en la acepción de "descubrimiento", sino de construcción cultural, de nuevos conceptos, instrumentos y

métodos para explicar y operar. Entendemos que el Urbanismo no es el simple producto de la toma de conciencia de problemas objetivos (presentes con anterioridad, aunque velados por viejas prácticas y representaciones): son reconocidos y enunciados al mismo tiempo que se construye la nueva disciplina y se imaginan nuevas estrategias de cambio social.

Para demostrarlo, se explica primero esta idea de la labilidad e inestabilidad epistemológica intrínseca al Urbanismo, en la que convergen su condición explícita de síntesis superadora de un conjunto de prácticas e interpretaciones sobre las nuevas metrópolis y sus problemas madurados hacia fines del siglo XIX, y la adopción de procedimientos analítico-

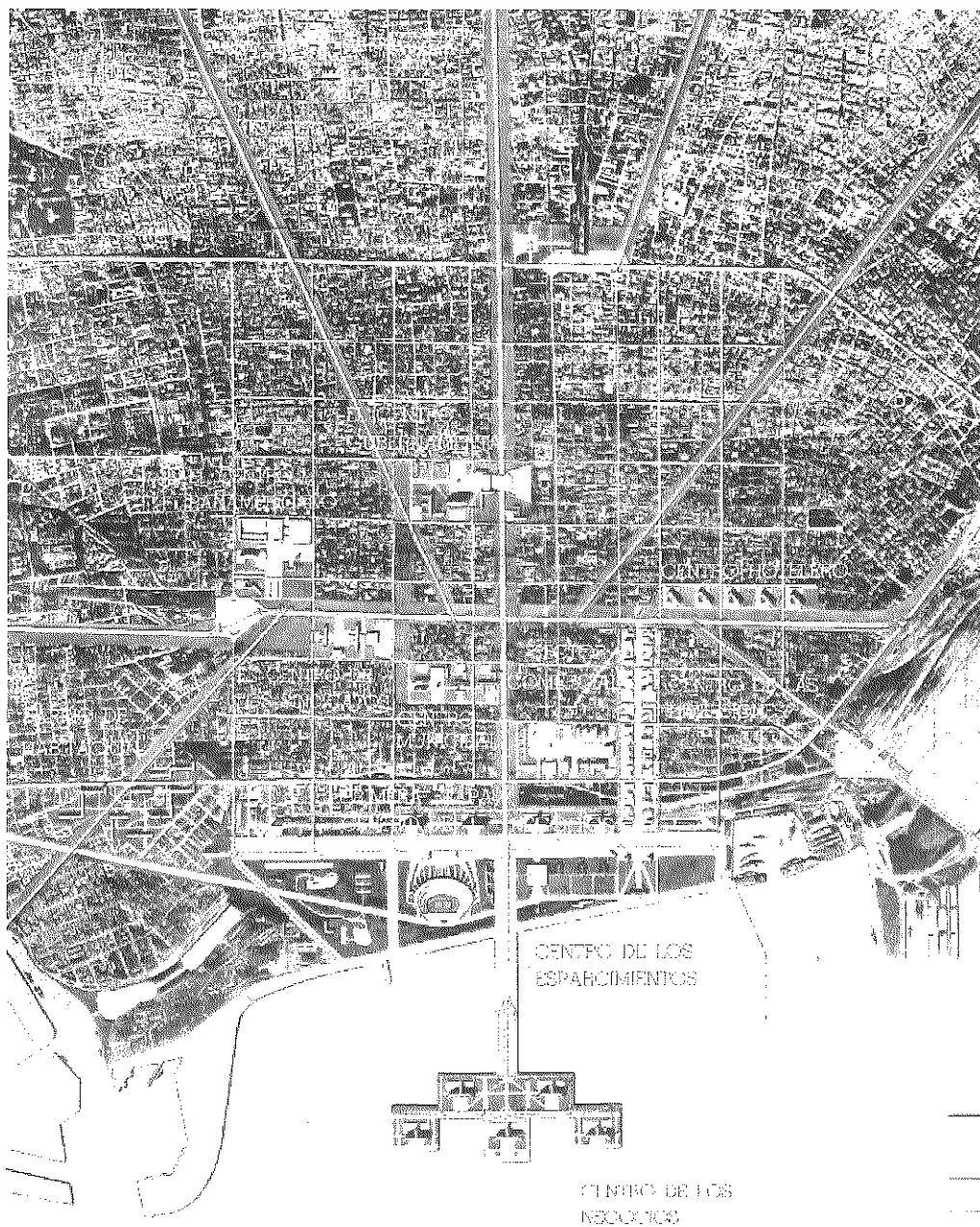


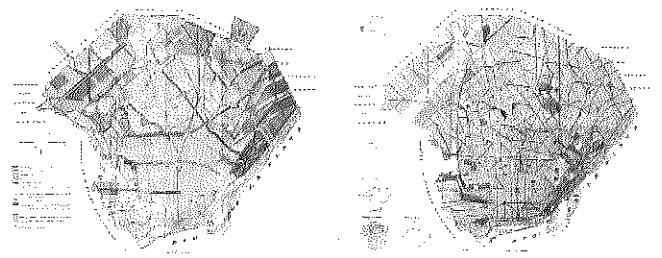
cos y conceptuales tomados en préstamo de otros saberes ya legitimados (biología, medicina, geografía humana, *scientific management*) en su voluntad de constituirse como ciencia.

Luego se muestra la condición de disolución de la disciplina en la Planificación y el abortado proyecto de su profesionalización hacia fines de los años cincuenta, poniendo en relación dos episodios que tuvieron como escenario a la ciudad de Rosario. Uno, las conferencias de Della Paolera en 1928, y sus derivas en la constitución de la primera cátedra de Urbanismo y la contratación del primer plan regulador dentro de los parámetros establecidos por la Société Française des Architectes Urbanistes. Otro, las primeras cátedras de Planeamiento dictadas en el país por Jorge E. Hardoy en 1957, en el marco de una renovación total de la enseñanza de la Arquitectura que tuvo su campo de experimentación en la Escuela de Rosario.

Se registra el conjunto amplio y plural de diagnósticos, propuestas e intervenciones sobre las grandes ciudades argentinas en las primeras décadas del siglo XX, promovidos por distintos grupos profesionales en consolidación (arquitectos, ingenieros, higienistas, agrimensores, abogados, paisajistas), con distintos objetivos y alcances como eran diversas las tradiciones intelectuales y técnicas en que se sustentaban, superponiendo sus esfuerzos y disputando el control de los inéditos procesos sociales, económicos y constructivos vinculados a la modernización.

Se describe la fortaleza de la disciplina y del campo profesional en sus comienzos entre 1925 y 1943, y el grado de consenso sobre el Plan Regulador que (a pesar de ciertas divergencias entre las figuras dominantes: Della Paolera, Guido, Cravotto, Le Corbusier) se estabiliza en sus fundamentos y reglas operacionales y es requerido por los municipios de las principales ciudades argentinas. Incluso se avanza en la creación de un diploma específico, saldándose aparentemente la disputa horizontal con las otras profesiones con intereses en el campo urbano. Se hacen notar, empero, las tensiones intrínsecas en su marco doctrinario (ciudad organismo o ciudad fábrica, determinación científica o inspiración artística, intervención clínica o quirúrgica, gestión o





proyecto) y cómo una primera captura efectiva de la actividad por parte de ingenieros especialistas era sostenidamente disputada por los arquitectos en sus pretensiones de incorporar a la ciudad como una escala mayor de la composición arquitectónica.

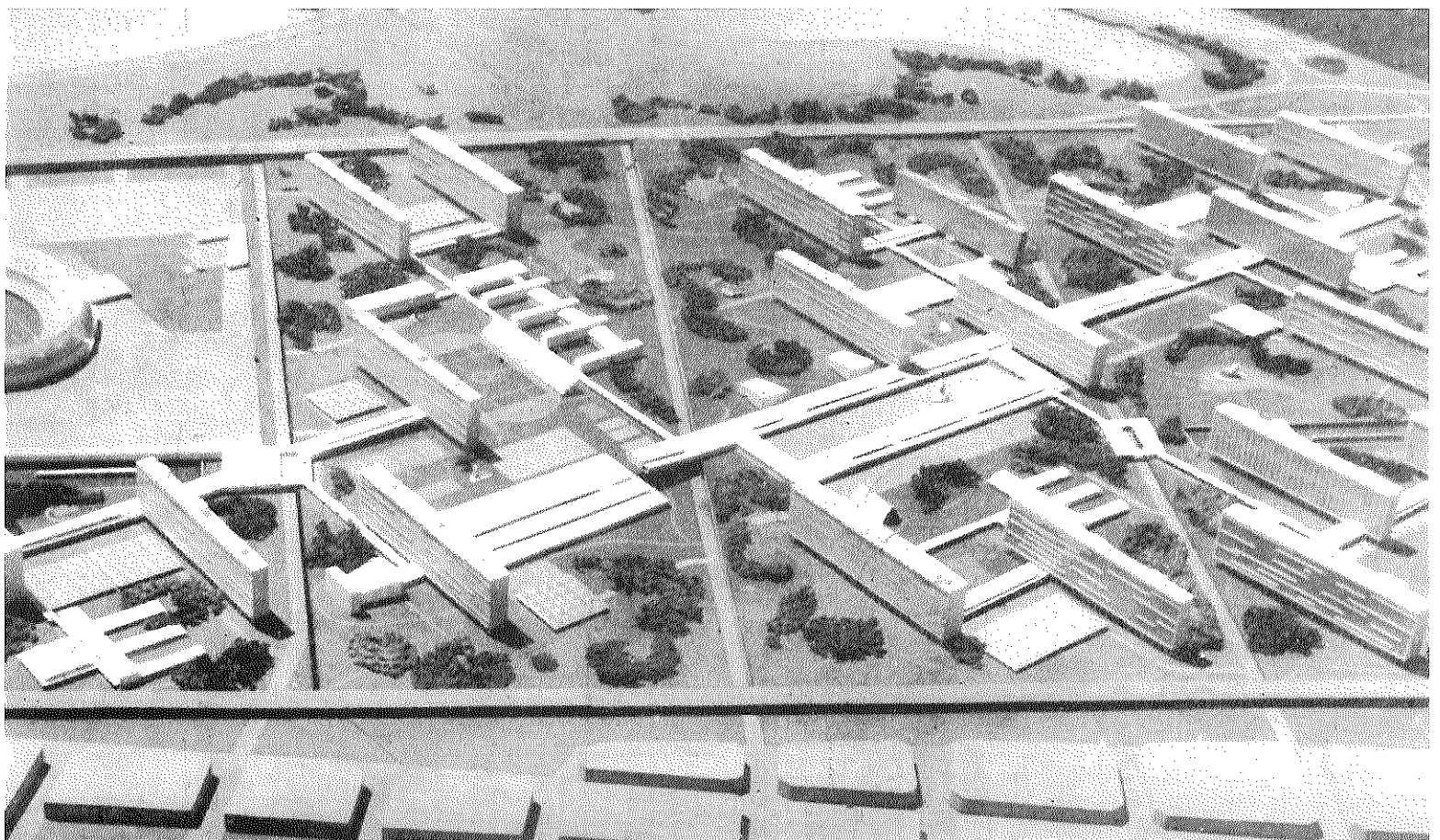
A continuación se explica cómo el terremoto de San Juan de 1944, y las pujas políticas por el control y las formas de la reconstrucción, favorecieron la "emergencia" y confrontación de posiciones y concepciones diversas entre los distintos equipos técnicos que se sucedieron, en general integrados por arquitectos de una nueva generación. Entraron en escena cuestionando la validez del Urbanismo estabilizado en ámbitos municipales, e incorporaron nuevos desafíos vinculados al desarrollo económico, la regeneración social a partir de agregaciones autónomas y caracterizadas, y la redistribución de la población en el territorio desde la articulación de aglomeraciones de distintas escalas y función. Así fue cómo, al tiempo que se lograba instituir la primera credencial específica, la competencia era tácitamente reconocida en algunos arquitectos

con el respaldo científico de geólogos, geógrafos e ingenieros, en equipos multidisciplinarios donde las especificidades se superponían y diluían.

Para concluir se expone cómo la retórica del Plan de comienzos de los años 50 -coincidente con la presentación del Segundo Plan Quinquenal- otorgó un fuerte impulso hacia la disolución de su especificidad. Todos hablaban de plan y se multiplicaron los planes urbanos y regionales haciendo a referencia a una disciplina ya legitimada, pero todos hablaban y decían cosas distintas. Es posible reconocer una insólita dispersión de operaciones, escalas de actuación y marcos teóricos -hasta de tipo de comitentes- recuperando y combinando experiencias disímiles: la TVA, la reconstrucción de Londres, el urbanismo como arquitectura reinterpretando las experiencias de Le Corbusier en Argentina, la planificación como cuestión de transporte, la MSA y el grupo Metron cuyos principales referentes trabajan en el país, y hasta los modelos de la Unión Panamericana para el "desarrollo" del nuestro subcontinente. Esto ocurre cuando ya resulta-

ba evidente el fracaso de la profesionalización autónoma de la actividad y su definitiva captura por parte de los arquitectos que -al imprimirle en algunos casos un sesgo formalista extremo- contribuyeron desde otro ángulo a propiciar la fragilidad de la especificidad y su disgregación en la metodología abstracta de la Planificación.

En el Post Scriptum sugerimos que la productividad de la tesis podría extenderse más adelante en el tiempo: permite amojonar un derrotero de sucesivos saltos y mutaciones epistemológicas, operativas y de configuración profesional. Pero lo que destaca al Urbanismo en Argentina no son tanto estas renovadas fluctuaciones sino los olvidos. Se podría pensar que varias de las alternativas actualmente en juego reconocen su identidad y fundamento en los sucesivos caminos abiertos a lo largo del siglo (el refugio en la pura forma, la técnica abstracta, la fabricación de consenso) Nada más lejano. No se trata de reparaciones o reencuentros; sino de sucesivos asaltos amnésicos a la novedad.\*



# La ciudad como objeto de cultura

Pensar la ciudad y el territorio desde la perspectiva de la historia cultural

Bibiana Cicutti

## Sobre la historia cultural

Pensar la ciudad y el territorio desde perspectiva de la *historia cultural* implica el reconocimiento de una doble operación de tránsito cultural. Doble, por cuanto esta transmisión atañe tanto a la construcción del discurso sobre la ciudad, como a las prácticas materiales que lo hacen posible. En nuestro trabajo, intentamos abordar esta dualidad, no como reflejo de una situación totalmente ajena y externa, sino como articulación de los procesos de larga duración con las prácticas específicas reconocibles en un determinado tiempo y lugar: El borde costero de Rosario entre 1920-1940. Este recorte espacio temporal se atribuye al reconocimiento de que allí se despliega un campo semántico sumamente rico y complejo generado en relación al territorio de la costa y al debate ideológico propio de la época.

Como otras ciudades intermedias en Latinoamérica, en Rosario se produjeron, hacia fines del siglo XIX, grandes cambios en la configuración urbana y la emergencia de nuevos espacios que plantearon nuevas relaciones de la ciudad con su río. Espacios que a su vez impulsaron modos inéditos de construir, habitar y simbolizar la ciudad. La costa se define entonces como el territorio de lo imaginario, donde las crónicas que atañen a la ciudad se entrecruzan inevitablemente con el tema portuario y ferroviario, producto y productor del intercambio: desde el debate urbanístico al discurso político económico, pasando por las historias de inmigrantes y viajeros, hasta los relatos marginales de la prostitución y la mafia.

Si bien debemos reconocer antecedentes en el período anterior, entre 1920 y 1940, se percibe un grado de consolidación importante en el campo cultural de Rosario, que se reconoce en la presencia de grupos, formaciones e instituciones que articulan un espacio de cruce en el cual las pautas innovadoras coexisten con elementos residuales y conservadores. La comunicación escrita se difunde masivamente, al compás de la irrupción permanente de diarios, revistas y una multiplicidad de medios gráficos, así como la radio y el cine se integran y, en su conjunto, definen la trama cultural de la época y la extensión de sus públicos.

Desde los grupos hegemónicos, las imágenes adquieren el lugar de un recurso más entre los discursos políticos, estrategias pedagógicas, escritos, publicidad y literatura, pero el

contexto de recepción plantea, a su vez, condiciones asimétricas de reconocimiento: adhesiones o rechazos, que devienen de las apropiaciones múltiples, móviles por las que la sociedad les otorga sentido. Debido a su condición activa y productiva, estas representaciones de los fenómenos urbanos se experimentan al mismo tiempo como algo objetivo y algo soñado, y construyen una visión del mundo a partir de los recortes y remisiones que producen, a la mediación de los dispositivos que cada género pone en juego, y a las familias discursivas que se asocian constituyendo genealogías que atraviesan el contexto espacio temporal.

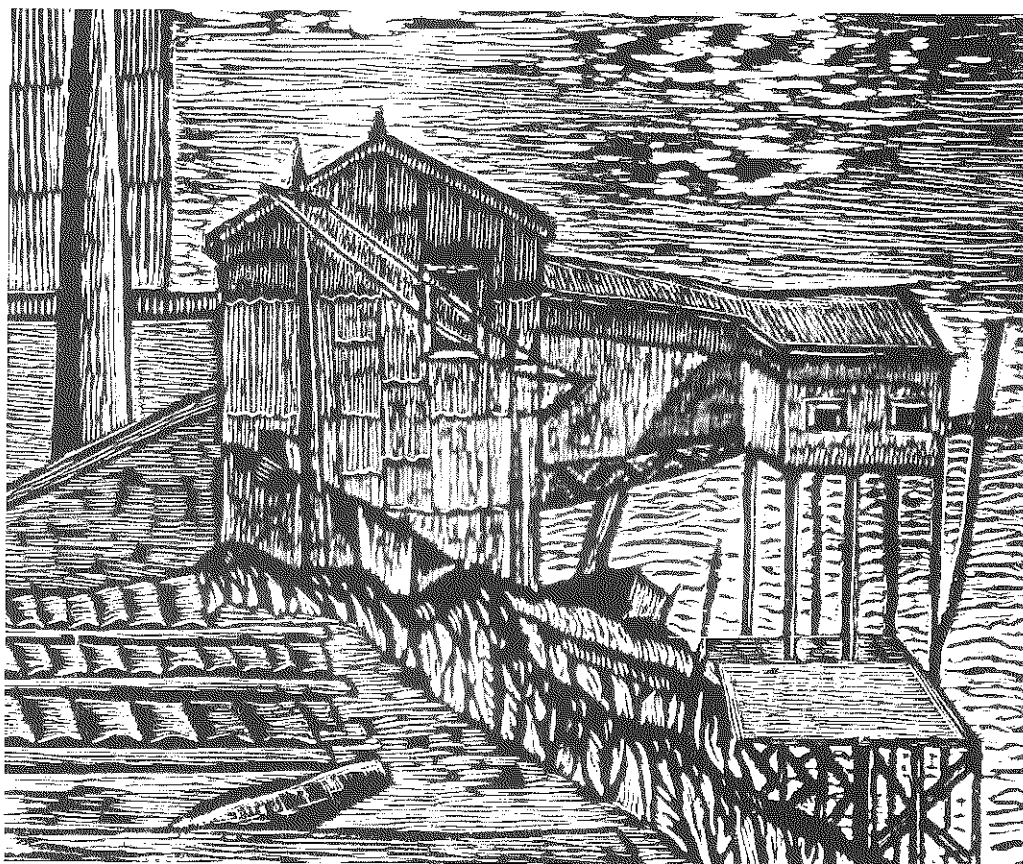
Nuestro trabajo giró entonces en torno a la construcción de una historia centrada en la producción cultural entendida como construcción de significados; un espacio móvil donde la capacidad creativa de los sujetos, ya sean individuales o colectivos, con las restricciones y convenciones que limitan lo pensable y lo decible, construye lugares de posibilidad.

Dentro de la historia cultural, como campo de estudio de amplio desarrollo en las últimas décadas, las representaciones sociales son tomadas como indicios que develan un universo significativo respecto de las acciones

proyectuales e intervenciones urbanas. Dicho enfoque nos permite el acceso a una pluralidad de lecturas sobre la ciudad y sus registros técnico-documentales. Así, es posible efectuar un reconocimiento de las transformaciones materiales de la ciudad y el territorio como productoras de significado, y a su vez, como el producto mismo de ese proceso cultural.

R. Morse, entre otros, ha impulsado notablemente el recurso de acudir a la literatura con el sentido de dar cuenta de ciertos registros de fenómenos que resultan sustanciales para la comprensión de la ciudad y que no se deducen sólo de los datos estadísticos y cartográficos. Términos como "representaciones" o "imaginarios sociales", transitan recurrentemente estos estudios, que progresivamente se han ido consolidando, constituyendo un núcleo teórico diverso y disperso, objeto de confrontaciones y debates.

En el ámbito latinoamericano, la contribución de A. Silva y N. García Canclini, entre otros, aportan notables avances sobre el abordaje de la ciudad desde una mirada fundamentalmente antropológica. Según este último, los imaginarios han nutrido toda la historia de lo urbano. Sus registros, de distinta naturaleza -según provengan de la literatura, el cine, la



plástica-, establecen continuidades ficcionales o, por el contrario, fragmentaciones según las operaciones de "recorte y encuadre" que permiten el acceso a la comprensión de la diversidad cultural y sus articulaciones en relación con los múltiples imaginarios que se despliegan. Así, el objeto de estudio se desplaza hacia el modo en que las realidades materiales de la ciudad y del territorio producen significación y son producidas, a su vez, en ese proceso cultural.

Desde esta perspectiva, la ciudad y el territorio resultan sujetos privilegiados para la interrogación de los temas sociales y de un modo general se insertan en la trayectoria de los llamados *Cultural Studies*. En los últimos años, los estudios culturales han tenido gran desarrollo, particularmente en los países latinoamericanos, ofreciendo cobertura a un amplio espectro de búsquedas alternativas o complementarias a la ciencia urbanística.

Ante el descrédito del discurso tecnológico y de las posibilidades del "control" urbano, observadores de la ciudad contemporánea (De Certeau, Jameson, Sennett, Soja) han colocado su atención en las maneras de practicar el espacio urbano que escapan a la visión de los técnicos y urbanistas, y a su dificultad para articular los sistemas culturales. Desde distintos enfoques, estos autores coinciden la necesidad de formular cartografías vinculadas a la experiencia del habitar en términos antropológicos, históricos y relacionales.

Si bien, como se ha señalado con insistencia, al colocarse en los márgenes del discurso académico, *los estudios culturales*, no aceptan —por naturaleza— una definición disciplinar (Alabarcés, R.Follari, A.Gorelik, Rios), podemos hablar de una matriz conceptual vinculada a una noción de *cultura* que se resiste a las concepciones idealistas y que, más bien, se vincula a una teoría materialista repensada a la luz de la historiografía marxista propia de los '70. En una síntesis recomendable, J. Arósteguy delinea la influencia de este pensamiento en la trayectoria de los estudios sociales franceses e ingleses, fundamentalmente desde la segunda posguerra, así como de la influencia del *análisis del lenguaje*, en el futuro de la historiografía.

Antireduccionismo, distancia respecto de la "representación lingüística del mundo", alerta frente a una "antropologización y universalización" de lo cultural, etc., tienden a enunciar una comprensión de la cultura como campo de

lucha, remarcando el énfasis político que, por definición, resulta ser la tarea del intelectual. R. Williams (1977) ya señalaba en *Marxismo y Literatura*, que la cultura no puede pensarse como un sistema de textos y artefactos, sino como una concepción, tanto antropológica —en el sentido de prácticas culturales—, como histórica de esas prácticas, cuestionando el carácter universalizante por medio de conceptos tales como "formación social", "poder cultural", "dominación y regulación", "resistencia y lucha", etc.

Diversos especialistas detectaron en los últimos quince años un desarrollo "explosivo" de estas cuestiones en Latinoamérica. Entre ellos, R. Follari (2004), dice que este fenómeno se registra como producto de la *adaptación* de la tradición sajona promovida por la academia estadounidense, coincidente con rasgos propios de la condición posmoderna de nuestra cultura: despolitización, teoricismo excluyente, aceptación acrítica de la cultura de masas, etc. Estos rasgos llevan al autor a pensar que es posible reconocer estos rasgos —con las excepciones de algunos notables— dentro de una tendencia más general de las ciencias sociales, dentro de las cuales, los estudios culturales son sólo un ejemplo. Y donde sus dificultades mayores residen en la impotencia respecto de la transferencia de sus resultados a la realidad contemporánea (intervenciones urbanas, estrategias culturales, políticas sociales, etc.).

Más que un condición propia de los *estudios culturales*, concluye Follari, la caracterización que se efectúa, resulta inherente a la actual conformación global del capital, y particularmente, al paso de lo simbólico a ser parte de lo infraestructural de la economía y al lugar que le cabe al intelectual en este contexto.

#### La ciudad desde la experiencia visual

La relectura de los textos de W. Benjamin sobre la experiencia urbana (promovida a su vez, por los estudios culturales que tratamos en el apartado anterior, contribuyó notablemente a renunciar a entender las representaciones como algo "subjetivo" y, contrariamente, a las prácticas materiales como "objetivas". Más bien, como sugiere en esta dirección R. Chartier, consideramos que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones (contradictorias) por las cuales los individuos le dan sentido al mundo que le es propio.



El acento puesto en las imágenes en relatos tales como *Cuadros de un pensamiento*, y, fundamentalmente, en el trascendente trabajo de *Los Pasajes*, supone una mirada que, anclada en la fascinación surrealista por los fenómenos urbanos, despliega una arqueología de la modernidad. Desde los textos reunidos y editados en 1928 bajo el título de *Einbahnstrasse (Calle de dirección única)* se instala en su narración la iconografía moderna: el automóvil, las estaciones de servicio, las luces de neón y el consecuente movimiento, ruido, etc. La arquitectura no surge estrictamente de la disposición de masas sino del montaje de diferentes percepciones que se producen en la medida en que se recorre la ciudad.

Asimismo, no se trata de reducir las imágenes visuales o literarias a un registro de información, sociológico o político, que complementa o ilustra el discurso teórico. Se trata, aunque conscientes de la necesidad de generar los instrumentos metodológicos adecuados, de legitimar la propia identidad del mensaje visual, de la búsqueda de sentido en la obra misma.

El rastreo, análisis y contrastación de las representaciones del imaginario social, nos resulta un campo de análisis sumamente rico para abordar la historia cultural en tanto intento de descubrir el imaginario del progreso, la modernidad, la técnica. La identificación de referentes materiales (visuales) —en muchos casos, aún activos—, permite reconstruir las alternativas por las cuales nuestra historia se nos presentifica. Las imágenes, realidades físicas y espirituales que nos rodean por todas partes —los proyectos urbanísticos, la producción plástica, la publicidad, la fotografía revelan los imaginarios que, conscientes o no, utilizaron sus autores, pero fundamentalmente nos permiten explorar el modo en que la ciudad y la cultura se producen recíprocamente.

Es aquí donde un primer acercamiento nos alertó sobre la omnipresencia del río en el cruce de las narraciones urbanas, estableciendo en su articulación distintos itinerarios que se relacionan con la percepción de una o varias ciudades condensadas en la estructura del intercambio, de la producción cerealera, y por lo tanto, de la costa. Los registros plásticos, fotográficos, literarios, nos ofrecen distintas maneras de pensar lo urbano y a su vez, de construir la relación de la ciudad con el río.

### La representación de la relación de la ciudad con el río

Dos historias se cruzan permanentemente: una se refiere a la conformación del territorio de la costa como sucesión de sus proyectos y materializaciones, expectativas y fracasos, avances y retrocesos, tensiones y contrastes, y la otra, al modo en que sus habitantes perciben y procesan esos cambios y los traducen en diversas formas de representación.

En el caso de Rosario, la institución del campo cultural se reconoce como expuesto doblemente a conflictos y matizaciones debido al juego de tensiones que se establece con Buenos Aires y con la red internacional en el proceso de modernización, promovido por determinados grupos intelectuales y artistas, las instituciones y los circuitos de producción, distribución y consumo en la arquitectura y el arte. Más que de un proceso de modernización, nos advierte P. Wagner, deberíamos hablar de “ofensivas modernizadoras”, impulsadas por grupos de avanzada que tienen determinadas expectativas. Por lo tanto, la asignación hegemónica de significados se

relaciona con el proyecto de producir la identidad de una ciudad cuya substanciación se caracterizó por la inmigración y la *mezcla*.

La organización de la cultura que detectamos en Rosario entre 1920 y 1940, permite identificar agentes, grupos, formaciones e instituciones, así como las mediaciones que promovieron o restringieron la introducción de la modernidad en el período. Este despliegue pone a nuestro alcance una constelación de ilustraciones tanto consagradas como vulgares; imágenes que se inscriben en el marco de lo establecido cumpliendo la función de afirmación de valores, junto a otras que permiten una lectura no lineal y, que en algunos casos, exponen conflictos y liberan tensiones.

Desde la primera aproximación a nuestro recorte espacio temporal se advierte, que ante una misma tematización del río, pueden desglosarse pares opositores: festivo/decadente, realista/mitológico, etc., y un *estilo de época* que remite mayormente a referentes europeos o americanos. El afiche, la publicidad en carteles y los murales extienden las modalidades gráficas al paisaje urbano, escenarios donde los autores se desligan con más facilidad del rigorismo académico.

La cantidad de publicaciones periódicas, destinadas a la divulgación del arte y la cultura, la actualidad social, el cine y los deportes, da cuenta de la emergencia de los medios masivos en la vida moderna, poniendo en disponibilidad los recursos figurativos, tipografías y estilemas que universalizan la producción local. Los medios gráficos contribuyeron, en general, al proceso de construcción y difusión del imaginario de la modernidad, donde las fotografías, imágenes y textos, articulan los dispositivos a través de los cuales se procura inducir a determinados comportamientos y actitudes frente al arte, la arquitectura y la conformación del paisaje urbano

Resulta ser el río el que exhibe una condición de catalizador de las transformaciones económicas y sociales. Es en la articulación de múltiples relatos y visiones de la ciudad que se constituye en el elemento de representación por excelencia, adquiriendo una diversidad y extensión considerable, ya sea como emblema de progreso y modernidad, o como decadencia y frustración; paisaje bucólico y festivo o de marginalidad y conflicto.\*



### BIBLIOGRAFIA

- BUCK-MORSS, S.1989: *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1995.
- CHARTIER, R.1996: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- DE CERTEAU M.1999: *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974
- FOLLARI, R. 2004: “Expansión de los estudios culturales y su constitución en objeto de estudio” en FOLLARI, R. (coord.): *La proliferación de los signos. La teoría social en los tiempos de globalización*, Rosario, Homo Sapiens.
- GARCÍA CANCLINI, N.1997: *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.
- GORELIK, A. 2004: *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y cultura urbana*, Buenos Aires, SXXI.
- MATO, D. 2002: *Estudios y obras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, FLACSO.
- MORSE, R.1985: “Ciudades periféricas como arenas culturales”, en: *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO.
- VERON, E. 1996: “De la imagen semiológica a las discursividades” en: *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa.
- WAGNER, P. 1994: *Sociología de la modernidad*, Barcelona, Herder, 1997.
- WESCHLER, D. 1996: “Buenos Aires (1920-30): La fotografía en la construcción de una identidad moderna”, en *Historia de la ciudad, la arquitectura y el arte americanos*, IAA UBA, Buenos Aires.
- WILLIAMS, R. 1981: *Cultura. Sociología del arte y la comunicación*, Barcelona, Paidós.

# Indagaciones sobre el problema de la arquitectura sustentable

Precisiones sobre los flujos de energía, materia e información - Optimización ambiental de los mismos

Elio Ricardo Di Bernardo

La tesis aporta una dimensión teórica, con fundamentos empíricos, para la producción de una teoría relativa a los problemas ambientales con relación al hábitat.

Al interior más profundo de un único modelo -post fordista- universal y globalizado la denominación "desarrollo sustentable" se utiliza como antídoto a la revulsiva y auténtica preocupación ambiental. Se instala así una utilización indiscriminada, reduccionista, cuando no fuera de toda racionalidad y contexto, de una denominación, que como una entelequia, avanza por todos los frentes ocultando la masiva e indiscriminada utilización de recursos naturales y humanos, con la finalidad de maximizar los beneficios de un sector muy reducido de la población.

La producción "cultura" del hábitat, en general, no escapa a este escenario, desde las acciones urbanas a las específicamente arquitectónicas o edilicias, es más, en muchos casos, se intensifica a la luz de una alta dosis de subjetividad e "intuición". En definitiva, buena parte de la arquitectura prestigiosa resulta finalmente reproductora del modelo.

La tesis propone los fundamentos de una evaluación cualicuantitativa -multicriterio- referida a la medida del nivel de sustentabilidad relativa local y parcial del hábitat. En este contexto la consecuente reducción del impacto antrópico conlleva no solo una dimensión cuantitativa, respecto de los recursos naturales, sino cualitativa, en nuestro caso, aquella referida a la dimensión simbólica de la arquitectura.

En el trabajo se ha propuesto la denominación de *Sustentabilidad Relativa* a las cuestiones referidas al remanido e inalcanzable concepto de desarrollo sustentable propuesto para los sistemas antropizados. Este concepto, de sustentabilidad relativa, se agrega a los desarrollados por los economistas ecológicos como ser:

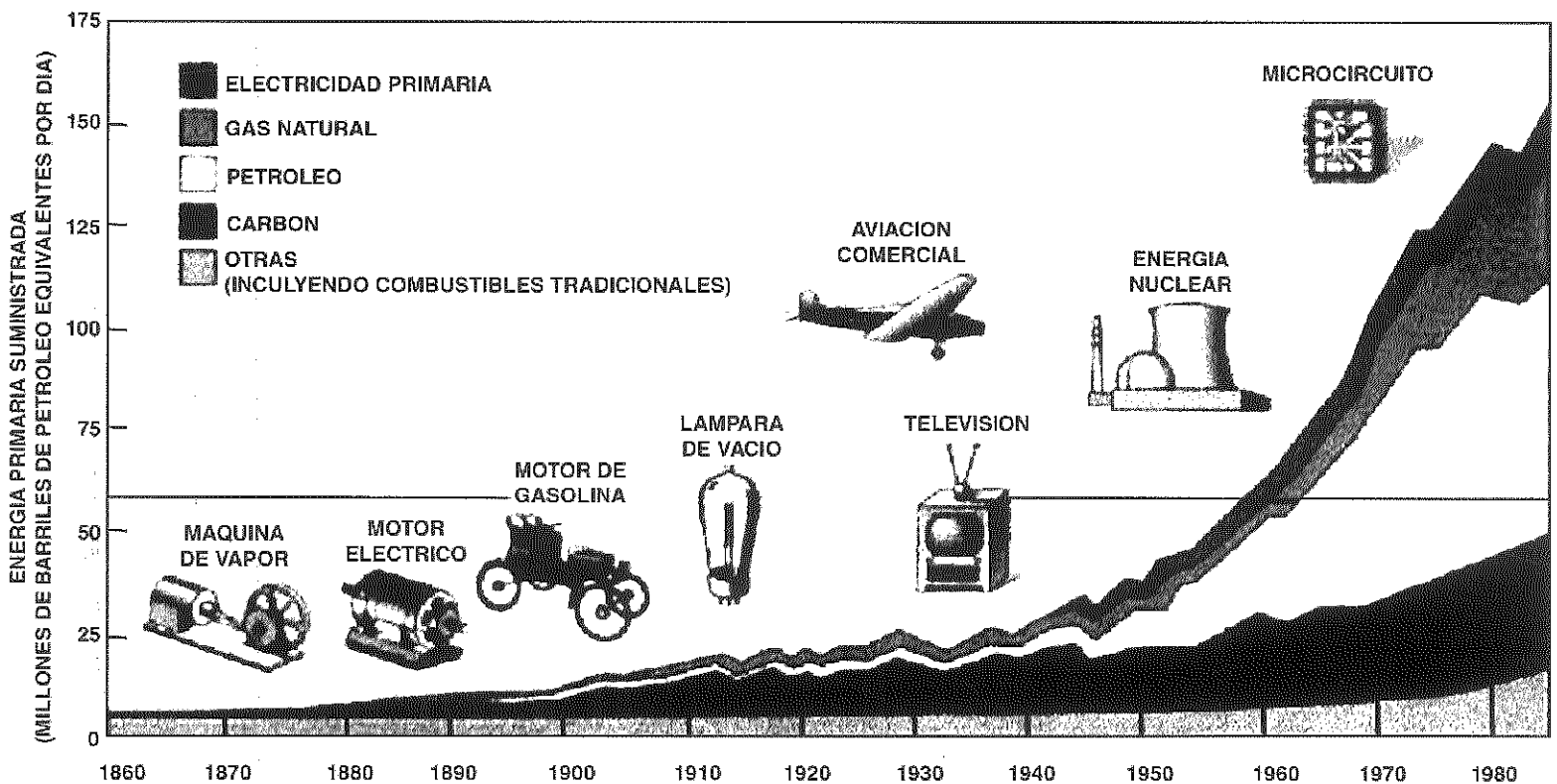
Sustentabilidad Débil, Sustentabilidad Fuerte, Sustentabilidad Global, Sustentabilidad Total y Sustentabilidad Parcial, resultando en alguna medida complementario (y quizás más abarcativo) del de sustentabilidad fuerte.

El fundamento sintético del cuestionamiento a la denominación acuñada por Naciones

Unidas a propuesta de Henry Kissinger, se estructura en la necesidad de comprender que toda acción humana de "escala adecuada", al soporte natural en el que se instala, produce un impacto de mayores o menores consecuencias relativas.

En los Sistemas Balanceados (naturales) sin aporte (o insignificante aporte) antrópico, los ciclos de materia son perfectamente circulares en una reproducción constante de la misma, una buena parte de ella, orgánica de alta entropía se reduce a materia inorgánica de muy baja o casi nula entropía, comenzando otra vez el ciclo que se repite constantemente movilizado por los flujos de energía que provienen de recursos prácticamente inagotables. Los flujos de información en estos sistemas, son aquellos de carácter cibernético que aseguran la homeostasis del mismo.

Estas condiciones son inalcanzables al momento actual por los sistemas antropizados, aún teniendo en cuenta una alta capacidad de resiliencia o poliestabilidad de los soportes naturales. La mayúscula cantidad de residuos sólidos, líquidos y gaseosos de estos sistemas, tienen una disposición final muy



Utilización mundial de Energía Primaria durante el último siglo. (Fuente: Davis, 1990)

compleja o casi imposible y muchos de ellos se transforman en contaminantes graves para el equilibrio dinámico del ecosistema, además, los flujos de energía, a los mismos, corresponden en su gran mayoría a recursos no renovables de alta calidad, fundamentalmente hidrocarburos.

Resulta altamente significativo el crecimiento temporal del uso de recursos energéticos no renovables que se registra en los sistemas antropizados modernos. Una sociedad fundada en la energía queda claramente evidente en el gráfico que ilustra este texto.

Resulta alarmante el crecimiento exponencial, en el tiempo, del consumo de energía mundial, que ha seguido la misma tendencia en la última década y media, a lo que debe agregarse el enorme desequilibrio social en este consumo.

En el contexto del concepto de "sustentabilidad relativa local y parcial" la tesis se ha desarrollado sobre la premisa de definir los parámetros empíricos y racionales para minimizar el uso, y/o el impacto consecuente, sobre el soporte natural de los flujos<sup>4</sup> de materia (en su diferente condición de renovabilidad) y de energía (contemplando la diversa calidad de la misma). Se define así lo que llamamos *eficiencia ambiental de las tecnoestructuras*, entendidas éstas como las obras producidas por el hombre mediante el desarrollo de su técnica y que se asientan modificando el soporte natural. El aumento exponencial de la "base científica" de la técnica y el uso abundante de energías de altas calidades, ha aumentado su capacidad operativa sobre dicho soporte natural.

Este desarrollo se expresa en la *función de eficiencia ambiental de las tecnoestructuras* que se indica a continuación y que ha sido desarrollada como aporte de la tesis. Función en tanto y cuanto relación dinámica de las variables intervinientes entre sí, con las características del soporte natural en el que se inserta, la población que hace uso de la tecnoestructura y la función y significancia de la misma.

$EAT = f ( EAC; EAMyR; EAF, EADyR; VU, SR)$

Donde:

EAT= Eficiencia Ambiental de las Tecnoestructuras.

EAC= Eficiencia Ambiental de Construcción.

EAMyR=Eficiencia Ambiental del Mantenimiento y la Rehabilitación.

EAF= Eficiencia Ambiental del Funcionamiento.

EADyR= Eficiencia Ambiental de la Demolición y el Reciclado.

VU= Vida Útil.

SR= Satisfacción Residencial.

Se hace evidente la *complejidad* y en muchos casos el alto grado de *inconmensurabilidad*, que se establece en las relaciones dinámicas de la *función*, que alerta sobre el simplismo muy frecuente de otorgar "certificado" de eficiencia ambiental o "patente" de *arquitectura ecológica* (históricamente orgánica), por el hecho de usar algún material local, el agregado de verdura o la mimesis en la naturaleza.

En las diferentes eficiencias ambientales entra en juego el *costo ecológico* de los ciclos de materia y los flujos de energía en tanto que se extraen del soporte natural y en cuanto que sus residuos repercuten en él. En la evaluación de este costo ecológico debe justificarse adecuadamente la capacidad de *resiliencia* o de *poliestabilidad* del soporte natural. Como bien plantea Lovelock<sup>6</sup>, las condiciones de vida de la biosfera le otorgan a la misma grandes capacidades de modificar situaciones adversas generando un mundo en *homeostasis*, como un sistema cibernético autoajustado por realimentación, que se encarga de mantener en el planeta un entorno física y químicamente óptimo para la vida, claramente diferenciado de un mundo en *equilibrio* o de régimen *permanente* como puede ser Marte por ejemplo. Es más, Lovelock estima que la temperatura de una tierra sin vida fluctuaría entre 240 y 340 °C y que la presión atmosférica sería del orden de los 60 bar.

Es importante entender esto desde la doble dimensión de la complejidad implícita, así

como desde el adecuado control intelectual que impida caer en los excesos de optimismo o pesimismo exagerado, esto último con la única finalidad de evitar extremos inconducentes.

En principio las diferentes variables de eficiencia ambiental se vinculan de manera compleja con la Vida Útil del sistema, inclusive la eficiencia ambiental de funcionamiento. Como ejemplo particular, valga aclarar que pequeños incrementos adecuadamente utilizados en los costos ambientales de construcción pueden significar un aumento mayor no proporcional de la vida útil del sistema y de la eficiencia de funcionamiento. Estas dos funciones, construcción y vida útil, se vinculan mediante una *curva sigmoidea* que debe ser profundizada para poder determinar con mayor precisión la dependencia de las variables. Por otro lado la vida útil se vincula dinámicamente con la demolición y el reciclado, así como con el mantenimiento, a la vez que éste se relaciona con los costos ambientales de construcción de manera más directa.

La Satisfacción Residencial asegura condiciones de habitabilidad adecuada, brindando así un parámetro de referencia para evaluar la Eficiencia Ambiental de Funcionamiento.

No debemos olvidar las relaciones de estas variables con las implicadas en la eficiencia ambiental urbana.

De cualquier manera más allá de las relaciones dependientes más o menos cuantificables, como las mencionadas anteriormente, esta *función de eficiencia ambiental* no puede definirse sobre la base de ponderar de una única manera cada una de las variables y conducir el proceso de investigación sobre este criterio, para encontrar una *ponderación universal* adecuada como si se tratasen de variables físicas exclusivamente energéticas independientes de su procedencia, calidad y compromiso con la materia y el soporte natural.

Las relaciones complejas, de muy variado carácter, que se ponen en juego, presentan un alto grado de inconmensurabilidad que además se vinculan con situaciones de soporte natural y condiciones socioeconómicas diversas, en cada situación de análisis.

Las soluciones de mayor *sustentabilidad relativa* surgen de la *función de eficiencia ambiental* a través de un *análisis multicriterio* y en el mejor de los casos, de ser posible,

mediante una comunidad extendida de evaluadores como sugiere Silvio Funtowicz en su propuesta de ciencia post-normal.

Así como se deben profundizar, en el proceso de investigación, las características de cada una de las variables, al mismo tiempo se deben profundizar las posibilidades del análisis multicriterio como instrumento específico para resolver el problema.

Esto significa definir un entorno conceptual operativo en donde queda claro, por un lado, la imposibilidad de definir una solución universal y válida en términos tiempo espaciales, así como, por otro lado, pensar que nos encontramos en un terreno de tan alta indefinición que se dificulta toda aproximación válida al problema.

El trabajo se plantea como un instrumento de "posicionamiento geográfico" que nos permite definir las "tres dimensiones" del territorio durante el propio proceso proyectual y/o crítico, al mismo tiempo que sirve de marco *descriptivo y explicativo* para el proceso permanente de producción de conocimientos que permita aproximaciones *cuantitativas* parciales.

Los avances que se están realizando se concretan en dos líneas paralelas que se complementan.

En este momento coexisten, en diferentes grupos de investigación, varias alternativas diferentes de aproximación a la definición de las características que debe reunir la sustentabilidad del hábitat, una de las cuales pertenece a esta descripción. Estos procesos o líneas teóricas diferentes, que de momento se encuentran en la *fase descriptiva* se sustentan en posiciones ideológicas y paradigmáticas diversas. El término ideológico no se utiliza aquí con un carácter peyorativo, sino como una dimensión fundante de un universo de ideas que orientan la producción de conocimientos.

La otra línea de trabajo (personal) se encuentra en una *fase explicativa* y se concentra en profundizar cada una de las variables que integran la función antes descrita. Existe una cierta tradición en investigación referida a la problemática de la eficiencia energética destinada a garantizar la habitabilidad de las tecnoestructuras, dimensión que se encuentra comprendida dentro de la eficiencia ambiental de funcionamiento. Por lo tanto,

dado el relativo vacío en la profundización de las otras variables, se ha trabajado en el análisis, desde el universo de la *economía ecológica*, para establecer las características ambientales (y su impacto consecuente) que resultan de la explotación de recursos para producir algunos materiales que se utilizan en la construcción de las tecnoestructuras.

Estos análisis verifican la magnitud, calidad y renovabilidad de los flujos energéticos implícitos en la extracción, procesamiento y montaje de la materia, la "abundancia" y/o renovabilidad de la misma y el impacto que todo el proceso produce sobre el soporte natural atendiendo, en la medida de lo posible a la resiliencia o poliestabilidad del mismo.

Se trata de establecer el costo ecológico del proceso y su comparación con el costo crematístico del mismo, en función de las particularidades económicas actuales, tratando de cuantificar las *externalidades* implícitas. Generalmente las evaluaciones de economía ecológica tienen un grado variable de incomensurabilidad (con dimensiones cualitativas), mientras que las evaluaciones crematísticas se ven obligadas a establecer un óptimo, muchas veces a través de la investigación operativa, para poder ser comparadas en términos absolutamente cuantitativos de *valor actual neto*.

Este contexto exige asimismo se contemple la dimensión social de los actores involucrados en la producción, así como la de aquellos afectados en mayor o menor medida por la misma.

El contexto del análisis multivariable plantea una perspectiva muy interesante para el análisis de los sistemas complejos. Con la finalidad de reducir la amplitud inicial del mismo (reduciendo temporalmente el número de variables) se han profundizado algunas dimensiones del ciclo de vida de los materiales desde una *fase cuantitativa*.

Como decíamos antes resulta particularmente interesante el carácter de redícula de referencia (posicionamiento geográfico) que puede aportar el trabajo para orientar tanto el proceso proyectual como el crítico, a la luz de las circunstancias coyunturales presentes del modelo de "desarrollo", con la finalidad de alcanzar objetivos tanto cuantitativos como cualitativos y simbólicos.\*

- 1 Ambiental y no medioambiental.
- 2 "Desarrollo sustentable". ¿Qué desarrollo?
- 3 5.000 toneladas diarias de residuos sólidos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- 4 En los sistemas balanceados hablamos de ciclos, en los sistemas antropizados, dado el muy bajo o nulo reciclado de materia, nos referimos a ellos como flujos. Estos flujos aumentan la entropía del sistema total. En la medida que podamos disminuir el consumo y aumentar el reciclado manteniendo muy bajo el flujo de energía implicado en el mismo podemos comenzar a hablar nuevamente de ciclos.
- 5 En este sentido es interesante evaluar el impacto ambiental que representa la decapitación de suelo fértil para producir "ladrillo común".
- 6 J. E. Lovelock. "Gaia, una nueva visión de la vida sobre la tierra". Ediciones Orbis S.A. Hyspamerica.

# Ciudad Temática

## Urbanismo y Arquitectura del Plan Serena 1948-1952

Horacio Enrique Torrent

1. El objetivo de la tesis fue revisar un caso para aportar a la historia de la institucionalización del urbanismo en Chile. Este permitió el avance respecto del caso específico, la reconstrucción y el orden de los hechos, y la construcción de los materiales de base, de un conjunto de acciones de urbanismo y arquitectura que habitualmente son consideradas —en la historiografía y en el debate disciplinar local— como un Plan, pese a que la denominación es por momentos esquiva, dada la inexistencia de una formulación anticipada.

La investigación realizada propuso una hipótesis central: que el plan, en tanto figura de un urbanismo pragmático producto de un campo profesional en disputa, configuró anticipadamente una ciudad temática, donde la arquitectura y el urbanismo asumieron un papel subsidiario de la intencionalidad económica que lo animaba.

El Plan de Fomento y Urbanización de las Provincias de Chile, como originalmente se denominó, constituyó un conjunto de acciones concertadas por parte de la estructura de gobierno, tendiente a producir una descentralización territorial, generar una base económica propia, y transformar el hábitat, a través de una planificación centralizada, y que tuvo a la ciudad de La Serena como su caso piloto.

A nivel regional propuso como objetivos el desarrollo de una región completa; comprendió acciones sobre los aspectos de la agricultura, la minería, el turismo, la educación, la colonización, la infraestructura vial, la energía y los servicios.

La importancia del Plan en el contexto de la

evolución de la planificación en Chile, surge claramente por su sentido, su operación y sus resultados. El Plan consagra históricamente la intervención y el papel del estado en la estructuración del territorio y la ciudad.

Desde el punto de vista disciplinar, el Plan Serena, resulta avanzado en sus premisas, sienta los principios de correspondencia entre planificación territorial y urbana, establece métodos de crecimiento por expansión y de reforma estructural al interior de la planta urbana que no habían surgido antes, y asigna a la arquitectura un rol clave en la configuración de la ciudad.

Este plan, aglutinó diferentes escalas de actuación:

- desde la territorial, en tanto abarcó la totalidad de una provincia - la de Coquimbo, una de las doce regiones en que hoy se divide el país,
- la intercomunal, planteando obras de infraestructura y recuperación ambiental en la zona de la bahía de Coquimbo, determinando zonas urbanas, separando la industria y proponiendo formas de urbanidad para el turismo, y acciones concertadas entre las dos ciudades del área: La Serena y Coquimbo,
- la escala urbana, proponiendo una zonificación y una serie de operaciones de extensión y reforma estructural del centro consolidado
- la escala del proyecto urbano, definiendo las relaciones entre la construcción de la escena urbana y cada edificio,
- hasta la escala arquitectónica misma, definiendo los rasgos de la edificación con alturas coherentes y caracteres estilísticos particulares.

El Plan Serena tuvo el protagonismo total

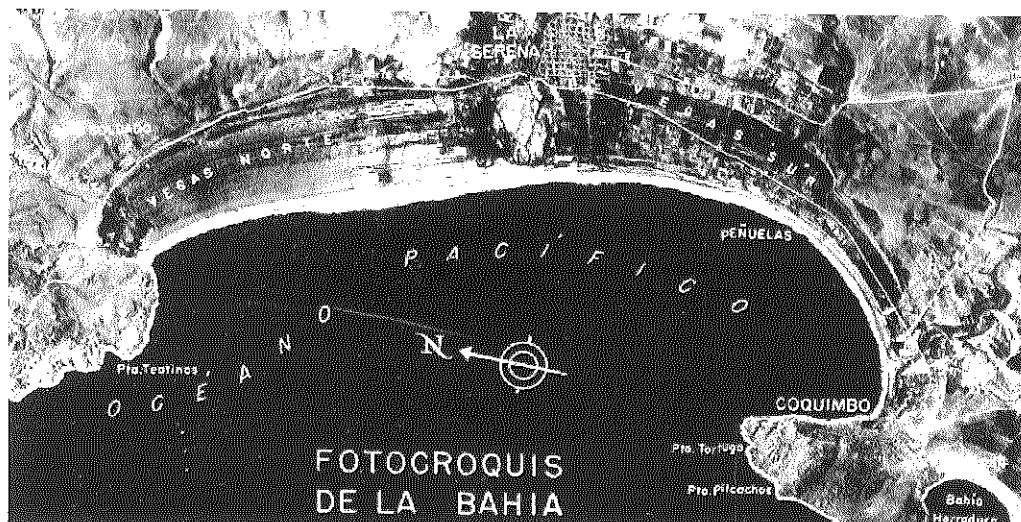
de su principal ideólogo y coordinador, el Presidente Gabriel González Videla, oriundo de La Serena y fue desarrollado como figura de planificación, entre 1947 y 1952, por Guillermo Ulriksen y Oscar Prager —sus principales técnicos—, como una propuesta de transformación territorial y urbana de cuño moderno, que planteó una particular relación entre espacio regional y carácter urbano.

Los medios de realización propuestos eran la coordinación de los recursos financieros ordinarios del Estado y de las instituciones semi-fiscales, y según afirmaba el documento del plan: “la planificación técnica por los organismos fiscales, centralizados en un solo comando”. Pero las razones primeras estaban más allá de la propia situación de la región y de la ciudad.

La integración en la acción de distintos niveles de actuación redefiniría en la práctica las diferentes concepciones de planificación que estaban presentes en un campo disciplinar más bien difuso; y determinarían los roles e incumbencias de distintas disciplinas. Asimismo, configuraría una nueva forma de acción sobre el territorio y reuniría en él diferentes paradigmas conceptuales y de acción que estaban presentes en el contexto del urbanismo chileno, tanto en los niveles más abstractos como los más concretos del proyecto urbano.

El Plan trazaba una interdependencia entre el centro urbano y el contexto regional, pero su planteo iba más lejos. Se trataba de un plan que concebido una vez, podía aplicarse después sistemáticamente a las diferentes provincias de Chile, en correspondencia con cada administración o gobierno. La propuesta se basaba en un razonamiento muy simple que el presidente hacía: más valía regar bien una sola parte del país, que perder el agua entregando gotas que se evaporarían pronto en distintos lugares; tendiendo de tal modo, al reequilibrio territorial del país y a la desconcentración de la capital.

2. El Plan Serena ha sido puntualizado como un caso muy particular de desarrollo tardío de la experiencia neocolonial que había tenido fuerza en América Latina al menos dos décadas antes. Por varios caminos aparece una



misma pregunta; por la contundencia de acciones del plan, no puede pensarse que fuera una acción trasnochada para poner en vigencia una propuesta atrasada en un momento de modernización estructural. ¿Fue tan solo un proyecto "inaudito" como afirmó la revista *Pro Arte* en 1949? Sin lugar a dudas, no lo parece por la magnitud de los recursos involucrados. Aún si se admite que el plan es un remedo tardío de una experiencia superada, entonces ¿qué pasaba en la estructura disciplinar para permitir el desarrollo de un plan extemporáneo? Incluso si se asume que el plan tiene —en algún sentido— una matriz moderna, ¿qué pasaba en la disciplina para que la unidad conceptual de un plan se viera contrariada por un recubrimiento epidérmico? No bastaban las respuestas sobre la preferencia del actor primado —el presidente— respecto de un estilo local.

¿Era este un mero acto de resistencia tardía a la modernidad? No obstante los calificativos que pudieran aplicarse livianamente, había en el ambiente disciplinar algo más. Puntos estos que trascienden el caso para inscribirse en un problema de mayor escala, propio de la disciplina y de su desarrollo histórico durante el siglo XX.

La hipótesis de trabajo fue entonces que existía una crisis en la instalación cultural de las concepciones de la arquitectura como ideología urbanística y que el campo disciplinar estaba en alguna medida en disputa.

La revisión de las alternativas de la institucionalización del urbanismo en Chile se hizo necesaria para dar cuenta del estado de situación de la disciplina, sus estructuras y sus problemas. Esto implicó eludir los frecuentes lugares comunes que poco explican y afirmarse en una investigación documental de nuevo cuño, que superara las visiones tradicionalistas de una paulatina configuración del campo disciplinar y profesional avanzando en un sentido de progreso constante.

La interpretación que se desarrolló, mostró como el urbanismo aparece en principio como una técnica de tratamiento de los problemas higiénicos y viales, principalmente dedicado a la gran ciudad capital, para luego configurarse como una disciplina emergente fuertemente definida por la acción del proyecto urbano, en un momento de transición en el que las postulaciones de la arquitectura moderna plantearían

an nuevas concepciones.

Las vicisitudes del país —y más específicamente el terremoto del 39— llevaría a la oportunidad de una afirmación de la disciplina sin precedentes en Chile, pero también a la apertura de un frente conceptual —el de la planificación regional— que se pondría en disputa con otras prácticas profesionales, como la ingeniería y la economía.

En el campo de la ingeniería, los reclamos por la conducción del proceso de planificación son muy claros al respecto. Pero lo que realmente importa es que en el campo específico del proyecto urbano, los desarrollos primeros basados en el arte urbano asumirían las condiciones racionales propuestas por la modernidad, alternando proposiciones radicales, pero efectivizando proyectos más heterodoxos, que afirmaban en la práctica contenidos que serían puestos en acto durante un período, hasta la afirmación definitiva de la arquitectura y el urbanismo modernos cerca de la década del sesenta.

El estado institucional de la planificación en el momento anterior más próximo a la puesta en marcha del plan, aparece claramente mostrado por Violich en *"Cities of Latin American"*, quien presentaba los organismos de planificación, los instrumentos urbanos y las agencias involucradas en el proceso de dar forma a la ciudad, mostrando un importante número de proyectos y realizaciones. Lo significativo del texto de Violich es que a través de su relevamiento objetivista daba cuenta de la disponibilidad de una estructura institucional más bien orientada a la resolución de problemas, a la atención de problemas sectoriales, con bajos niveles de coordinación frente a la acción en un mismo sentido. En síntesis una estructura institucional que hacía prever una fuerte carga de pragmatismo, contraria a la pretendida unidad de acción del proyecto moderno.

Resulta significativo volver a anotar aquí que en el período considerado, la orientación de las disciplinas asociadas a la figura del plan —urbanismo y planificación— tendrían un giro crítico asociado a las políticas hemisféricas norteamericanas que influirían a través de las orientaciones del crédito y la cooperación técnica vertical, que se asociarían a la difusión de los modelos urbanos del desarrollo de posguerra.

El Plan Serena se desarrolló pues en este momento crítico, y tal vez por ello asumió esa consistencia híbrida que despertó las preguntas. Su estudio mostró como se convirtió en un campo de experimentación y puesta a prueba de numerosos conceptos e instrumentos ya presentes en la disciplina durante una fase de consolidación, y otros más nuevos y emergentes, otorgando nuevos sentidos a la acción urbana.

La disputa velada y permanente entre prácticas profesionales de la arquitectura y la ingeniería sobre la ciudad, se centraría en el campo de la planificación y se dirimiría —temporalmente— según fueron los niveles de actuación, nacionales, regionales, o urbanos. Durante los cincuenta, la economía asumiría definitivamente la planificación nacional —sin registro espacial—, la ingeniería el nivel regional y al urbanismo le correspondía la ciudad en el nivel de la zonificación y a la arquitectura la definición del proyecto urbano como forma y espacio.

3. La ciudad temática aparece como problema teórico vigente. El término refiere a la producción del espacio en condiciones de simulación o a la reproducción de un aura por medio de la retórica de la imagen asentada en la forma física de la ciudad, con objeto de hacerlas disponibles por la economía, o más directamente ponerlas en condición de consumo.

Los análisis críticos sobre la tematización, están frecuentemente trazados sobre la experiencia postmoderna y en tal sentido enfatizan los aspectos de la mercantilización del espacio público y su captura por el capital privado. Si entendemos que la operación central radica en la puesta en situación económica de mercado para el turismo, los elementos que toman forma en una acción de proyecto quedan limitados a la configuración de partes formalmente controladas, recorridos establecidos por medio de signos de la morfología urbana y su construcción como relato físico por medio de la apelación a la imagen histórica, y planteando el problema de la autenticidad de la expresión en tanto fenómeno estético.

En tal sentido la fuerza con que se expresa esta conceptualización en el caso de estudio propuso su utilización como categoría inter-

pretativa. Se enuncia una hipótesis directriz: que el plan Serena constituye un caso de anticipación de la ciudad temática y se formulan entonces dos nuevas hipótesis de trabajo: que el urbanismo habría tenido un valor instrumental en la relación económica que la ciudad asumía en el plan respecto del territorio; y que los instrumentos urbanos para el establecimiento de esa relación fueron la configuración de sectores caracterizados de la morfología urbana, la legibilidad de la imagen y la condición atmosférica establecida por el estilo.

El plan tenía como objetivo otorgar una base económica propia a la provincia y a la ciudad. La base económica se asumía en un plan de fomento a la producción que era en realidad una composición de planes y proyectos de negocios que la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) tenía como parte de los planes de acción inmediata en los cuatro sectores prioritarios de la economía: minería, agricultura, energía y transporte.

La vida propia de la ciudad se establecía en relación al hinterland en el esquema de la economía binaria, y también inicialmente en la posibilidad de constituirla en centro de servicios a nivel regional y centro cultural y educativo. Esto presupone un rol bastante secundario en términos productivos para la ciudad. En términos disciplinares, esto era lo que las vertientes más tradicionales proponían: la ciudad como polo de prestación de servicios centralizados con una zona de influencia regional.

La economía binaria, basada en la agricultura —que requería una extensión de la superficie cultivable, y en la minería —que necesitaba de la prospección de nuevas fuentes para su explotación— se ve a la distancia como una base económica más bien débil para sostener vida económica propia. La propuesta desconocía la potencialidad que la teoría asignaba a la industria para reequilibrar el territorio. En los textos que registran el Plan, se expresa que la producción industrial se basaría solamente en la transformación primaria de los productos de la minería y la industria pesquera. El desconocimiento de la capacidad de transformación de estas industrias era flagrante —lo que resulta poco creíble dado el nivel profesional de CORFO— o bien las industrias a incorporar en el plan eran francamente inexistentes. Se suponía la continuidad de una

industria de transformación de productos para la población urbana local, bastante pobre y poco establecida. Si para la política económica nacional la agregación de valor a la explotación de materias primas era clave, no se comprende el porque de este gran desconocimiento.

Es entonces cuando toma valor protagónico la consideración más bien lateral que tenía el turismo, como una fuente económica vital para el sostenimiento de la ciudad en el tiempo. El turismo resultó entonces el principal articulador entre los niveles regional y el urbano del Plan. La configuración de un rol para la ciudad y la provincia a escala nacional vendría asignado por la vocación turística que los planificadores supieron leer en el territorio regional. Las condiciones paisajísticas, climáticas, de aguas, los kilómetros de playas fueron las claves para la ideación de una red turística local por medio de hosterías y hoteles —las que no fueron todas construidas— sobre la costa y en el valle, además de la implementación de los balnearios y equipamientos recreativos en la zona. El lugar sumaba las propiedades para establecer un balneario y tensionar el desarrollo turístico de la Bahía; la carretera panamericana y el camino internacional a San Juan lo habilitaban como un lugar de acceso masivo.

La incorporación del turismo apelaba a establecer condiciones alternativas a las de la urbanidad, a la conformación de un lugar como el que el imaginario masivo reclamaba, naturaleza, clima ideal, aguas templadas, pero también una cierta animación urbana, un sentido lúdico y una atmósfera francamente diferenciada que le entregara una condición especial. La ciudad sería centro de la nueva actividad económica y a la vez punto de articulación de la nascente red de explotación paisajística del contexto regional.

Si bien el plan en este nivel era tan solo una figura que consolidaba las tendencias existentes que puntualizaban el territorio de la costa por medio de los pequeños desarrollos turísticos, no había en realidad una formulación explícita de carácter anticipatorio que al menos permitiera imaginar un futuro diferente. Solo había unas pocas imágenes que podían anticipar un desarrollo para la ciudad y la bahía en conjunto. Pero el Presidente lo tenía

muy claro: La Serena “está llamada a ser un poderoso centro de turismo” Para ello, se debía transformar de hecho en un parque de atracciones que animara con su cultura urbana y se constituyera en el principal foco capaz de provocar un proceso de conversión de la región en un destino turístico nacional.

Es sabido que la arquitectura y el urbanismo desempeñan en las ciudades turísticas un papel de importancia en la construcción de la escena espacial y representan también el campo de acción sobre el que se trazan y espacializan las estrategias del mercado y el poder público para el desarrollo de la actividad turística.

En la estrategia de construcción de un mercado regional, la ciudad pasaba a tener un rol equivalente a los otros desarrollos de infraestructura propuestos. Serían la imagen de la ciudad y sus espacios públicos, los que tenían el rol de infraestructurar el paisaje circundante, de estructurarlos culturalmente en torno a la idea del disfrute, y por tanto viabilizar la obtención de un rédito económico. En tal sentido, la estrategia se basaba en la aspiración por lograr un retorno económico que estuviera en gran parte motivado por las condiciones formales y materiales que la arquitectura podía ofertar. Dado el papel activo que el ambiente construido tuvo en la construcción de la imagen y en la generación de actividades productivas en relación al turismo, el urbanismo y la arquitectura asumieron un valor claramente instrumental en el proyecto económico.

4. En el nivel urbano el plan consideró una operación de reforma interior del área consolidada, a través de proyectos estructurales y parciales; y la extensión del centro urbano hacia el sur por una zona de residencial. Lo hizo bajo los parámetros de una consideración particular del paisaje que provenía de una lectura de la topografía, y de su apreciación para los efectos del proyecto urbano.

Sobre esta lectura se asumieron las decisiones respecto al sistema vial, y a un sistema de parques, precintando la ciudad, completado por la extensión periférica concebida con el modelo de ciudad jardín.

En el área consolidada se construyeron un

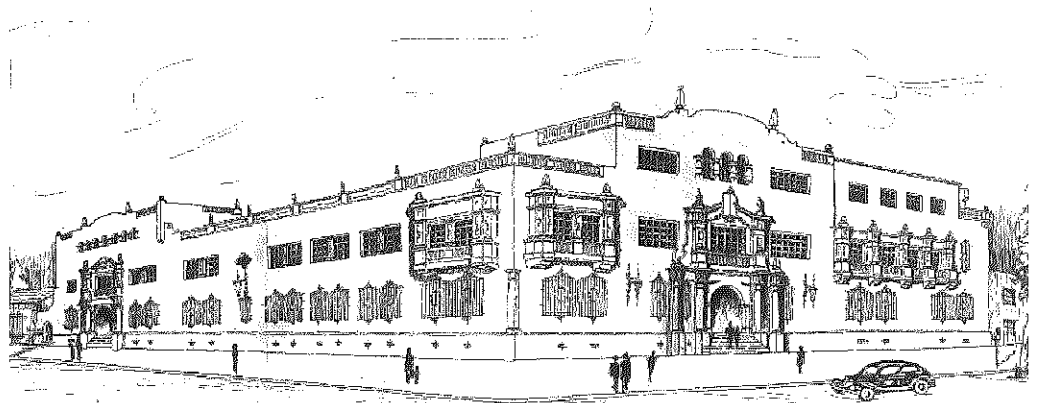
gran número de edificios públicos con particulares relaciones hacia el espacio colectivo, una serie de intervenciones cualificadoras como la Alameda y su continuidad hacia el mar, y otras generando una red de espacios públicos por medio de plazuelas en relación a los quiebres de la traza urbana.

La expansión periférica de la ciudad hacia el este y el sur se configuró por medio de la construcción de conjuntos de viviendas populares donde predominó un modo de ocupación más abierto, que con algunos trazados paisajísticos fueron configurando los nuevos sectores de la ciudad en notable diferencia con el centro, constituyendo un notable laboratorio experimental de tipos arquitectónicos y modelos urbanos para la vivienda pública de la época.

Además incluyó una serie de obras de forestación, equipamiento, saneamiento y pavimentación, con el objeto mejorar las condiciones ambientales y sociales.

Por último, construyó rasgos de homogeneidad en la forma urbana y la caracterizó por medio de la noción de estilo, denominado "colonial serenense" basado en las concepciones de lo que se conoce generalmente como neocolonial, tratado con distensión y bastante libertad.

En todos los casos, las operaciones fueron desarrolladas con la intencionalidad de asignación de particularidad, tanto en la traza como en el tejido. Pero en todos los casos hay un elemento de importancia para hacer notar: la utilización de recursos especiales que dieran continuidad a todas las acciones edilicias entre sí y además que dieran -supuestamente- continuidad a las nuevas operaciones con la ciudad preexistente. Si bien aparentemente el recurso principal fue el de la utilización del "estilo", pero hipotéticamente se plantea que más importantes resultan: las condiciones dadas a la estructura urbana por la evidencia de la condición geográfica y la vialidad jerarquizada; la concepción de la definición de partes con homogeneidad edilicia, en sitios, corredores y conjuntos; la correlación entre edificios y espacio colectivo, y por último, la generación de un ambiente urbano otorgado por la repetición de temas arquitectónicos como torres y arquerías y la asunción del tratamiento del jardín como la escala menor del paisajismo urbano.



D.O.P. DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA  
MUNICIPALIDAD Y TRIBUNALES DE JUSTICIA DE LA CIUDAD DE LA SERENA

PL. N.º 8-

La concepción paisajística general, con la construcción de dichos rasgos de homogeneidad como paisaje urbano, la construcción de grandes porciones de homogeneidad, la constitución de sitios caracterizados, la serie de operaciones menores articuladas por los proyectos de arquitectura, la utilización del "estilo", como recurso particularizador, el tratamiento del jardín como la escala menor del paisajismo urbano, y la generación de un ambiente urbano otorgado por la repetición de temas arquitectónicos fueron algunos de los aspectos principales que determinaron la condición de la transformación urbana para lograr un nuevo estado de la ciudad.

5. El sentido de particularidad se constituye efectivamente en una acción de tematización de la totalidad de la ciudad; pero ¿cuales son los instrumentos con los que se construye la ciudad temática en este caso? Se identificaron entonces, cuatro momentos en los modos de componer dentro de las condiciones físicas que caracterizan la condición temática.

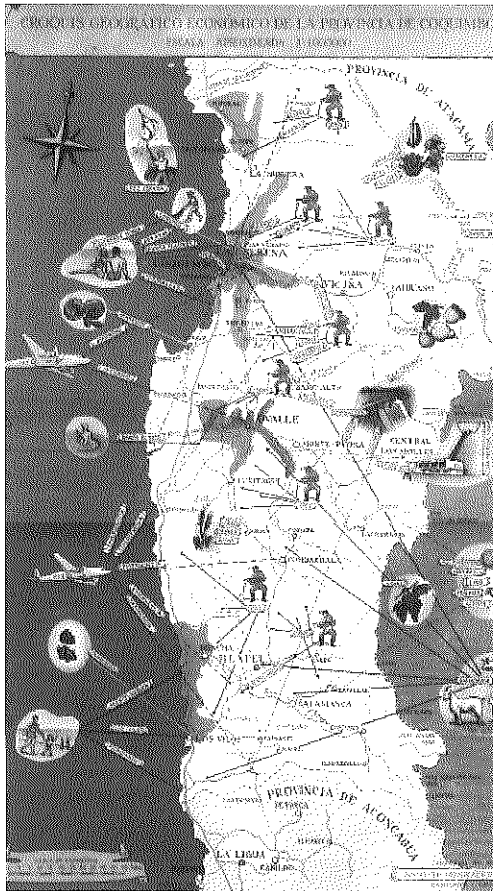
El primer momento corresponde al establecimiento de la condición temática. En relación a las preexistencias arquitectónicas de la ciudad, se consolidaba "el estilo" y el "sello", el que "la raza y la tradición hispánica le atribuyeran". Como afirmaba el Presidente en innumerables oportunidades, la futura presentación estética de la ciudad se fundaba en el mantenimiento y la pureza del estilo colonial, que transformaría a la ciudad en la que contara con más "personalidad, colorido y belleza" de todo el país. Los tres últimos términos daban significación al establecimiento de par-

particularidades que estructuraran un carácter urbano; la personalidad como una condición de construcción particular de los efectos espaciales, el colorido, como condición pintoresca de la luz y la sombra, en tanto el lugar de la belleza era el objeto, es decir los edificios. El carácter urbano vendría dado entonces por las situaciones generadas por la topografía, en el espacio, las arquitecturas, la vegetación y las condiciones pictóricas.

El segundo momento se corresponde con el establecimiento de una serie de recursos estéticos que serían puestos en acto a través del proyecto urbano: 1- la construcción de una condición de paisaje por medio de un patrón recurrente en la relación naturaleza-construido, y por medio de una asunción de la topografía como materia de proyecto. 2- la determinación de diferencias entre centro y suburbio a través de: el establecimiento de continuidad urbana en el centro por medio de la forma y la organización compositiva del suburbio por medio del trazado. 3- la composición de escenas urbanas a través de: una estructuración compositiva realizada por medio de ejes visuales; la construcción de grandes masas preceptuales y la determinación de relaciones entre la visión rápida y la "estricta mirada".

Este segundo momento, merece mayor explicación, dado que compromete la definición del paisaje, de la morfología urbana y los principales espacios de la ciudad propuesta, que se tratarían por medio de la aplicación sustantiva de los recursos del arte urbano, tal como se ha expuesto.

La construcción de una condición paisajística particular pasaba sin duda por el estableci-



miento de una relación entre naturaleza y ambiente construido. En un entorno que se encontraba en proceso de desertificación, la relación entre vegetación y suelo construido era muy importante; de tal forma, en la gran escala, se representa con la delimitación de la planta urbana a través de los parques y grandes ambientes naturales como el del río de modo que la primera percepción de la ciudad empieza en algunos puntos donde aparece el material vegetal que construye en parte su perímetro, y que destaca su condición de oasis. En la escala de los sectores urbanos, por la inclusión de plazuelas diseñadas para contener especies vegetales de grandes dimensiones. En la periferia, la concepción de una ciudad jardín, que se representaba aún en las viviendas de los sectores populares por la inclusión de diminutos antejardines.

La topografía se asume como materia de proyecto, porque como se ha destacado el lugar presenta una serie de terrazas en ascenso paulatino. La mayoría de las grandes intervenciones estarían en relación a estos cambios de nivel, exponiéndolos claramente por la presencia de conjuntos de plazuelas y edificios

que además lograban una perspectiva pública inmejorable hacia el mar.

La determinación de diferencias entre centro y suburbio, vino dada por la acentuación de las características morfológicas de la manzana, manteniendo su compactación y los vacíos interiores de los patios, incluso como espacio público. Esta acentuación del volumen construido ponía en evidencia las distorsiones de la traza original y daba la oportunidad para la intervención en cada uno de esos puntos con las plazuelas —algunas de ellas pre-existentes, como los atrios de templos. Por otra parte, la definición del suburbio —como ya se ha dicho tantas veces— estuvo dada por el modelo de la ciudad jardín, con volúmenes unitarios dispuestos sobre superficies verdes continuas. La oposición se mediatizaba solo en los bordes, pero también se anunciaba en la configuración de la plaza central, donde el tejido se expandía para dar lugar a una fuerte presencia de la vegetación —en relación al cometido de la construcción de una relación particular entre naturaleza y artificialidad urbana.

La composición de escenas urbanas por medio de: una estructuración compositiva de ejes visuales es uno de los puntos notables del Plan. Se trata de una intención de representar determinadas imágenes visuales de la ciudad, de exponerla a sí misma en una serie de puntos clave —en relación con la topografía—. La operación se basa en la puesta en relación compositiva de los volúmenes construidos con el trazado preexistente de modo que el fondo de la escena está constituido por un edificio o conjunto de edificios del plan. Los casos más significativos han sido exhaustivamente expuestos y comprometían a una red de espacios públicos concatenados por medio de los recorridos y por secuencias visuales relacionadas. Un espacio urbano compuesto por vistas escenográficas que recreaban la imagen de una ciudad anterior, que por cierto nunca había existido.

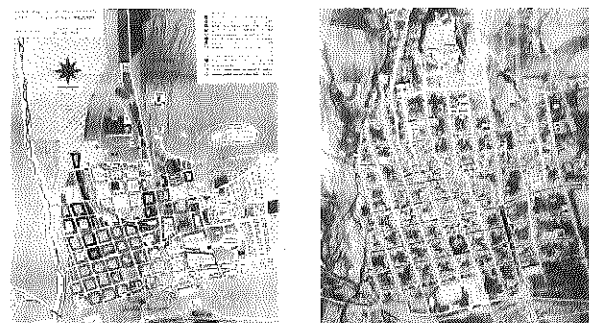
La construcción de grandes masas preceptuales adquiere un valor no menor —inicialmente soslayado en parte—. Se dio por medio de grandes edificios públicos que ocupaban grandes predios de situación estratégica para la construcción de los recorridos y la escena urbana. El tamaño de las operaciones, se asociaba inicialmente a los programas y por tanto a su consideración como edificios unitarios. Todos ellos eran edificios específicos o parti-

culares, pero en una revisión somera, es notable que de 45 operaciones de edificación, 19 desarrollaron al menos una fachada de 100 metros continuos. Estos grandes edificios se trataron en realidad como parte de las operaciones de valor urbano, y por sus tamaños de fachadas, por su compactidad y dimensión, cumplían un rol correlacionable con el que cumplen en la actualidad las grandes tiendas anclas en la estructura espacial de un mall, es decir configurar los cabezales y establecer las grandes líneas direccionales de los recorridos.

Por último, la determinación de relaciones entre la visión rápida y la “estricta mirada”, establecía en la morfología nuevas dimensiones en relación con el tiempo y la velocidad. Este punto también poco elaborado inicialmente, se muestra con claridad en las operaciones más importantes: la construcción de la costanera elevada que además de condición de recorrido en el nivel peatonal creando un respaldo a la apreciación lejana del mar, actúa como fondo desde la llegada de la carretera, donde es muy claro que una acción de diseño dispone un trazado adecuado para la visión de la fachada de la ciudad desde la velocidad del automóvil. Es por estos mecanismos del proyecto urbano que se cualifica en la morfología y el paisaje, la condición temática aspirada.

El tercer momento se corresponde con la puesta en práctica del simbolismo, a través de aspectos bastante precisos. Por una parte esta la construcción de obras específicas, que dieran cuenta de una apreciación estética pintoresca, de condición icónica, o con una cierta fantasía o carácter lúdico como por ejemplo el Faro al final del eje, sobre el mar; o el museo a cielo abierto establecido como un recorrido en torno a reproducciones de escultura clásica. Por otra parte la reiteración de elementos a escala urbana como las torres de las iglesias que se reproducían en los edificios públicos, —especialmente en los educacionales—. A ellos se agregaba la composición armónica de fachadas con repeticiones modulares, ritmos, alturas similares, basamentos continuos y elementos reiterados. Una serie de detalles manifestaban la utilización de elementos retomados de la tradición local (portadas, pilares de esquina, balcón limeño o el cuerpo saliente con tejado de inclinación marcada, etc.).

Se completaba con la utilización regular de estilemas de corte tradicional en las fachadas, algunos clásicos otros menos elaborados, en



todos los edificios nuevos. En el nivel del equipamiento urbano, la reproducción de elementos de mobiliario, piletas o fuentes, y luminarias, con caracteres peculiares que remedaban los más variados rasgos asociados a la condición colonial, variantes hispánicas, árabes, barrocas, misionales, etc. En los niveles propiamente simbólicos los blasones, escudos y otros elementos provenientes del repertorio religioso que se insertaban en fachadas, ingresos y coronaciones. Son estos los puntos con los que se lograba una condición estéticamente consistente para la totalidad de la ciudad, incluso para las edificaciones que no habían sido objeto del tratamiento morfológico expuesto anteriormente.

El cuarto momento, dice relación específicamente con las determinaciones técnicas y materiales de los proyectos específicos. Si bien en el nivel mismo del diseño de los edificios, las preocupaciones estaban radicadas en la resolución de los programas por medio de técnicas dispositivas modernas —cuestión sobre la que se volverá—, merece anotarse que en casi todos los casos, las composiciones tienen al patio como elemento determinante de los partidos arquitectónicos. La composición en torno a patios era clara en las arquitecturas históricas, pero también otorgaba beneficios espaciales en cuanto a la continuidad de los edificios como espacios públicos. En cuanto a las determinaciones materiales, desde la dirección del plan se indicaban para sostener la continuidad temática: los tejados, el hierro forjado para los elementos livianos y cerramientos, los revestimientos de piedra local o cerámicas tipo andaluzas, y la utilización del blanco en los paramentos con los detalles exaltados en rojo granate.

Un punto obviamente no menor en la tematización de la ciudad fue por cierto el estilo. Si bien no estaba en duda la capacidad de la homogeneidad formal de vehicular una cierta noción de carácter, hacía falta también un factor que reafirmara una condición de singularización en el contexto nacional. Además del requerimiento político de la imagen como instrumento de difusión e identificación de la obra pública.

Así, se da cuenta de las posibles vertientes por las que el estilo neocolonial, colonial serense o californiano provenían. Asimismo se han expuesto algunas de las relaciones que los

principales protagonistas habían sostenido con el problema o el conocimiento que tenían sobre el estilo. En alguna medida, en Prager por una posición más bien romántica y por su perfil disciplinar en el paisajismo, en Ulriksen por sus aproximaciones al realismo y su conocimiento del valor del estilo en la reconstrucción de Europa del este, o en González Videla por sus posiciones políticas y por su conciencia del valor de la retórica, el estilo se asumía con un sentido capaz de establecer por medio de la arquitectura un proceso de comunicación.

Además —por cierto— del natural reconocimiento del importante patrimonio colonial de la ciudad, y de la decisión de otorgar continuidad histórica con las nuevas intervenciones, ha quedado clara la convicción y la oportunidad de su utilización a los fines de posicionar la ciudad en un nuevo estado de desarrollo. Por lo tanto el estilo aparece entonces como un instrumento clave del Plan, y por ello que era mucho más que un obstinado y antojadizo postulado.

En síntesis, la tematización de La Serena asumió dos claves: la constitución de una imagen pregnante que representara a la ciudad misma y un sistema que le diera legibilidad.

Si bien la transformación física establecía sistemas de legibilidad de la imagen urbana que eran claros, la construcción de una imagen que fuera compatible con el destino económico que el plan proponía para la ciudad, necesitaba del estilo como aglomerante.

La arquitectura se constituyó en el principal instrumento para la configuración de un proyecto urbano, pero también de un proyecto del territorio, de una acción que relacionó economía y territorio abriendo nuevas posibilidades, por medio de la actividad turística, a la población de la región. La asignación de este rol territorial implicaba una concepción urbana con un sentido de particularidad a la ciudad.

6. Pese a la manifiesta unidad en la concepción de los proyectos urbanos, realizados entre 1948 y 1952, es claro también que, el Plan no había sido formulado como tal, sino que tuvo al menos cuatro momentos de articulación y tan solo una estructuración coherente al final del proceso.

Se entiende habitualmente por plan, a la formulación de carácter anticipatorio, que permite, desde la actividad cotidiana de la administración pública, el ejercicio de un control y promoción de la intervención de los particulares, y el cúmulo de actos administrativos relacionados con la intervención física en la ciudad. Teóricamente, la concepción de planificación y de plan, supone —en un encuadre disciplinar urbanístico—, unos procedimientos específicos, una condición técnica particular que requiere de conocimientos surgidos de un análisis de la ciudad sobre la que el plan producirá transformaciones. No se deja de lado el reconocimiento que la planificación constituye una actividad técnico-política, cruzada por políticas que no operan con el espacio como clave, aún cuando tienen repercusiones espaciales concretas.

La concepción planificadora partió como requerimiento de la gestión del desarrollo económico del país; sus primeras acciones provenientes de planes sectoriales de fomento al desarrollo económico, surgieron en relación a la influencia del apoyo técnico y financiero norteamericano; en tal sentido el viaje presidencial a USA resulta clave para definir una estructura de planificación más integradora, que se pondría en marcha en la región como proyecto piloto.

La constitución más definitiva que se registra fue recién en 1950 cuando la acción parece ordenarse en relación a objetivos y fines, con una organización institucional y autoridad de coordinación en la ciudad, aunque no asumiría forma completa sino hasta el año 51, con la enunciación y publicación del Plan de Fomento y Urbanización de las Provincias de Chile. Pero, la formulación completa llegaría para el final del periodo presidencial en 1952. La anticipación prevista por el concepto moderno de la planificación, no había tenido lugar.

Se destacaba entonces la condición pragmática y realista con la que había sido llevada a cabo la experiencia. En tal sentido, los hechos mismos pusieron en jaque esa pretensión arquitectónica de anticipar los procesos urbanos, es decir la propia condición proyectual que la ideología arquitectónica propuso a la cultura durante la primera mitad del siglo XX.

Es posible pensar la figura conceptual del plan, -en el marco del proyecto moderno-, como un elemento reconocible, proveniente de una cierta construcción intelectual, que posee una unidad interna, y una coherencia ideológica, en correspondencia con una forma de asumir y proyectar al futuro los valores de una sociedad emergente. Sin embargo el caso en tratamiento propone otra forma de plan, sin predirección definida en documentos programáticos y sin ese carácter unitario que prefigura el discurso de vanguardia. El caso mismo, y esto no era siquiera sospechado en el inicio de la investigación, contenía esas vicisitudes que hacen inabarcable la realización cuando no se trata de una acción concebida de modo totalizador.

Es entonces cuando surgen las preguntas acerca de si la condición pragmática correspondía tan solo un caso atípico surgido de las particulares condiciones de emergencia en un tiempo y lugar; si corresponde a una suerte de mezcla de modelos de planificación e instrumentos urbanos disponibles al interior de la disciplina; o si leído en otro marco de relaciones, el pragmatismo aparece como producto de problemas que atravesaban el campo disciplinar en disputa.

La idea de gobernar con planificación había tomado cuerpo en Chile durante la década del 30 y configurado su institucionalidad con la creación de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) y la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (CRA). La inspiración keynesiana era evidente; el desarrollo del capitalismo debía ser protagonizado por el estado y requería de mecanismos que priorizaran la acción y la disposición de los pocos recursos en sectores claves de la economía nacional.

El punto clave que relacionaría planificación económica y urbanismo a través de la planificación regional sería un dato evidente de la realidad: la distribución de la población sobre el territorio y el reconocimiento de la relación de los procesos de urbanización con el estancamiento económico. Uno de los postulados del Plan estaba centrado en la pretensión de actuar equilibrando el territorio. En el diagnóstico quedaba clara la intención de generar dinamismo económico y cultural en otras ciudades de provincias para actuar en relación a la excesiva concentración de pobla-

ción y recursos en Santiago que se consideraba producto de las desigualdades que el desarrollo y la difusión de la modernización había establecido entre las grandes ciudades y el resto de los territorios nacionales.

Las condiciones diagnosticadas indujeron al inicio de acciones gubernamentales para contrarrestarlas y así establecer condiciones económicas y de urbanidad en otros puntos del territorio, por medio de acciones directas que tendieran a una descentralización de servicios y a un reequilibrio territorial, que permitiera mejorar las condiciones de desarrollo del país en su totalidad. Las necesidades de influir en estos procesos, que harán que el Plan Serena tome sentido nacional.

Visto en otro sistema de relaciones, el pragmatismo del plan, contradice en parte la confianza en la figura de la planificación ortodoxa y unitaria, por lo que aparece como producto de problemas que se alojaban al interior de la disciplina. El urbanismo en Chile enfrentó en ese momento el desprendimiento de algunas porciones de sus contenidos, -apenas consolidados en el nivel disciplinar y claramente negados en su nivel profesional-, en favor de la planificación regional de matriz económica y de la planificación como programación de las acciones del estado.

Violich destacaba algunos puntos clave de diferencia entre los planificadores latinoamericanos y los norteamericanos: que los planificadores urbanos latinoamericanos estaban fuertemente influenciados por las ideas europeas, y que planificación y arquitectura aparecían como profesiones cercanamente relacionadas y frecuentemente practicadas por los mismos individuos. En tal sentido la asociación entre planificación y arquitectura asumía una cierta radicalidad en la confianza en la forma y el concepto de proyecto como transformadores de la realidad, tanto en las posiciones más tradicionales como en las vanguardistas.

La experiencia norteamericana parece haber tenido una fuerte presencia como referencia en el nivel regional. La similitud entre la experiencia norteamericana y el Plan Serena es bastante, sobre todo en relación al establecimiento de un programa coordinado de desarrollo económico y territorial por medio de la

obra pública. Muchos son los puntos de contacto entre el Plan y dicha experiencia. Uno de ellos es la constitución de organismos regionales por cuenca fluvial -cuyo caso paradigmático lo constituyó la *Tennessee Valley Authority*- y que en el caso chileno se transformó en las divisiones por zonas de la CRA y en una secuencia de acciones por provincia; y la definición de una región como caso piloto, resulta similar a la implementación que la administración Roosevelt había proyectado para las distintas cuencas hidrográficas.

Las ideas y los aparatos conceptuales más cercanos a la praxis planificadora norteamericana se vehiculizaban a través del ámbito de la ingeniería, donde las definiciones de planificación implicaban formulaciones pragmáticas basadas en objetivos y medios para llevarlos a cabo, y donde la planificación económica, se entendía como la elección consciente y deliberada de prioridades en el orden que debía seguirse para alcanzar los distintos objetivos propuestos, por lo que le asignaba un mayor valor político que técnico. Se establecía también una diferencia clave entre plan y planificación: aquella que refiere a la diferencia entre medios y fines, con la escala de valores que ordena el proceso, y los medios según preferencia de fines. Era esta una noción bastante diferente a la que había predominado en el marco de la arquitectura y el urbanismo en Chile hasta esos años. Por supuesto que provenía de la planificación económica y de las orientaciones dadas al fomento de la producción desde unos pocos años antes. Como se ha expuesto, también dejaba al urbanismo con un valor restrictivo que implicaba una serie de limitaciones impuestas por el estado con el objeto de que las ciudades se desarrollen conforme a un plan predeterminado para mejorar las condiciones de la población. Es decir, las incumbencias estaban solo remitidas a la escala urbana.

Por otra parte, las jerarquías disciplinares quedarían expuestas en la propia organización de los cuerpos técnicos del Plan y en la distribución de incumbencias de los organismos públicos intervinientes. Si la gestación del Plan en el nivel urbano quedaba en manos de arquitectos, las obras en el orden regional y la programación de obras y presupuestos de todo el plan, estaban a cargo de los ingenieros. Los proyectos sectoriales estarían a cargo de los

responsables de los planes de acción directa de la CORFO.

Hacia 1950, ya estaba claro que la planificación económica era una actividad clave que tenía tácitamente a cargo de esa corporación y por tanto se propuso la creación en su ámbito un Departamento de Planificación que debía uniformar los estudios de planificación que se realizaran en el estado o la actividad particular, relacionarlos entre sí y con las posibilidades y proponer el orden de realización de las obras, agrupando un núcleo de especialistas, entre los que se contaban ingenieros, economistas, estadísticos, pero no arquitectos o urbanistas.

La experiencia del Plan Serena ya estaba mostrando posibilidades y limitaciones de la planificación regional y también la necesidad de coordinación entre organismos involucrados. El program-planning y el administrative planning, resultaban más adecuados a las expectativas que se tenían, que las aproximaciones espacialistas que el urbanismo podía proponer.

La planificación como se entendía desde la ideología arquitectónica, confería al proyecto un carácter completo, cohesionado y definido apriorísticamente, que en alguna medida presentaba una desconexión entre el conjunto de técnicas e instrumentos y la dinámica de la economía que interesaba controlar al poder político. El Plan Serena estuvo caracterizado por la aplicación de fórmulas diversas de operación en los distintos niveles, acciones de fomento, operaciones puntuales, proyectos urbanos, que obviamente no podían incluirse en la definición más vanguardista y unitaria de la planificación de concepción arquitectónica.

Este formato de planificación se quiebra en el margen —en América latina— y da paso en el caso de La Serena como testigo— a formas no ortodoxas de elaboración que conjugan aquellos instrumentos menores con las oportunidades de desarrollo y que tuvo a la visión económica como la única capaz de restituir sentido unitario a esa variedad de instrumentos. Solo así la forma urbana, puede entenderse como infraestructura económica.

7. Las claves de las acciones del plan podían provenir o bien de la aplicación de algún instrumental disciplinar ya plenamente configu-

rado, en el marco institucional académico local, o constituirse por una mera praxis complementada con algunos grados variables de conocimiento, otros de intuición y otros de consolidación conceptual. Este parece haber sido el caso, donde la praxis urbanística venía en auxilio y la ortodoxia disciplinar quedaba ausente. Es decir, una praxis que ponía a punto conceptos más genéricos, provenientes de mundos distantes, pero propios al estado de consolidación del urbanismo en Chile, y de las formas que el ejercicio de la arquitectura había asumido en el ámbito local. La adopción del estilo estaba también en este marco, y representa con más claridad que otros aspectos la mezcla conceptual. Como se ha expuesto, fue esta práctica la que en los hechos configuró a La Serena como ciudad temática.

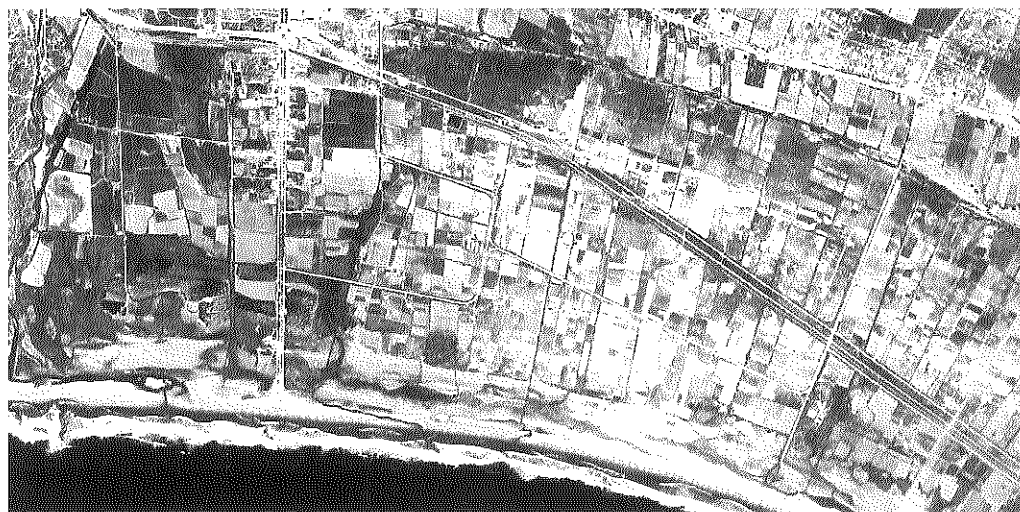
No parece lógica entonces, la interpretación de este caso como un reflejo de un estado de cosas o reflejo de cosas que suceden antes en otros lugares, aún cuando se expongan las proveniencias de ciertas ideas, imágenes, o estilos. Los desarrollos arquitectónicos y urbanísticos no son meras reproducciones de elaboraciones centrales acomodadas a la condición local. Pero también y fundamentalmente porque avanzada la investigación fue cada vez más claro que el caso mismo se revelaba a toda posibilidad de interpretación ortodoxa y daba cuenta como —en los márgenes— se construía una arena cultural en torno a la ideología del plan y a sus posibilidades de realización en las vicisitudes de la aspiración al desarrollo económico.

Se mostró que el plan constituyó un momento de consolidación y diferenciación entre las disciplinas que hasta mediados del

siglo XX habían estado bajo el alero del urbanismo; que la interacción entre los diferentes niveles de actuación que de allí se desprendieron propuso la generación de un tipo de ciudad especializada en el territorio; que esa ciudad fue tematizada particularmente en relación a su rol productivo regional; y que el proyecto urbano y la arquitectura cumplieron un rol fundamental en esa tematización. Es decir que La Serena se convirtió con el plan en el primer caso de ciudad temática de Chile. Las piezas del rompecabezas empiezan a establecer una configuración definitiva.

La primera parte se apoyó reservadamente en la tesis de que existió un momento en que la ideología arquitectónica se trasmuta en ideología del plan, y que en los hechos, en el primer plan llevado a cabo como realización, fueron las vicisitudes las que dieron forma y figura al plan como instrumento y no una formulación preconcebida de esa ideología del plan; que fue en esa arena en la que el urbanismo y la arquitectura fueron instrumentalizados por la economía y que por tanto la definición disciplinar solo abarcó —en los hechos— la capacidad de determinar la forma y el carácter de la ciudad. Fue así que su significación estuvo en función de la primacía que se le otorgó a la construcción de la legibilidad de la imagen urbana para conferir una cierta atmósfera capaz de tornar el valor de uso de la ciudad en valor de cambio para el turismo.

Y fue en tal sentido que la arquitectura y el urbanismo del Plan Serena constituyeron no ya una propuesta “atrasada” o “inaudita”, sino un laboratorio profético de la ciudad temática.\*



# El visus loci en el proyecto del paisaje

Aprendizaje y construcción de sentido en entornos educativos virtuales

Adriana Davidovich

Sostiene Jaques Herzog, pensador/arquitecto suizo contemporáneo que,

*la visión de la arquitectura no se basa ya en la tradición del proceso artesanal de materiales y su construcción sino en la ayuda de la información. Las imágenes y las técnicas telemáticas son hoy el vehículo más importante de esa información.*

*Sin embargo, la materialidad de la arquitectura es la clave de su dimensión virtual: el mundo virtual es la materia de las que están hechos nuestros sueños [...] Estas formas son extremadamente materiales: material refinado, clarificado y destilado que las convierte en virtuales [...] Esta arquitectura es compleja porque sus cualidades materiales son la expresión de su valor inmaterial y a la inversa, las cualidades inmatriciales garantizan su supervivencia material.<sup>1</sup>*

En coincidencia con la cita de Herzog, que recupera la idea de materia de la arquitectura y virtualidad de su representación esta tesis, trata sobre los proyectos del paisaje y se pregunta sobre estrategias que permitan proponer un proceso de aprendizaje on-line que habilite producirlos. Para eso plantea como punto de partida que, análogamente a la experiencia presencial, la construcción de proyectos de paisaje se funda en un desplazamiento del punto de vista del proyectista hacia dos cuestiones fundamentales:

- La construcción de una mirada analítica que estudie formas y discursos de proyectos ejemplares previos, contruidos o no.
- La construcción de una mirada analítica que estudie formas e historias de cada territorio de intervención, tomándolas como punto de partida para el planteo de hipótesis proyectuales sustentables [en materia y actualidad] en su ontología ética, biótica y estética.

El medio tecnológico elegido para la transferencia cognitiva es Internet. Esta elección condiciona algunas estrategias y amplía las opciones del proceso de aproximación a los problemas. En el caso particular de esta tesis, el planteo de un modelo conceptual que medie la transmisión de conceptos medulares en un sentido docente-alumno y respuestas experimentales en el inverso es excluyente para hallar un camino para la reflexión.

Para encuadrar las múltiples derivaciones del planteo se enumeran algunas definiciones

que se constituyen en el marco teórico de esta tesis doctoral.

1. Respondiendo a su particular condición de desarrollo en el marco del Doctorado de Consolidación Académica ofrecido por la Universidad Nacional de Rosario da cuenta de una experiencia docente personal, desarrollada a lo largo de 30 años dedicados a acompañar la construcción del cuerpo crítico y operativo de innumerables arquitectos que se desempeñan actualmente en la profesión para la que se les otorga un título habilitante. Se trata por esta razón de una Tesis que se desarrolla a partir del estudio de un caso: el taller de aprendizajes para realizar proyectos de arquitectura y paisaje y la ponderación de la posibilidad de replicar esta tradicional modalidad, on line.

2. Considera que las estrategias adecuadas a este tipo de reflexión halla sus mejores herramientas en Metodologías de Investigación-Acción dado que todos los enunciados derivan de interpretaciones desde y sobre la experiencia, aun cuando éstas encuentren aplicaciones y fundamentaciones en la bibliografía pertinente.

3. Expone sólo un tramo del recorrido, dado que la proximidad del material de referencia, de estudio y de experimentación, se transforman en un límite para el enunciado de conclusiones definitivas. La actividad docente y la construcción del saber son procesos dinámicos de los que sólo puede darse cuenta deteniéndolos en un momento artificializado por su quietud.

4. Ensayo un modo de interrogación que no busca una respuesta placentera que se satisfaga en su acierto cerrando la operación intelectual (corroborando las hipótesis planteadas); sino una interrogación eminentemente irónica<sup>2</sup>, que carece de respuesta ya que su propósito es señalar un vacío. Entiende que lo relevante no es la respuesta sino la pregunta.

5. Propone una interpelación habilitada para demostrar nada. Su fin es poner de manifiesto y señalar la ignorancia de los sabios de la sabiduría oficial. Basta como referente la ironía de Marcel Duchamp quien expone su urinario titulado *Fontaine*, disparando una cadena interrogativa no saldada cien años más tarde.

6. Sostiene que la ideología pedagógica adecuada para la conducción al aprendizaje del proyecto arquitectónico-paisajístico es el Constructivismo, aun cuando los métodos inductivos y deductivos asistan a esta óptica eminentemente abductiva. Esta estrategia didáctica asume su entidad difusa porque se afianza en una de mixtura entre cuerpo de ideas (ideología), noción filosófica y bases pedagógicas específicas. Todas ellas son disciplinas que exigen definir posición respecto a la visión del mundo en general y del aprendizaje en particular esbozando una opción política.

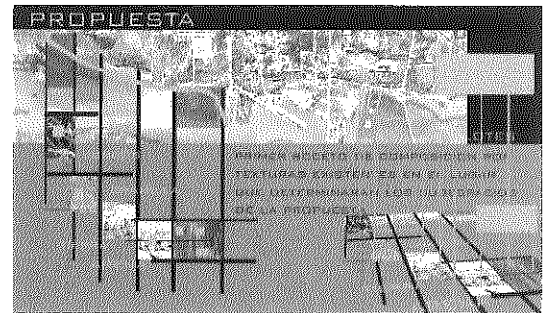
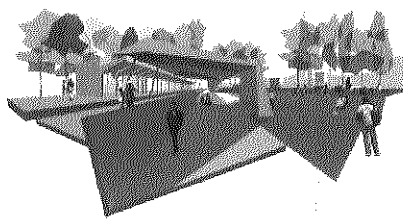
El planteo no parece novedoso para el quehacer de los talleres de arquitectura, en los que frecuentemente se transforma el aprendizaje en todo vale. Esta cualidad deriva del accionar de un conjunto de docentes que construyen la mediación cognitiva a partir de su propia práctica profesional, entendida sólo como construcción de edificios, derivando en un proceder improvisado y pasatista. Este estado no invalida la opción de plantear un constructivismo real y efectivo en la producción cognitiva de los talleres.

7. Intenta iniciar una serie de caminos con derivaciones hacia otras reflexiones que transforman al estilo ensayo en el vehículo adecuado para su descripción dado que éste, como literatura de ideas agrega a la preocupación científica tradicional un objetivo utilitario: el planteo y debate de temas de interés contemporáneo, dando cuenta de tensiones entre aspiraciones universalistas y posiciones particulares.

El ensayo y esta tesis reniegan de dar explicación final al desarrollo de la historia y al orden de la naturaleza, porque prefieren habitar el desaliento de las crisis tratando de verificar el latido de esta época. Ambos se instalan a contrapelo del discurso que construye en clave pasado-futuro una marcha homogénea, ordenada y lineal que consolide la estructura de la cultura moderna. Por el contrario, construyen una artesanía de sospechas e inquietudes, de interrogación crítica que ubica su indagación en una dimensión opaca y equívoca por fuera de los cánones.

Dice Max Bense<sup>3</sup>:

*Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto*



con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir.

Theodor W. Adorno<sup>4</sup> ha insistido en esta profunda diferencia entre la comprensión científica instaurada desde los dueños del poder académico y la ensayística:

*Los ideales de limpieza y pureza, comunes a la filosofía orientada a valores de eternidad, a una ciencia internamente organizada a prueba de corrosión y golpes y un arte intuitivo desprovisto de conceptos, son ideales que llevan visible la huella de un orden represivo. Se exige del espíritu un certificado de competencia administrativa, para que no rebase las líneas-límite culturalmente confirmadas de la cultura oficial. Y al hacerlo se propone que todo conocimiento pueda traducirse potencialmente en ciencia.*

Se permite, como en Internet, atravesar mundos conceptuales opuestos extrayendo, desde el límite, las componentes que consideran más interesantes en una voluntaria toma de partido, impulso crítico y mirada interrogativa sobre algunas condiciones de nuestra época. Se permite la experimentación en las fisuras del discurso oficial intentando articular fracciones de saber, no necesariamente desarrollados en profundidad, sin restarles su propia e intrínseca importancia particular. Por esto el presente trabajo es capaz de relatarse a sí mismo desde cada una de sus fracciones, siendo *adrede* un recorte, otorgando la posibilidad de construcciones diversas a quienes lo lean y exhibiendo resultados a partir de experimentaciones concretas con alumnos, docentes y producción curricular. Con la convicción que indica que cuando se maneja en profundidad una manera de poner en acción cuestiones habitualmente retóricas acerca del juego, la provocación y el contra-academicismo, el acto se transforma en un *acto responsable* aunque subjetivo, que pretende abandonar el ser *retórico* para transformarlo en el ser *pragmático*.

Las cuestiones expuestas tienen el presente trabajo constituyéndose en su marco teórico. Su escritura ensayística es provisoria, va tanteando el territorio por el que se desplaza sabiendo que no existe ni rumbo fijo, ni camino seguro hacia la certeza. Por eso hace refe-

rencia explícita al *sueño de Alicia*<sup>5</sup>, a la vez que implícita a *La vuelta al día en ochenta mundos*<sup>6</sup>, construyendo una escritura de implicación personal, fragmentaria, parcial, de múltiples ingresos a *recortes* autónomos. Reflexiona desde un lugar que se opone al formalismo científico definiéndose en disidencia con el neo-academicismo que plantea la modernidad.

En cuanto al contenido, esta reflexión sobre la opción para capacitar en la producción del proyecto incorporando las Tecnologías Informáticas de Comunicación:

- Aborda el estudio del proyecto del paisaje desde una óptica compleja que desecha viejas discusiones entre estilos geométricos y orgánicos y anecdóticas gestiones de jardinería menor, siendo su objetivo la producción de proyectos y no la argumentación sobre proyectos de otros.

- Asume la necesidad de instalarse desde un lugar contaminado por experiencia e ideología, que sea permeable a los mensajes del territorio de intervención, inquieto por el sondeo de informaciones significativas, preocupado por el estudio de otros proyectos, interpretados como experiencia previa y universo de la disciplina.

- Se plantea la construcción de una mirada múltiple, diversa y contradictoria para provocar hipótesis proyectuales ingeniosas.

- Reflexiona experimentalmente concretando procedimientos de realización a partir del concepto de hipermedialidad en la construcción del conocimiento,

- Considera al discurso como conjunto de conceptos que priorizan el uso de la imagen dibujada como inicio del proceso de *aprender a hacer proyectos de arquitectura*.

*La realidad, como defendía Marx (a partir de Hegel) y después toda la física contemporánea, no nos es dada acabada y predestinada, impresa en forma inmutable en los objetos y seres del mundo: ella es algo que adviene y como tal necesita ser intuita, analizada, interpretada, en una palabra: representada.*<sup>7</sup>

- Se plantea que, a pesar de la impronta con que las TIC marcan el proceso de enseñanza-

aprendizaje y la producción de las propuestas proyectuales mismas en lo más profundo del concepto, la enseñanza de ese procedimiento desde la web no difiere de la práctica tradicional en los talleres de proyecto de las escuelas de arquitectura, dado que su éxito se afianza, en los saberes previos, en la relación cómplice para la construcción del nuevo saber, en la actualización constante del conocimiento y en las estrategias de transmisión y debate de contenidos: en definitiva, en criterios de experimentación, participación e intercambio de ideas entre los actores del taller, en este caso, *en línea*.•

1 WANG, W., Herzog & De Meuron. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2000.

2 KIERKEGAARD, S., Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates, en Escritos, I, traducción de Darío González y Begonya Sáez Taja, Trotta, Madrid, 2000, p.77

3 BENSE, M., Über den Essay und seine Prosa, Ed. Merkur, año 1947, n° 3, 9418. Citado en T.W Adorno, ob. cit. Matemático, físico y filósofo. s doctoró en Bonn. Fue profesor de la Escuela de Altos Estudios de Stuttgart, donde desarrolló actividades relacionadas con el arte, la investigación, la producción cultural y el empleo innovador de la tecnología (Kosmotecnischen Gesellschaft).

4 ADORNO, T. W., El ensayo como forma, trad. Manuel Sacristán, Pensamiento de los confines, N°1, 1998, pp. 247-259.

5 CARROLL, L., Alicia en el país de las maravillas. Biblioteca Billiken. Editorial Atlántida. Buenos Aires, 1965.

6 CORTAZAR, J., La vuelta al día en ochenta mundos, Siglo XXI, Buenos Aires, 1967.

7 MACHADO, A., en: LA FERLA y GROISMAN. El medio es el diseño. Estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación Eudeba. Buenos Aires, 2000.

# Doctorado *Honoris Causa*

Arq. Mario Roberto Álvarez

Por iniciativa de nuestra Facultad, el Consejo Superior de la Universidad Nacional de Rosario decidió otorgar el título de Doctor *Honoris Causa* al arquitecto Mario Roberto Álvarez. El Acto Académico respectivo, presidido por el Rector Suarez, se realizó en un ámbito proyectado por el homenajeado: el auditorio de la Bolsa de Comercio de Rosario. A continuación A&P presenta los discursos de presentación del doctorando –a cargo del Decano Floriani y, por invitación de éste, de Helio Piñón- y el de aceptación del homenaje por parte del mismo arquitecto Álvarez.

H.F.



## *Héctor Floriani*

Sr. Rector de la Universidad Nacional de Rosario, Contador Ricardo Suárez, Arq. Helio Piñón, Sras., Sres.

Nos convoca hoy un ritual con profundas raíces en la historia plurisecular de las universidades del mundo: el otorgamiento de un título de Doctor honoris causa. El Diccionario de la Real Academia Española define a esta distinción –a este Doctorado “a causa de honor”– como un “título honorífico que conceden las universidades a una persona eminente”. Es decir, se trata de un reconocimiento especial a la trayectoria de una persona que, más allá de los recorridos formales en los ámbitos académicos, haya contribuido de manera sobresaliente en algún campo del quehacer humano. Recordemos, además, que la etimología de “doctor” remite al verbo latino “docere”, enseñar, que está en el origen también de la palabra “docente”. En definitiva, entonces,

cuando una universidad confiere esta distinción está reconociendo en el destinatario la autoridad moral del enseñante, del maestro.

La persona eminente a la que la Universidad Nacional de Rosario, por iniciativa de su Facultad de Arquitectura, rinde hoy ese homenaje es el arquitecto Mario Roberto Álvarez, un eximio hacedor de arquitectura que en sus casi siete décadas de desempeño ha jerarquizado tanto el “arte de proyectar edificios” como la profesión de arquitecto. Estamos persuadidos de que, homenajeando a él, celebramos a la arquitectura misma, que en él encuentra una expresión paradigmática de la disciplina en el siglo XX.

En el marco de una tradición apenas incipiente en relación a este tipo de homenajes –nos acompaña en la sala la única persona, hasta hoy, que tiene este título por iniciativa nuestra, el profesor Hernández Largaña- la Facultad está orgullosa de haber concretado

esta propuesta, y agradece a la Universidad su apoyo.

Hemos querido potenciar este homenaje, además, concretándolo en un ámbito proyectado por el homenajeado, una de las dos obras paradigmáticas suyas con las que cuenta la ciudad. Vaya, pues, nuestro agradecimiento a la Bolsa de Comercio de Rosario, en la persona de su Vicepresidente, don Oscar Rodríguez, por haber cedido este auditorio para la realización del Acto.

La Ordenanza de nuestra Universidad que regula las modalidades del otorgamiento del título de Doctor honoris causa y las formalidades que el mismo exige me erigen, en este caso, en padrino del doctorando. Urge aclarar que si me atrevo a asumir ese compromiso de “apadrinar” a este Maestro de la arquitectura moderna es porque, claramente, no habré de ser yo, en rigor, quien lo hará, sino, a través

mío, la Institución que con orgullo represento: la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, cuya colectividad y cuya trayectoria de más de ochenta años dan un sustento más verosímil a ese padrinazgo.

Las prescripciones reglamentarias y protocolares piden que el padrino presente al doctorando y explicita los motivos que fundamentaron la resolución de otorgamiento del título de doctor honoris causa. Para abordar este cometido he organizado la tarea en dos tiempos. En el primero, habré de delinear personalmente algunos datos biográficos esenciales de Mario Roberto Álvarez, y poco más, a fin de encuadrar la presentación; en el segundo tiempo, cederé la palabra —con el consentimiento del Señor Rector— a un amigo y colaborador de nuestra Facultad, para que, desde su condición de estudioso y exégeta, podríamos decir, de la obra de nuestro doctorando, dé cuenta con mayor enjundia de los valores de la producción arquitectónica de Mario Roberto Álvarez: me refiero al Catedrático de Proyectos de la Universidad Politécnica de Cataluña Helio Piñón, a quien agradezco vivamente su entusiasta y desinteresada disponibilidad a colaborar en este homenaje; así como agradezco también al Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, que en un valioso gesto de adhesión a este homenaje para su insigne matriculado Álvarez, ha hecho posible la presencia hoy aquí del Profesor Piñón.

En la biografía de Mario Roberto Álvarez resaltan, a mi juicio, dos rasgos fundamentales, uno de contexto, o socio-institucional, y otro personal, o ético, que permiten entender mejor a la persona y al siglo que la produjo. Me refiero, por un lado, al dinámico proceso de movilidad y ascenso social que se entrevé en esa historia personal, y por el otro, a una arraigada cultura del esfuerzo; rasgos ambos que remiten al universo de valores y de reglas de juego imperantes en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, y que tal vez puedan servir para explicar, al menos en parte, nuestra fortuna de entonces como Nación.

Hijo de un inmigrante castellano y de una hija de vascos, la modesta condición familiar de nuestro homenajeado no fue un obstáculo insalvable para que en los años 20 y 30 transitará las aulas del Colegio Nacional de Buenos Aires, primero, y de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, después.

Eran tiempos en los que la Argentina parecía perseguir la inclusión de su población creciente, mucha de ella inmigrante, con el auxilio de un sistema educativo público de calidad, funcional a ese objetivo de inclusión; tiempos en los que soplaban los aires nuevos de la Reforma Universitaria del 18, con su ideario de apertura y democratización de los claustros; tiempos en los que se apostaba al sacrificio personal como herramienta de progreso social.

En la reconstrucción de las vicisitudes biográficas de Álvarez queda claro el efecto combinado de ambos rasgos; queda claro que tan importantes como el marco socio-institucional que permitía, y tal vez incluso alentaba, el ascenso social, fueron el tesón, la voluntad, la determinación de lograrlo que él fue capaz de poner en juego. Y así, el hijo de aquel inmigrante cuyo esfuerzo escolástico en su Castilla natal fue premiado con una medalla de oro —como lo atestigua un antiguo diploma que nos habla aún hoy desde las paredes del estudio de nuestro homenajeado—; ese hijo, digo, con esfuerzo obtuvo, superando a su padre, no una, sino dos medallas de oro, en el Nacional de Buenos Aires y en la Facultad. Y que hubo esfuerzo detrás de tales logros lo demuestra no sólo el haberlos alcanzado, lo que ya es bastante, sino también el hecho de que Álvarez tuviese que trabajar mientras cursaba los estudios universitarios, situación absolutamente excepcional en esa época, y no muy bien vista por muchos, como él mismo suele referir no sin cierto orgullo.

Es bueno recordar también, en honor de la verdad y de nuestro homenajeado, que tanta contracción al estudio y al trabajo no le impidió involucrarse en el movimiento gremial estudiantil: Mario Roberto Álvarez fue Presidente del Centro de Estudiantes de Arquitectura en 1935 y 1936, y Consejero Directivo Estudiantil en 1936.

Si interesan estos datos biográficos aquí es porque en ellos puede vislumbrarse, tal vez, la forja del profesional de fuste que hoy celebramos: un hacedor absolutamente comprometido con su trabajo, obsesionado por la precisión de su obra, interesado en “hablar” con sus arquitecturas antes que con las palabras. ¡Y cómo hablan sus arquitecturas! ¡Qué lecciones dan de rigor formal y constructivo, de vínculo necesario entre orden estético y orden material!

No es fácil sintetizar la prolífica obra del arquitecto Álvarez; además, tal vez no sea ni siquiera procedente intentarlo aquí: para ello están los textos monográficos sobre él escritos. Permítaseme, eso sí, señalar los que quizás puedan considerarse rasgos principales de esa obra: su coherencia interna a través del tiempo —sin que ello haya significado desatención por una búsqueda constante—; su aporte de espacialidad moderna a nuestros paisajes urbanos; su vastedad temática e, incluso, cuantitativa. La intensa tarea como proyectista de Álvarez —cristalizada en un gran número de obras construidas y en un sinfín de participaciones premiadas en concursos— estuvo complementada, además, con una vasta actividad como Jurado de concursos y como Asesor de distintas instituciones en temáticas vinculadas a la profesión.

Claramente, no somos los primeros en valorar de manera especial la trayectoria profesional del arquitecto Álvarez; pero si no podemos contar con el gusto de la originalidad en esta iniciativa, sí tenemos la satisfacción de la compañía de muchas prestigiosas instituciones. Los reconocimientos que ha recibido son, antes que nada, los premios en concursos de arquitectura, que en gran número lo han acompañado toda la vida; en segundo lugar, los premios a su trayectoria, otorgados por distintas organizaciones nacionales e internacionales; en tercer lugar, la inclusión en varias corporaciones académicas (entre las que se destaca su designación como Académico de Número primero, y de Honor después, de la Academia Nacional de Bellas Artes, y como Académico Titular de la Academia Nacional de Ciencias); en fin, en cuarto lugar, los Doctorados honoris causa recibidos, de los que el que hoy estamos confiriendo es el quinto.

Señores, ésta es la persona que nuestra Universidad honra en el día de la fecha. Volviendo al inicio de esta disertación, a la etimología de Doctor, podemos decir que Mario Roberto Álvarez es ya, y desde hace mucho tiempo, un Maestro que con su conducta enseña ética de la profesión, y con su obra, el fascinante arte de proyectar y construir edificios. Sólo resta que formalicemos el reconocimiento de esa condición.

Muchas gracias.

Helio Piñón

Excmo. Sr. Rector,  
Ilustrísimas autoridades académicas y civiles,  
amigas y amigos, señoras y señores:

Mis primeras palabras son de agradecimiento a la institución que me ha elegido para un cometido tan honroso como es pronunciar la laudatio en la concesión del Doctorado Honoris Causa al arquitecto y amigo Mario Roberto Álvarez: la dignidad que se me otorga al invitarme a este acto me carga de responsabilidad pero, a la vez —no voy a ocultarlo—, me llena de satisfacción. Vaya por delante que con la universidad que ha promovido el reconocimiento me unen vínculos ocasionales pero intensos y con algunos de profesores, una especie de perenne amistad.

Sé que quienes pensaron en mí para este discurso no trataron sólo de resolver una formalidad y que sabían a las —más allá de mi escrupuloso respeto a las convenciones litúrgicas propias de estas celebraciones— mi intervención no defraudaría su propósito. No; no es sólo el objetivo de pronunciar un discurso protocolario lo que me trae desde Barcelona, sino una nueva ocasión —acaso, la más solemne— de reiterar la calidad y la importancia de la arquitectura de Mario Roberto Álvarez, así como la rectitud de su conducta, adhiriéndome complacido a la iniciativa de sus paisanos de la Universidad de la República, de Rosario. (Universidad Nacional de Rosario)

Tendré que comenzar —una vez más— refiriéndome a aquel lunes de agosto que amaneció con llovizna en Buenos Aires y me tuve que refugiar entre los pilares de un edificio de viviendas (1957–1959), situado en el encuentro de las calles Posadas y Schiaffino, mientras esperaba un “remis” que me iba a conducir a la FADU, donde iba a comenzar un curso de proyectos que me ocuparía toda la semana.

No me suele pasar inadvertida la obra de un gran arquitecto: no porque me considere en posesión de dotes para la adivinación, sino porque conozco los atributos que la caracterizan; hay dos cualidades que la distinguen: sentido común y sentido de la forma, condiciones, por cierto, más escasas entre los arquitectos de lo que cabría suponer y, sobre todo, de lo que sería de desear. A menudo, son considerados como cualidades contradictorias, de modo que sólo tendría sentido de la forma quien hiciese manifestación pública de carecer del más mínimo sentido común. No; tener sentido de la forma no es una tendencia compulsiva a la afectación, como a menudo se

piensa: confundir el sentido de la forma con la propensión a la extravagancia es como confundir el “sentido del humor” con el “sentido de la broma”, habilidad esta última que es prácticamente una garantía de que no se posee el primero.

Tener sentido de la forma es ser capaz de “ver” las relaciones que estructuran la apariencia de las cosas, aun cuando tales vínculos son habitualmente implícitos, no manifiestos. Digo “ver” porque el reconocimiento de la condición vertebrada de la arquitectura es un fenómeno visual, no conceptual, como se cree con demasiada frecuencia. Tener sentido común es ser capaz de plantearse los problemas con rigor y respeto a las convenciones legítimas, con la convicción de que es el efecto de la propia capacidad para construir una realidad nueva lo que introducirá la distancia crítica respecto de las convenciones ilegítimas, es decir, las conservadoras, en el peor sentido del término: que no conservan lo fundamental y, en cambio, se oponen al progreso.

La solución con que se aborda el problema en el vestíbulo de Posadas y la claridad con que se resuelve es un síntoma del efecto combinado de ambos sentidos: cerrar una parte del espacio que deja libre, al elevarse una planta el cuerpo del edificio, para ordenar el acceso y la espera de los visitantes; la elaborada sencillez del cerramiento de vidrio, la plasticidad del muro de mampuestos que acompaña el tránsito del visitante, el sutil uso del espejo para conferir realidad visual a la ficción, la marquesina que lo introduce al espacio y lo cubre —ya en él— hasta el ascensor y, en fin, la refinada ceremonia del acceso me revelaron la acción de una mente ordenadora, clara y precisa.

Acaso ustedes se pregunten —a pesar de todo— qué me hizo intuir que se trataba de un gran arquitecto, si tan sólo alcancé a ver la planta baja de un edificio modesto de apartamentos, con ya cerca de cincuenta años de edad. No me las doy de adivino —como dije—, pero les aseguro que reconocí al instante el talento que animaba, con discreción y elegancia, el orden sutil y la materialidad precisa de esa arquitectura. No crean que me detuve al reconocer la mera corrección estilística, cualidad que no presupone sabiduría sino tan sólo buena educación. La corrección estilística únicamente puede considerarse un valor absoluto de la arquitectura en situaciones históricas —como la actual— en la que se obvia la identi-

dad formal del edificio —“lo que es”, desde el punto de vista de su estructura espacial— para centrar el interés en la mera apariencia —“lo que el edificio parece”, en tanto que figura consumible, sin prestarle atención—, entendida como referente visual de un discurso ajeno a lo arquitectónico.

En el vestíbulo de Posadas, advertí la acción formadora de alguien convencido de que construir la materia y construir la forma son dos actividades distintas pero convergentes, cuya tensión esencial —que subyace en su aparente coincidencia— constituye el rasgo más genuino de lo arquitectónico. Una tensión que en este caso se hace manifiesta en la intensidad de las relaciones —no en su inmediatez o evidencia— que vinculan los elementos materiales y los criterios visuales que constituyen el episodio.

El espacio de acceso al edificio revela la fecundidad y vigencia de un neoplasticismo esencial, incorporado a la conciencia visual del arquitecto, sin un ápice de afectación, asumido como un modo “natural” de abordar la artificialidad del proyecto: el espacio resultante presenta —en efecto— una constitución estructurada por vínculos análogos a los que vertebran los organismos vivos. A este respecto, quisiera señalar —si me permiten la digresión— que, en contra de lo que a menudo se cree, el organicismo es fruto, en el mejor de los casos, de un malentendido: no se trata de que la arquitectura imite las formas de la naturaleza —como se suele creer—, sino de que actúe en sus cosas con criterios de consistencia formal similares a aquellos con los que la naturaleza ordena las suyas. En efecto, mientras que los organismos vivos tienen sus elementos vinculados por una finalidad necesaria, interesada, —determinada por la garantía de su supervivencia—, en las obras de arte, tal finalidad es libre, es decir, sin un propósito determinado; ahí reside la diferencia esencial entre la estructura de los organismos vivos y la de los productos del arte. A ello se debe el anacronismo esencial —la impertinencia estética— de las doctrinas organicistas que periódicamente aparecen en escena como remedio a todos “los males de la abstracción”.

Volviendo al vestíbulo, les confieso que reconocí al arquitecto de Posadas, no por algún indicio que advertí oculto tras lo que veía, sino por lo que la arquitectura de su espacio muestra a quien la observa con atención y con la mirada cultivada: la arquitectura

moderna —en la medida en que es esencialmente formal— es claramente visual. La forma —como es sabido— no es sino la manifestación sensible de la organización intrínseca de algo, de modo que su reconocimiento debe ser necesariamente visual, del mismo modo que el reconocimiento de la formalidad de una sonata debe realizarse necesariamente por la vía auditiva. La metafísica de matriz esotérica con que algunos críticos han envuelto la modernidad arquitectónica es un claro indicio de la desorientación con que se aproximan a sus productos, circunstancia que, a su vez, ha contribuido con eficacia ejemplar al profundo desconocimiento de que es objeto por gran parte de los arquitectos y de casi la totalidad de los ciudadanos.

No cabe duda de que la arquitectura de Mario Roberto Álvarez, al ser profundamente moderna, es fundamentalmente sensitiva: es decir, visual. Sé que esta afirmación extrañará a quienes acostumbran a identificar lo riguroso con la razón y lo azaroso con los sentidos: el espíritu humano es débil y, a menudo, simplifica para sobrevivir. La recuperación de la conciencia arquitectónica auténtica exige replantearse los tópicos sobre los que se ha construido una modernidad de folletín, ridículo tentetioso de una crítica a menudo acomplejada por su insensibilidad, que intenta compensar con su propensión a lo pseudoliterario su escaso adiestramiento para reconocer lo visual.

Para saber si determinado elemento de una obra de arquitectura es relevante o, por el contrario, se trata de una simple anécdota prescindible, basta con imaginar un cambio en la configuración del elemento considerado y comprobar su incidencia sobre la obra: si cambia el sentido visual del episodio, se puede estar seguro de que la solución no es arbitraria, sino que contribuye tanto al sentido como a la consistencia visual del edificio. Les recomiendo que prueben el ejercicio con cualquier obra de Mario Roberto Álvarez que se les ponga a tiro: percibirán hasta qué punto su posición es de carácter sensitivo, más allá de su apariencia racional.

No; la arquitectura de Mario Roberto Álvarez no es racionalista en el sentido en que a menudo se utiliza este término, es decir, como aquello que se ha elaborado con el uso exclusivo —o claramente determinante— de la razón. Naturalmente, el juicio visual no se produce en el sentido que le da cauce: en efecto, la

vista, por sí sola, es incapaz de reconocer la estructura de un objeto ordenado, pues actúa conjuntamente con la imaginación y con el entendimiento, pero, así como la vista “consulta” tales instrumentos de conocimiento, la razón prescinde de los sentidos a la hora de explicar un hecho.

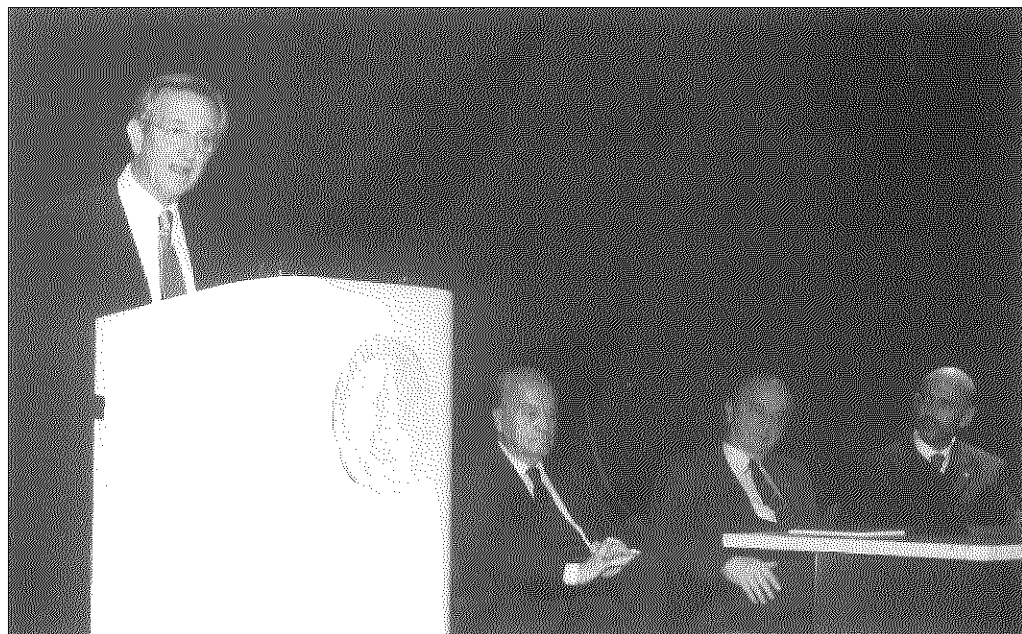
En consecuencia, sus proyectos no parten de “ideas” —“partidos”, dicen ustedes— entendiendo por tales la simple descripción de un deseo que se convierte en criterio de verificación del proyecto y cuyo sólo reconocimiento garantizaría la calidad arquitectónica de la obra: su arquitectura se apoya en un propósito intencional —como no podía ser de otro modo—, pero se concreta en estructuras formales cuya verificación atiende tanto a la consistencia de su estructura, como al sentido de su asunción del programa y del tiempo histórico en el que se concibe y construye. La idea, en arquitectura, o coincide con la propia noción de forma —como ocurría en la Grecia clásica, en cuyo caso es mejor no complicar las cosas con conceptos repetidos—, o se convierte necesariamente en un subterfugio que trata de sustituirla cuando se teme un déficit en la capacidad formadora de quien proyecta.

Reconozco que me suelo incomodar cuando alguien trata de ejemplificar la valía de Mario Roberto Álvarez como arquitecto con la excepcionalidad del Teatro San Martín, de Buenos Aires (1953–1960); no porque no me parezca una obra excelente, sino porque no se trata de una excepción en su arquitectura, sino que, en todo caso, es sólo una muestra de un

nivel de calidad que mantiene a lo largo de su carrera profesional. Me resisto a considerar —como escucho a menudo— que lo que caracteriza a un gran arquitecto es el hecho de tener dos o tres obras excepcionales, es decir, particularmente sobresalientes respecto de las demás: esa creencia generalizada revela una idea sobrenatural del arte que, acaso, puede orientar a un público condenado a consumir fetiches, pero de ningún modo se corresponde con la experiencia de la historia del arte. La reducción a que —en su propósito ejemplificador— se ven abocados los manuales no debería confundir respecto a los valores reales de la práctica del arte: la idea de obra maestra tiene un fondo mítico particularmente incompatible con la arquitectura moderna.

Un “buen” arquitecto es aquél que es capaz de sintonizar con la arquitectura de su tiempo en dos o tres ocasiones a lo largo de su vida; un “gran” arquitecto es, en cambio, aquél que consigue mantener el nivel de calidad a lo largo de su carrera. Como ven, matizo la calificación para distinguir al mero profesional, que baila la música del tiempo en que desarrolla su trabajo, del creador, que tiene conciencia histórica de su quehacer, más allá de los mitos coyunturales que propicia el devenir. La excelencia no se alcanza por casualidad, o por la acción mágica de los astros en el momento de la concepción: es el resultado de un modo de plantear el proyecto, que abarca tanto a la elección de la materia prima como la orientación de los criterios de orden con que se actúa.

Identificar la culminación de una trayectoria



en una obra correspondiente a una época en la que la modernidad era el marco de referencia habitual del proyecto de arquitectura no hace justicia, por tanto, a la obra de Mario Roberto Álvarez: dentro del panorama internacional, se pueden citar varias docenas de arquitectos coetáneos suyos que proyectaron y construyeron obras excelentes en los años cincuenta, pero sucumbieron ante el menor movimiento del horizonte al que referían su arquitectura. La cualidad que hace excepcional la arquitectura de Álvarez es, precisamente, la ausencia de obras excepcionales —que supongan una singularidad en su carrera—, ya que constituye un corpus homogéneo, coherente en su orientación y excelente por su factura, guiado por un propósito constante de perfeccionamiento; coherencia basada en la convicción más íntima que ha sido capaz de trascender —no de ignorar— las doctrinas y conjeturas que han provocado la crisis en la conciencia moderna de muchos arquitectos cuyo talento no fue capaz de contrarrestar lo voluble de su espíritu. La constancia de la visión moderna, por encima de las vicisitudes que la han cuestionado a lo largo de las cuatro últimas décadas, es lo que convierte la obra de Álvarez en un caso singular, al que resulta francamente difícil encontrar parangón dentro de la arquitectura del siglo XX.

En efecto, en mi carta de felicitación por su nonagésimo aniversario le escribí lo siguiente: “Es relativamente habitual entre los de tu generación encontrar a arquitectos que pro-

yectaron y construyeron edificios meritorios —incluso buenos— en los años cincuenta y principios de los sesenta; sólo una pequeña parte conservó ese nivel de calidad en los años setenta; entre ellos, muy pocos supieron a qué atenerse en los ochenta, y con los dedos de una mano se pueden contar los que mantuvieron el pulso firme en los noventa: tú eres, sin duda, una de esas excepciones.”

Sé que hay quien creará que tal fidelidad a los principios modernos es una muestra de insensibilidad al paso del tiempo; aunque aquí no es el lugar —ni ahora el momento— de deshacer ese gran malentendido, quiero decir unas palabras al respecto, por si contribuyen a deshacer algún embrollo enquistado en la conciencia de algún presente. La idea que sostiene que el arte moderno no hacía más que traducir en imágenes el “espíritu del tiempo”, de modo que, pasadas las condiciones, el arte debería cambiar, encierra —como mínimo— dos falsedades esenciales: una, que el arte refleje inmediatamente las vicisitudes históricas, y dos, que el tiempo histórico se mida por períodos que cambian con una frecuencia próxima a la década. Todo ello se apoya en un espejismo que pervierte el argumento: que lo específico de la arquitectura moderna no es una idea específica de orden, sino el hecho de cambiar permanentemente. En cambio, mantener los principios de la modernidad arquitectónica supone un claro reconocimiento —teórico o intuitivo, en este caso es igual— de la magnitud y trascendencia de un cambio en la concep-

ción y los criterios de la forma sin precedentes en la historia del arte.

Que nadie piense que la fidelidad a los valores de la forma moderna es el resultado de un enroque a la defensiva o se debe a un síndrome de insensibilidad: su arquitectura es un fiel testimonio de un fino ajuste al devenir para todo aquel que sea capaz de mirar con atención: tanto la evolución de la técnica como la de la sensibilidad aparecen registradas con sutileza en la arquitectura que comento. Su obra ha permanecido atenta a todos aquellos elementos —no muchos, por desgracia— que los distintos intentos de suceder a la modernidad han aportado al acervo sobre el que se construyó el Estilo Internacional, referencia esencial de su arquitectura. Consciente —eso sí— de que lejos de constituir la perversión del ideal moderno, esa arquitectura alcanzó en los últimos años cincuenta tal grado de calidad y precisión que supone la culminación del ideal moderno, tanto por las cotas de calidad alcanzadas, como por la relativa difusión de sus valores y la normalidad con que los asumió un sector considerable de la sociedad. La perspectiva con que actualmente se contempla la arquitectura moderna me excusa de cualquier comentario acerca de la vigencia de los valores esenciales de la modernidad, en relación con las propuestas doctrinales que han tratado de reemplazarla.

De todos modos, como simple ejercicio de retrospectiva histórica, invito a la audiencia a recopilar una muestra —ni que sea mentalmente— de algunos de los edificios más reconocidos en el panorama internacional de mediados de los años ochenta y confrontarla al edificio para la American Express, en Buenos Aires (1985–1988) —por poner un caso—, para adquirir conciencia precisa del modo en que la asunción lúcida de la historia —es decir, de cuanto hay de proceso en ella, no de la reaparición de ninguno de sus episodios— es precisamente una condición de la calidad y la vigencia de la arquitectura de Mario Roberto Álvarez. Para colaborar en este ejercicio de retrospectiva, les recuerdo que en esos años se falló el concurso para el proyecto de la ampliación de la National Gallery, en Londres, al que se habían invitado a las “estrellas” más rutilantes del firmamento arquitectónico internacional. El proyecto elegido —el que hoy puede visitarse, en Trafalgar Square— fue el de Robert Venturi; el de James Stirling —la gloria local— fue uno de los descartados,

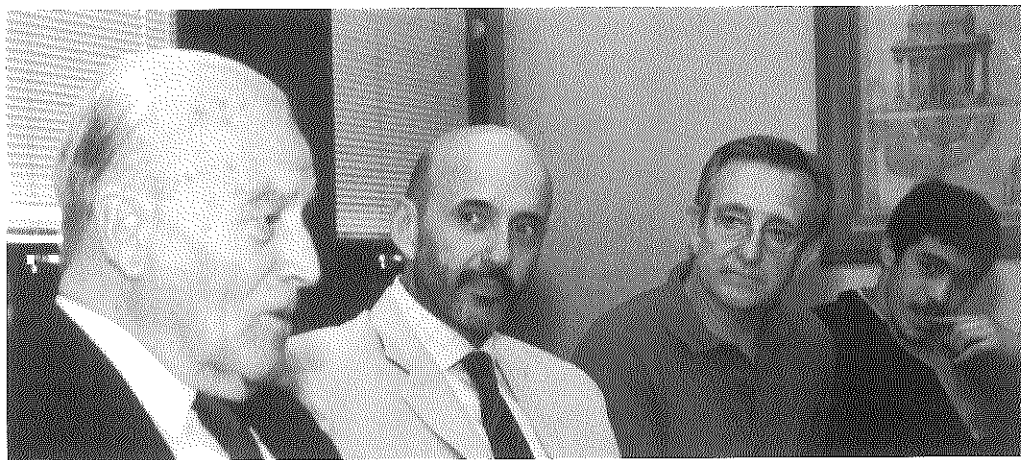


aunque probablemente resultó finalista. Les exhorto a ojear las imágenes de tan notable competición, para darse cuenta de la arquitectura que, al parecer de la crítica, constituyó “lo mejor” de los años ochenta, época del proyecto y la construcción del edificio que comento.

Hasta las firmas más prestigiosas, caracterizadas por una ejecutoria ejemplar –pienso en S.O.M.– sucumbieron en los últimos años setenta y los años ochenta, frente a los fulgores de un posmodernismo tosco y banal, dirigido a un ciudadano insensible, ávido de “sal gruesa”, doctrina elaborada –como se sabe– apoyándose en la coartada moral de que eso es lo que prefiere el usuario. La arquitectura de Álvarez desmiente la excusa con que se ha querido presentar el envilecimiento espiritual que lleva implícito el talante posmoderno: en efecto, la acogida que los usuarios dispensan a sus edificios –hecho que encuentra traducción en una apreciable plusvalía económica– pone de manifiesto que ningún argumento basado en la demanda permite justificar la decadencia –puesto que no se trata de una simple crisis– de la que es objeto la arquitectura de los últimos cincuenta años.

Esta ciudad tiene el privilegio de contar con dos espléndidos edificios de la madurez de Mario Roberto Álvarez: el Banco de la Nación Argentina (1980–1983) y la Bolsa de Comercio (1990–2000). No se trata, ni en uno ni en otro caso, de arquitectura fácil de apreciar, en un tiempo en que los edificios agotan prácticamente sus recursos en la exhibición impúdica de sí mismos como objetos excepcionales: probablemente, no tendrán el lugar que les corresponde en la memoria de los ciudadanos; estoy seguro de que no lo tienen en la consideración de gran parte de los arquitectos.

La ausencia de un marco de referencia estético a que abocó el abandono de la modernidad en los primeros años sesenta determinó la pérdida de la capacidad de juicio estético como acto de reconocimiento de los valores de la obra o, mejor dicho, motivó la propia desaparición del juicio estético como momento esencial de la experiencia de la arquitectura. El reconocimiento de la formalidad que sustenta el orden espacial dio paso a la mera identificación de “la idea”: narración literaria, por lo común arbitraria y casi siempre cursi, que en adelante iba a garantizar la configuración del edificio. He de reconocer que ni el Banco ni la Bolsa traducen el tipo de ideas en



cuya “expresión” se ha formado a los arquitectos en los últimos cuarenta años: no comentan, ni declaman, ni gesticulan; sencillamente, son.

Es natural que, en condiciones tan precarias, resulte difícil reconocer la arquitectura cuya concepción se apoya en criterios de forma consistente para alcanzar la identidad como universo ordenado; que trata de dotar el objeto de una legalidad formal propia, relacionada con un modo de asumir las condiciones –urbanas, técnicas, funcionales– en que surge, sin recurrir a artificios de carácter discursivo, testimonio, en el mejor de los casos, de las buenas intenciones de quien proyecta.

En el Banco de la Nación Argentina, por lo que supe, se agravó el problema: a la insensibilidad para con la arquitectura, generalizada por un posmodernismo en auge durante esos años, se sumó la interferencia de consideraciones morales, atajos aberrantes a los que a menudo se recurre, a falta de otros criterios más adecuados para la consideración de lo artístico. Identificar “lo que está bien” con “lo bueno” sólo puede parecer un acto razonable a quien dé un sentido banal a las palabras; a quien crea que su referencia a las ideas es meramente aproximativa: en efecto, “lo que está bien” pertenece a la esfera del arte, mientras que “lo bueno” corresponde a la conducta moral. De todos modos, la patología más extendida ha sido la inversa: identificar lo que parece reprochable desde el punto de vista moral – a menudo, confundido con lo ideológico personal– con lo indeseable, desde el punto de vista artístico. La falta de criterio para realizar un juicio estético invita a recurrir al ámbito de la moral para salvar el déficit; si el criterio moral se muestra insuficiente para salir del apuro, se recurre a la razón. Invito de

nuevo a la audiencia a dedicar unos minutos a leer con atención siquiera un párrafo del texto sobre arquitectura que prefieran, y que traten de identificar la naturaleza de los valores en los que el autor ha basado su comentario; comprobarán cómo la razón y la moral suministran la mayor parte de argumentos, mientras que los criterios estéticos suelen ser pocos y confusos.

Recuerdo la falta de entusiasmo –para ser benévolo en la descripción– con que, en mi primera visita a esta ciudad, percibí que se había acogido el edificio: es más, me pareció advertir en la reliquia testimonial del chaflán rojizo una especie de atípica venganza de algún sector profesional influyente por lo que, a su juicio, habría constituido un “atropello”. No dudo de que determinadas situaciones sociales o políticas pueden activar el sentido crítico de los ciudadanos, o de determinados sectores de ellos; incluso comprendo que todo ello propicie ciertas respuestas emocionales en algunos ámbitos de la existencia, pero no creo que ni las peores condiciones justifiquen prejuicios estéticos capaces de nublar la vista y confundir un edificio ejemplar con un desatino urbano, a no ser que algún obstáculo inconfesable –incompatible con la experiencia artística– se interponga entre la retina y la obra.

No considero necesario recordar aquí que la variedad de situaciones a que da lugar la ciudad americana de trazado reticular se basa en un tipo de valores claramente distintos de los que distinguen a la ciudad europea, orientada hacia un ideal de homogeneidad: de nada sirve –más que para tener en forma la nostalgia– añorar desde una los atributos de la otra, y viceversa. Pues bien, el proyecto para el Banco de la Nación Argentina asume su situa-

ción singular —ocupando un solar en esquina— para construir un episodio que ayude a caracterizar el enclave, condenado en otro caso, por la regularidad del trazado al anonimato a que aboca la repetición. El tamaño del edificio —pero, sobre todo, su programa— propicia el trabajo sobre las dependencias cara al público del banco, es decir, sobre el patio de operaciones, respecto del resto de dependencias más sistemáticas del banco, como despachos, salas y archivos.

La arquitectura moderna —es decir, la que afronta los edificios desde la concepción sin la ayuda inestimable de un tipo establecido, como ocurre en la clasicista— exige una atención a las condiciones en que se da la obra, que tienen una importancia decisiva en el proyecto y que, en cambio, a menudo no se reconocen. Por una parte, el programa no es sólo la relación de dependencias que el edificio debe albergar, sino que sería más justo considerarlo como un sistema estructurado, compuesto por condiciones de todo tipo —funcionales, constructivas, urbanas, económicas— que la forma debe cumplir. Así, la definición del programa tiene mucho que ver con la identificación del problema esencial del edificio que el proyecto acostumbra a revelar.

No cabe duda de que situar el patio de operaciones en el sótano, de modo que la planta baja permanezca permanentemente vacía, es una operación magistral para conseguir ampliar la visión del cruce a toda la extensión del solar, lo que confiere una especialidad singular al enclave. Pero tal propósito exige situar la rampa de acceso al aparcamiento junto a la medianera opuesta al acceso, para liberar la pared medianera, lo que crea un contraluz que garantiza la transparencia. Mario Roberto Álvarez escogió la manera más sutil y refinada de provocar una singularidad en el cruce, precisamente haciendo desaparecer la actividad en la planta baja del edificio. El cuerpo superior es la condición pasiva del planteamiento, puesto que la transparencia supone una condición visual que, en ocasiones, adquiere un cuerpo sólido; se resuelve con un cerramiento vítreo, cuya presencia discreta asume su cometido específico en el evento urbano que constituye el edificio, es decir, existe sin demandar para sí una atención que reclama inevitablemente el espacio penetrable visualmente de la planta baja.

Les confieso que es uno de los edificios de Álvarez a que recorro con más frecuencia en

las clases, de modo que Rosario —aunque sea de rebote— también está presente en ellas. Se trata de un planteamiento fecundo, que atiende a una situación típica con una respuesta universal —dotar de permeabilidad visual un espacio en uso—, y que, como podrán comprobar, no se agota en una década. Efectivamente, no se trata de un ejercicio estilístico, sino que es un planteamiento que apura los límites de la concepción para revelar la peculiaridad del sitio; ese es el propósito de la arquitectura auténtica: hacer visible lo que el lugar contiene sólo implícitamente.

En cuanto a la Bolsa de Comercio, el edificio que hoy nos acoge, ningún comentario puede mejorar la experiencia directa del edificio. Les sugiero que, al concluir el acto, no desperdicien el tránsito por los espacios de acceso: no intenten comprender; no hay nada tras lo que ven: sencillamente, siéntanlo. Desaparecida la inevitable presencia de un cerramiento que soporta, el ideal de habitar el mundo que ha animado a la mejor arquitectura moderna desde principios del siglo XX y que probablemente culmina en la casa Farnsworth logra en el vestíbulo de la Bolsa una ejemplificación suprema. Pocas veces la arquitectura alcanza tal nivel de elegancia, es decir, pocas veces el proyecto consigue despojarse de toda afectación que pervertiría su auténtico propósito. El límite físico del espacio está desmentido por la sutileza de una transición que se convierte, ella misma, en espacio sustantivo: el edificio incorpora la plaza, de modo análogo a cómo la plaza se extiende hasta los ascensores de la Bolsa.

No; la arquitectura de Mario Roberto Álvarez no se detiene en la reproducción de uno u otro estilo: su noción de la modernidad es auténtica y genuina; la aprendió mirando la arquitectura que publicaban las revistas de mediados de siglo, cuando todavía no se habían convertido en catálogos de novedades o, mejor dicho, cuando las novedades las constituían los edificios que han definido —y ejemplificarán en el futuro— los valores esenciales de la arquitectura moderna. Su idea del proyecto como concepción inseparable de un sistema constructivo viene cualificada por la convicción de que no se trata de un mero problema técnico, sino que constituye un horizonte sistemático controlado por criterios visuales precisos y rigurosos. Su arquitectura se sitúa en el lugar preciso respecto de la técnica: la asume, sin plégarse a ella y, a la vez,

la trasciende, sin negarla.

El detalle no se reduce jamás a una exhibición de competencia técnica: no se trata de una prescripción genérica, sino que contiene el germen de la identidad del edificio. En cada pormenor se intensifican las relaciones materiales y plásticas que definen la estructura visual de la obra, de modo que hacen imposible preguntarse por el “qué” sin vincularlo estrechamente al “cómo”. Sin un ápice de exhibicionismo, la arquitectura de Mario Roberto Álvarez responde a las diferentes distancias de la experiencia visual: el “cómo es” y el “cómo se ve” son facetas de una misma realidad, de cuya tensión surge la configuración precisa de cada episodio. La “realidad material” no tiene existencia independiente de la “realidad visual” con que se manifiesta: en otras palabras, en su arquitectura, la sustancia no puede separarse de la forma que la configura.

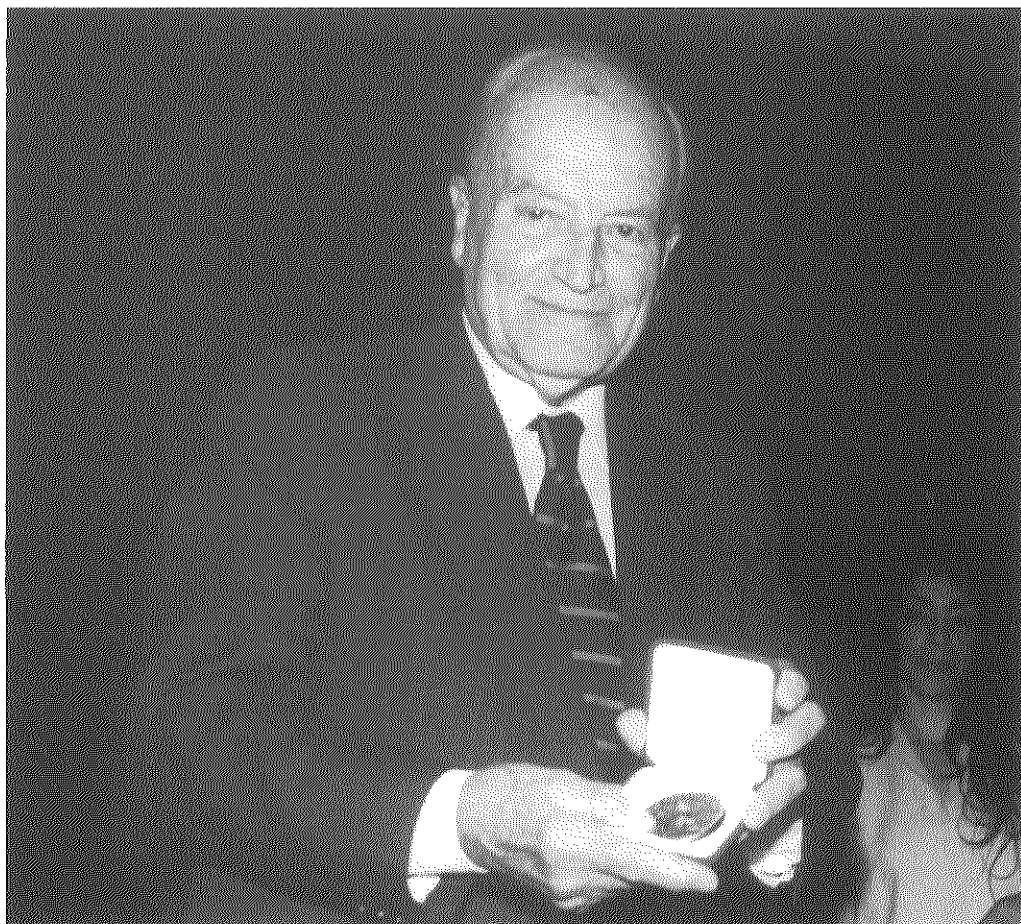
Cada una de sus obras nace de la anterior, de modo que el ideal de perfección —tan genuinamente moderno, no sólo en Mies— anima hasta el mínimo pormenor de su arquitectura. Su obra progresa lentamente —“como los automóviles Mercedes Benz”, aclaró en cierta ocasión a un periodista—, consciente de que el tiempo del arte es incompatible con la sustitución frenética a que conduce el consumo generalizado de bienes e ideas. La arquitectura tiene una responsabilidad histórica que le impide desentenderse de sus antecedentes y, a la vez, tiene la responsabilidad social de movilizar las fibras más nobles de sus usuarios y espectadores. A este respecto, la arquitectura que comento es profundamente didáctica, sin que ello suponga rebajar sus presupuestos, sin incurrir en un ápice de populismo. Es una arquitectura que “se deja mirar”, sin caer en la autocomplacencia; que “se hace mirar”, sin imponerse: la aprecia quien la habita —porque la siente— y quien la ve, al advertir que no se agota de un vistazo, que contiene mucho más de lo que muestra; también en eso su actitud es ejemplar.

Les confieso que no soy un experto en ceremonias como esta, pero creo que mi misión aquí no es demostrar la valía de Mario Roberto Álvarez, ni argumentar los méritos que le hace acreedor de una distinción tan honrosa —en esa cuenta ya está la institución que se la ha concedido—, sino que mi cometido es convencer a quienes han promovido el reconocimiento que han actuado con inteli-

gencia y justicia: que han sido lúcidos al manifestar con su iniciativa la asunción implícita de la vigencia de los valores esenciales de la arquitectura moderna –convicción que yo manifesté en mis primeras visitas a Argentina, hace ya seis años, y que ahora no me atrevería ni a sugerir, por cuanto me parecería insistir innecesariamente en lo que ya es un sentimiento generalizado–, y han sido justos porque han escogido a una persona que encarna tal reconocimiento con la mayor propiedad.

Pero la decisión de reconocer a Mario Roberto Álvarez, nombrándolo doctor honorario de su Facultad –además de poner de manifiesto su buen sentido– les compromete: han tomado una decisión sin riesgo –¿quién dudará de los méritos del elegido?– pero en absoluto neutral: está cargada de significación, más allá de cuanto en ella hay de homenaje. Sería un error por parte de la Facultad asumir su decisión como un mero reconocimiento a la trayectoria de un gran arquitecto, en un momento culminante de su biografía; la personalidad y el itinerario profesional del investido son un ejemplo de convicción y coherencia, de talento y elegancia, de determinación y sensibilidad, que compromete a la institución docente que le otorga la distinción y le obliga a asumir cierta complicidad con esos valores. En un momento en el que parece todavía vigente la desorientación que ha presidido la enseñanza de la arquitectura en las últimas décadas, debido a una falta de sentido crítico que pervierte su auténtica misión formativa, el ejemplo de Mario Roberto Álvarez puede ayudar a construir un futuro más lúcido y crítico, en el que las facultades de arquitectura dejen de ir a remolque de las modas y doctrinas más banales.

Es más fácil reconocer el fruto de su trabajo que seguir su actitud: no creo necesario insistir en que ha desarrollado la mayor parte de su obra a contracorriente, comprobando cómo su arquitectura era aparentemente relegada ante el fulgor de los productos de un hedonismo banal, practicado por espíritus inmaduros, con una idea infantil de la realidad y una notoria irresponsabilidad ante la arquitectura y la historia. Su arquitectura ha sobrevivido al organicismo, al brutalismo, al contextualismo historicista, al realismo, al inclusivismo, a la *architettura razionale*, al sintacticismo, al regionalismo crítico, a la reconstrucción y al minimalismo. Inició su carrera profesional con la convicción de que la arquitec-



tura moderna no se agotaba en una década: con el tiempo, ha comprobado que ni en las seis o siete en que ha actuado se extingue su fecundidad esencial. Todo ello, en unas condiciones de “soledad” estética que sólo la convicción ha logrado contrarrestar.

He de confesar que no creo que encuentre unas condiciones muy distintas quien decida dedicarse en la actualidad a la arquitectura: es vano esperar que se repita una “edad de oro” de la arquitectura como la que se dio en los años cincuenta. Son muchas las circunstancias que han de coincidir para que la mejor arquitectura sea reconocida por quien tiene el poder –económico o político– para llevarla a cabo: parece difícil que se repitan determinadas confluencias de intereses y mitos que propiciaron la gran arquitectura del siglo pasado, y de todos los siglos. De todos modos, la vigencia estética de una doctrina no se agota por el hecho de actuar en un marco más desfavorable: no se olvide que a lo largo de la historia se produjeron grandes obras de arte sin disponer de las condiciones más propicias. A menudo, el arte arraiga en las pequeñas parcelas

que la lógica de la realidad deja a quien la contempla con esorcizo, de modo que, a la vez que contempla su apariencia actual, percibe los estratos de su constitución: Johann Sebastian Bach compuso las Variaciones Goldberg para aliviar el insomnio del noble a quien prestaba sus servicios como músico. No se si consiguió su función primaria de adormecer al aristócrata, pero, de rebote, compuso una joya indiscutible de la música para teclado de todos los tiempos.

Un conocido poeta barcelonés dijo en cierta ocasión que “en política y en arte hay que ser inteligente todos los días”: propósito difícil, sin duda, pero que resulta más asequible si se cuenta con modelos de carne y huesos, libres de las adherencias con que la mitificación desfigura a los ciudadanos ejemplares. Mario Roberto Álvarez es, sin duda, una de esas referencias que pueden ayudar a cumplir con la máxima del malogrado poeta.

¡Gracias Mario! y ¡enhorabuena!  
25 de noviembre de 2004.

## Mario Roberto Alvarez

Sr. Rector de la Universidad Nacional de Rosario, Contador Ricardo Suárez, Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño Sr. Decano Arq. Héctor D. Floriani, Arq. Helio Piñón, Sras. Sres.

Ante esta inesperada distinción y extensos elogios debería callar y sólo agradecer. Además, pido disculpas por estar en deuda con distintas entidades de Rosario que en varias oportunidades me invitaron a disertar.

He estado vinculado a la Provincia por intermedio de algunos concursos y obras:

En 1940 Monumento a la Bandera, con M.O. Ruiz obtuvimos el 3° Premio.

En 1957 3° Premio Concurso Anteproyecto, Suc. B.H.N. Rosario.

En 1963 Túnel Hernandarias, Paraná Santa Fé.

En 1980 Banco Nación Rosario, Córdoba esq. San Martín

En 1985 Sr. Sepliarsky, Casa chorizo, convertida en casa PB y Alta

En 1987 Sr. Sepliarsky, Sol Automotores: Concesionaria de autos, Local de ventas y Taller

En 1990 Bolsa de Comercio de Rosario.

Marina Waisman, la gran arquitecta cordobesa, decía "deja que sean las obras las que hablen", y Aristóteles sostenía que los discursos impresionan menos que las acciones.

Por otra parte los elogios me honran, al tiempo que me dejan un poco incómodo. He realizado mi sueño de ser un buen profesional sobre la base de una fundamental honestidad. No he hecho obras para complacer a terceros.

Soy escorpiano con 68 años de arquitecto. Según mi signo soy digno de confianza, poseedor de gran voluntad, cierta energía, sobrio, paciente y, como el mayor porcentaje de vascos, soy del tipo "0" factor RH negativo: me apellido Elissamburu, Ourricariet y Etchegaray de parte de madre, y el castellano Álvarez de Otín, un hombre austero y trabajador, fue mi padre.

He tratado de no equivocarme buscando siempre muchas soluciones. En mi vida sentimental en cambio he seguido mis impulsos y he sido feliz en los dos aspectos.

En nuestra profesión sé que nadie hace nada solo; es por ello que deseo recordar y honrar a los socios y colaboradores que tuve y ya no están: Arq. Ruiz, Santoro, Gentile, Ramos, Dr. Izquierdo y mi hermano Jorge, y a los que entre otros hoy me acompañan los colegas Kopiloff, Bernabó, Rivanera, mi hijo Mario Roberto, Satow, Roque, Laura, y Sabattini, a cuya capacidad y lealtad debo tanto.

Agradezco a todos los que me han ayudado a ser lo que soy, sobre todo a mis padres, los únicos que me apoyaron para que estudiara arquitectura, y a mi suerte, de la que he tenido mucha. Será porque nació un viernes de un año 13, y una señora le dio a mi madre una moneda japonesa con un agujero cuadrado para que poniéndomelo en el ombligo me la proporcionara. Dicen que la suerte juega a los dados y el resultado se llama destino.

Durante el largo camino recorrido decidí no irme del país como me lo propusieron dos veces, a USA y a Venezuela; opté por mi familia, mi ambiente, mis amigos y mis afectos, antes de expatriarme como lo hicieron otros con éxito. Estoy contento de haberme quedado.

He sido feliz, tratando que lo fueran también los que me rodean y practicando el tener pocas cosas. Creo haber sido libre; como lo afirmaba Tolstoi, nadie pudo forzarme a hacer lo que creí mal. He sido simple en un mundo complicado.

Lo que pensamos muchos, no arranca sólo en el Bauhaus y sus antecesores inmediatos; fue sostenido hace siglos. Ya en 1706 el abate Cordemoy reemplazaba los atributos vitruvianos de utilidad, solidez y belleza por su trinidad de orden, bienestar y un tercer atributo consistente en la crítica de la inapropiada aplicación de elementos clásicos y de todo lo barroco: deseaba una belleza simple.

Aprendí que las ciudades avanzaron gracias al desarrollo y perfeccionamiento de las estructuras de hierro a partir de 1792, y que ya en 1796 se había construido un edificio de seis pisos con columnas de hierro; y que también avanzaron gracias a los inventos del ascensor, el subterráneo, el tranvía y la locomotora desde 1853 hasta 1890.

"Lo más nada posible" Arq. de la Sota.

David Kester, director ejecutivo del Consejo de Diseño de Gran Bretaña, sostiene que la forma y la función están inexplicablemente unidas (2004). Constató que los valores en los que creíamos, heredados a través de la historia, subsisten y subsistirán a pesar de las marchas y contramarchas y de los desconciertos transitorios.

He creído en la evolución en nuestra profesión, no en la revolución. He mantenido una línea fiel a pocos principios. Sin embargo, el 14 de noviembre de 2004, en La Nación, Ernesto Savaglio sostiene que lo verdaderamente revolucionario es la continuidad.



Por otra parte, un poco antes —el 25 de octubre— en la Revista Newsweek, en el artículo de tapa se sostiene que la vanguardia de la arquitectura se traslada a Oriente; leo con satisfacción que se pondera aquello en lo que creo hace años. En la página 29 y siguientes se sostiene: “la arquitectura debe ser de formas puras y simples, modernidad clásica, vale la hechura y el detalle, lo más puro y simple es lo que vale, es esencial la ligereza, primero se piensa en la estructura. La arquitectura contemporánea de vanguardia está inspirada en la tradición Japonesa: el biombo y la persiana de bambú, los espacios y los materiales, los detalles.”

El concepto de liviandad, con idea de espacio y proporción gótica, el articulado de cada elemento como continuación espacial llevando el sentido de lo sublime, la simplicidad y la grandeza, la capacidad de la luz evocando la presencia de lo divino, y la primacía de las estructuras fuera de todo ornamento, exaltando el hierro y el vidrio, fueron sostenidos por los arquitectos Soufflot, Blondes, Boullée y Labouste de 1755 a 1824.

El mirar hacia atrás, sin analizar, nos convierte en víctimas de los pasados artísticos que terminan por agobiarnos. La arquitectura no es moda, la que cambia sin fundamentos, así como el pendular del gusto. Aprendí que un arquitecto no debe pretender hacer un monumento de cada obra que se le confía.

Aprendí mucho de Augusto Perret, a quien trajimos con el arquitecto Lavalle Cobo, cuando fui Presidente del Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la UBA. Ya en 1903 en Rue Franklin había realizado la primera estructura completa de hormigón armado para una casa de departamentos. Le Corbusier, que trabajó con él en 1915, aplicó los mismos elementos en la casa Dominó.

Hoy, después de años de profesión, veo confirmado que durante este tiempo la aventura del descubrimiento y progreso tecnológico ha sido una de las llaves que valora a los edificios y que la colaboración en equipos con ingenieros ha posibilitado entre otras las obras de grandes arquitectos como Pei, Foster, Rogers, Hopkins, Piano, Utzon (con Arup) y Sydler y Ponti (con Nervi). Otros menos buenos se han tentado en provocar el asombro, con obras de grandes dimensiones, tal vez originales, pero que permiten vender durante unos meses,

luego viene otro y luego otro. Esto no es arquitectura, es una cuestión de marketing.

He procurado que nuestras obras perduraran. Ellas son producto de esfuerzo y dedicación sostenida, en procura de síntesis, flexibilidad, sobriedad, procurando por análisis eliminar lo que he creído superfluo y creando espacios sobrios. Recordando que lo bueno dura y que la vida es breve, no hemos hecho obras para complacer a terceros.

He integrado una segunda generación de colegas que rechazamos el academicismo para procurar arquitectura clara e inteligente.

El arte, para ser plenamente apreciado, debe ser fiel a la vida contemporánea. No se trata de ignorar los reclamos del pasado, sino que gozamos más el presente; asimilar a nuestra conciencia el pasado, a nuestra conciencia actual.

Soy optimista, a pesar de que dicen que los optimistas somos pesimistas mal informados. Había terminado de borrar estas palabras de agradecimiento cuando descubrí en La Nación, sección Enfoques, que Orlando Barone sostiene que el optimismo alarga la vida. En la Revista Inglesa Nature Genetic al optimista le adjudican una enzima, la DDC o capa decarboxylase que favorece la longevidad.

Pensando en mi único nieto, compré hace tiempo un libro de Goleman sobre el espíritu y el optimismo desde la juventud. Y cita varios casos de agoreros:

El Presidente de un Banco le aconsejó a un amigo que no invirtiera en la Ford Motor Co., pues sostenía que el caballo ha llegado para quedarse, mientras que el automóvil era sólo una novedad, una moda pasajera.

Lord Kelvin a su vez dijo, en 1895, que las máquinas voladoras más pesadas que el aire eran imposibles.

Y Zanich, en 1946, opinando sobre la TV dijo, “después de los primeros seis meses este aparato no se mantendrá en ningún mercado que logre captar; la gente se cansará pronto de mirar todas las noches una caja de madera.”

A nosotros, siendo jóvenes, muchos procuraron desalentarnos, y pusieron a prueba nuestro optimismo. A mi hermano Horacio un Profesor le dijo: “a Uds. dos, para qué les van

a servir las medallas de oro del Colegio Nacional y de las Facultades.” Otro a mí, en 1923: “para qué Ud. estudia arquitectura, si se llama Álvarez, nombre de sastrería, y no tiene relaciones ricas.”

Por otra parte, desde siempre estoy convencido de que se fracasa cuando se pretende conformar a todos, y sólo se es libre cuando nadie puede forzarlo a uno a hacer lo que está mal.

Por último un deseo: confío en que avancemos unidos, con optimismo y visión de grandeza, y así seremos el País que venimos postergando. Hago votos para que vuelva a haber justicia, que termine la corrupción y vuelva a ser el nuestro un País confiable; aspiro a un sindicalismo transparente y a que en nuestros Parlamentos nos representen hombres capaces; aspiro para nuestros nietos lo mismo que Tomás Moro, con más de cinco siglos de diferencia, en su Utopía propuso un plan de reformas políticas sociales en base a la justicia y la virtud, un País ideal con tolerancia religiosa.

Nuevamente gracias a todos.

Buenos Aires, Noviembre 25 de 2004.\*

# Entrevista

Pierre Culand - Director de la ENSAP Bordeaux  
Julio Chesta Peigna - Decano de la FAU-U de Chile



Con motivo de la firma del convenio del Proyecto de Cooperación entre la FAPyD-UNR, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y la École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux, visitaron nuestra Facultad el decano de la FAU-UdeCh., arquitecto Julio Chesta Peigna y el director de la ENSAP Bordeaux, Sr. Pierre Culand.

A&P mantuvo con ellos una entrevista centrada en las modalidades organizativas, académicas y gubernativas de sus respectivas escuelas.

Este paralelo entre estas dos escuelas e implícitamente con la nuestra- recorta un sugerente paisaje de relaciones entre Universidad, Estado y sociedad.

**A&P: ¿Cómo es la estructura académica de sus respectivas escuelas? ¿Cómo son sus modos didácticos? Es decir ¿cómo se enseña?**

*Pierre Culand:* La Escuela de Arquitectura y Paisajismo de Bordeaux, forma parte de la red de escuelas nacionales de arquitectura de Francia. Existen 20 escuelas de Arquitectura en todo el país. La ENSAP tiene actualmente 925 estudiantes;

800 en la carrera de Arquitectura y 125 en la de Paisajismo.

Son dos enseñanzas diferentes que, conducen a dos diplomas -títulos- profesionales los cuales permiten a los estudiantes, al salir de la Escuela, establecerse como arquitectos o paisajistas, respectivamente.

Los estudios se realizan según el modelo europeo. Es decir, que, son estudios que se realizan en 6 años. Seis años de enseñanza superior. Para los arquitectos el 1er ciclo es de 3 años y conduce a una Licenciatura. La misma es el requisito previo para poder entrar a un Master, que da el título de Arquitecto Diplomado del Estado. Si los arquitectos con este título desean ejercer la profesión, firmar, deben cumplir un año más, que se denomina Año de Profesionalización.

El ciclo de enseñanza de arquitectura se basa esencialmente en la práctica proyectual. El porcentaje de enseñanza del primer ciclo comprende para los tres primeros años -Licenciatura-, 600 horas de arquitectura a través de actividad en talleres y clases teóricas. Tienen al mismo tiempo 350 horas de Construcción, de Ciencia de la Construcción. Y 350 horas de Ciencias Humanas, es decir, de Historia y Sociología. Por último consta de

350 horas de Representación: esto implica, el trabajo de dibujo como también, la formación y utilización de las herramientas de informática para la representación arquitectónica.

Esta es la base que constituye los tres primeros años. Este ciclo de Licenciatura es lo que nosotros consideramos como el ciclo de adquisición de herramientas básicas de la enseñanza.

El ciclo de Master es de profundización. En donde la mayor parte de la enseñanza se imparte a través de Proyecto.

La elección que hizo la Escuela es la de comenzar la enseñanza de Arquitectura y de Proyecto Urbano, desde el 1er año de la carrera. Es decir que, durante todo el ciclo de estudios, los alumnos tienen por formación la Arquitectura y Proyecto Urbano.

La enseñanza de Proyecto Urbano, en su primer ciclo, comprende 600 horas de arquitectura y cubre 350 horas sobre el descubrimiento de la ciudad, del territorio y las apuestas sobre este último, según sus problemáticas y cualidades.

Es decir que, consideramos que la enseñanza de la arquitectura debe estar acompañada por una reflexión acerca del contexto, que es el contexto donde viene a insertarse la arquitectura. El contexto territorial es para nosotros el de la ciudad como también aquel que se abre sobre el gran territorio y el paisaje.

Con respecto a la enseñanza de Paisajismo, nuestros estudiantes deben pasar un concurso para poder cursar posteriormente los dos años que corresponden a la enseñanza superior. Estos estudiantes pueden venir tanto de arquitectura, de geografía como de otra disciplina. La enseñanza especializada en Paisaje es de 4 años de duración.

Para nosotros lo primordial es que los estudiantes logren desarrollar los tres grandes dominios (o áreas) de esta Escuela: Arquitectura, Proyecto Urbano, en el sentido de Diseño Urbano y Paisajismo.

Además contamos también con una enseñanza que "cruza" a los estudiantes de arquitectura y a los de paisajismo, en el nivel de Master.

En este nivel la cantidad de estudiantes es relativamente restringida, ya que según nuestra experiencia son 140 alumnos los que continúan luego del primer año y se gradúan aproximadamente 80 alumnos por año.

El Diploma de Master está organizado en varios ejercicios. Cuando termina la Licenciatura hay un ejercicio que dura un semestre, que es esencialmente un ejercicio de proyecto y que cuenta con el seguimiento por parte de profesores de Arquitectura, de Proyecto Urbano y de Construcción; todos trabajando en un mismo taller.

Se propone un tema general para toda la promoción y cada grupo de estudiantes tiene como tutor a los tres profesores. De esta manera, se verifica que, al finalizar la Licenciatura, los alumnos hayan obtenido las herramientas necesarias a través de un proyecto que es el Proyecto de Licenciatura.

Cuando entran a nivel de Master, los estudiantes retoman este tipo de proyecto general, pero también eligen entre otras áreas que son más amplias. En este momento estas disciplinas están sujetas a una discusión. Por un lado están las que tienen que ver con cuestiones de la ciudad, con aproximaciones y posturas diferentes. Estas diferencias tienen que ver a veces con cuestiones de doctrina y otras con el modo de aproximación al proyecto. Nosotros intentamos tener 2 grandes dominios, que son completados por Seminarios, que a su vez los componen gente de Ciencias Humanas, Antropología, Historia. La intención de que el alumno opte por alguno de estos seminarios, al mismo tiempo que desarrolla su actividad en el taller, es para que pueda retomar las cuestiones de la ciudad y también la problemática de la metropolización. Metropolización en el sentido de contexto nuevo que aparece efectivamente en el plano internacional de la aproximación de la ciudad. El primer tema sobre la ciudad, es difícil de traducirlo al español, sería "Créer dans créé" ("Crear en lo creado"), algo así como la arquitectura posicionada según un tejido existente, como trabajar con el tejido existente.

El segundo tema, la metropolización, es un poco sobre la forma de la ciudad que aparece como nueva. Intentamos hacer como un equilibrio entre estos dos temas.

A nivel de Master, los estudios son realizados en 2 años, con la obligación que tiene el estudiante de elegir también disciplinas complementarias, en términos de opcional. Por ejemplo, las opciones que presentamos este año fueron: Diseño de Objetos y Escenografía. La primera se desarrolla a través de un Concurso,

el cual es organizado por una Empresa que propone el tema. Por lo tanto este tema es desarrollado en el módulo de Diseño y los alumnos responden a través del Concurso Final.

En cuanto al curso de Escenografía, se realiza conjuntamente con la gente del Teatro de Bordeaux; el cual nos permite trabajar en la puesta en escena de algún espectáculo, invitando a los alumnos a producir los elementos que compondrán tal escenografía.

El Diploma de fin de Master, se pasa también en un semestre (como el Proyecto final de Licenciatura); dónde nuevamente reunidas las tres componentes fundamentales de la Escuela (Arquitectura, Proyecto Urbano y Construcción), el estudiante elige el tema y también el profesor que será su tutor. La actividad deberá realizarse en el Taller con la asistencia de los profesores de Arquitectura, Proyecto Urbano y Construcción. Intentamos entonces, actualmente, organizar este final a través de un gran taller, provocando un ámbito de trabajo que asemejaría tal vez al de un estudio. Si bien cada alumno trabajaría en su propio proyecto, tendría la oportunidad de ver el trabajo de los demás y nutrirse mutuamente de su experiencia como también del apoyo de la enseñanza docente.

La Escuela forma también, con la Universidad de Bordeaux, otro Diploma. Con la Universidad de Bordeaux I los Diplomas son sobre todo de tipo científicos. Uno de ellos es el Master llamado Construir con Madera. Otro, Ambiente y Confort, que comprende cuestiones de ruido y de iluminación, tanto en arquitectura como en urbanismo.

Otro Diploma, que es compartido con la Universidad de Bordeaux III, es el Master en Urbanismo. Éste permite a los estudiantes que han recibido enseñanza de Proyecto Urbano, obtener el título de Urbanistas. Puesto que las Escuelas de Arquitectura de Francia no entregan este título, debe hacerse en complementariedad con la Universidad.

Para completar también la enseñanza en el marco internacional, los estudiantes tienen la oportunidad de realizar intercambios internacionales durante el 4º año. Actualmente contamos con los intercambios europeos a través del Sistema ERASMUS, pero también con intercambios con universidades con las que hemos firmado acuerdos, como por ejemplo la de Chile, Bangkok y pronto, China. Los estudiantes pueden partir 6 meses o un año. Esta

movilidad funciona de la siguiente manera: los alumnos se inscriben en el año lectivo de la Escuela de Bordeaux, luego realizan los estudios en la universidad elegida y cuando regresan cuentan con los puntos adquiridos en las universidades extranjeras y que se incluyen en el programa de enseñanza de la Escuela de Bordeaux (Sistema de Equivalencias).

Por último, la Escuela cuenta también con un sector abocado a la investigación. Este Departamento se compone por varios grupos de investigadores. Un equipo está relacionado al terreno de la arquitectura, y viene de conformarse. Otro equipo trabaja sobre el tema la madera. Otro conforma el Centro de Investigación de Paisajismo y por último dos equipos trabajan sobre la Sociología Urbana. Uno de estos equipos se dedica al trabajo de la Sociología Urbana y la Sociología de la Profesión de Arquitectura y el otro sobre el tema del Patrimonio. Éste último está ligado también a la Universidad en el trabajo sobre el tema *Créer dans Créé*. Dichas investigaciones son utilizadas luego para la enseñanza.

Hay finalmente otro equipo que trabaja con los archivos de Arquitectura Contemporánea, sobre todo en el tema del Movimiento Moderno. Utilizando para ello los archivos que algunos arquitectos pusieron a disposición como también en el desarrollo mismo del Movimiento Moderno en Francia. Respecto a esto, hemos publicado hace poco tiempo un trabajo sobre la ciudad de Royan, la cual fue reconstruida después de la guerra. El trabajo de reconstrucción estuvo a cargo del arquitecto y urbanista Claude Ferret quien estuvo influenciado por la arquitectura del Movimiento Moderno pero también por la arquitectura de Brasil, entendiéndola a esta última como aquella arquitectura que retoma los fundamentos del Movimiento Moderno, cómo es el caso de Brasilia.

*Julio Chesta:* Quisiera situar este tema en el contexto de la Universidad. Nuestra Universidad está conformada por 12 facultades, sin contar la estructura administrativa, que no vale la pena comentarla pero se lleva la mayor parte del presupuesto. Estas 12 facultades se estructuran en base a Departamentos; esto es así desde 1969, y esos Departamentos tienen como objetivo el desarrollo disciplinar de cada Facultad.

En el caso de Arquitectura partió siendo Facultad de Arquitectura y Urbanismo y posteriormente se incorporaron, primero Geografía y hace unos siete años, Diseño. En la conformación inicial teníamos un departamento de Diseño, que ahora tendríamos que dividir en Diseño Arquitectónico y Diseño.

El departamento de Diseño es el que tiene la mayor cantidad de profesores, porque alberga las asignaturas que después se vuelcan a la carrera. Están además los departamentos de Urbanismo, de Ciencias de la Construcción, que agrupa las estructuras, las ciencias básicas y la construcción, y el departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura. Aquí hay alguna discusión: ¿Por qué Teoría está en Historia? ¿Por qué no está en Diseño? Y probablemente va a tener que revisarse.

Con el ingreso de Geografía se incorporó el departamento de Geografía, mientras Diseño entró como Escuela solamente.

De los departamentos concurren los profesores a las Escuelas de Arquitectura, Geografía y Diseño...

**A&P: ¿Es decir que la Facultad tiene Escuelas?**

*Julio Chesta:* Tiene Escuelas, y esas Escuelas tienen una cierta independencia con respecto a los Departamentos. Solamente se le solicitan ciertas tareas docentes que estos profesores tienen que cumplir. Dentro de los Departamentos están obligados a realizar investigación, aunque muchas veces no ocurre así y eso nos obliga a revisiones y reestructuraciones; pero en la mayoría de los casos mas que la investigación, que el desarrollo disciplinar, se estudia lo que se está haciendo en otros países y se consigue una buena transmisión hacia los estudiantes.

Ahora, refiriéndonos a la carrera de Arquitectura, tiene un primer año que podríamos llamar de prospección. No se si ustedes saben que en Chile hay una prueba general para el ingreso a la Universidad, antes era la Prueba de Aptitud Académica y ahora se llama A.P.S.U., ni recuerdo que significan estas siglas, pero es una forma de medir y de seleccionar a la gente que ingresa a la Universidad

**A&P: ¿Desde cuando existe esa prueba?**

*Julio Chesta:* Desde hace unos 15 o 20 años.

Antes era el Bachillerato el que seleccionaba, pero siempre ha habido una selección que ha ido cambiando en su forma en el tiempo.

Entre nosotros había dos opiniones, había quienes pensaban que con una prueba inicial se hacía una buena selección y quienes pensábamos que no era el sistema ideal de selección.

El número de estudiantes de primer año es de unos 240, porque a las 180 vacantes que ofrecemos se le suman repitentes, transferencias. Esos 180 son los que entran por la prueba y nosotros pensábamos que era mejor el año completo de primer año para seleccionarlos, porque los estudiantes vienen de distintas extracciones sociales y económicas y quienes provienen de niveles sociales altos tienen una suerte de educación en su propia casa que les da una cierta ventaja en el inicio, ya que generalmente los primeros problemas se resuelven en base a las experiencias personales: así que aquel que vive en una casa resuelta por arquitectos tiene ventaja sobre aquel que vive en una casa resuelta por constructores o maestros alarifes, que todavía existen muchos. Entonces después del paso por el primer año los inicialmente desaventajados pueden igualar, o superar incluso, a aquellos que los aventajaban.

Quedan las dudas de si siempre los profesores hacen una buena selección, pero en fin, es algo con lo que tenemos que vivir. Pero los resultados son mejores que los que se obtienen a través de la prueba.

**A&P: ¿Ha habido una experiencia completa, de tomar el año entero, sin examen de ingreso?**

*Julio Chesta:* Si, muchos años. La prueba tiene 10 años de antigüedad. Veinte años antes se tomaba el año completo.

**A&P: ¿Pero quienes entraban a primer año? ¿Todos los aspirantes?**

*Julio Chesta:* Los que entraban con mejor puntaje según la prueba general.

**A&P: Sintetizando, ustedes tienen la prueba general, por un lado y la prueba específica...**

*Julio Chesta:* La teníamos. La hemos eliminado en los dos últimos años por un problema administrativo. Al cambiar la prueba A.P.S.U.

de aptitud académica, por alguna razón nos hicieron tomar la nuestra antes de la prueba general, lo que es muy peligroso porque se pueden presentar 4000, 5000 aspirantes, entre los que puede haber quienes no sean seleccionados en la prueba general. Por eso hemos preferido eliminarla por dos años y no hemos tenido diferencias sustanciales.

**A&P: ¿Cómo llegan a ese número de 180? ¿Cómo se define la identidad de esos 180 alumnos?**

*Julio Chesta:* En este momento, 180 son los alumnos que se inscriben en cada una de las carreras. En el caso de la Universidad de Chile, antes no teníamos que hacer nada, llegaban solos y nosotros seleccionábamos de acuerdo a algunos patrones. Hoy día, con la competencia de 43 escuelas, de las cuales 23 o 25 son privadas, es evidente que tenemos que llenar la matrícula porque en este momento tenemos el plantel académico para esos 180 alumnos, y aquí cabe agregar que nosotros tenemos una educación pagada y si no entran los 180, tenemos que cercenar el cuerpo académico, cosa que antes no ocurría. Ahora el cuerpo académico está sujeto a los vaivenes de la oferta y la demanda, a la oferta más que nada, y la oferta de las universidades privadas es mejor que las de las universidades públicas. Nosotros tenemos los departamentos que forman disciplinadamente a la gente. Las universidades privadas tienen solamente las escuelas y como no tienen una base anterior, se la forman en base a la universidad antigua. Entonces nos están robando a los académicos jóvenes sobre todo.

La formación de los profesores o de los académicos en Arquitectura está tomando recién en los últimos 10 años una forma parecida a la de los académicos de las "ciencias duras" y ahora comienza a exigirse investigación, doctorados etc., entonces hay un contingente de profesores que no tienen esa formación. No se si también les pasa a ustedes.

*Pierre Culand:* Los profesores de arquitectura son en general practicantes, es decir, arquitectos que además de dedicarse a la docencia, practican la profesión, ya sea en su propio estudio o en otros estudios de arquitectura. El reclutamiento se hace por Concurso Nacional y los puestos son luego asignados a las distintas Escuelas de Arquitectura.

Los profesores de la escuela tienen entonces esta doble característica, por un lado el ejercicio de la docencia y por el otro el de la profesión, y yo creo que esto es muy importante y sobre todo eficaz con respecto a la enseñanza de la arquitectura.

El nuevo sistema, que comienza a regir en este momento, agrega también el nivel de Doctorado. Exigimos cada vez más a aquellos que quieren devenir profesores, una formación universitaria, es decir un Doctorado y una habilitación como Investigador, que el sistema recibe de la enseñanza universitaria. Yo creo que esta formación plantea un verdadero cuestionamiento. Frecuentemente un profesional no tiene el tiempo de mantener a la vez su oficio, la tarea de profesor, realizar un doctorado y agregar a todo ello tareas de investigación.

Me parece importante contar con profesores cuya formación sea universitaria pero que a la vez también ejerzan la profesión. Mientras que el sistema europeo actualmente favorece la formación mayormente de tipo académica, lo cual plantea un gran interrogante sobre esta cuestión.

Antes, cuando respondía a la primera pregunta, olvidé mencionar también otra formación que plantea la Escuela de Arquitectura y Paisajismo de Burdeos. Se trata de una formación importante en Artes Plásticas y que difiere de la enseñanza de Dibujo. La formación de Artes Plásticas es conducida, tiene por objetivo fomentar una toma de posición en el alumno, una interrogación. Mientras que la formación de dibujo es utilizada directamente por la arquitectura, la formación de Artes Plásticas cumple también una función de desestabilizar un poco al estudiante con respecto a sus conocimientos previos de artes plásticas o la ausencia de los mismos. Porque yo estoy completamente de acuerdo contigo, Julio, en cuanto a que el reclutamiento de las Escuelas de Arquitectura es generalmente desigual. Existe un reclutamiento muy tradicional, de aquellos alumnos provenientes de familias de arquitectos: el oficio que se reproduce.

La arquitectura no se enseña en el nivel secundario. Muchos estudiantes no saben o no se imaginan lo que es la arquitectura o el urbanismo. Y según el medio social del cual provienen, se produce también una disparidad de aproximación respecto a esa cuestión. Están

quienes vienen del campo o que no han estudiado nunca en la ciudad y que desconocen lo que es la arquitectura o lo que ella significa.

La función del primer año es entonces, justamente, la de proveer una base común para intentar equilibrar ese nivel cultural.

En la selección lo que nos parece más importante en el ámbito universitario es la cuestión cultural, la apertura de espíritu. Y a través de las charlas que tenemos con los estudiantes intentamos discernir entre aquellos candidatos que poseen una apertura de espíritu, un deseo que se traduzca en una capacidad de escuchar, de observar y de situarse en el espacio. Y esto resulta muy difícil, porque no contamos con los instrumentos necesarios en el ingreso al primer año para tomar una buena decisión.

*Julio Chesta:* Las universidades privadas nos están produciendo un daño, que si no tomamos medidas claras, puede ser irreparable. Hoy los académicos jóvenes tienen doctorados, han ganado becas, han estudiado en Europa y vienen con novedades, y por supuesto, es a quienes en las universidades privadas les están pagando mejor y nosotros no los podemos tener a jornada completa. Tienen una oportunidad de mejores rentas y eso nos está produciendo un daño.

La Universidad de Chile y la Universidad Católica eran claramente las dos mejores, pero hoy hay académicos de otras universidades, que no salieron de nuestras aulas y si se presentaran a un concurso nuestro lo podrían ganar. ¿Ustedes conocen el chiste del huevo de avestruz? Había un gallo que estaba muy preocupado porque su gallinero no estaba produciendo suficientemente y se dijo: ¿Qué hago para que las gallinas produzcan más?. Entonces se consiguió un huevo de avestruz y comenzó a pasearse con el huevo sin decir nada hasta que las gallinas empezaron a ponerse nerviosas y ahí les dijo: Yo no estoy criticando el trabajo que ustedes hacen, pero quiero que tengan en cuenta lo que se hace en otras partes. A nosotros nos está pasando lo mismo, nos hemos quedado con lo que hacemos y vemos que afuera están poniendo huevos de avestruz, así que tenemos que revisar lo nuestro.

Hay algo que ya dije: tenemos una educación pagada. La Universidad de Chile es una uni-

versidad estatal, pero el Estado nos provee solo el 20% de lo que necesitamos para funcionar. Facultades como las de Ingeniería, Ciencias Físicas y Matemáticas o Medicina no tienen problemas, porque tienen muchas investigaciones y mucho aporte de afuera, como el de la industria farmacéutica.

**A&P: ¿Este 20% es similar para todas las facultades?**

*Julio Chesta:* Más o menos es el promedio, pero para nosotros nuestra gran entrada es el arancel de los estudiantes, no tenemos otras entradas especiales. Los trabajos de Arquitectura podrían ser Planes Reguladores, servicios a prestar a municipalidades, convenios con el Ministerio para ciertos estudios, pero generalmente son de largo aliento y como son para entidades estatales las remuneraciones son bajas. El producido a lo más nos permite comprar computadoras, cosas por el estilo, pero no es gran cosa. En cambio Ingeniería todos los años saca un edificio nuevo de estos convenios que tiene con la minería, con la industria.

Aparte de esto, las universidades privadas han captado a todo el estudiantado de buen nivel socioeconómico y a nosotros se está volcando el estudiantado municipalizado, como se le llama porque provienen de colegios que dependen de las municipalidades y que no cobran. En cambio en los colegios privados algunas veces pagan más de lo que pagan en la Universidad. Al tener esa constitución del estudiantado tenemos una alta morosidad en los pagos y por lo tanto nos ingresa un 20% o 25% menos de lo que debería ingresar. Se supone que el Gobierno tiene un sistema de Fondo Solidario para ayudar al que no puede pagar, pero no funciona bien y esa plata la termina poniendo la Universidad y eso nos crea problemas administrativos de diversa índole. Sin embargo los niveles de preparación de nuestros profesores siguen siendo altos, hay una suerte de camiseta puesta, de corazón puesto, que hace que todavía se cumpla, pero cada vez se hace más difícil mantener este plantel selecto de profesores.

Volviendo a nuestra organización académica, aparte de ese primer año que es selectivo, 2º, 3º y 4º año conforman la enseñanza de la carrera. Al llegar a 4º año se obtiene el grado de Licenciado en Arquitectura, un poco al

modo americano, pero con la diferencia de que el título lo damos nosotros, no como en Estados Unidos que creo que lo da el equivalente de las municipalidades. En Europa tampoco lo la Universidad el título...

*Pierre Culand:* El 6º año de arquitectura, es un año profesional. Se organiza en 6 meses de pasantía y 6 meses de cursado. La habilitación es otorgada tanto por la Escuela como por el Estado (ya que la Escuela pertenece al Estado). Con esta habilitación los jóvenes arquitectos pueden inscribirse en la Orden de Arquitectos.

Hay una gran discusión sobre esto. La Orden de Arquitectos desearía que la habilitación dure 3 años. Motivo por el cuál existe actualmente una disputa entre las escuelas de Arquitectura y la Orden de Arquitectos; puesto que para nosotros la Orden es una concepción del Estado, dirigido por arquitectos, entonces es responsabilidad del Estado otorgar el título.

*Julio Chesta:* El objetivo de la carrera de arquitectura es preparar arquitectos, nada más. Entonces todo lo adicional que se enseñe como asignaturas instrumentales, llámese construcciones, estructuras, urbanismo... El urbanismo, por ejemplo se orienta al diseño urbano, por lo menos así está en el papel pero no siempre lo cumplen los profesores, cada uno le da un matiz personal... Historia, todos son trabajos instrumentales, pero donde el alumno se forma es en el taller. Entonces también depende del profesor de Taller que se hagan las aplicaciones. Pero a través del tiempo nos hemos dado cuenta de que el estudiante saca provecho de todas las enseñanzas y sin que el profesor de Taller se las exija el las va aplicar. Va a sintetizar

**A&P: ¿Cuál es la proporción de tiempo de Taller con respecto a otras asignaturas?**

*Julio Chesta:* Estamos llegando a una demanda semanal de presencia del estudiante de 28 horas, de las cuales las asignaturas obligatorias tienen 4y1/2 horas reales en dos sesiones, una de 1y 1/2 hora y otra de 3 horas. Algunas asignaturas usan la sesión de 3 horas para aplicaciones. El primer semestre es obligatorio y el segundo tiene una gama bastante importante de asignaturas electivas, para tratar de ofrecerle al estudiante la posibilidad de una especialización.

En Taller son 12 horas, pero el estudiante tra-

baja mucho en la casa y lo más probable es que duplique esas horas, que tenga una dedicación de 30 o 35 horas semanales. Los cursos obligatorios tienen 4 y 1/2 y también se duplican, así que de de 170 horas de la semana el estudiante de arquitectura usa unas 80 o 90 horas. La cantidad de alumnos que trabajan el fin de semana es impresionante; tienen autorización para usar las salas porque hay un contingente de alumnos que son de provincias y no tienen lugar en sus alojamientos y entonces trabajan en la Universidad, incluso de noche, así que hay una vida muy especial y que algunas veces entra en conflicto con el entorno que es habitacional, ponen radios a las 4 de la mañana, así que el Decano, entre otras cosas tiene que hablar con los vecinos para calmarlos.

Una vez terminada la licenciatura con este régimen de dedicación... Los proyectos, por supuesto van subiendo en intensidad y complejidad hasta llegar a 4º año; al pasar a 5º año entran en la etapa profesional que se compone de un seminario en que se enseñan las técnicas de investigación. Somos muchos los que pensamos que esto debería estar al principio de la carrera y no al final, pero así está. Hay además una práctica profesional y esa práctica se realiza en Talleres en la misma Facultad o en oficinas de arquitectos o en obra o en municipalidades o instituciones. Tenemos 20 o 25 municipalidades que están extendidas a lo largo de todo el país... nuestro país tiene 4500 de largo y como nosotros estamos un poquito al centro hay estudiantes que van a 2000 kms. a hacer prácticas. Además nuestro país es lineal, no espacial, no es como en la Argentina que hablan de interior, nosotros no tenemos interior, es todo borde.

A pesar de que hay escuelas de Arquitectura en todo el país se prefiere al estudiante de la Universidad de Chile en estas alcaldías. Quienes no prefieren al estudiante de la Universidad de Chile son los senadores y diputados de las distintas regiones porque protegen a las universidades locales: de ellos no vamos a tener ayuda.

**A&P: Estas prácticas ¿son obligatorias? ¿son rentadas?**

*Julio Chesta:* Son obligatorias y la mayoría de las veces son rentadas, unas rentas bajas, para los gastos menores. Es un convenio que hace el estudiante con la Municipalidad.

Una vez terminada esta etapa se hace el Proyecto de Título que dura un año. Antes, por lo menos en mi época, el Proyecto de Título se hacía después de terminados los 6 años, Ahora se constriñó toda la enseñanza a los 6 años, saliendo con el título y se ejerce inmediatamente. Los Colegios profesionales no tienen atribución ahora; eso se lo quitó el gobierno militar, con esa idea de desregulación total, por eso ahora los Colegios podrían multiplicarse, no haber un solo Colegio. Todos esperábamos que con la vuelta al gobierno democrático se iba a revertir todo eso, pero en los años que ya llevamos no hay ningún interés en revertir el problema de la educación pública ni tampoco estos problemas de competencia de los Colegios profesionales.

**A&P: ¿Para ejercer la profesión hay que estar inscripto en un Colegio?**

*Julio Chesta:* No. Solamente en la Municipalidad y es una cuestión administrativa. Hay muchos que estamos en el Colegio por una serie de beneficios gremiales, digamos.

Una cosa que estamos desarrollando son los posgrados, por que es otra cosa que no estaba muy desarrollada en las Facultades de Arquitectura. En las otras Facultades como Medicina e Ingeniería eso era algo tradicional; nosotros recién tenemos los Magister, uno de Geografía, que venía con las estructuras de las "ciencias duras"; ellos son los que nos han dado los niveles necesarios como Facultad para la investigación. También hay otro en Urbanismo.

Les recuerdo que la enseñanza de las asignaturas instrumentales es en beneficio del proyecto de arquitectura, sin embargo se producen algunos desequilibrios, inclusive económicos. El estudiante que egresa no puede vivir de proyectar, entonces construye y para construir tiene que hacer un postítulo en la calle y termina dedicándose a construir y solamente le podemos ofrecer algunos Diplomados de complementación de algunas actividades. No nos interesa el problema económico de la construcción, nos interesa la incidencia de la construcción en el diseño arquitectónico y como la actividad de la construcción involucra muchos problemas económicos, eso lo aprenden en otro lugar, en cursos de gestión.

Nosotros hemos hecho un convenio con la Universidad Politécnica de Madrid y ya hace 4 años que hacemos un Magister en Gestión Inmobiliaria y la mayoría de nuestros ex-alumnos que se dedican a la construcción lo hacen; desde el 2004 tenemos un Doctorado apadrinado por la Politécnica de Madrid, con la novedad de que no vamos allá, sino que ellos vienen; se hacen unidades de 2 meses y ellos están 15 días.

Aparte de esto en la estructura de la Facultad están los institutos; en el reglamento de la Universidad de Chile los institutos tienen como función el desarrollo de investigaciones en torno a temas específicos que puedan ser de importancia para el país. Tenemos un Instituto del Patrimonio, tenemos un Instituto de la Isla de Pascua, no me pregunten por que. En la época del gobierno militar, que designaba a los decanos a dedo, hubo un decano que tenía bastantes buenas ideas. Había dando vueltas por ahí un par de personajes a los que les interesaban los estudios sobre la Isla de Pascua y las proyecciones que tenían y coincidió que había un profesor que era de allá, Juan Parrocchia, urbanista, que hizo el Metro de Santiago y escribió un libro que se llama *Isla de Pascua y sus siete mundos*, que vio el valor arqueológico y antropológico de la Isla de Pascua y al mismo tiempo su posición estratégica en el Pacífico, y todo eso lo tomó como base este decano para formar este Instituto. El otro instituto es el de la Vivienda y está específicamente referido al estudio de la vivienda de tipo social, estudio que en Chile tiene una historia muy larga y meritoria. Este instituto es el único que ha cumplido con el propósito que le fijan los estatutos.

**A&P: Finalmente, una misma pregunta a ambos. ¿Cómo se componen y se eligen los gobiernos de sus Facultades?**

*Pierre Culand:* La organización de la Escuela de Bordeaux se conforma por un Consejo de Administración con un Presidente, el cual es elegido de entre los profesores titulares y por el conjunto de profesores.

El Consejo de Administración está compuesto, al mismo tiempo, por muchos Colegios. Un Colegio de Profesores, 6 personas; un Colegio Administrativo; un Colegio de Estudiantes, 6 personas y por último, un conjunto de personalidades exteriores a la Escuela. Estos últimos son elegidos por los miembros del Consejo de Administración y

propuesto al Ministro de Cultura (el Estado), quién nombra el staff definitivo del Consejo de Administración.

Y el Director es elegido por el Ministerio de Cultura y nombrado por el Presidente de la República.

Pero el funcionamiento de la Escuela depende de muchos Consejos. En el Consejo de Administración, existe lo que llamamos la CPR que es el Consejo de Pedagogía e Investigación.

Los miembros de este Consejo, son profesores que son nombrados por el Consejo de Administración.

Juntos elaboran las cuestiones concernientes al Programa de estudios y examinan todas las cuestiones pedagógicas.

Hay también otro Consejo que es el Consejo Científico. Éste está compuesto por los miembros del Equipo de Investigación, el Director y un grupo formado por universitarios y especialistas científicos exteriores a la Escuela. Este Consejo se encarga de examinar todo lo que concierne a la investigación y participa en cuestiones que conciernen al Programa y a todo lo que respecta a la vida científica de la Escuela.

El Director está encargado de la gestión del presupuesto, de la totalidad del presupuesto por fuera del salario de los profesores titulares -cuyos salarios son pagados directamente por el Estado-. Por el contrario el Director recluta a los profesores que no forman parte de los titulares y que sí integran el presupuesto de la Escuela.

Es decir que es mi responsabilidad gestionar el presupuesto ya sea para el pago de los docentes, el mantenimiento del establecimiento, las relaciones internacionales, etc. El 80% del mismo proviene del Estado (Ministerio de Cultura), el resto se obtiene de padrinazgos con empresas o con municipalidades, o de otros elementos complementarios en la región.

Contamos también con un establecimiento que colecta la Tasa Profesional. Esto es, que todas las empresas en Francia están obligadas a pagar una tasa de formación. Esta tasa es el 1% o el 2% de la cifra de sus negocios. Este porcentaje puede ser donado tanto al Estado como a establecimientos educativos. Entonces nosotros hacemos una campaña para colectar la Tasa Profesional.

*Julio Chesta:* Desde el gobierno militar quedó una estructura muy parecida a la de un regimiento: el decano es el comandante y el rector de la Universidad es como el jefe de división, digamos el general. Esta estructura no se ha podido cambiar todavía; en este momento el nuevo Estatuto universitario está en el Congreso, pero aún no está vigente.

Por supuesto que por consenso no se actúa así. Entonces el decano que es el jefe absoluto de la Facultad es elegido por los profesores, solamente por los profesores. Tenemos una carrera académica que tiene cinco jerarquías: ayudante, instructor, profesor asistente, profesor asociado y profesor titular y solo pueden elegir los profesores, mientras que a decano solo puede llegar un profesor titular.

Hay otro problema adicional y es que para llegar a profesor titular hay que pasar por una comisión que maneja mucho el concepto de "ciencia dura" para calificar; entonces a los arquitectos les cuesta mucho llegar a profesor titular. Se mueren más rápido de los que se nombran y eso hace que seamos cada vez menos y por lo tanto hay dificultades para elegir autoridades. También son elegidos los directores de Departamento y eso conforma la segunda capa directiva. Los directores de Escuela son nombrados por el decano pero debe contarse con autorización del Rector para que sea investido el nominado.

Por otra parte tenemos el Consejo de la Facultad al que concurren los directores de Departamento, cinco académicos nombrados por la comunidad y los directores de Escuelas. Son 16 miembros en total.

Los directores de Departamento deben ser profesores asociados, pero no siempre es así; cuando no es asociado o titular hay un consenso para que lo sea un asistente, que, si se da el caso es designado. Lo que está ocurriendo ahora es que se le pide el consenso al total de académicos que tendrían derecho a voto y ellos hacen una elección no oficial.

En grandes líneas esa es nuestra estructura.\*

Traducción y desgrabación del francés a cargo de Cora Longo.

# Concursos

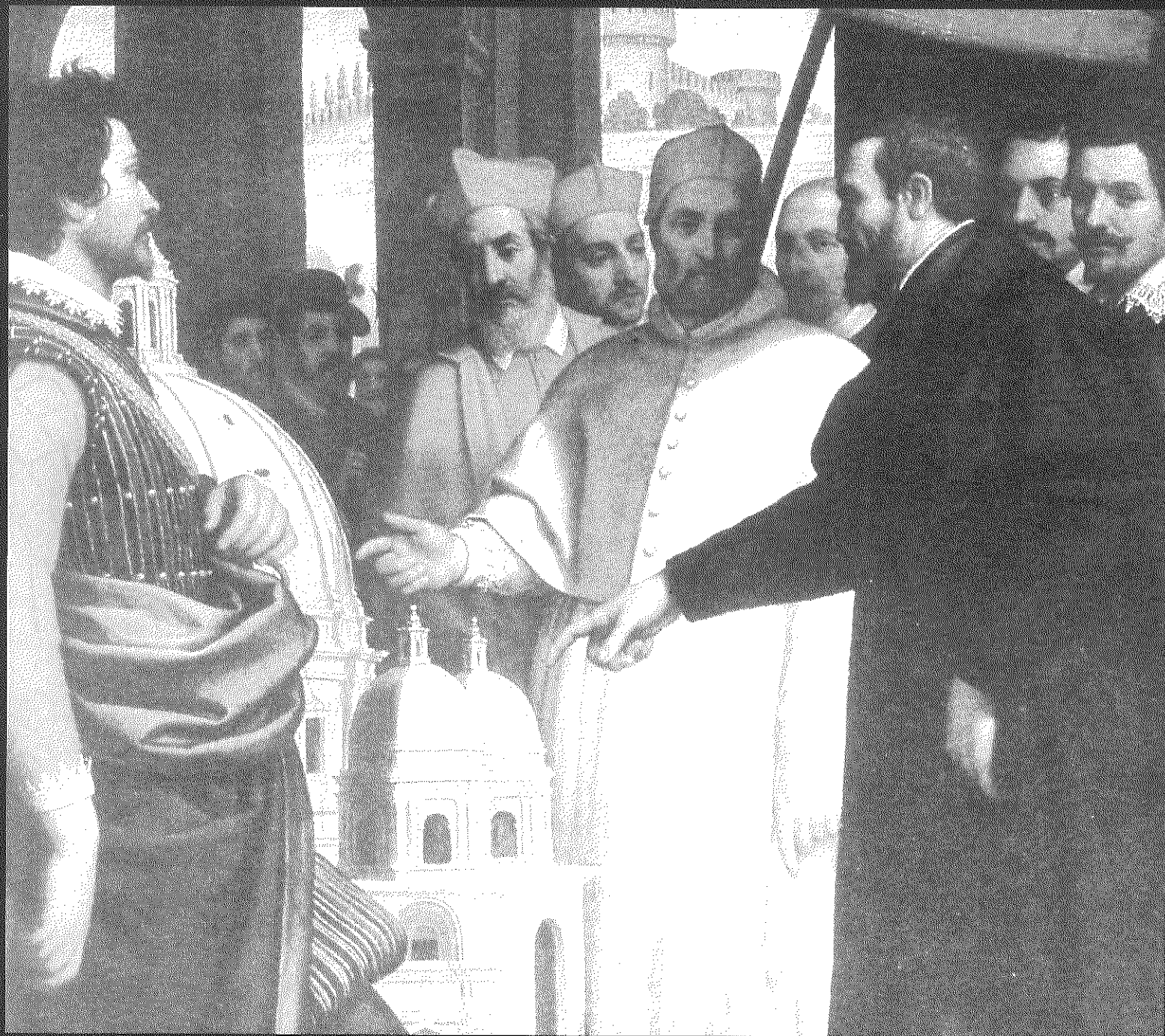
La FAPyD tiene una larga tradición expositiva y comparativa de su producción proyectual. Desde las participaciones en los Premios Mitre, no mucho después de la creación de la carrera de Arquitectura, con intermitencias a lo largo de muchos años - en los que sin embargo se podría señalar envíos que tuvieron intensa repercusión en los enfoques proyectuales en la Facultad - y con continuidad en las últimas dos décadas, Rosario ha estado presente tanto en eventos en que se miden la pro-

ducción curricular (Premios Aróstegui - Arquisur -o Clarín), como en una extensa lista de concursos que exigen una preparación específica y que en un listado incompleto, incluyen a las CLEFA y los Congresos de la UIA, en sus distintas ediciones, Segovia, Florianópolis, La Plata, Santa Fé, etc.

Quizás estos ejemplos acuden a la memoria en razón de las distinciones obtenidas. Se suman a ellos los proyectos que se exponen en las siguientes páginas: los enviados a la habi-

tual Competencia de Estudiantes de los Congresos de la UIA -en este caso el de Estambul, en 2005, en el que uno de ellos fue distinguido con Mención, y al Concurso Internacional organizado por Architectum, abierto a estudiantes y graduados, para un Museo Puente en Venecia, en 2006, en el que se obtuvieron el Primer Premio y dos Menciones ("historicista" y "minimalista", categorías establecidas en el bando del Concurso). •

R.G.



# Concurso internacional - Venecia 2006

Museo Puento en Italia - Architectum

## 1º Premio

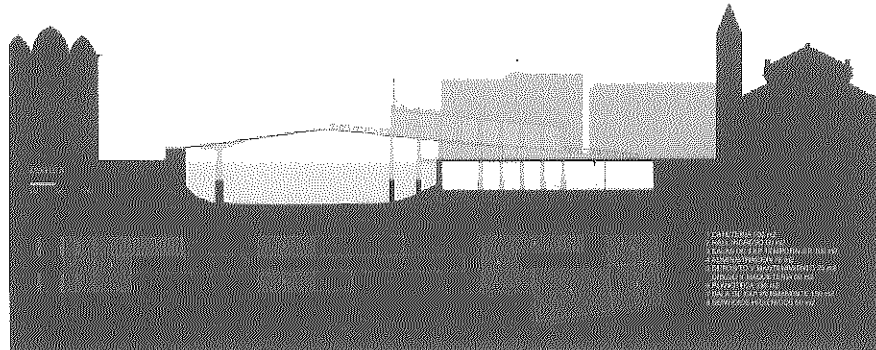
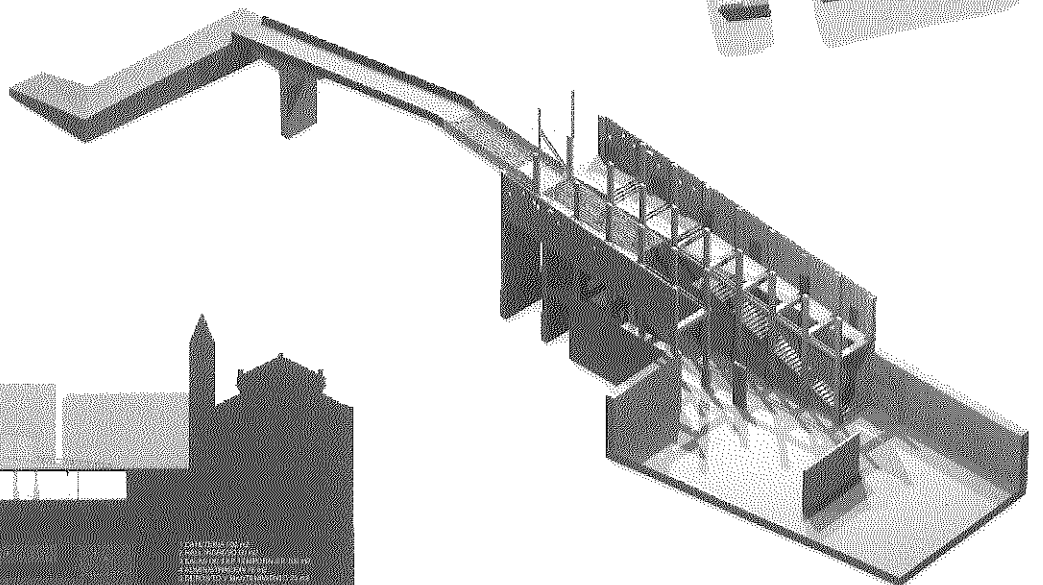
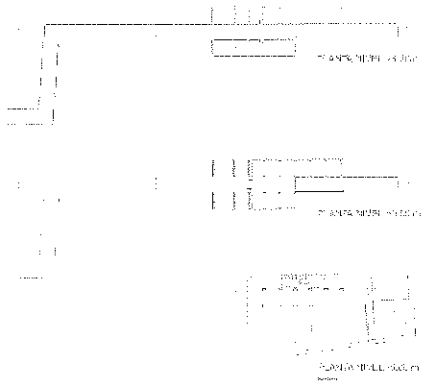
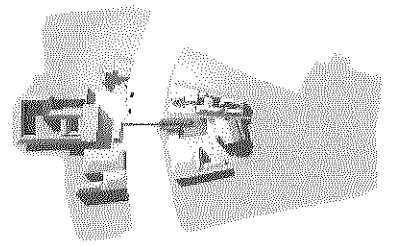
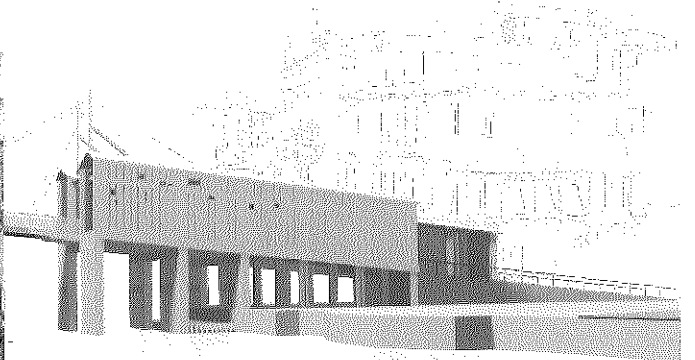
Cátedra: Arq. Manuel Fernández de Luco.

Docentes a cargo: Luis Lleonart, Marcelo Degiovanni.

*Cardona, Maskiver, Sosa*



La razón técnica en la fábrica del puente  
de Vittore Carpaccio: Objeto del museo . . . y museo.

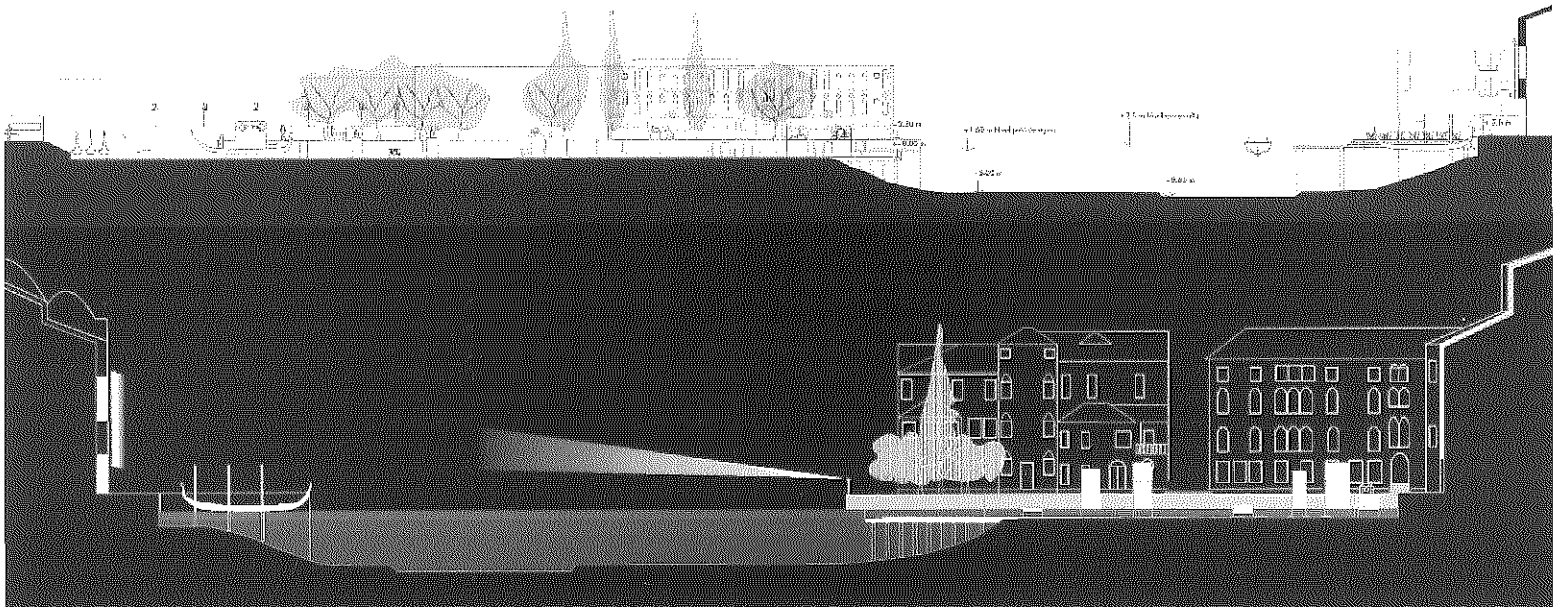
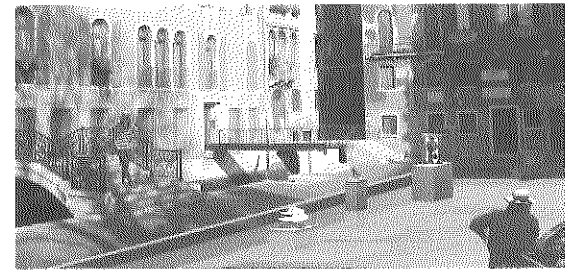
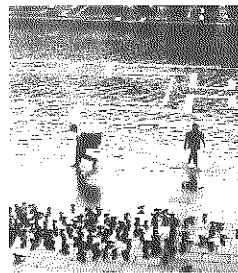
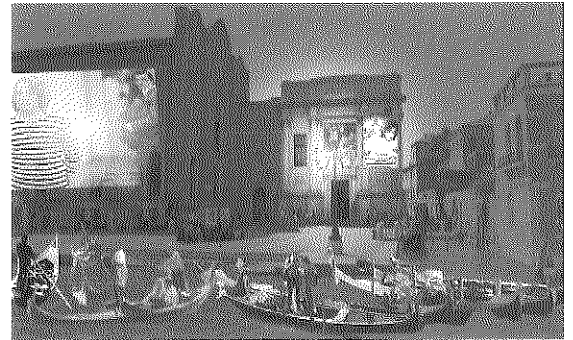
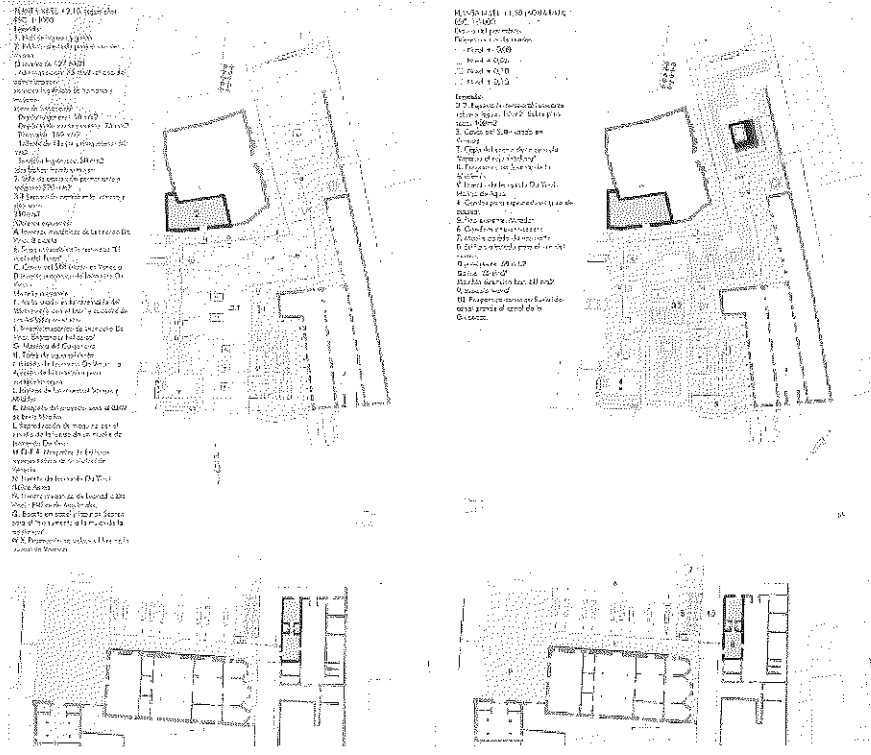


# 3º Mención "Proyecto historicista"

Cátedra: Arq. Marcelo Barrale.

Docentes a cargo: Ana Valderrama, Daniel Viú.

Schönfeld, Villanova, Allende

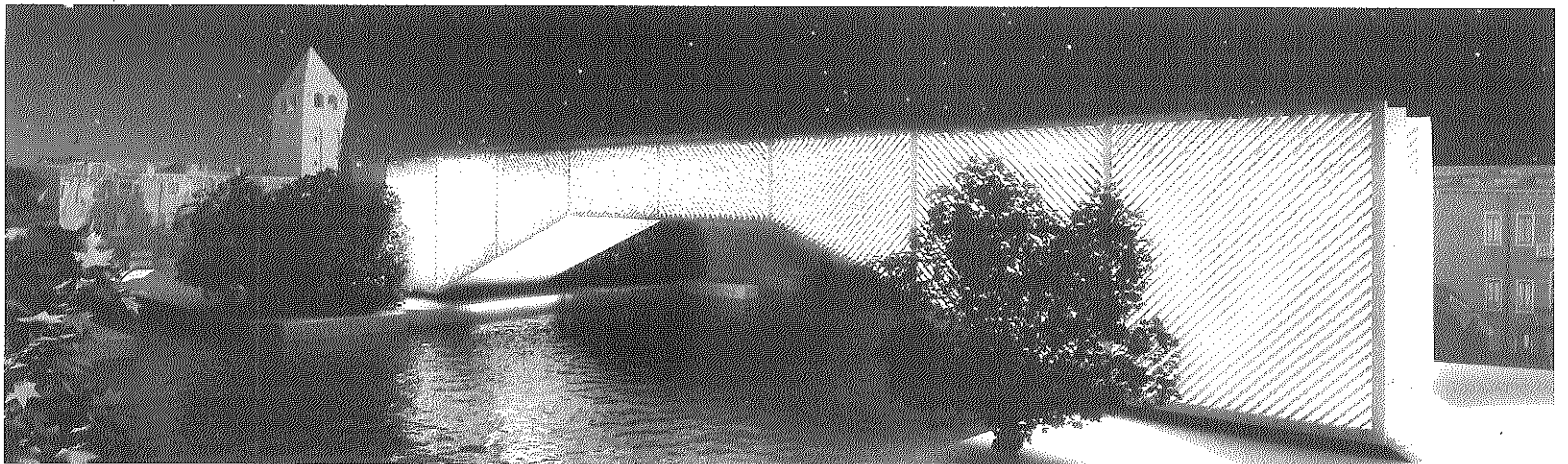
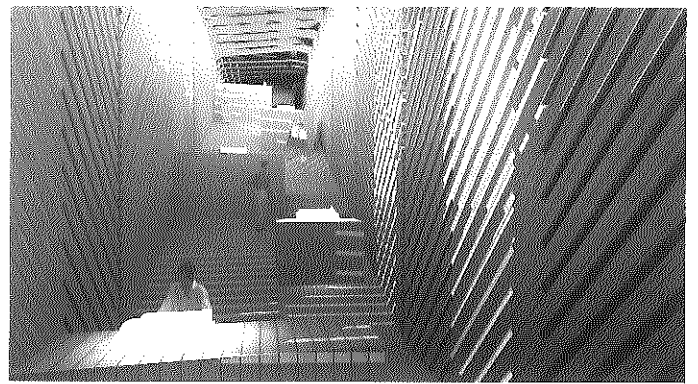
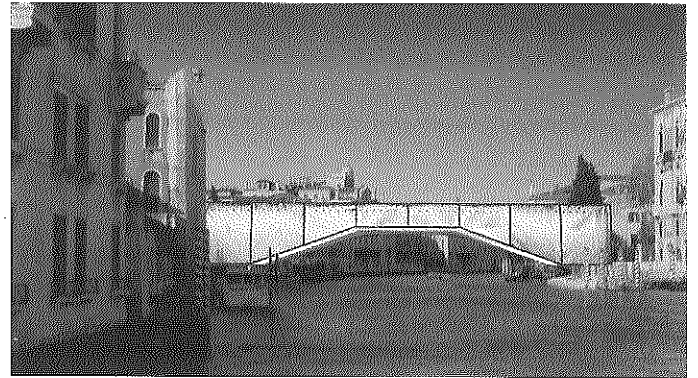
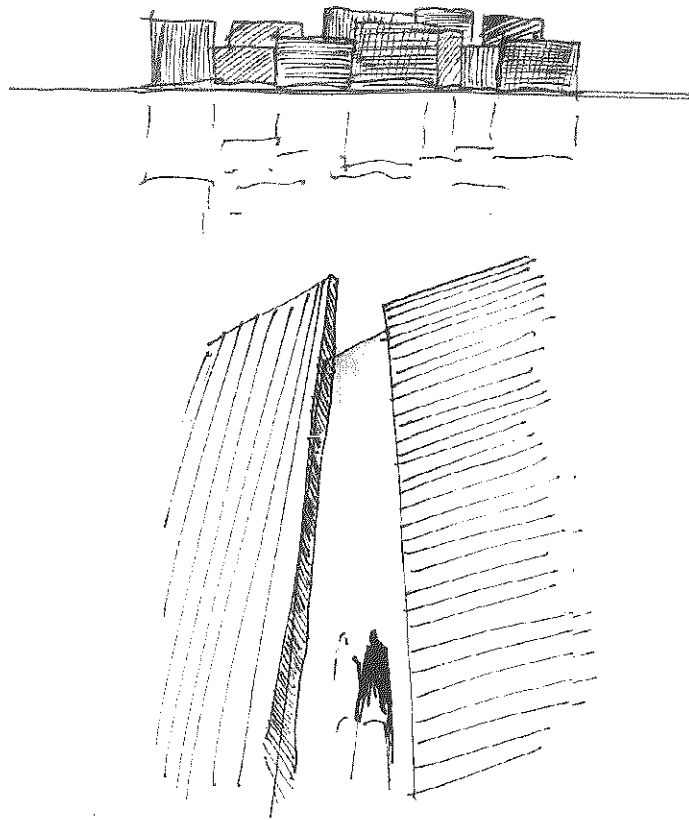
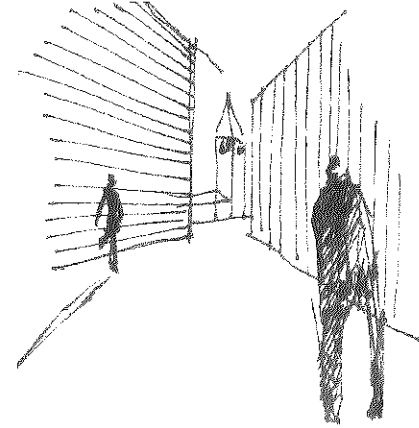
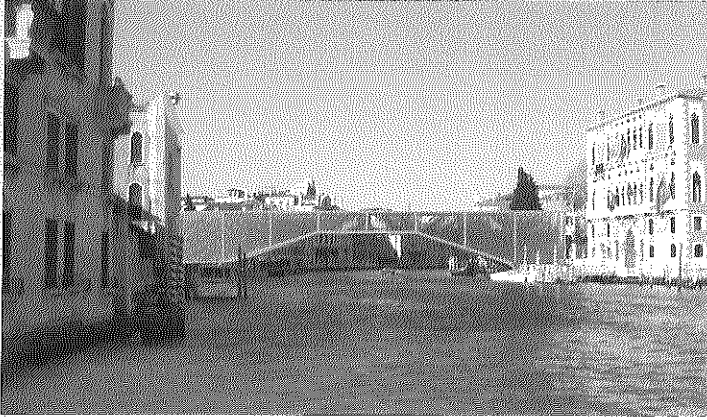


## 7° Mención "Proyecto minimalista"

Cátedra: Arq. Aníbal Moliné.

Docentes a cargo: Guillermo Castiglioni, Rubén Fernández.

*Bolgonnesi, Guerci, Losada, Pedrido*

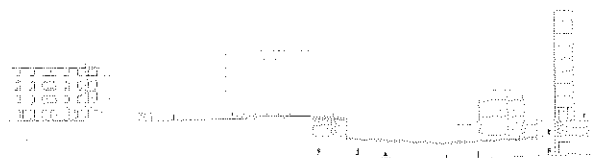
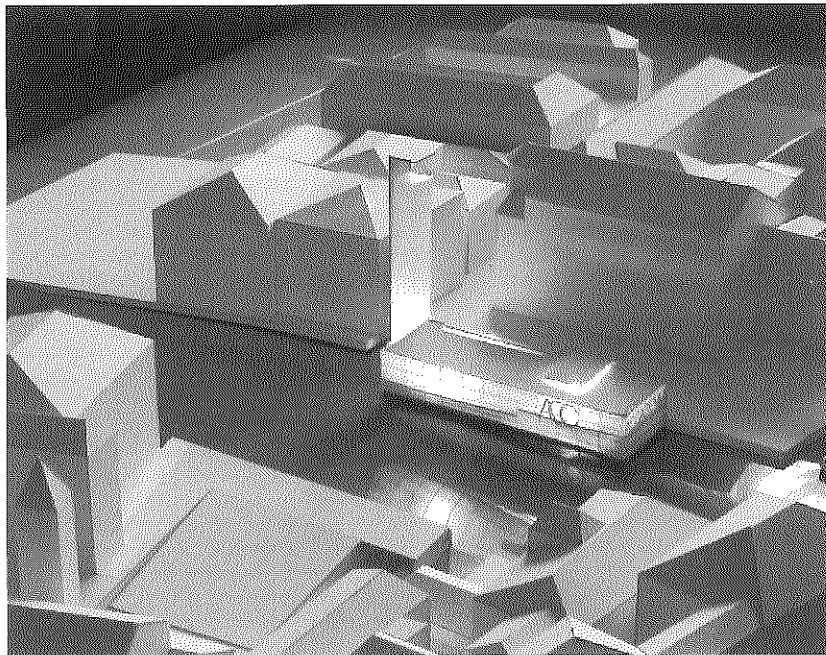
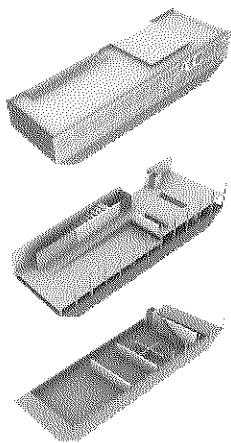
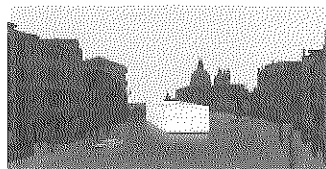
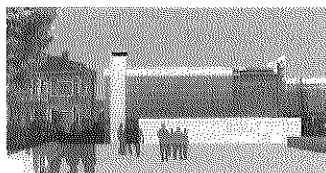


## Proyectos participantes

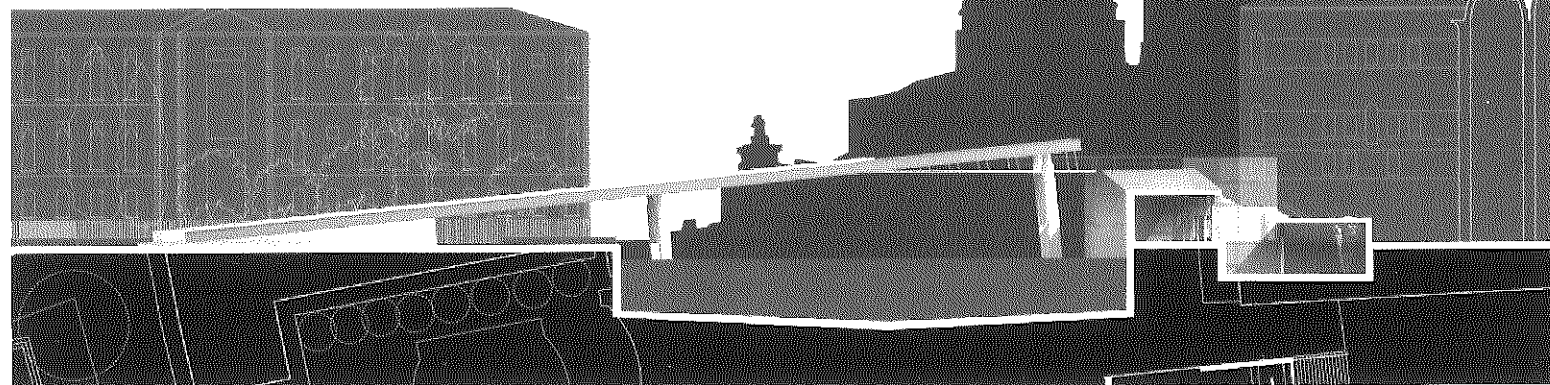
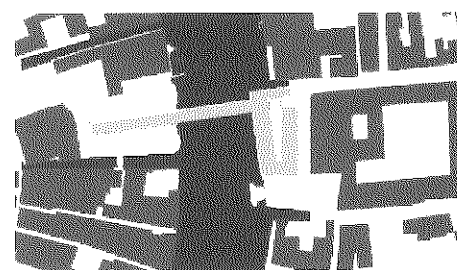
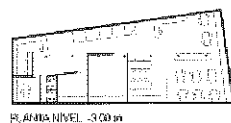
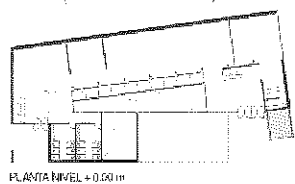
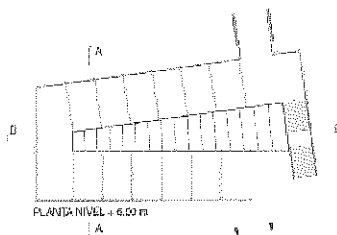
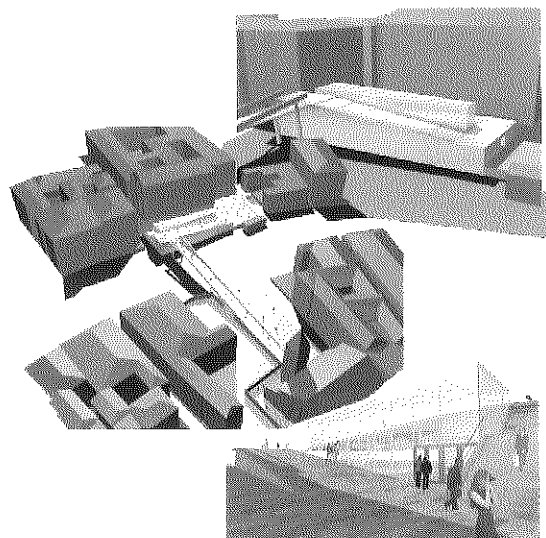
Cátedra: Arq. Manuel Fernández De Luco.

Docentes a cargo: Luis Leonart, Marcelo Degiovanni.

*Bartolini, Coloccini, Galimberti, Lombardi*

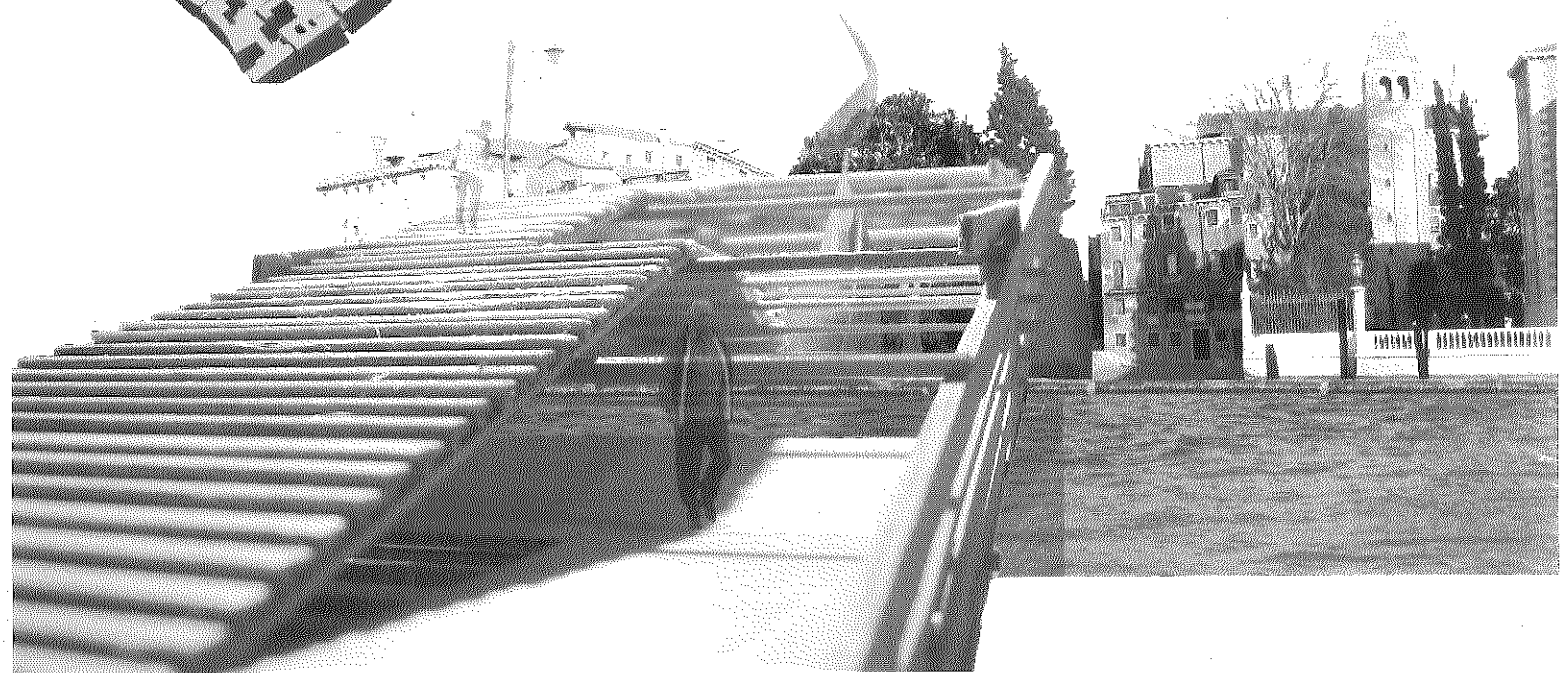
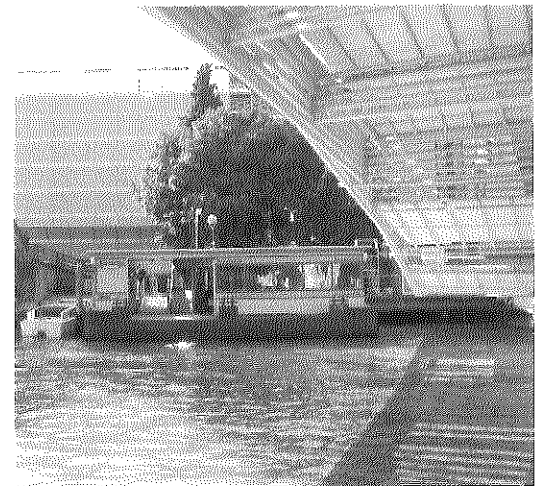
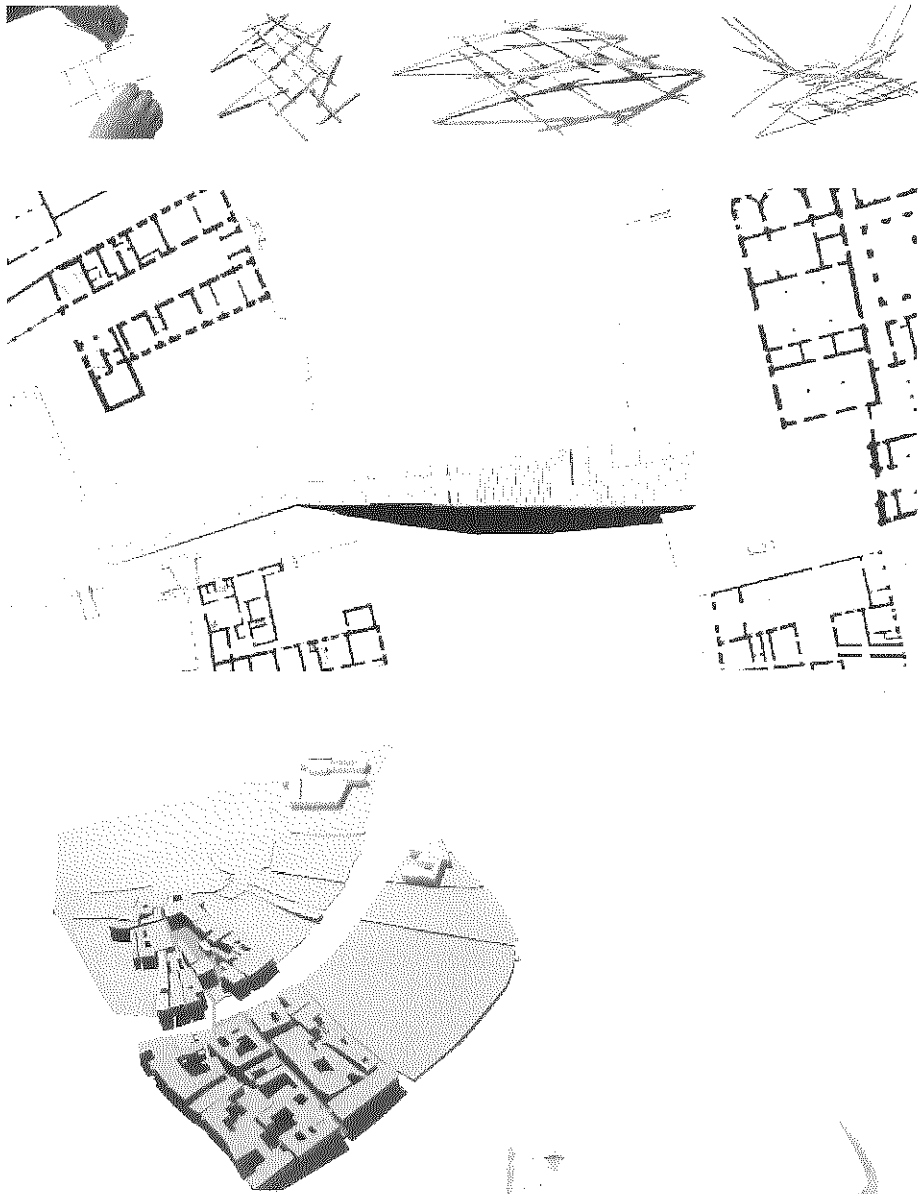


*Chamut, Cuffaro, Lombardo*



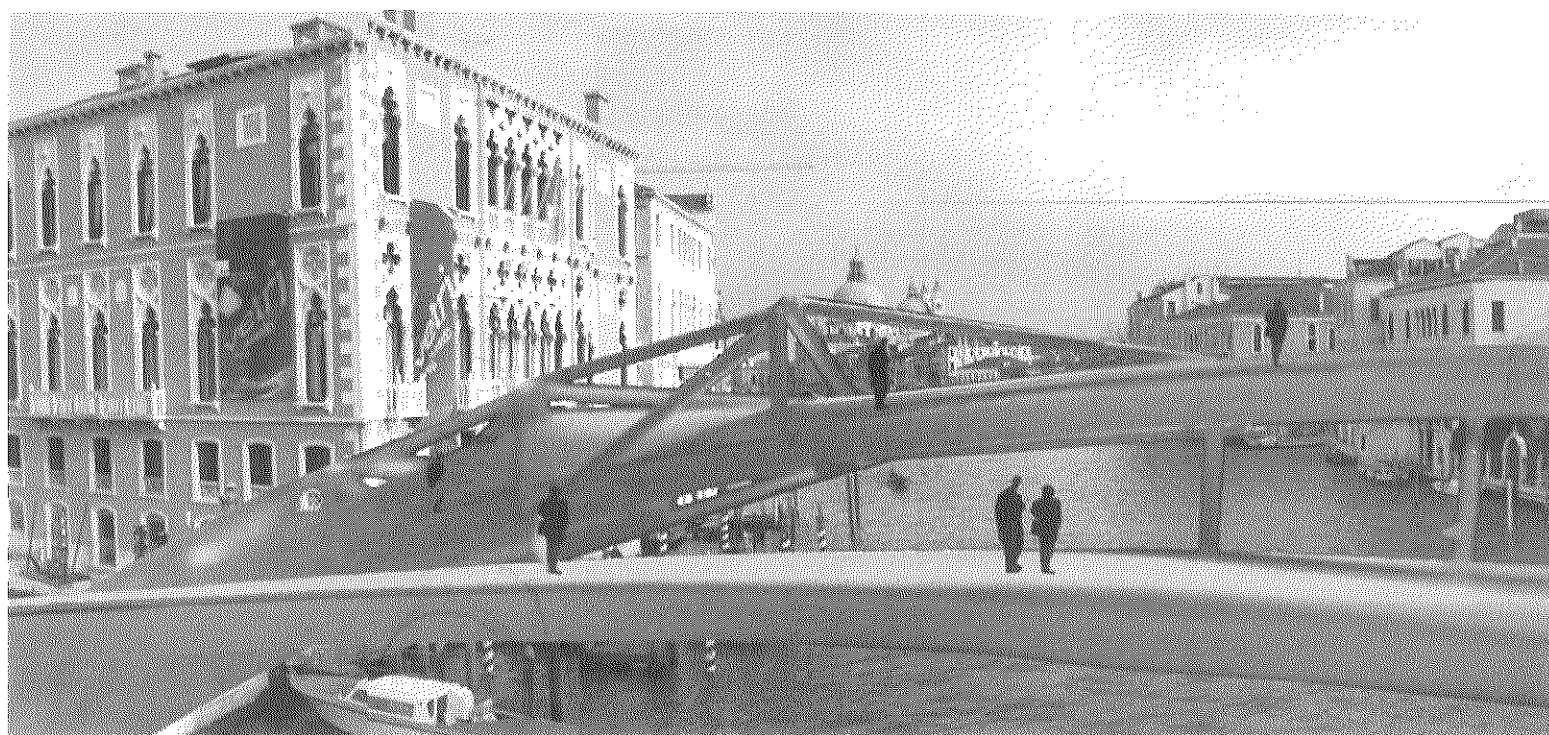
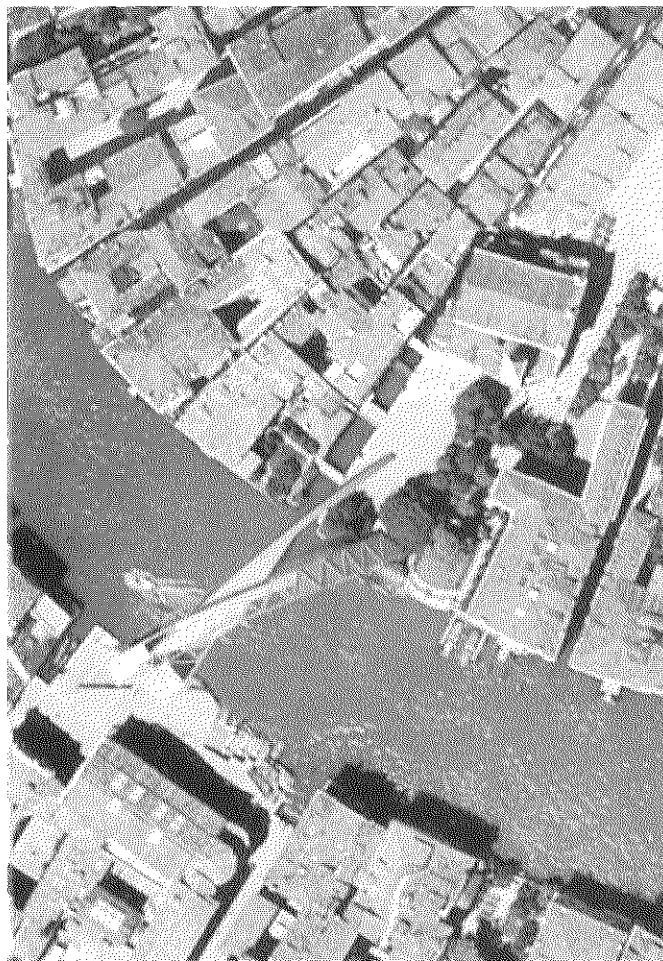
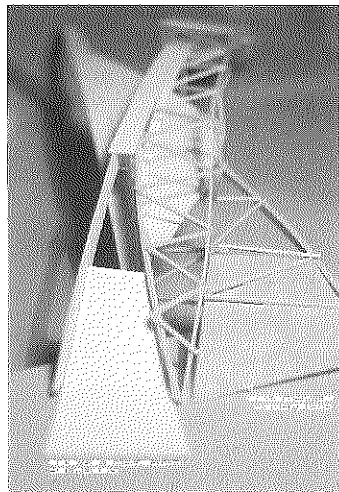
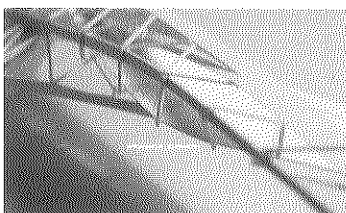
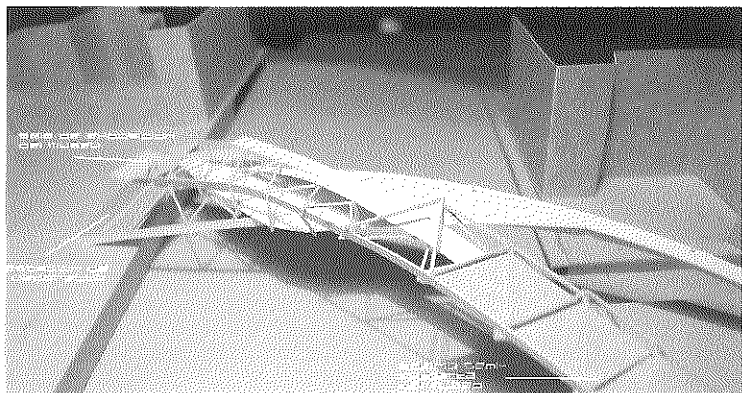
Cátedra: Arq. Anibal Moliné.  
Docentes a cargo: Guillermo Castiglioni, Rubén Fernández.

*Castellani, Guidi, Hernandez, Montono*



Cátedra: Arq. Marcelo Barrale.  
Docentes a cargo: Javier Elías.

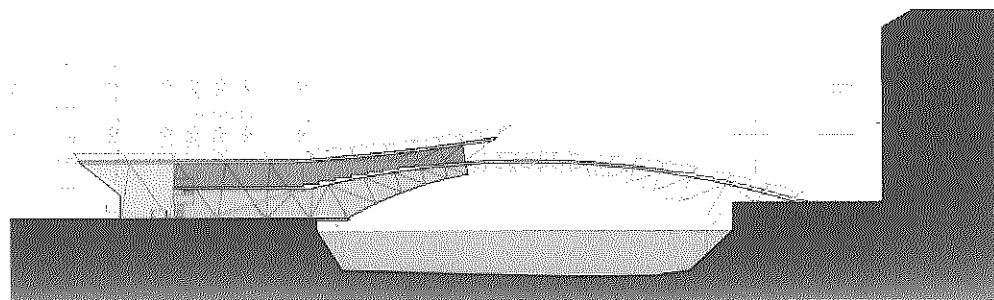
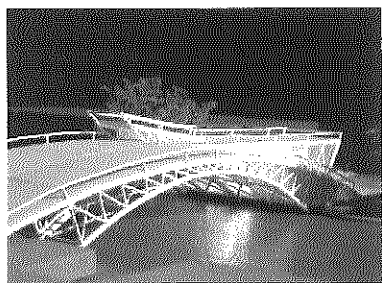
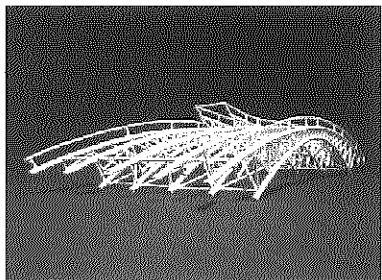
*Del Porto, Moretti, Ronga Costamagna, Serralunga*



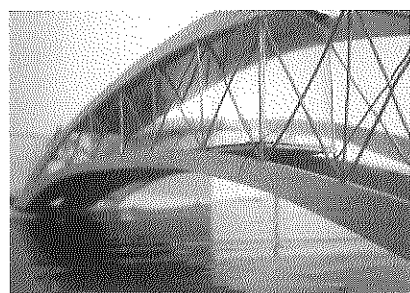
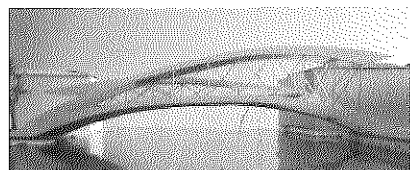
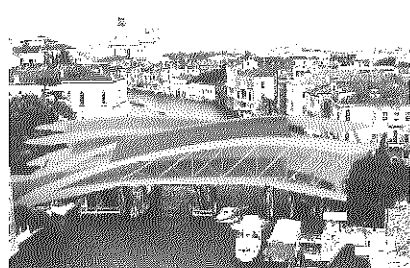
Cátedra: Arq. Daniel Vidal.

Docentes a cargo: Eduardo Chajchir, Mariela Szpac, Susana Paganini, Costanza Galati.

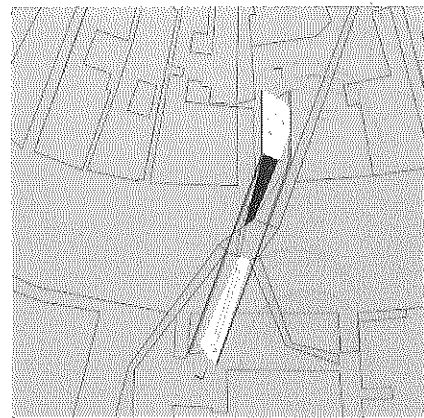
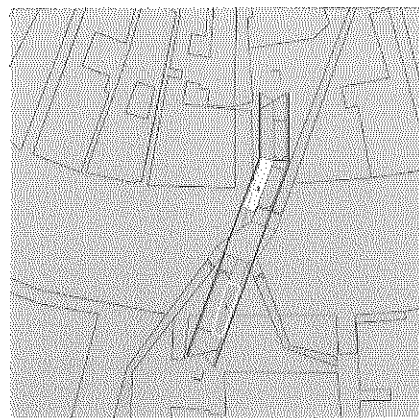
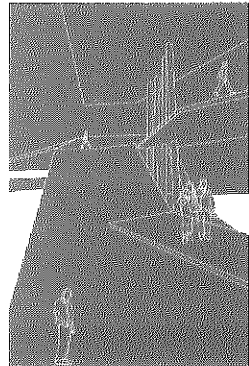
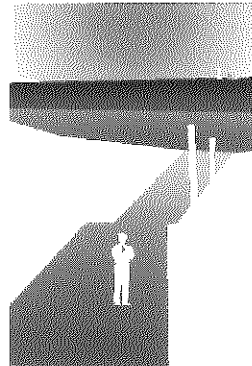
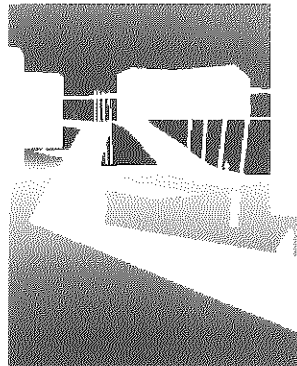
*Catalá, Coda Zabeta, Foco*



*Arduino, Caterina*



*Antonilli, Charre, Martínez, Mastramico, Moran, San Torcuato*



# Competencia de estudiantes en el Congreso de la UIA - Estambul 2005

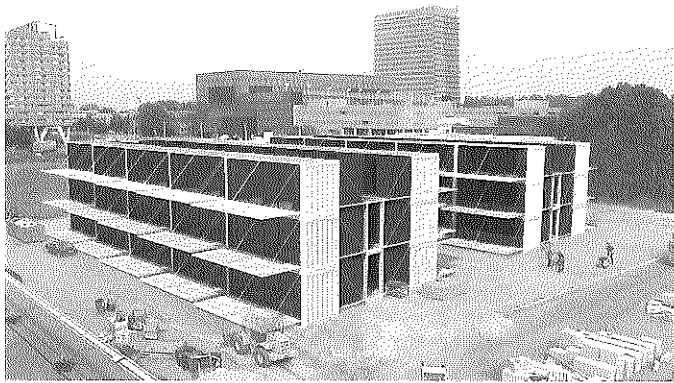
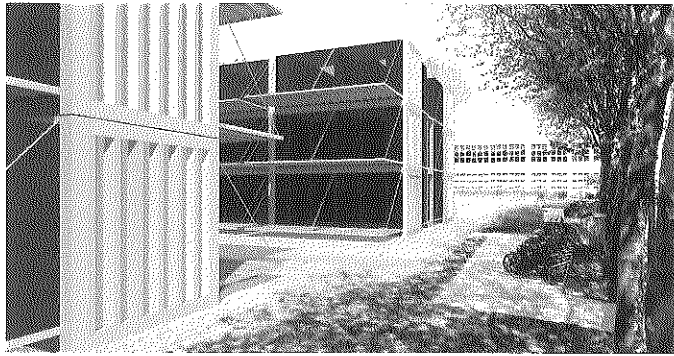
Extremo - Creación de Espacio en Condiciones Extremas y Extraordinarias

## Mención

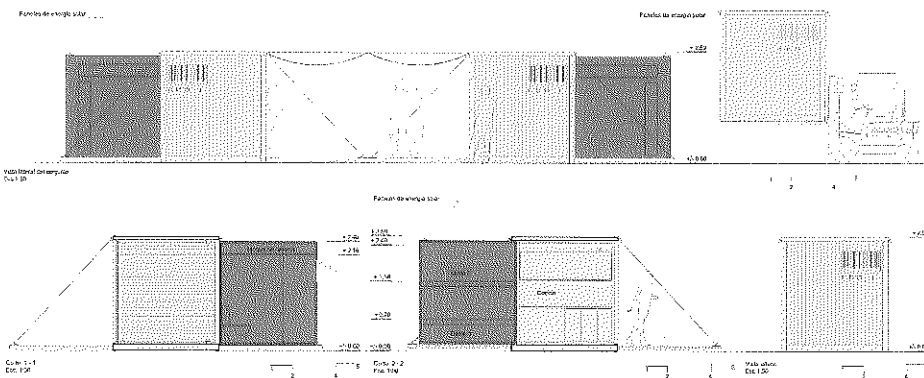
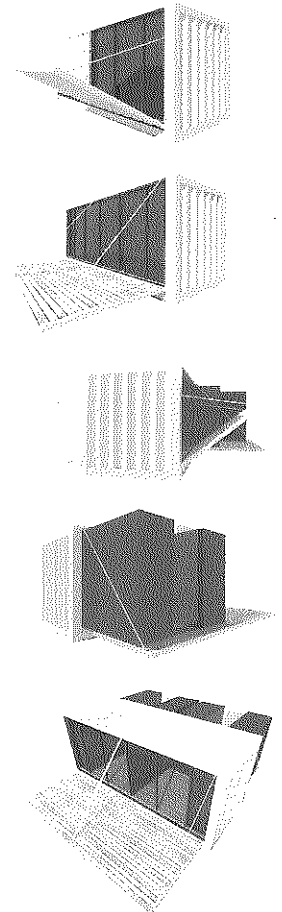
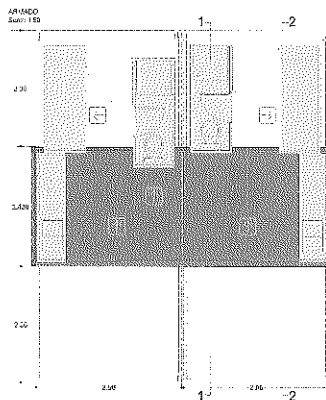
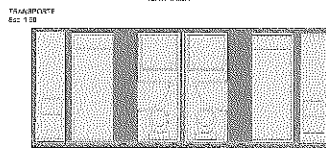
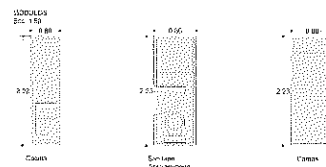
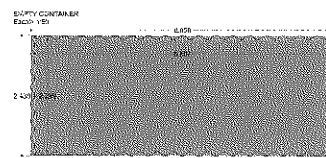
Cátedra: Arq. Daniel Vidal.

Docentes a cargo: José Luis Ruani, Sebastián Ruani.

### Beltramino-Panella-Rodenas



CELULA DE AYUDA HUMANITARIA



MODULO DE AYUDA HUMANITARIA

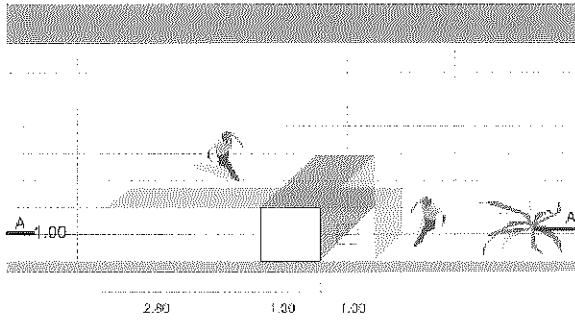


# Proyectos participantes

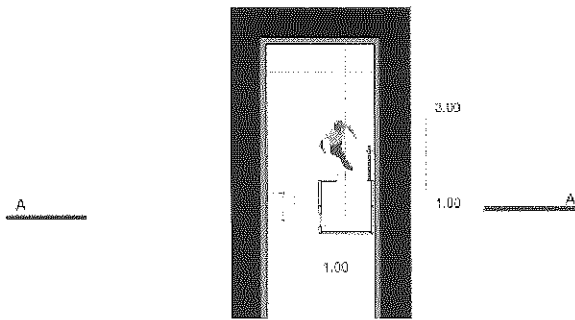
Cátedra: Arq. Adriana Davidovich.

Docentes a cargo: Juan Germán Guardati, Roberto Martínez.

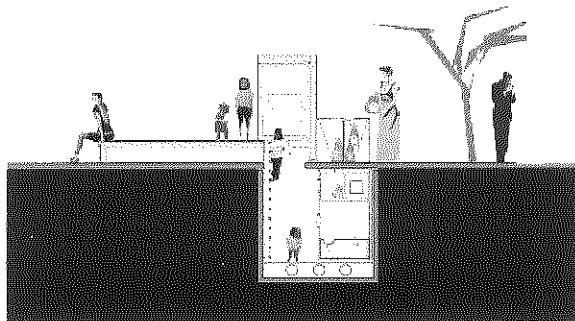
*Carrillo, Petean, Riachi, Ribotta, Sciangula*



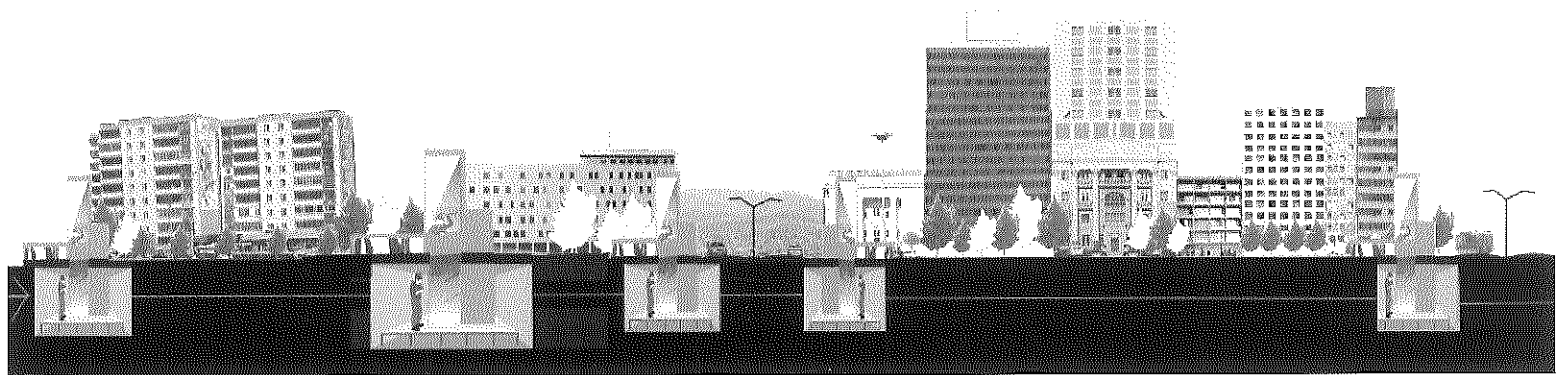
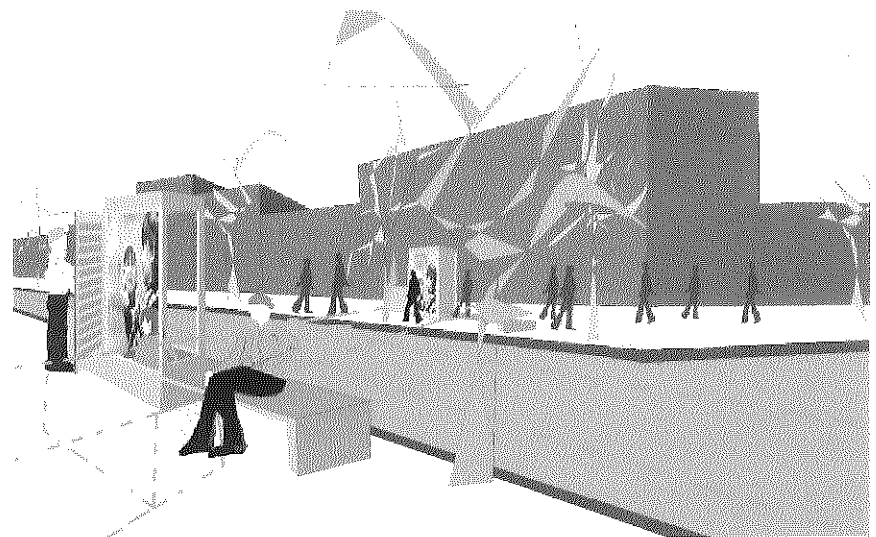
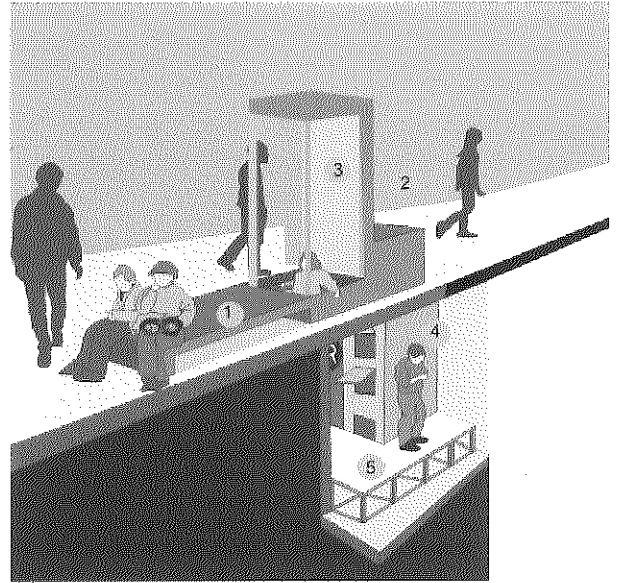
FLOOR PLAN:



INFERIOR PLANT

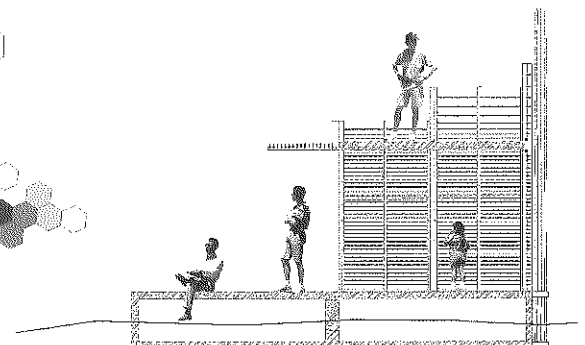
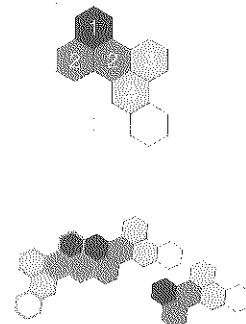
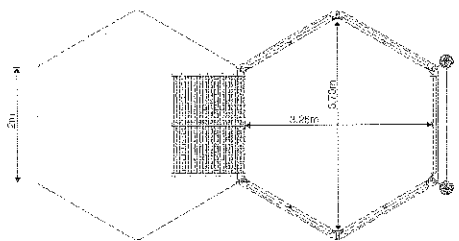
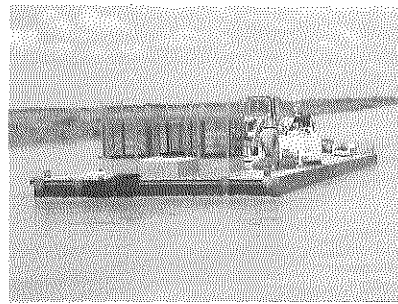
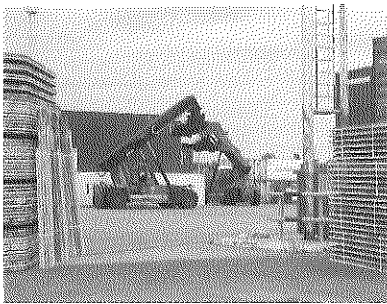
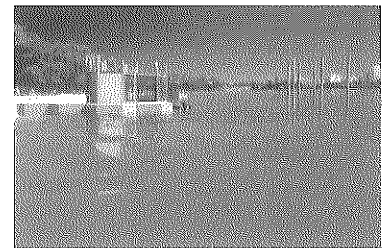
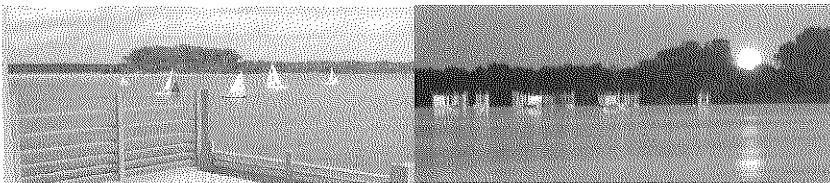
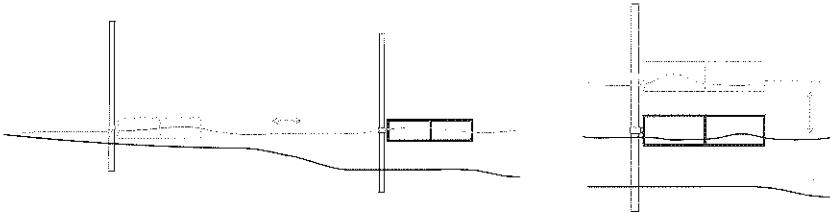
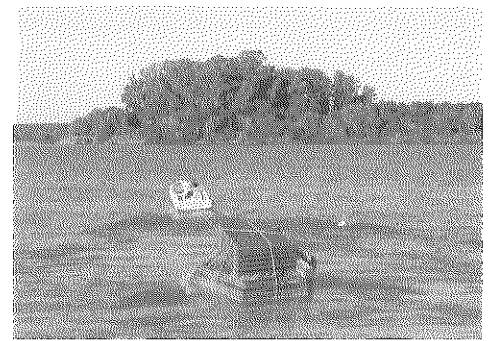
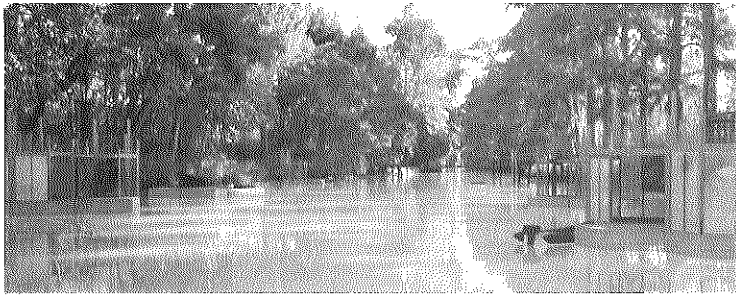


- ① bench
- ② urban containers
- ③ access box
- ④ chemical bath
- ⑤ technical floor

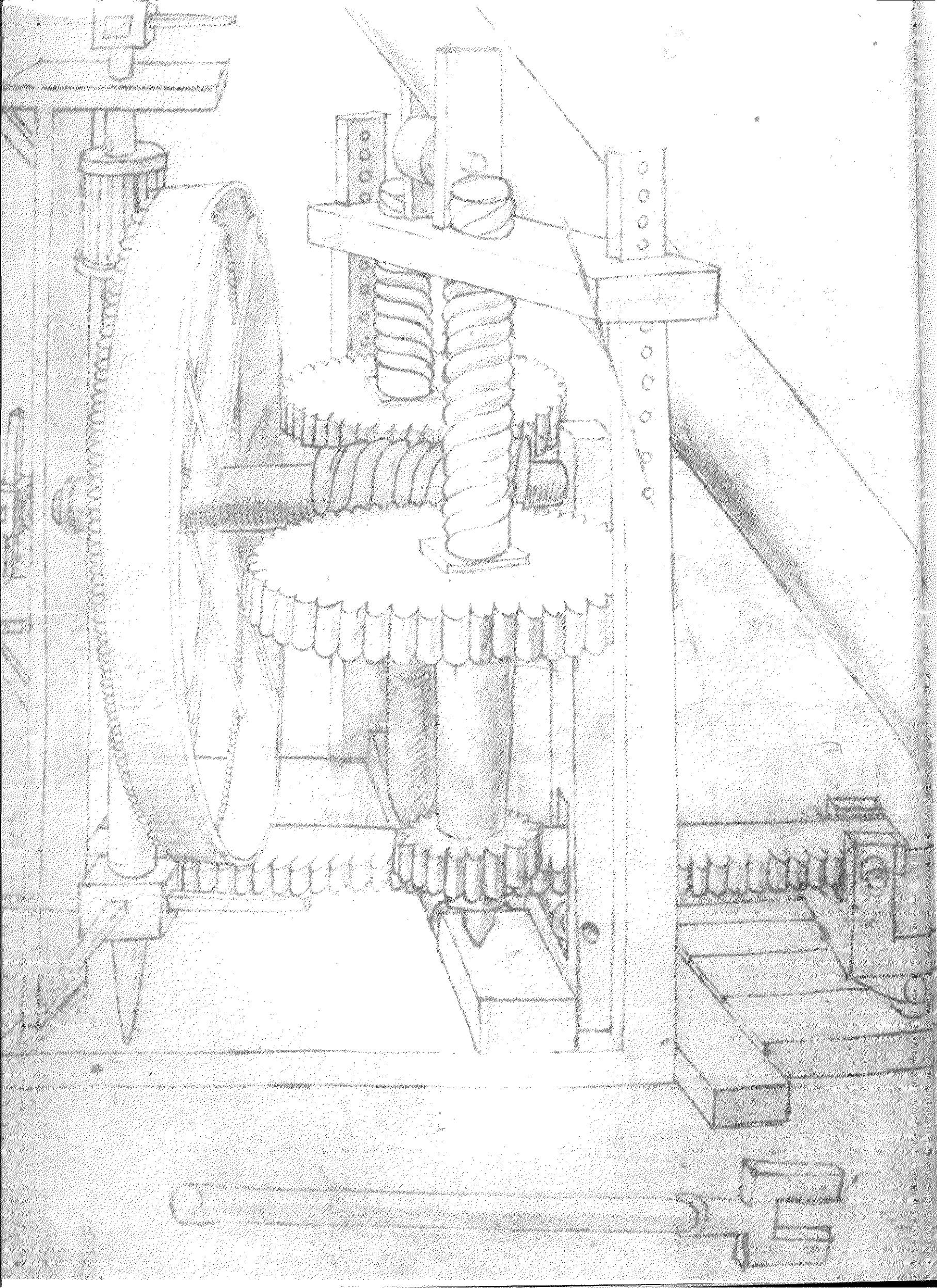


Cátedra: Arq. Adriana Davidovich.  
Docentes a cargo: Juan Germán Guardati, Roberto Martínez.

*Tombolini, Viegas, Viletto*







# Workshop(s)

Entre el encierro y el seminario

Ricardo Gurmendi

Con variada periodicidad la terminología habitual en la práctica y la reflexión arquitectónica, y por consiguiente en la enseñanza proyectual, se ve engrosada con novedades, muchas veces derivadas más que del interior mismo de la disciplina, de ideas o conceptos provenientes de los más diversos campos del conocimiento, ya sean las ciencias, en sus determinadas variables de consistencia, las artes, la crítica, etc.

En su constante reinventarse para hacer frente a las acechanzas a su status en un mundo cambiante, la arquitectura ha recurrido a estos mestizajes, que en ocasiones le han permitido reiniciar el camino fortalecida, mientras otras la han llevado al adelgazamiento y la extenuación, es decir al borde de la pérdida de sentido.

La década de los 90, caracterizada en cierto modo, en cuanto a la arquitectura, por la hiper-subjetividad, la virtualidad y la superficialidad (por el esmerado cuidado puesto en la exterioridad de los objetos arquitectónicos), y por una mayor fluidez que épocas anteriores en la circulación de personas e información, nos ha traído el término, hoy habitual, de "workshop".

El *Appleton's Revised Cuyás English-Spanish Dictionary* traduce "workshop" como "taller u obrador", lo que en primera instancia nos remite a una cuestión de oficio, lo que no deja de ser interesante y prometedor; por su parte el *Oxford's Advanced Learner's English Dictionary* informa que "...is a period of discussion or practical work on a particular subject in which a group of people share their knowledge or experience." No sería irrazonable que agregara, para una más acabada descripción, que es "a brief period".

Ahora bien, el "workshop" de arquitectura (de escuela de arquitectura), difiere de la definición del diccionario en una cuestión fundamental: no se trata de un grupo de iguales que comparten su conocimiento o experiencia horizontalmente, diríase, sino que existe un o unos enseñantes y un grupo de enseñados.

Se sugería antes, más allá de esta condición, que el "workshop" no es una práctica unívoca. Por ello, para responder a cualquier interrogante acerca del mismo, de sus razones y de su utilidad, se hace necesario verificar tanto sus rasgos comunes, como los particulares, tal como que los conocemos: podemos así puntualizar que hay quien dicta y quien recibe el dictado para tornarlo proyecto, que estos

pueden ser estudiantes avanzados o graduados recientes, en grupos pequeños y selectos, locales, o locales y visitantes intercalados, que quienes dictan suelen no pertenecer a la Facultad (en su sentido original de cuerpo de profesores), variando entre egresados de la casa, hoy docentes en otras escuelas u otras figuras de renombre académico, profesional e incluso mediático. Cuestiones, estas últimas que no resultan menores a la hora de medir suceso y repercusión.

La "cuestión específica" a tratar-para entrar en el ámbito sustantivo de lo programático- resulta más elusiva y presenta una mayor dificultad para ser circunscripta y definida, más aún en cuanto es una variable influida y caracterizada por lo temático, por las demandas del marco institucional (convenios, patrocinantes, etc.) y por las personalidades, sus intereses disciplinares y las formas más o menos precisas de operar en torno a ellos.

Parecería evidente que la "cuestión específica" que trata el "workshop" es el proyecto de arquitectura, o para ser más precisos, que es una ocasión particular dentro de su aprendizaje, o de perfeccionamiento del mismo; por lo tanto cómo en cualquier otra circunstancia didáctica, objeto y objetivo establecen los modos de actuación, definen sus límites y validan lo ocurrido en su interior.

Por eso, resulta razonable interrogarse acerca de la pertinencia de ortodoxias metodológicas que se transforman en un fin en sí mismas, de las búsquedas de una contribución formal como solución a problemas en los que se carece de un entramado socio-político e institucional previo sobre el cual afirmarse, o de temas caracterizados por una compleja especificidad técnica no arquitectónica, que desdibuja cualquier intención formal que prescinda de su minucioso conocimiento.

Si el proyecto (o los esbozos de proyecto) y la brevedad del tiempo disponible para su concreción, son otros rasgos que caracterizan al "workshop", ¿cuales son las herramientas con las que se debe contar para afrontarlo que no estén acompañadas de una paciente y acumulada tarea?

La apelación a la imaginación, a la libertad creativa suelen asociarse al "workshop", pero esto no debe interpretarse como una declaración implícita de que las formas de ejercitación proyectual de más largo aliento estuvieran o pudieran estar desprovistas de ellas, o de que la relativa imprecisión del esquicio pudie-

ra eximirlo de tener presente aquellos elementos que le confieren consistencia formal, y como consecuencia, consistencia material y de utilidad.

Si fuera necesario rastrear el origen de esta visión con respecto a la relación entre imaginación y proyecto, quizás fuera posible situarlo, para decirlo con palabras prestadas, en "la sistemática demolición del edificio del positivismo y su veneración por el conocimiento empírico", proceso desarrollado a lo largo del siglo XX, especialmente en su segunda mitad, y en las búsquedas de nuevas relaciones entre facultades "racionales" y facultades "imaginativas", divorciadas desde el momento en que las "reglas del arte" dejaron de designar el gobierno de un oficio y se atribuyó a un "arte sin reglas", el monopolio de la imaginación.

Ahora bien, siendo éste el punto de partida (esta exploración del fruto de la relación entre saber técnico e imaginación poética) no podemos, en nuestra disciplina, prescindir del conocimiento, ya sea incipiente o acabado, de la condición material de la arquitectura, de la medida, del peso, del color, en fin, de todo atributo material, y del oficio de su manipulación, para recrear en la composición, en el montaje, en el ensamblado y desde la caracterización del programa, la condición poética anhelada.

Una práctica habitual en nuestra facultad ha sido el "encierro", en la que los alumnos, en un corto tiempo y sin intervención docente, deben resolver el programa suministrado, a fin de dar cuenta del estricto estado de su conocimiento y habilidades. El seminario, por otra parte y tal como lo define el diccionario es una "práctica universitaria en que el profesor guía a los discípulos en la investigación de algún problema". Entre estos dos momentos diferentes parece hallarse el "workshop".

Si fuera factible enfatizar un acercamiento al segundo de ellos, al seminario, con este programa de exploración, en el que un cierto espíritu lúdico estuviera reservado a la ejecución, los réditos del "workshop" se ampliarían considerablemente más allá de las satisfacciones que depara en los participantes la posición destacada entre sus pares, motivada por el *numerus clausus*, la experiencia comparativa del intercambio o el contacto personal con figuras a veces admiradas. Cuestiones que no necesariamente son menores.\*

# Prototípico

Taller de proyectos para estudiantes - Julio 2005

Profesor invitado: Fabián Llouch.

## Proto

- Indica prioridad, preeminencia o superioridad: protomártir, protomédico, prototipo.
- Original, primitivo, primero

## Typo

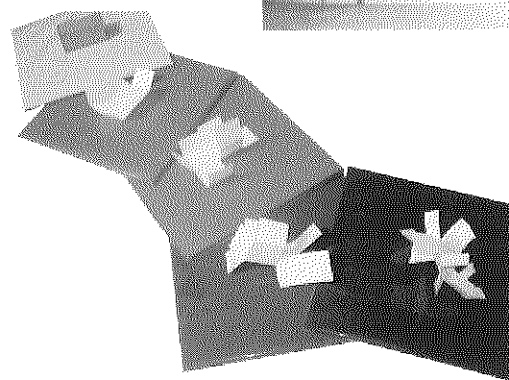
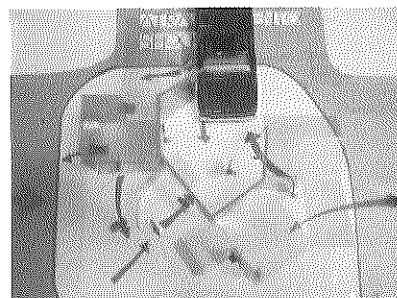
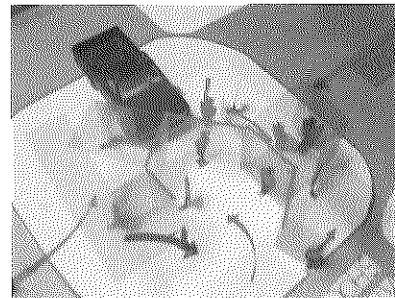
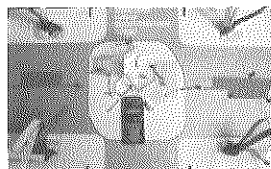
- Modelo, ejemplar
- Símbolo representativo de algo figurado.
- Clase, índole, naturaleza de las cosas
- Ejemplo característico de una especie, de un género, etc.

## Proto-tipo

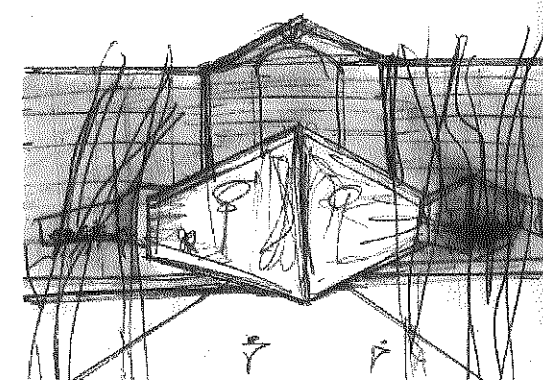
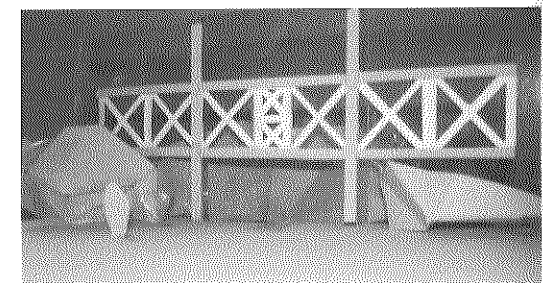
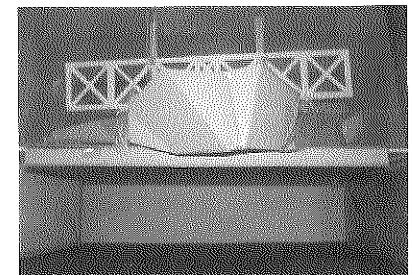
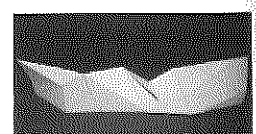
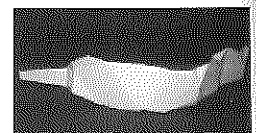
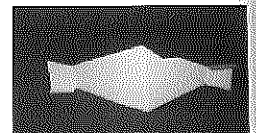
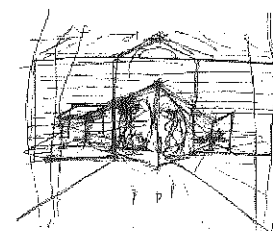
- Ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa.
- Ejemplar más perfecto y modelo de una virtud, vicio o cualidad.

1. El objetivo de este workshop gira en torno de la investigación de caminos alternativos del proceso creativo utilizando para ello el problema planteado por la resolución de un pabellón de exhibiciones de arte en la ciudad de Calgary, en Canadá 2 a través de una búsqueda que intenta trascender ese código básico de información arquitectónica suministrado por la medida, la norma, el programa, el lugar, el cliente, y que intentaremos desarrollar mediante diferentes técnicas de investigación que posibiliten nuevas áreas de estudio 3 con el fin de encontrar una estrategia arquitectónica para conectar, mostrar, informar y educar 4 diseñando la especificidad de un lugar indeterminado 5 que demuestre hasta que punto esta nueva estructura admite un modo de uso sensible a los rituales cotidianos, el estímulo de las interacciones y de nuevos procedimientos.\*

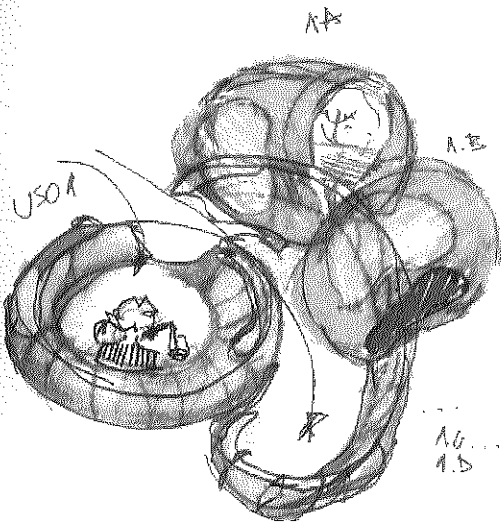
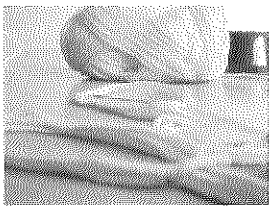
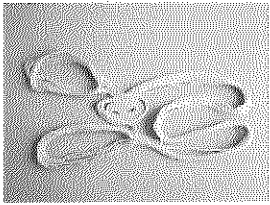
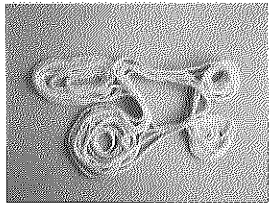
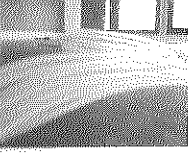
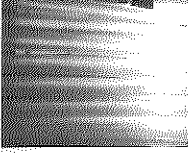
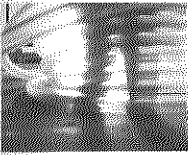
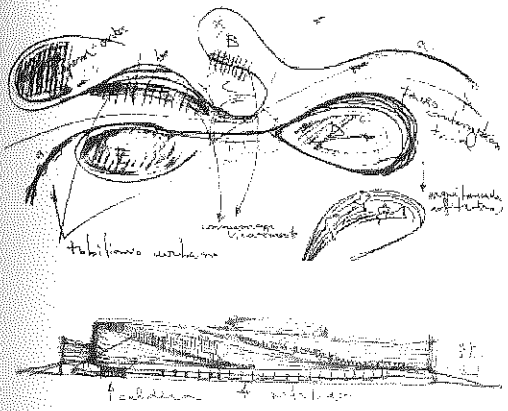
*Duran*



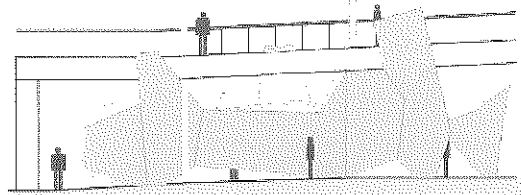
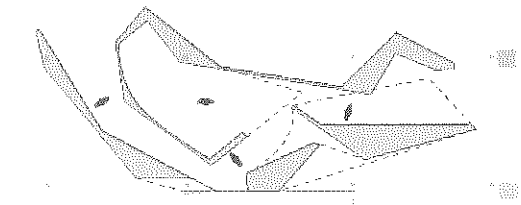
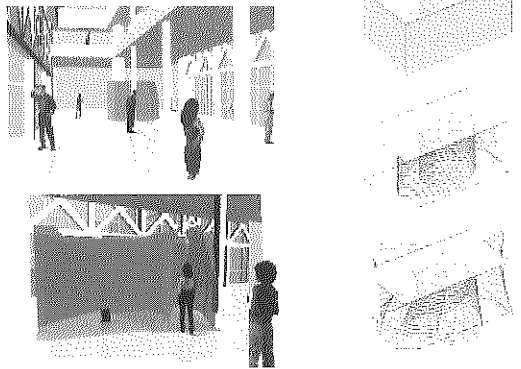
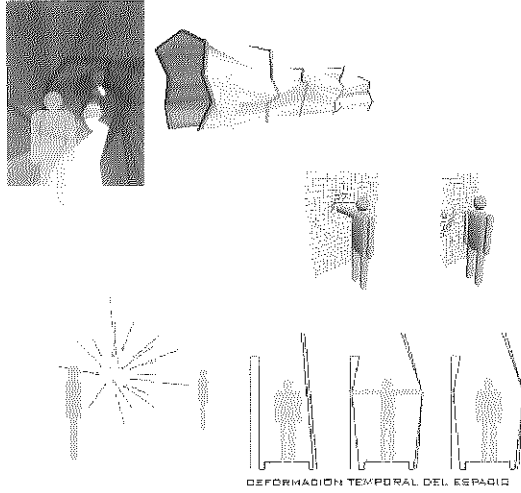
*Piombo, Priotti*



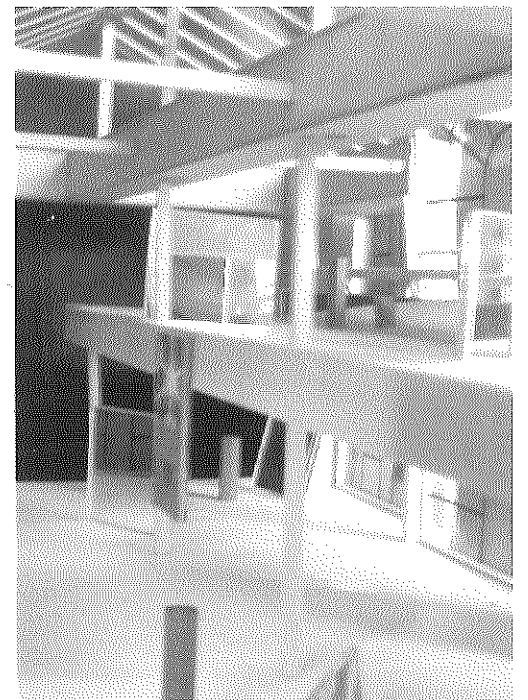
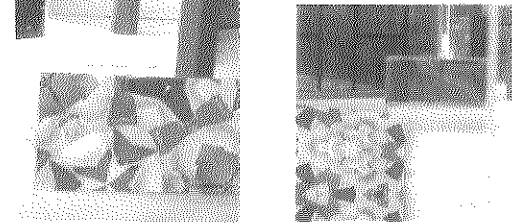
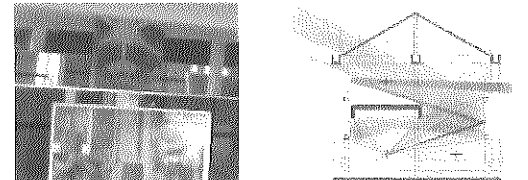
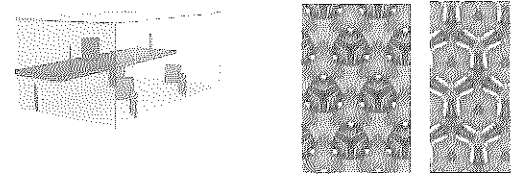
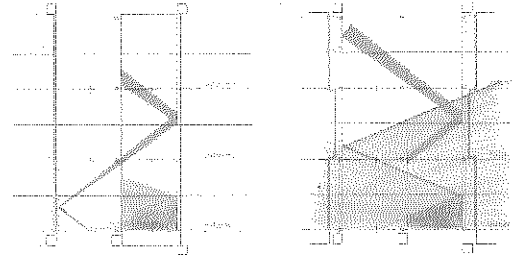
Palmeiro



Camiscia



Lenardon, Marra, Sadone, Trusend



# La ciudad y el agua (a la deriva...)

Taller de proyectos urbanos para jóvenes graduados - Octubre 2003

Profesores invitados: Gerardo Caballero, Marcelo Villafañe.

Docentes FAPyD: Nicolás Campodónico, Rubén Fernández, Germán Guardatti.

## A la deriva...

Esta oportunidad de reflexionar, junto estudiantes y colegas, en torno a un tema en un taller temporario, buscará abordar cuestiones de nuestra disciplina desde una apertura conceptual.

Alejados de las condicionantes curriculares, este taller espera ser un verdadero laboratorio de ideas que permitan redefinir temas a partir de su interpretación e interrogación. La ciudad y el agua constituyen el territorio conceptual para descubrir las oportunidades de esta relación, para iniciar un proyecto.

## El lugar...

Hay en la costa de la ciudad huellas que muestran la precisión derivada del uso: de los trenes, de los barcos, del almacenamiento del cereal.

Muelles, taludes, rampas, muros de contención, drenajes, vías, galpones, silos, cargadores, barandas: una materialidad superpuesta, condensada en el tiempo, condicionada por el uso y por su situación.

Pero no se trata de mirar y describir, sino de revisitar el río a partir del proyecto, trascendiendo polaridades como viejo y nuevo, natural y artificial, centro y periferia, remoto y cercano, desde la mixtura de los componentes superpuestos.

Familiarizándonos con todas estas cosas y con los medios disponibles, pensando inconscientemente en que hacer con ellos y manipulándolos, el proyecto puede surgir casi sin darnos cuenta:

¿de que está hecho el lugar?

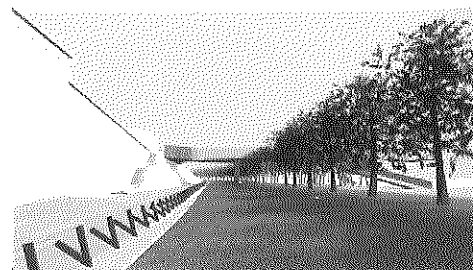
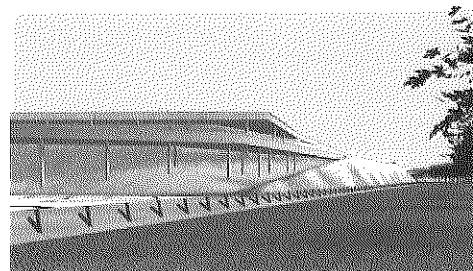
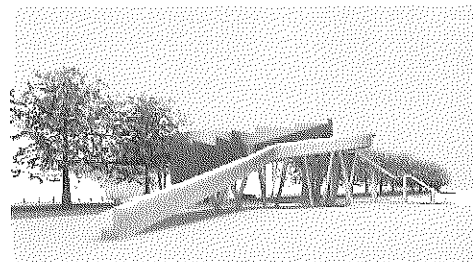
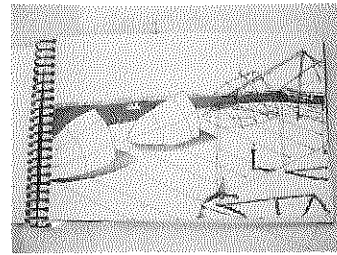
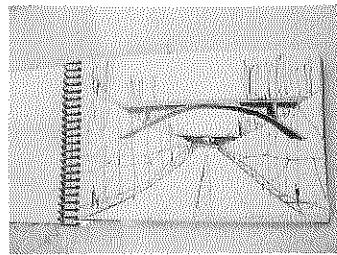
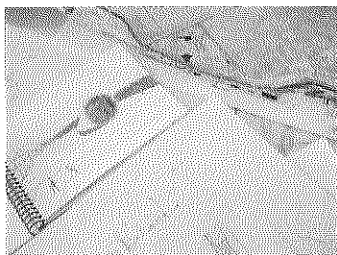
¿cuáles son las cosas que las definen?

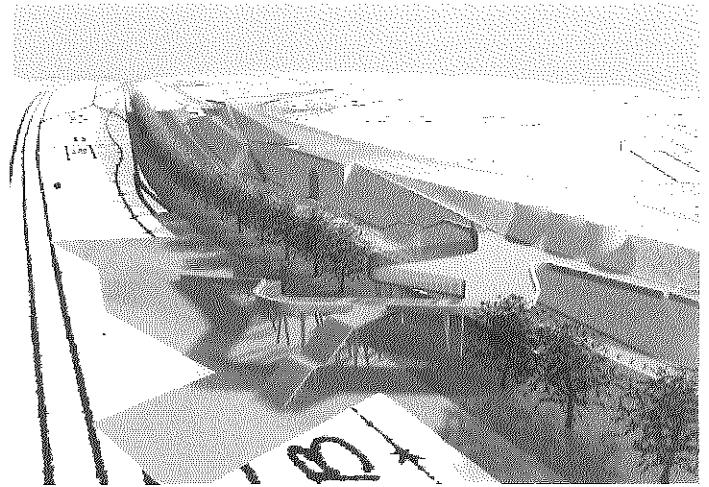
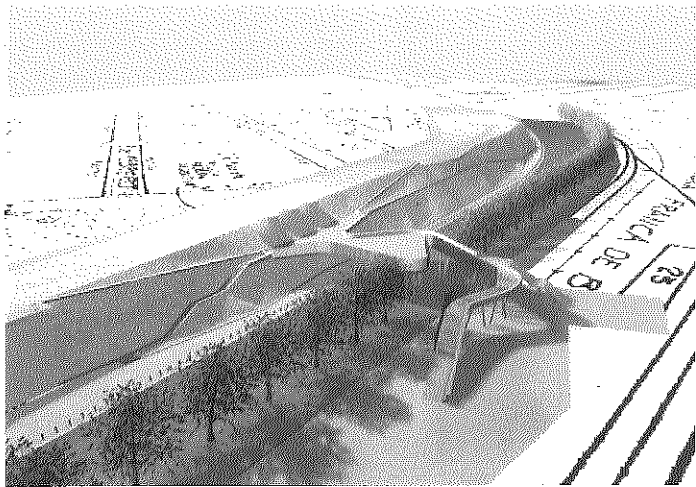
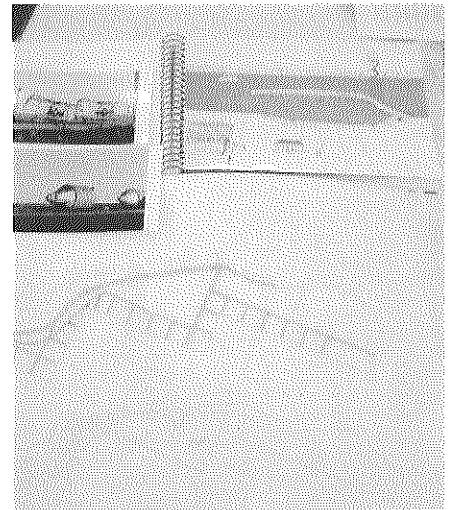
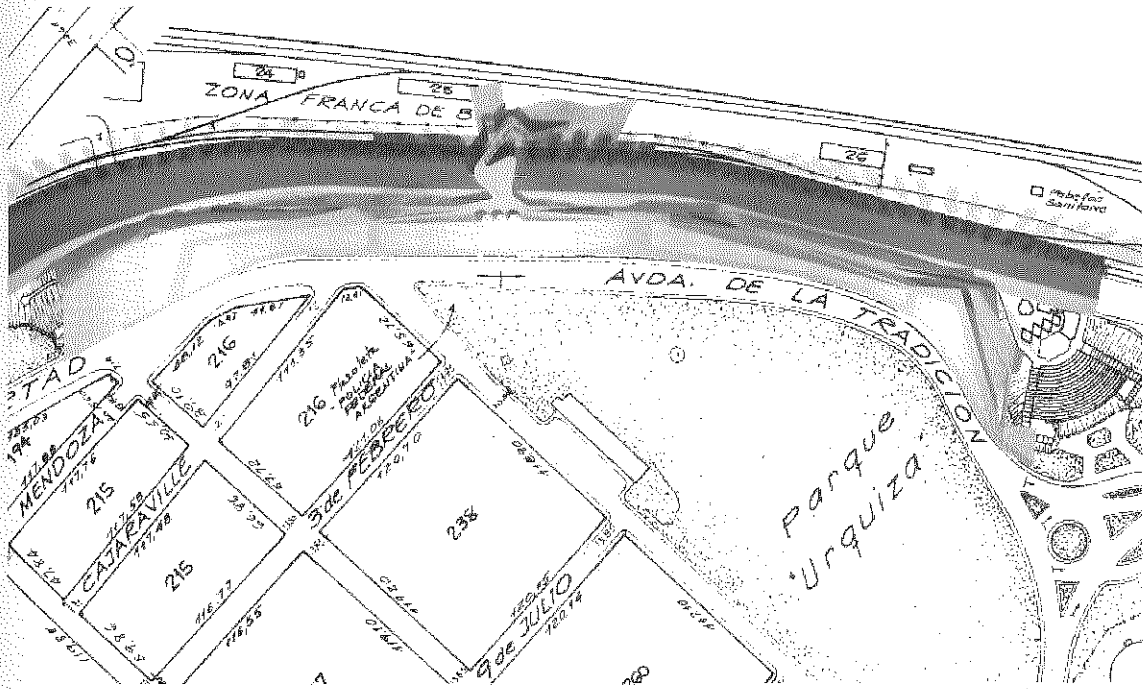
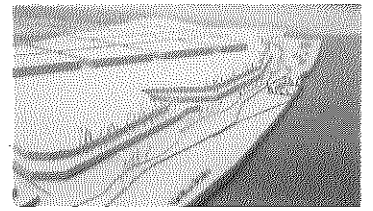
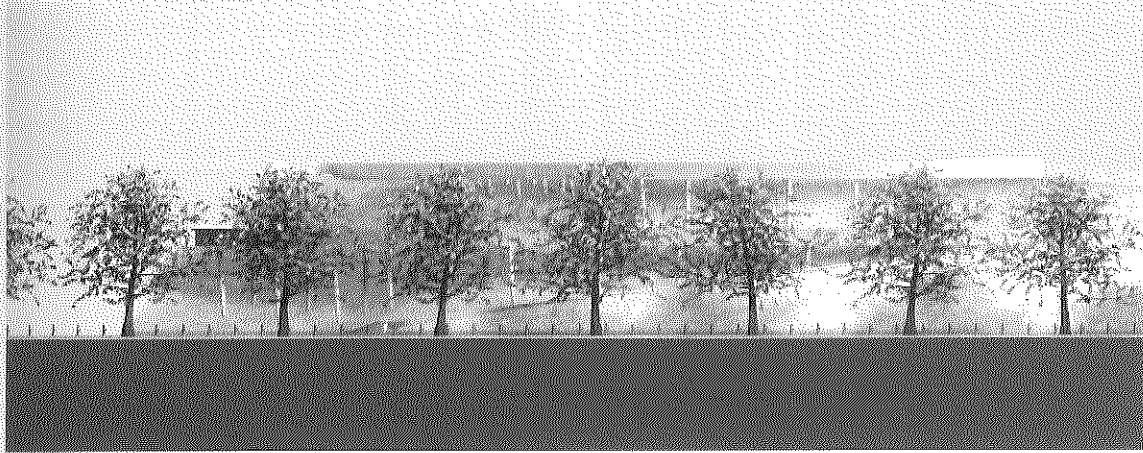
¿cómo es el espacio entre las cosas?

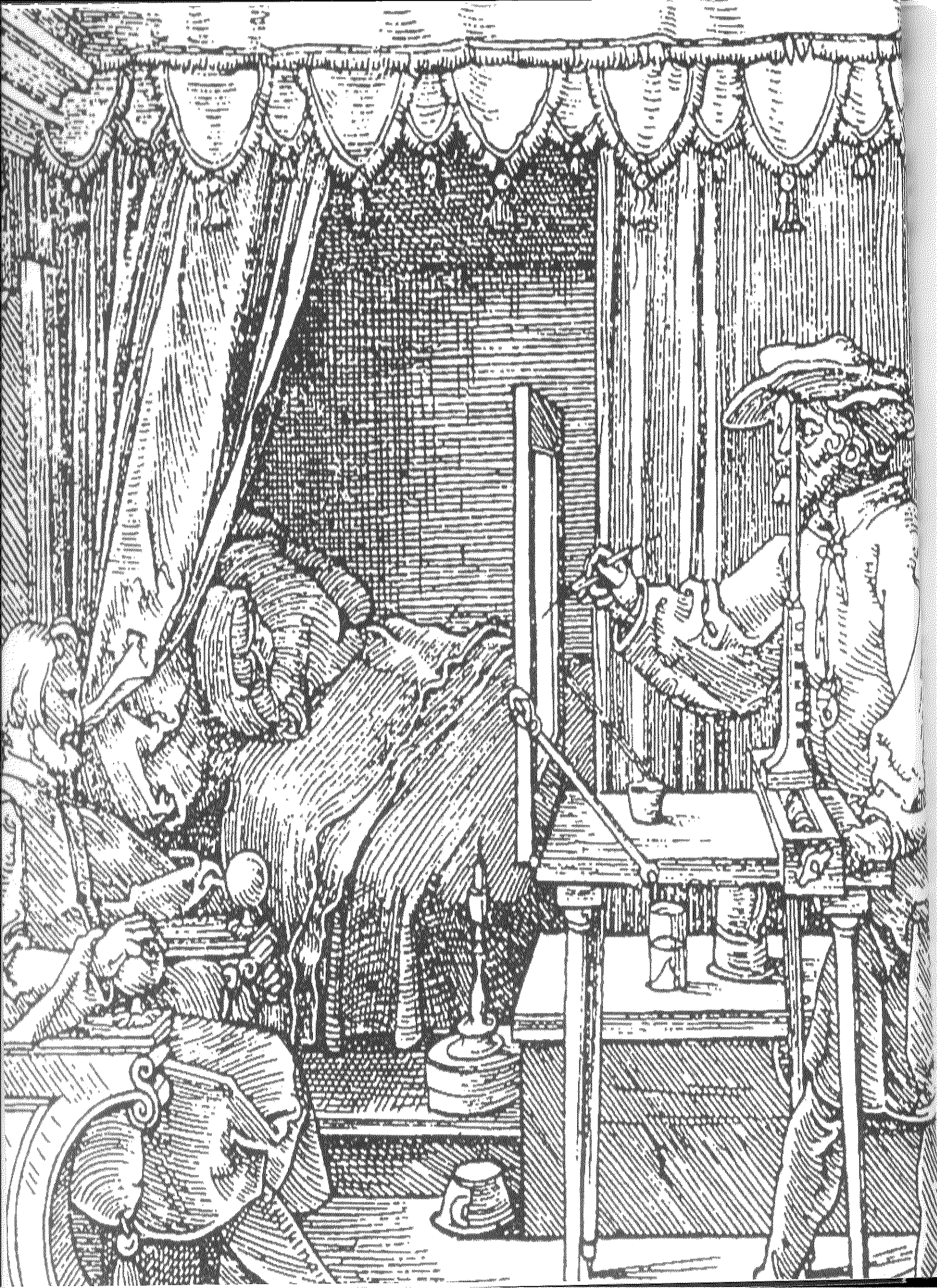
¿cómo se manifiesta esto físicamente?

¿Cuáles son los principios, fabricados o inventados que guiarán el proyecto?

Los proyectos irán a la deriva de las circunstancias que ofrece el emplazamiento, evitando toda tentación de anclaje o ensimismamiento, definiendo los límites del lugar a partir de su interrogación, descubriendo la oportunidad de su interpretación, trascendiendo las posibilidades de los materiales a partir de su manipulación, sorprendiendo desde su lógica y maravillando desde su sensibilidad.\*







# Arquitectura Extendida

## Convenios y otros vínculos con la comunidad

*Marcelo Barrale*

La actividad de Extensión se ha enriquecido considerablemente estos últimos años.

Efectivamente, desde el Vicedecanato se ha llevado adelante esta gestión aceptando los desafíos de la época, conformando un equipo de trabajo con dedicación, capacidad y apasionamiento, que se verifica en la calidad de los producidos.

Hemos creado el área de Muestras y Exposiciones con una cantidad de exhibiciones ya hoy difícil de mensurar, consolidado Formación Permanente destinada a convocar fundamentalmente a jóvenes graduados y estudiantes avanzados, y desarrollado un sinnúmero de convenios de cooperación y asistencia técnica.

En otros aspectos, se impulsó el área de Derechos Humanos con una importante actividad en lo cultural, histórico, artístico, etc., pero también nos encontramos realizando una decidida colaboración con el Ministerio de Justicia, en relación a causas de desaparición de personas por el terrorismo de estado, durante la última dictadura militar.

Se alentó la participación de docentes y alumnos en distintos proyectos editoriales y disciplinares sobre espacio, hábitat y memoria, con destacada participación.

Se han suscripto convenios de cooperación y asistencia técnica, donde becarios extensio-nistas docentes y alumnos de las áreas de proyecto arquitectónico y construcciones han desarrollado asesoramiento en la ejecución de soluciones espaciales y técnicas novedosas en un tema sensible como la arquitectura escolar.

El resultado evidente de éxito de estos convenios, está en la ejecución de las obras iniciadas como resultado de los mismos, como las tres escuelas técnicas de la Provincia de Santa Fe (Plan 700 Escuelas) actualmente en construcción y otras en etapa de licitación.

Estos edificios que tienen entre 4.000 y 6000 m<sup>2</sup>, son prueba fehaciente e inédita en nuestra historia reciente institucional, de eficiencia técnica en los compromisos asumidos. Estos proyectos serán motivo de una publicación específica, actualmente en preparación.

También hemos realizado otras colaboracio-

nes como el Convenio con la Municipalidad de Rosario, con la Municipalidad de Casilda en la remodelación del histórico Teatro local, de Villa Constitución en temas urbanísticos, etc., que ha involucrado a estudiantes, investigadores y docentes en importante cantidad.

Otras actividades se han iniciado estando actualmente suspendidas por distintos motivos, como el estudio para el Hospital de Coronda, por encargo del Ministerio de Salud de la Provincia, que permitió el desarrollo de interesantes propuestas en el campo de la Arquitectura Sanitaria.

Actualmente nos encontramos consolidando el Voluntariado Social Universitario, acompañando el Programa Nacional de Alfabetización, trabajamos apoyando a la Escuela Superior en Lenguas Vivas Nro.1 Dr. Nicolás Avellaneda en sus demandas espaciales, y a la Ong Acción Directa en la iniciativa de gestión de un hogar escuela en Puerto Gaboto.

También nos encontramos realizando un balance de la gestión 2003-2006 con el horizonte del período 2007-2010, como asimismo una publicación completa de la actividad con todas las personas involucradas, fundamentalmente docentes y alumnos.

No ha sido poca la actividad de fomento en otros campos del diseño.

Conjuntamente con la Secretaria de la Producción de la Municipalidad de Rosario, y en particular con la Agencia de Desarrollo Local, se creó un ámbito denominado Foro PRO-DISEÑO, que dió motivo a la firma de un convenio en el 2006.

Se han realizado ciclos de conferencias con noveles diseñadores de equipamiento, muebles, indumentaria, carroceros, industrias para la infraestructura gastronómica, etc. con importante recepción de empresarios y profesionales.

En la mayoría de los casos, los disertantes son egresados de la carrera de arquitectura que se han especializado en este campo, y a su vez conforman pymes en crecimiento, e incluso han iniciado actividad exportadora.

Se ha estado presente en buena parte de las

exposiciones de estos cuatro años, como también se desarrolló una área de servicios para terceros en el diseño y montaje de stands y soportes de muestras, para el fomento de la producción local.

Actualmente nos encontramos abocados al impulso de un postítulo en diseño de equipamiento, que se sumaría al postítulo en comunicación visual, que hace años se dicta en nuestra Institución.

La producción editorial ha recibido un notable avance, ya que se consolidó en el 2006, la constitución de un equipo para impulsar la publicación de distintos productos, que reflejan la actividad de las diversas áreas del la producción de conocimientos.

Se han exhibido en distintas casas de estudio de nuestro país, incluyendo otras muestras como la Sub 35, también promovida por el área de Extensión, que incluye aproximadamente a 40 jóvenes graduados que difunden sus obras construidas.

A todos los estudiantes y docentes que han participado de estos emprendimientos que involucran los tres objetivos primarios de la producción de conocimientos de la Universidad Nacional, es decir docencia, investigación y extensión, va todo mi reconocimiento y agradecimiento.\*

# Plaza de la Integración

Convenio de Cooperación Técnica FAPyD-UNR, Municipalidad de Rosario y ONGs de personas con capacidades diferentes

*Borello, Cardascia, Ferrari, Flore, Gassman, Merlonghi, Moretto, Pucci, Salvay*

Por iniciativa de la concejal Daniela León, y entidades que nuclean a personas con capacidades diferentes, la Facultad fue convocada para aportar ideas sobre el espacio público ubicado en el Parque Independencia que fuera el soporte de un conjunto de juegos especializados, que se encontraban a disposición del Municipio.

Aceptamos el desafío y luego de una preselección, se constituyó un equipo integrado por los docentes extensionistas Rolando Supersaxco y Nicolás Campodonico, y que se integró con los estudiantes G. Borillo, Y. Cardascia, E. Gassmann, E. Ferrari, A. Fiore, C. Merlonghi, F. Moretto, M. Pucci y J. Salvay, con la coordinación institucional de Alejandro Romagnoli.

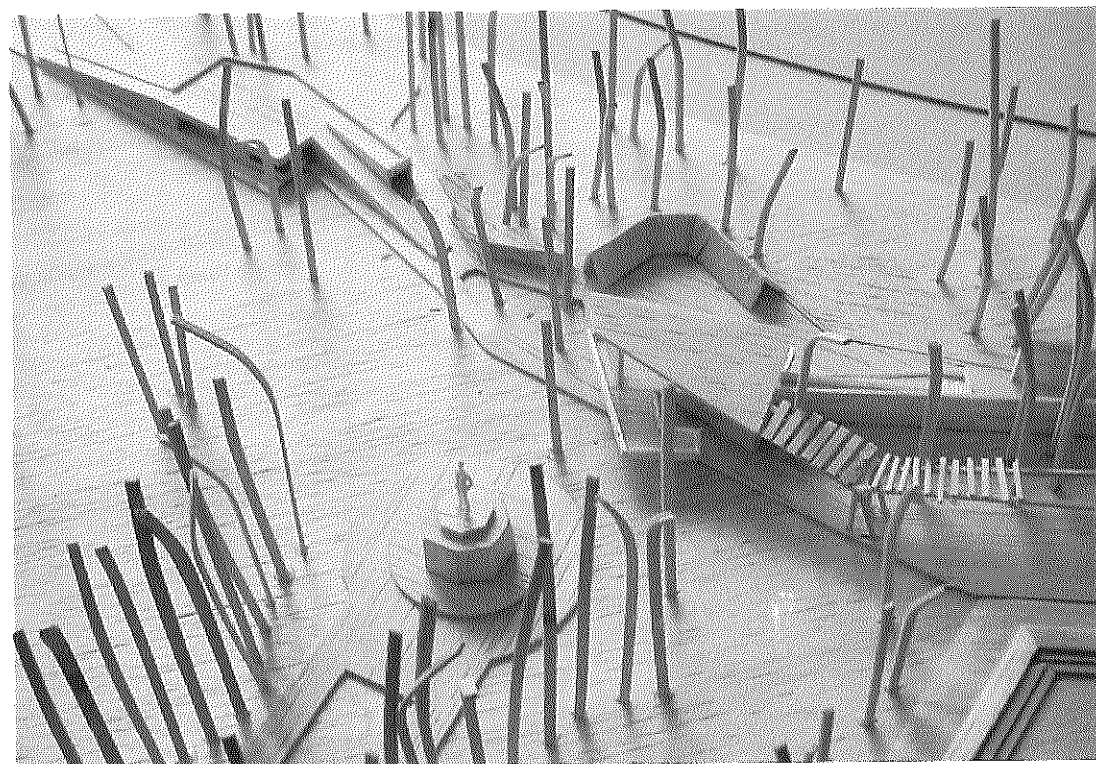
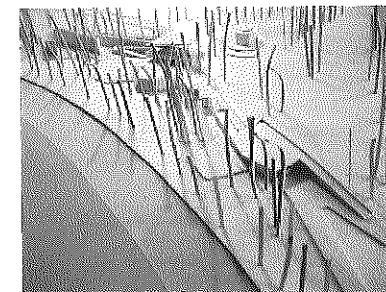
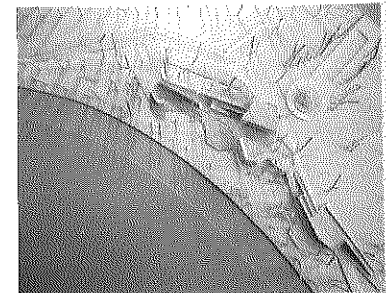
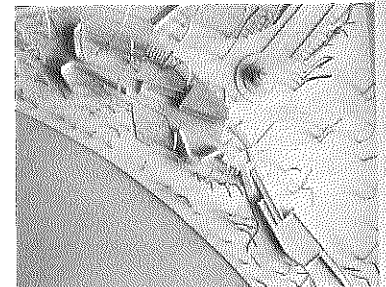
Así, este equipo interactuó con las instituciones públicas e intermedias, dando como resultado el diseño y legajo de construcción de una plaza para juego de este colectivo social.

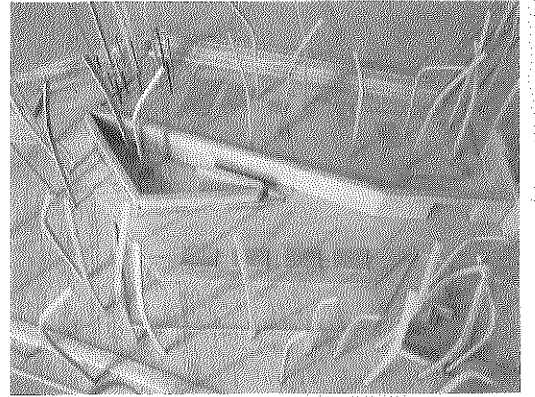
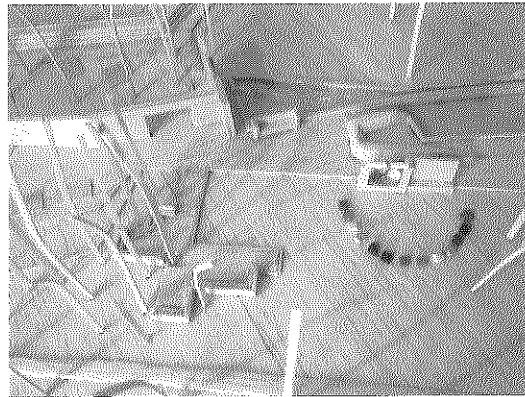
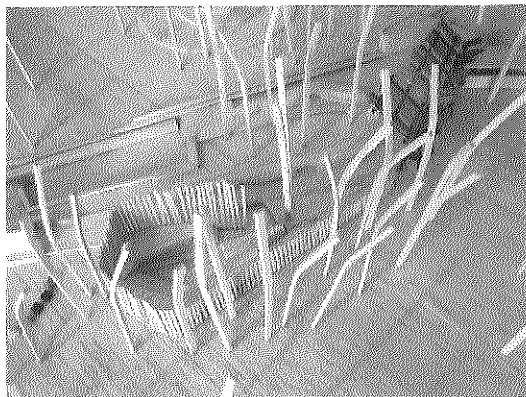
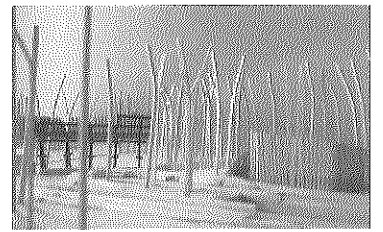
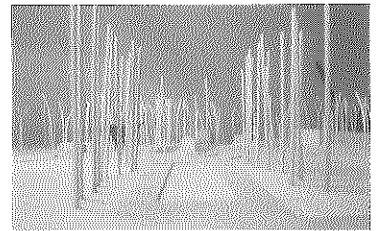
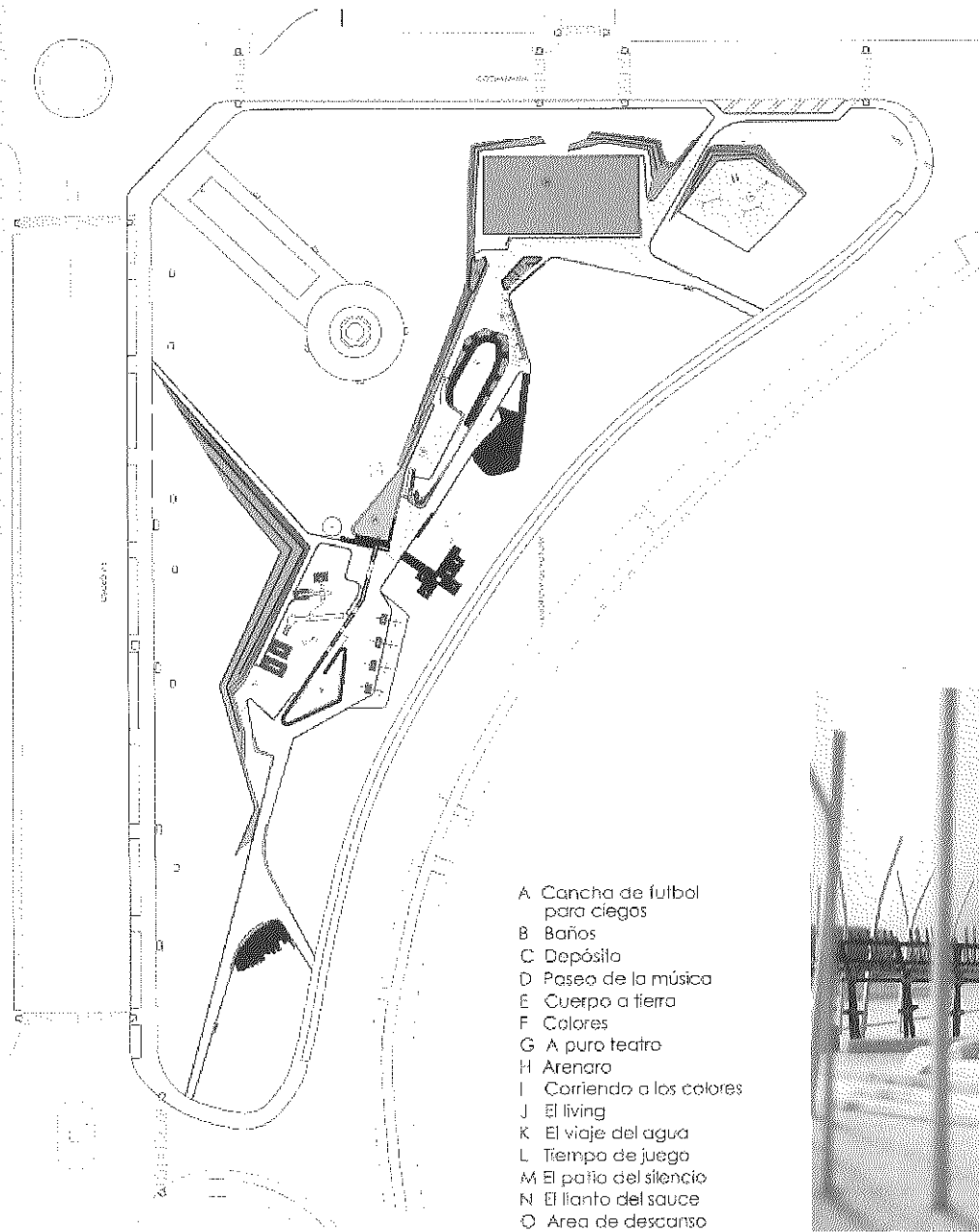
*"La plaza, posibilita el desarrollo de los sentidos y la comunicación a través de estos. En este espacio, todos formamos parte de la escena, nos es necesario conocer las distintas partes de la escena, nos es necesario comunicarnos ya sea mediante señas, gestos, palabras, o distintas expresiones del cuerpo, el sistema "braille" y el lenguaje de señas, son incorporados al proyecto en lugares donde pretendemos la difusión y el aprendizaje de estos lenguajes siempre a partir del juego. Si bien la plaza se encuentra poblada de gran cantidad de frondosos árboles, cuenta con espacios vacíos los que son apropiados por la gente de manera espontánea para realizar actividades recreativas, los cuales decidimos mantener en las mismas condiciones para que esto siga ocurriendo. Un lugar para el intercambio de habilidades, ya estrechas de gestos y miradas, de voces y silencios, cargados de afectos de emociones, de construcción colectiva, de lazos que superan las diferencias."*

Como objetivos alcanzados se pueden citar: Promover el nivel de grado, el abordaje de problemáticas sociales y culturales demandadas por la comunidad, comprometiendo progresivamente los contenidos curriculares y los trabajos prácticos realizados por los alumnos y los docentes con la realidad de los sectores más desprotegidos de la sociedad.

Consolidar vínculos entre la Facultad y las Instituciones municipales, provinciales y nacionales públicas como ONGs u organizaciones de la comunidad, que demanden asistencia técnica específica.

Participación de los estudiantes en el proceso de gestión y proyecto arquitectónico en todas sus fases, de un espacio público para la recreación y juegos de niños discapacitados.

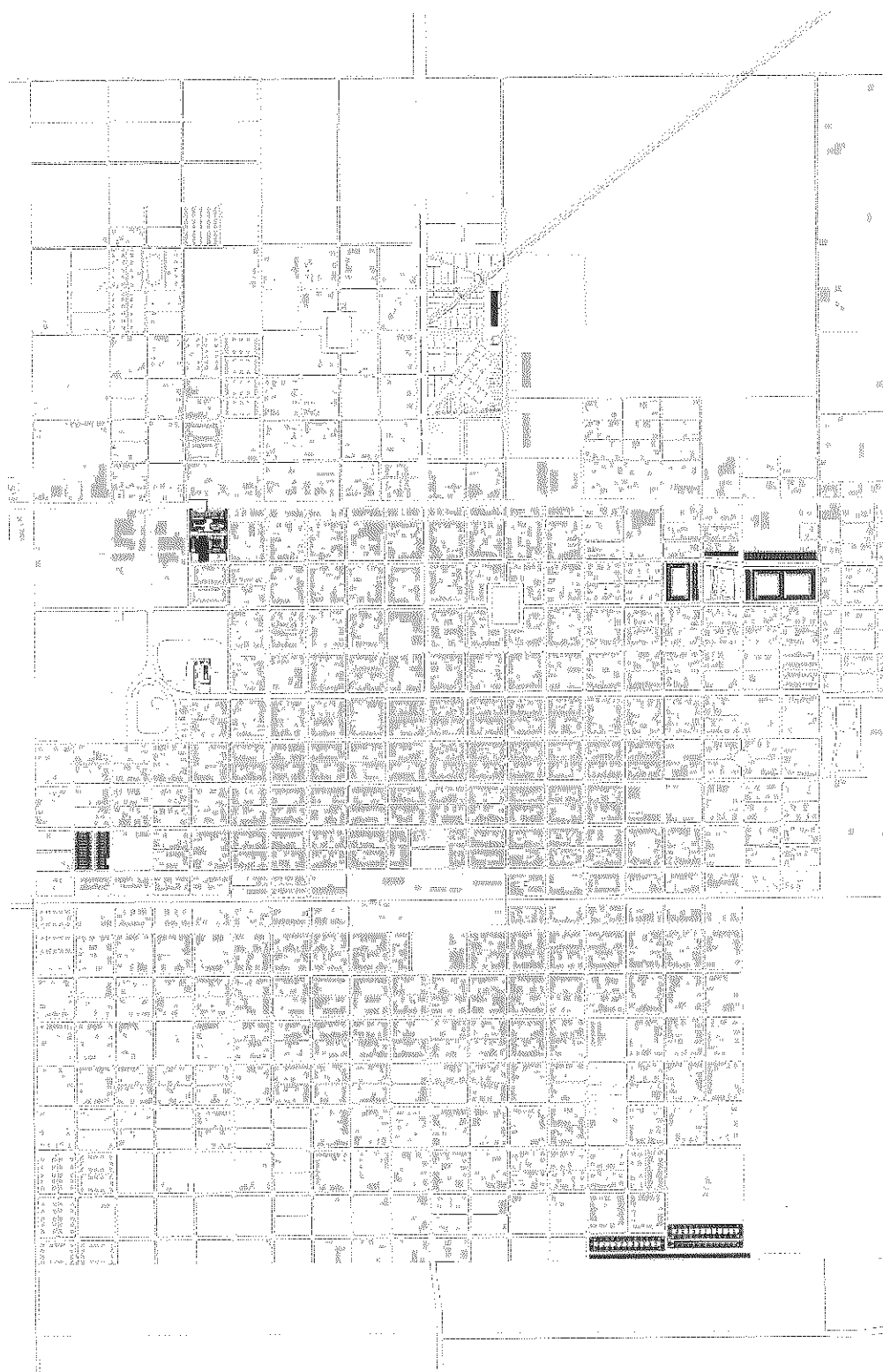
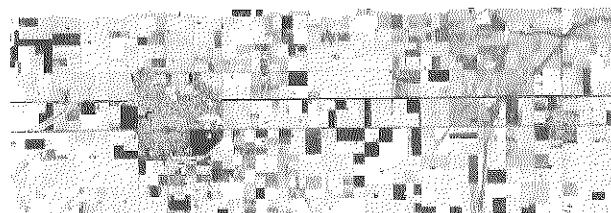




# Marcos Juárez

Convenio de Cooperación Técnica FAPyD-UNR y Municipalidad de Marcos Juárez, Córdoba  
Cátedra: Arq. Manuel Fernández de Luco.

Marcos Juárez, cabecera del departamento homónimo, en la provincia de Córdoba, tiene unos 30000 habitantes. Su pertenencia al sistema de centros urbanos de la Compañía de Tierras del Ferrocarril Central Argentino, la dotó de la impronta de esa operación territorial y productiva. El incremento de la producción agrícola e industrial, la próxima llegada de infraestructuras territoriales, con sus nuevas actividades, intensificación de otras, relocalizaciones, etc., han dado lugar a nuevos escenarios. La Municipalidad de Marcos Juárez, a fin de ampliar el material para la reflexión sobre esta cuestión, estableció un Convenio de Cooperación Técnica con la FAPyD, a través de la Cátedra de Proyecto Arquitectónico a cargo del arq. M. Fernández de Luco, que concede especial interés a los "estudios referidos a los asentamientos urbanos en su totalidad, y en sus partes y a problemas edilicios parciales referidos al conjunto de fines de la organización urbana", y que propuso, en el contexto de sus objetivos didácticos, un conjunto de proyectos. La autopista Rosario-Córdoba, tercer corredor territorial E-O, no tenía definida su traza a la altura de Marcos Juárez; se eligió la traza norte, que permite un sistema de proyectos vinculados: el Acceso Norte por el Camino de las Colonias, a través del Parque del Norte (topografía natural y artificial, técnicas rurales de forestación, equipamientos permanentes y efímeros), la Estación de Pasajeros (exploración de programas complementarios alternativos de urbanidad plena) y el Complejo Universitario. La casa urbana se enfocó desde la escasez de suelo en las áreas más demandadas, el costo de las infraestructuras y el espíritu de una vida ligada al suelo. La práctica usual se sustituye por operaciones de conjunto que atienden simultáneamente a la problemática inicial, combinando dimensiones de lote y acceso a la profundidad mediante fórmulas diversas y permiten una alta calidad habitativa, controlada por el proyecto mismo. Los proyectos indagan en su condición formal y funcional -por ello significativa- respecto a la ciudad toda. Desprovistos de voluntarismos, articulan demandas sociales, actores disponibles y propician una resolución estratégica desde las razones fundacionales de la ciudad y el territorio, para trascenderlas.



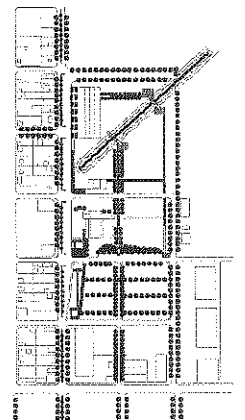
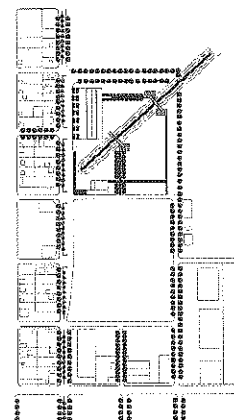
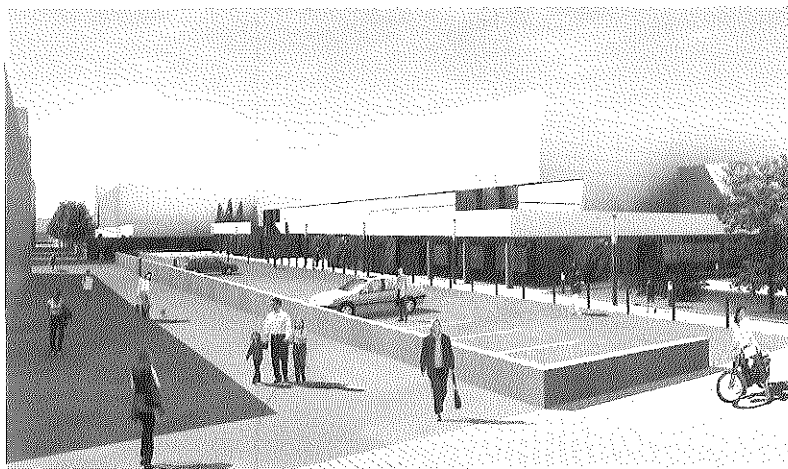
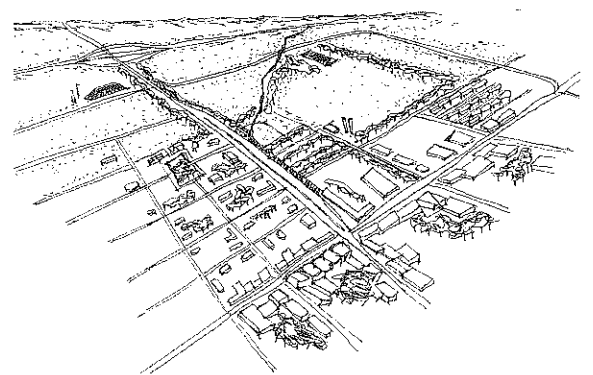
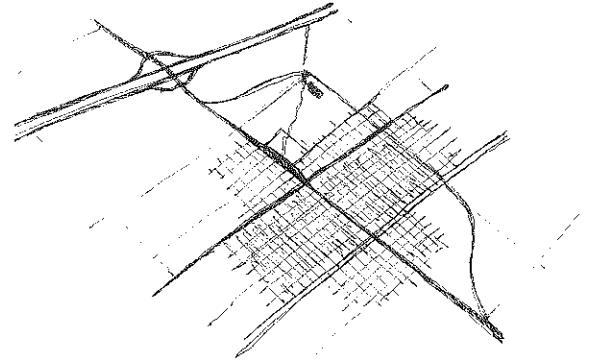
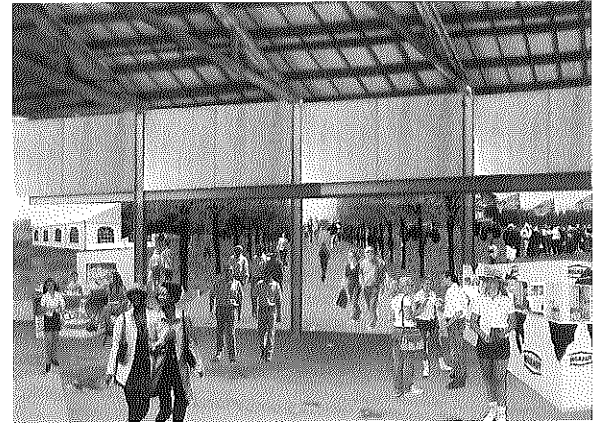
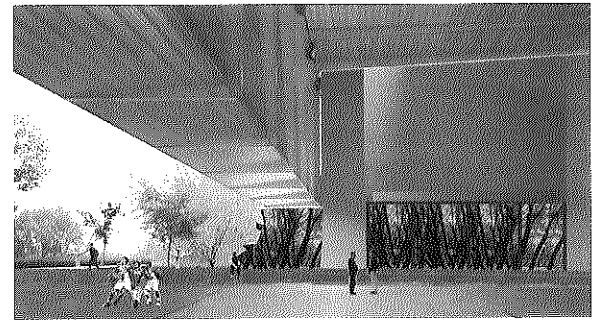
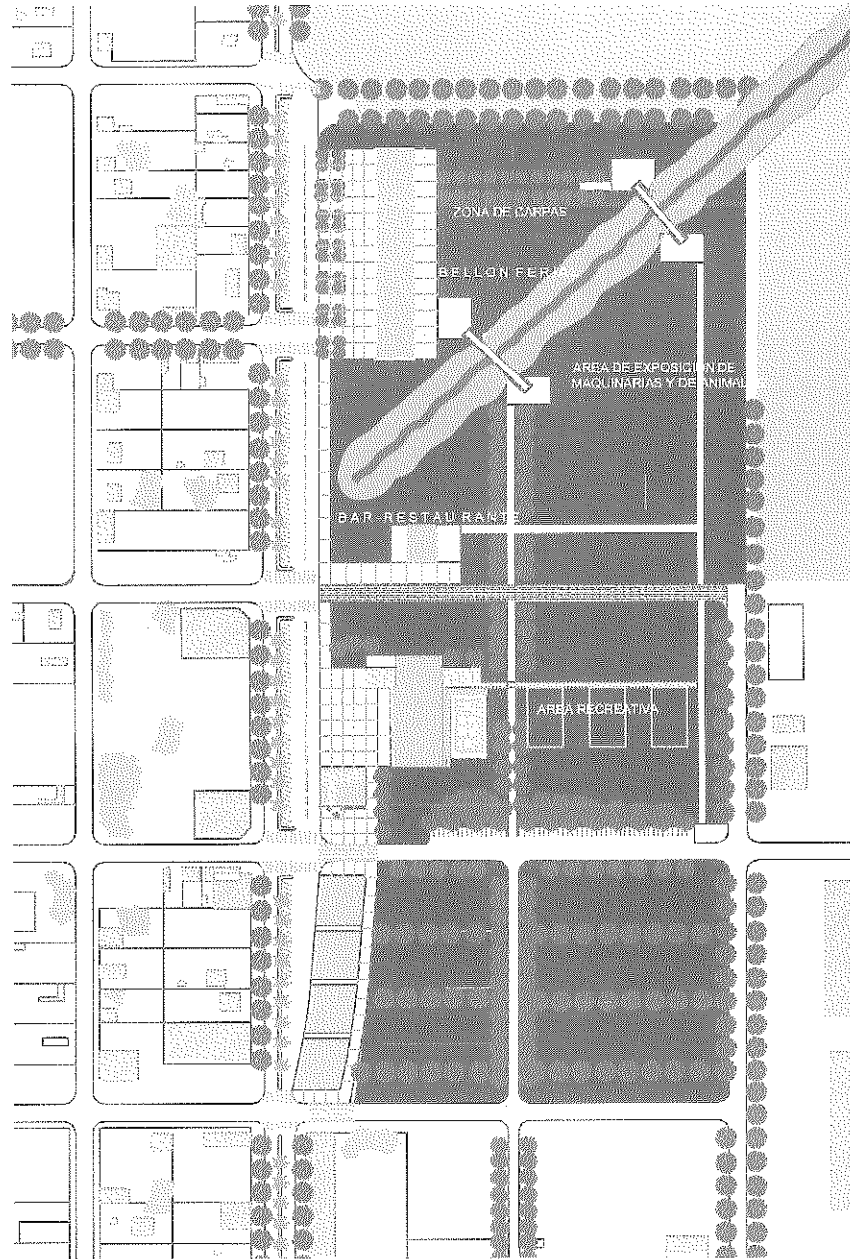
# Sistema de accesos Norte

Parque del Norte

Proyecto arquitectónico III

Docentes a cargo: Ricardo Gurmendi, Daniel Massa, Fernando Laporta.

*Militello, Libert*



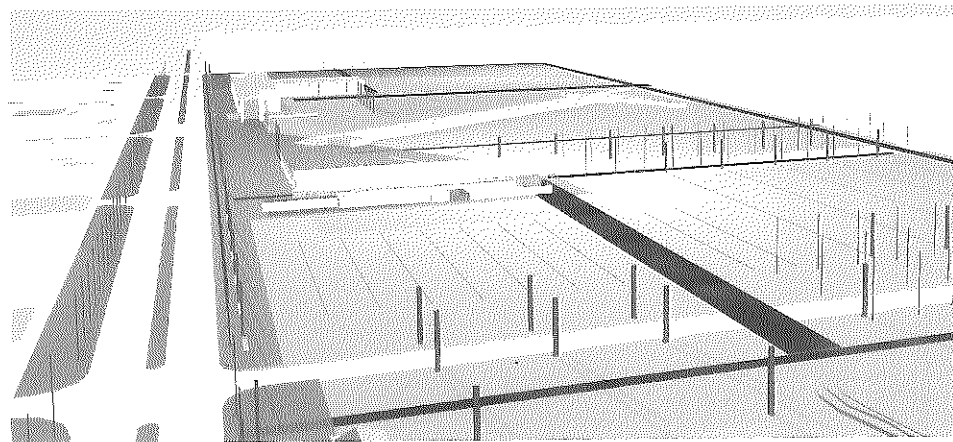
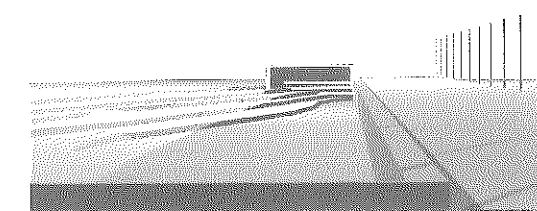
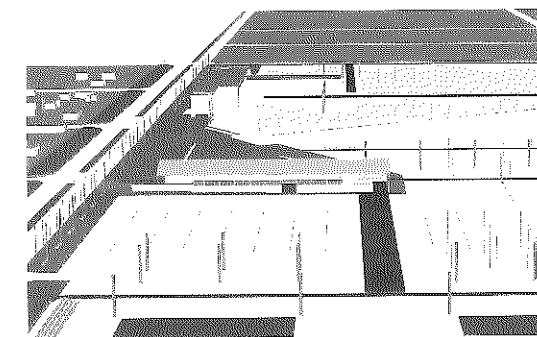
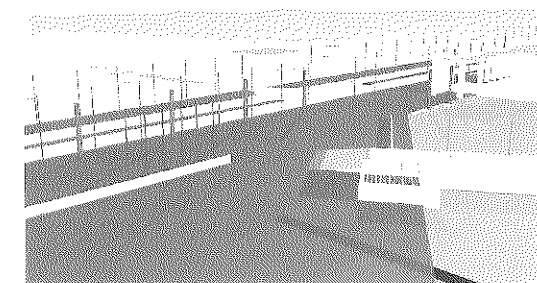
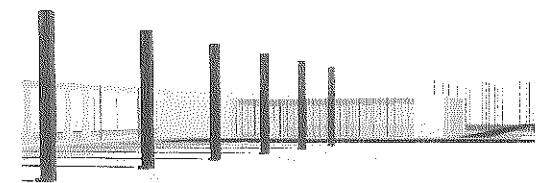
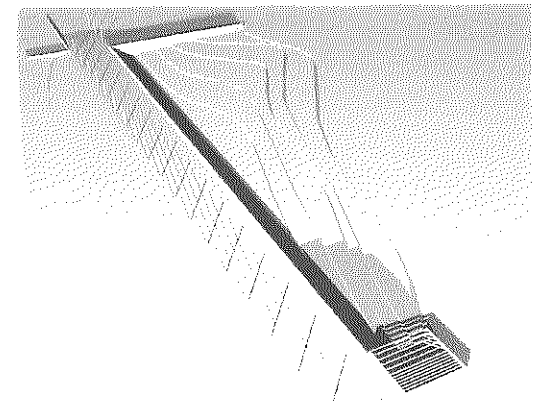
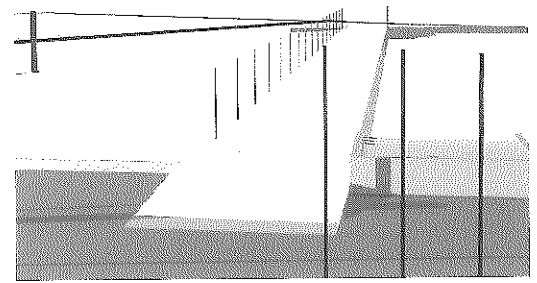
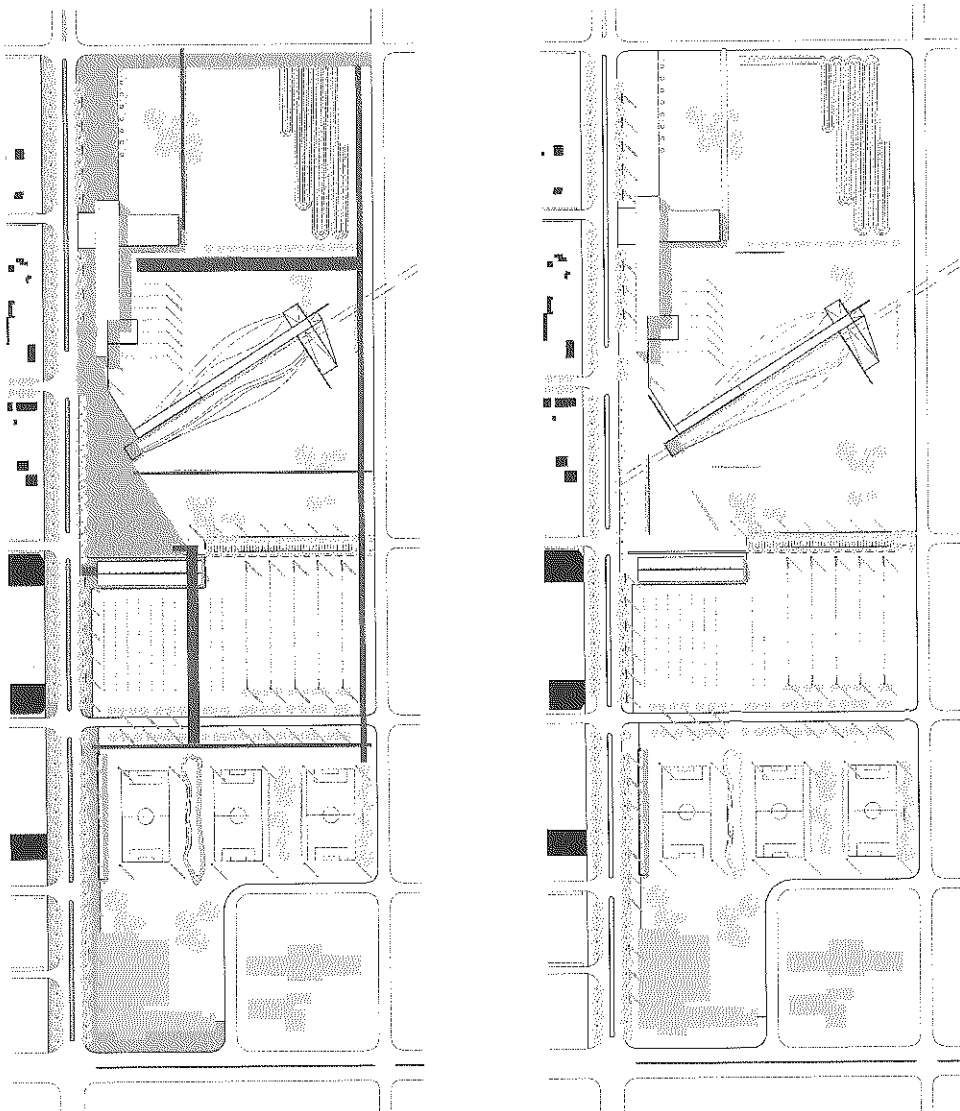
# Sistema de accesos Norte

Parque del Norte

Proyecto arquitectónico III

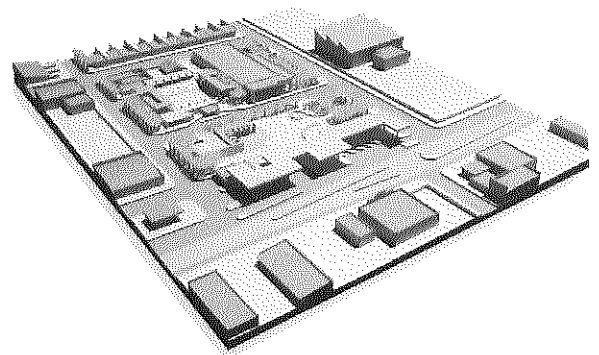
Docentes a cargo: Ricardo Gurmendi, Daniel Massa, Fernando Laporta.

*Garay*

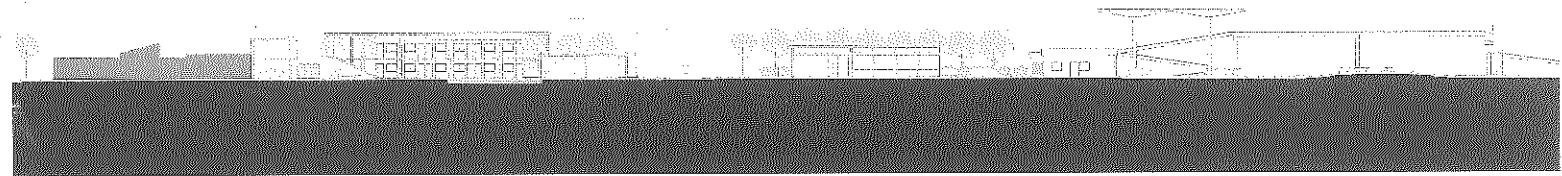
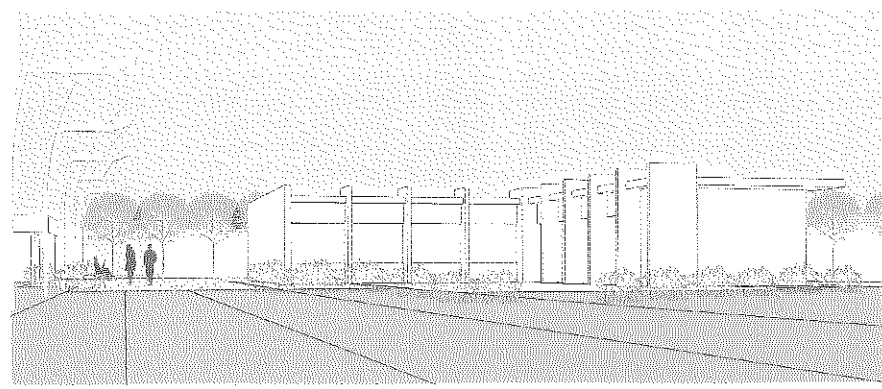
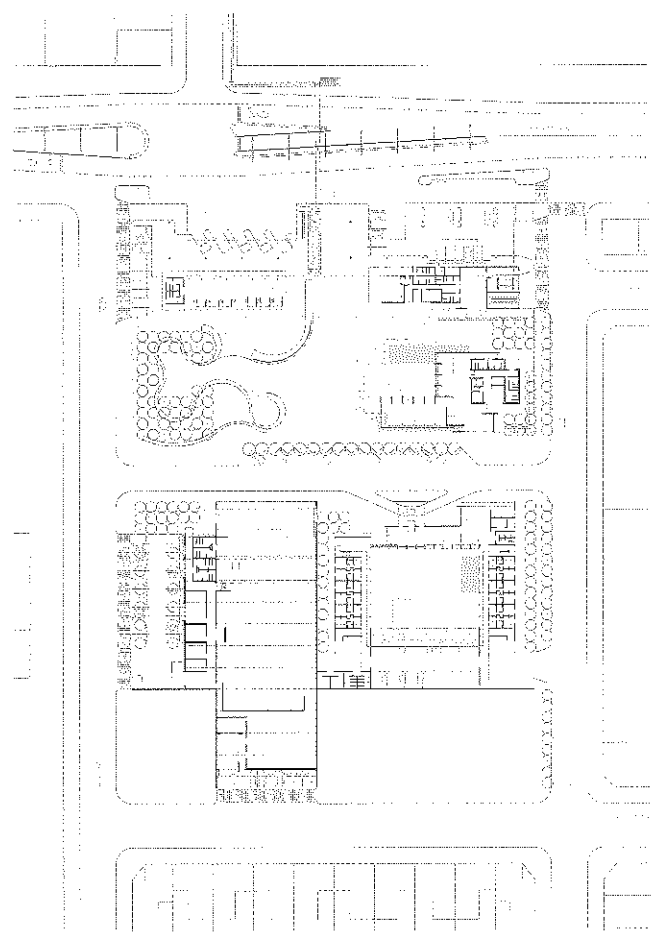
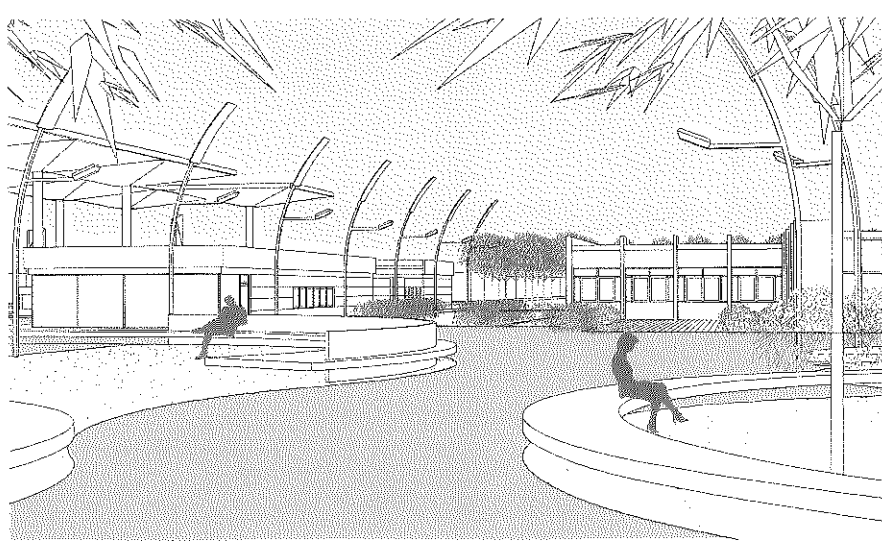
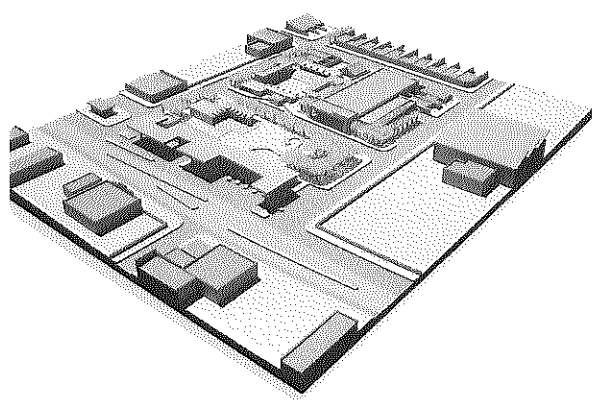
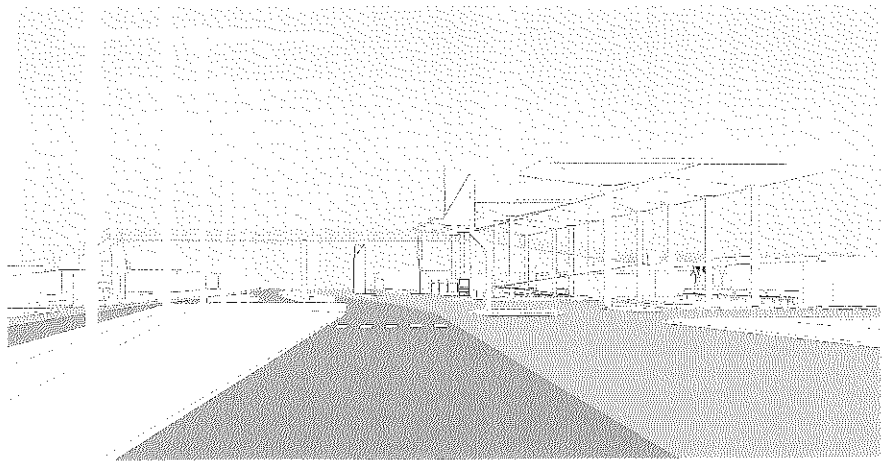


# Estación de ómnibus y programas complementarios

Proyecto arquitectónico II  
Docentes a cargo: Antenor Biga, Élica Cabrini, Marcelo Degiovanni.



*Stantero*

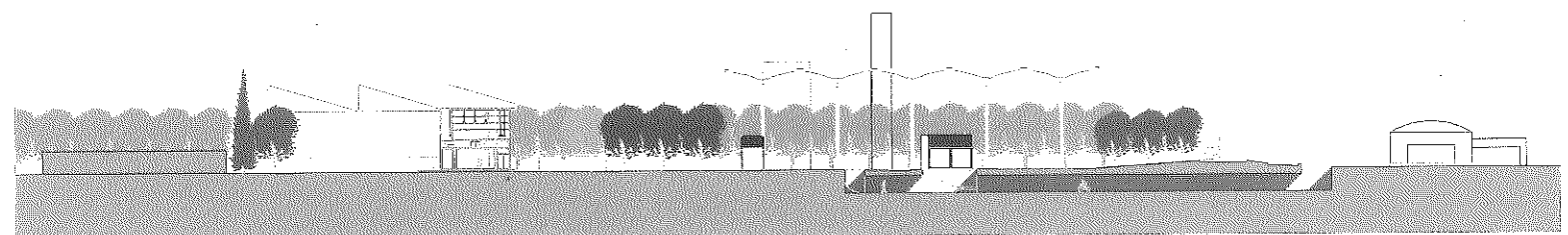
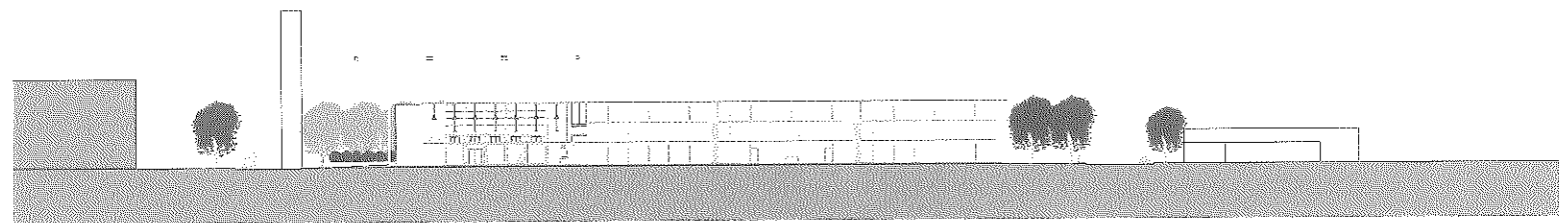
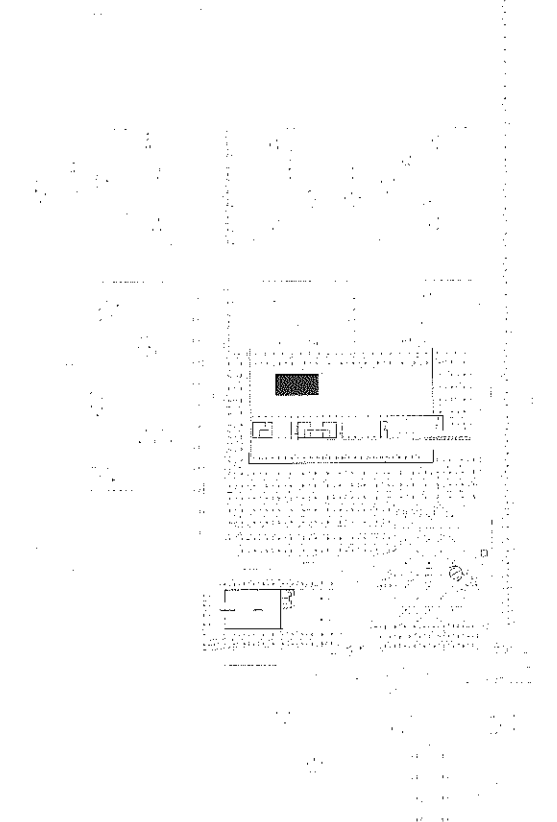
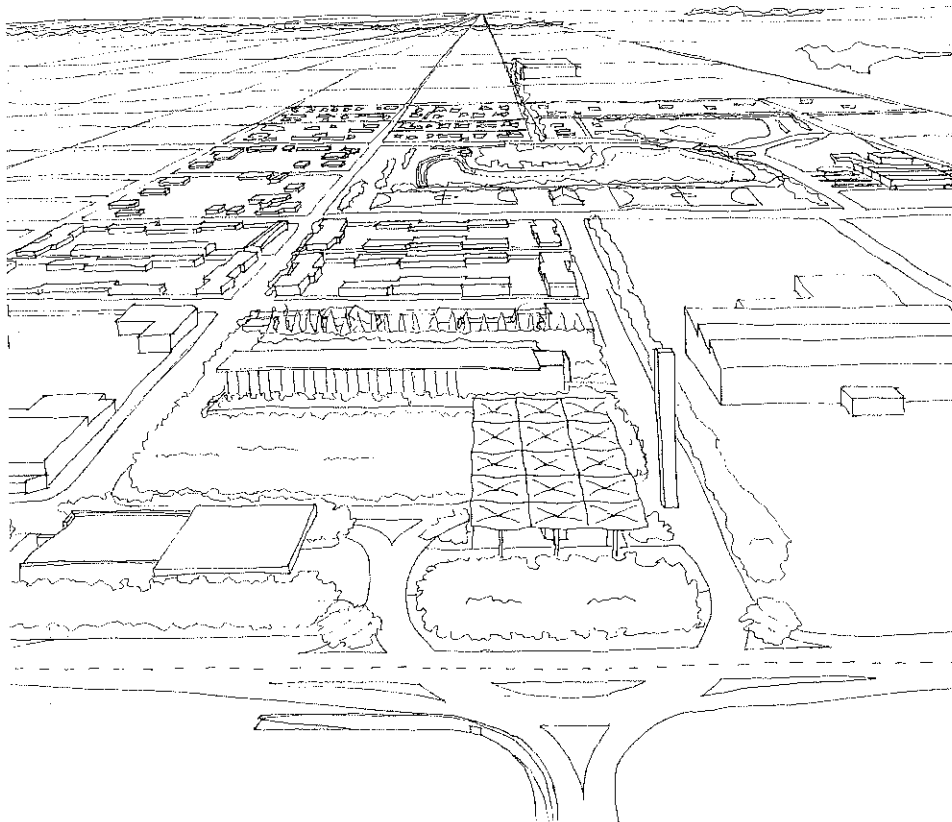
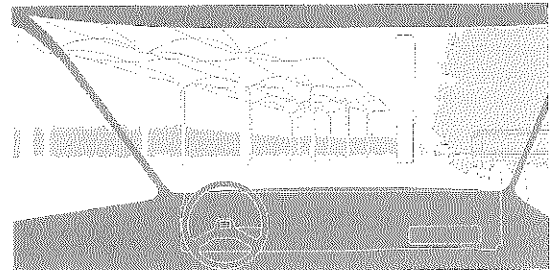
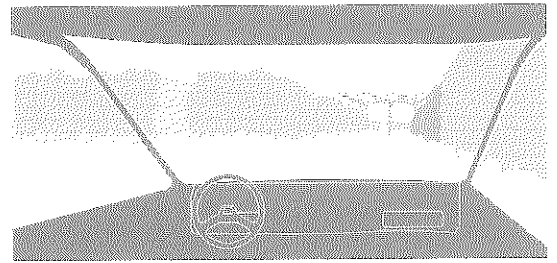
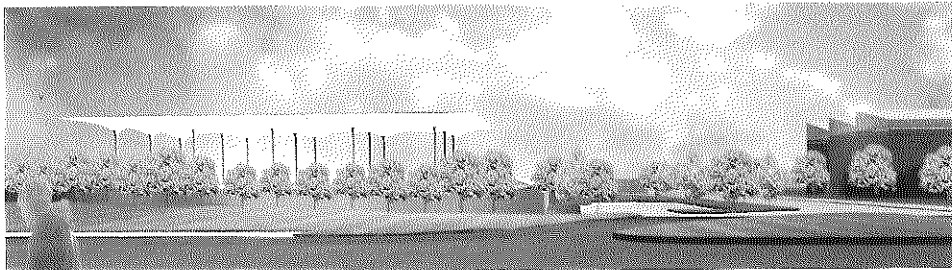


# Estación de ómnibus y programas complementarios

Proyecto arquitectónico II

Docentes a cargo: Antenor Biga, Élide Cabrini, Marcelo Degiovanni.

*Piombo*

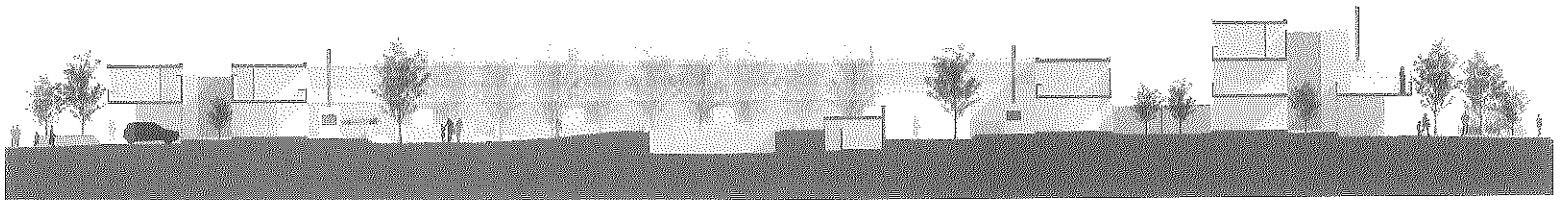
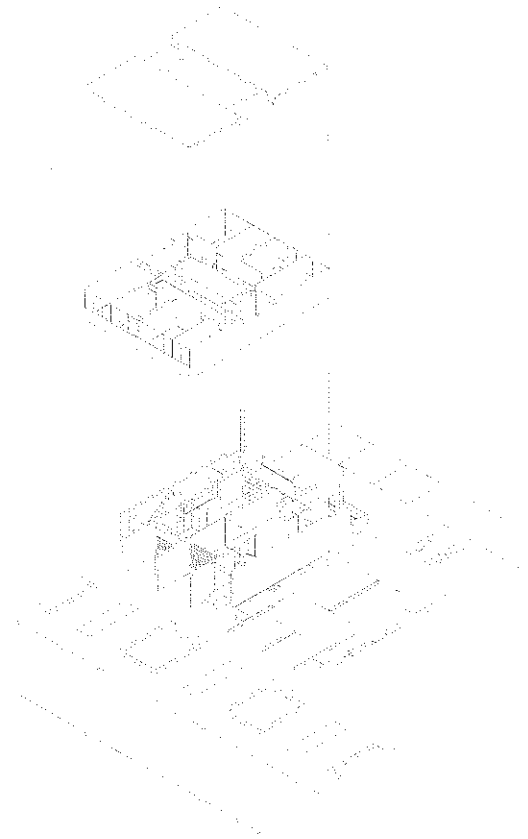
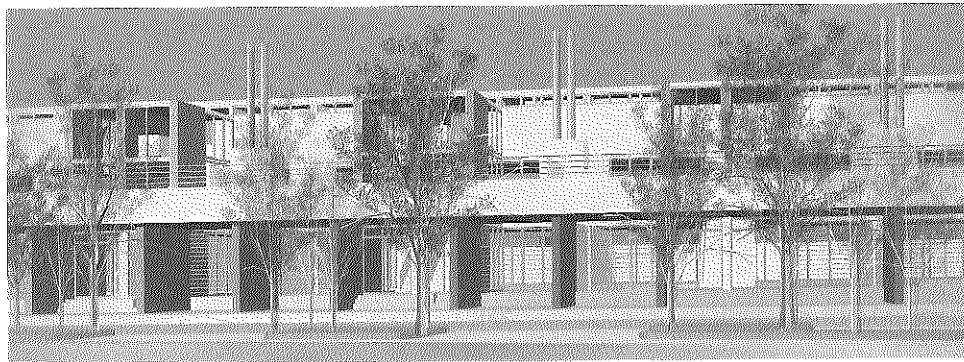
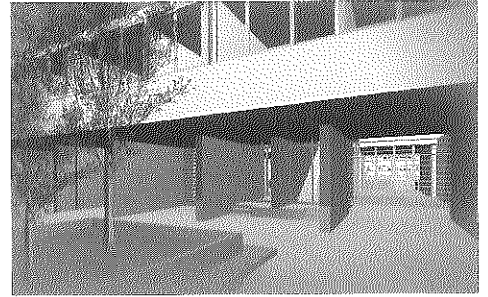
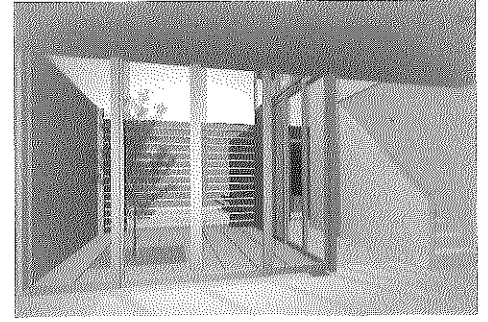
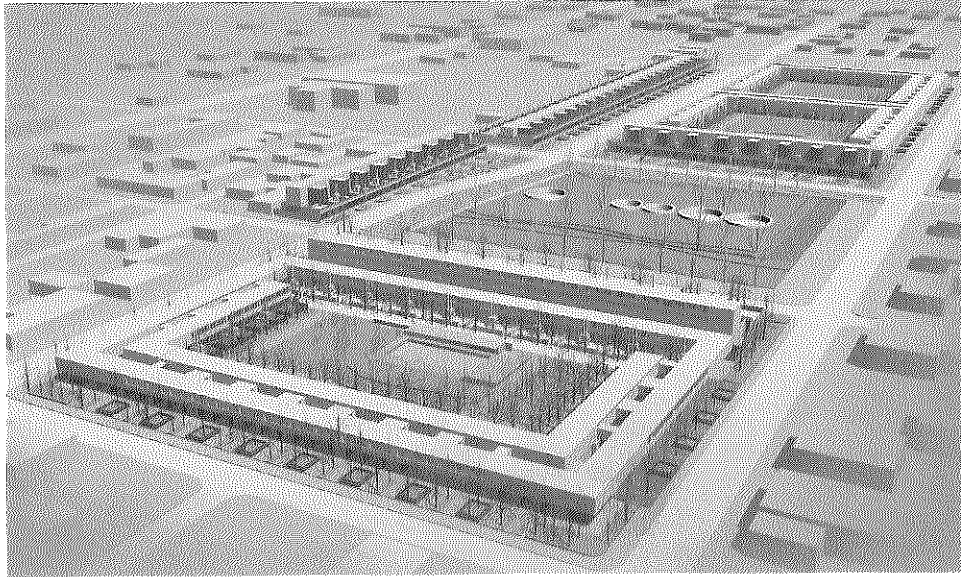


# La casa urbana

Proyecto arquitectónico III

Docentes a cargo: Ricardo Gurmendi, Daniel Massa, Fernando Laporta.

*De Paz, Galíndez, Marietta*

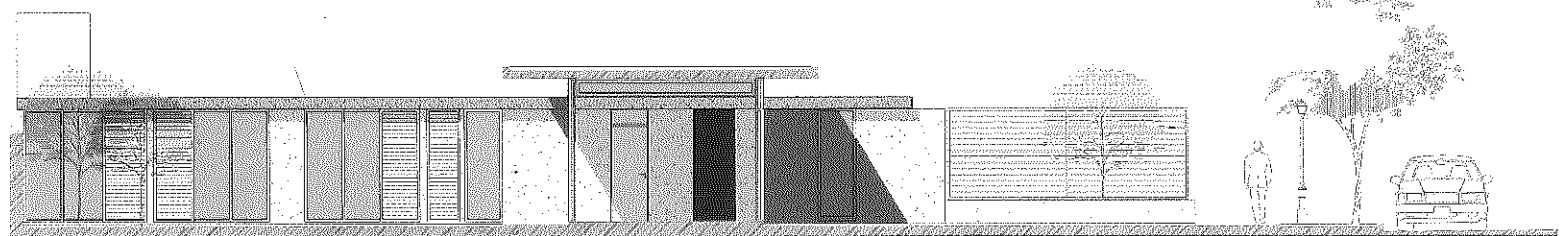
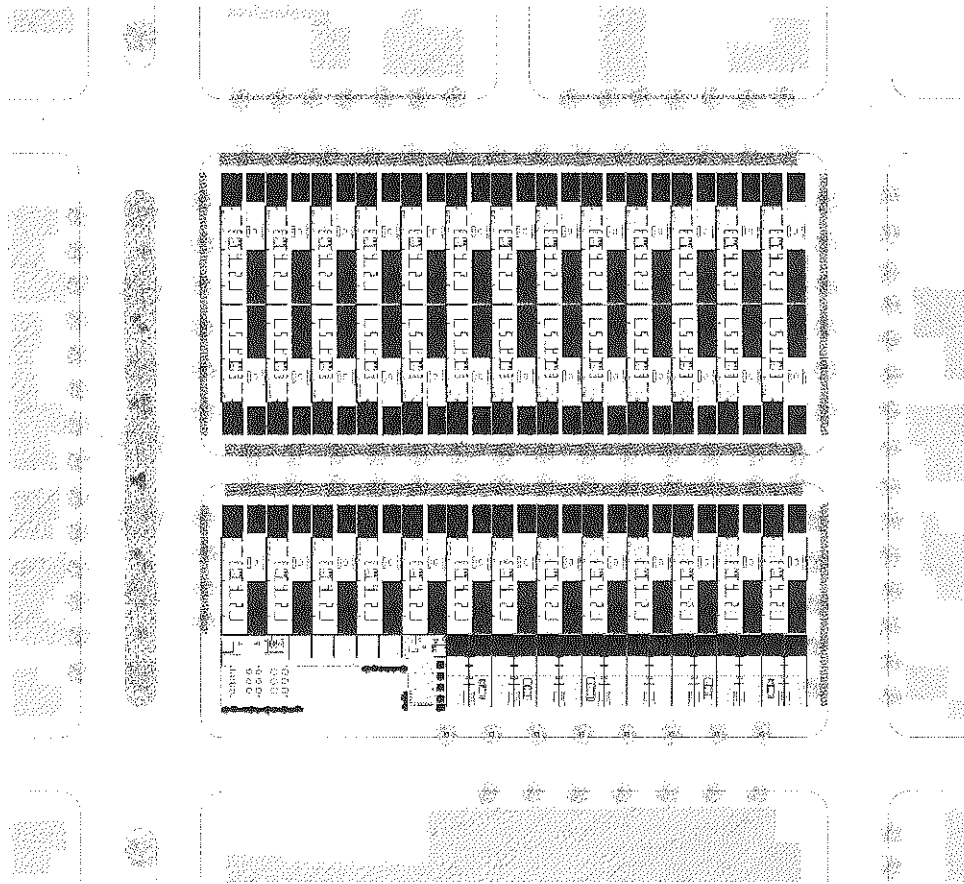
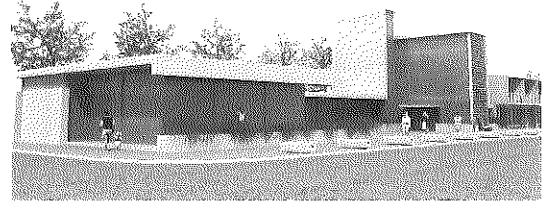
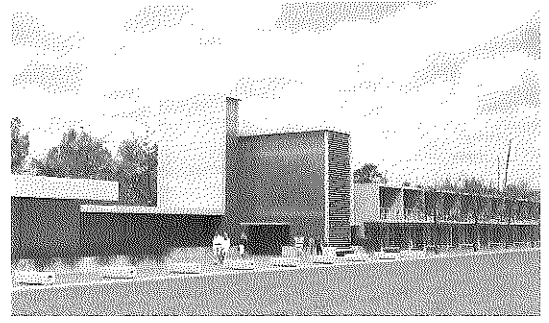
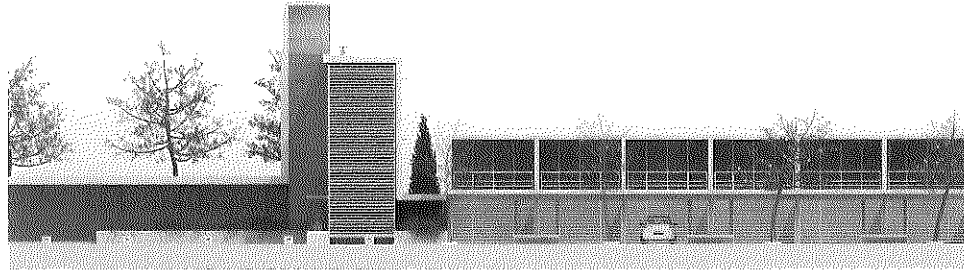


# La casa urbana

Proyecto arquitectónico III

Docentes a cargo: Ricardo Gurmendi, Daniel Massa, Fernando Laporta.

*Mailhou, Manonelles*

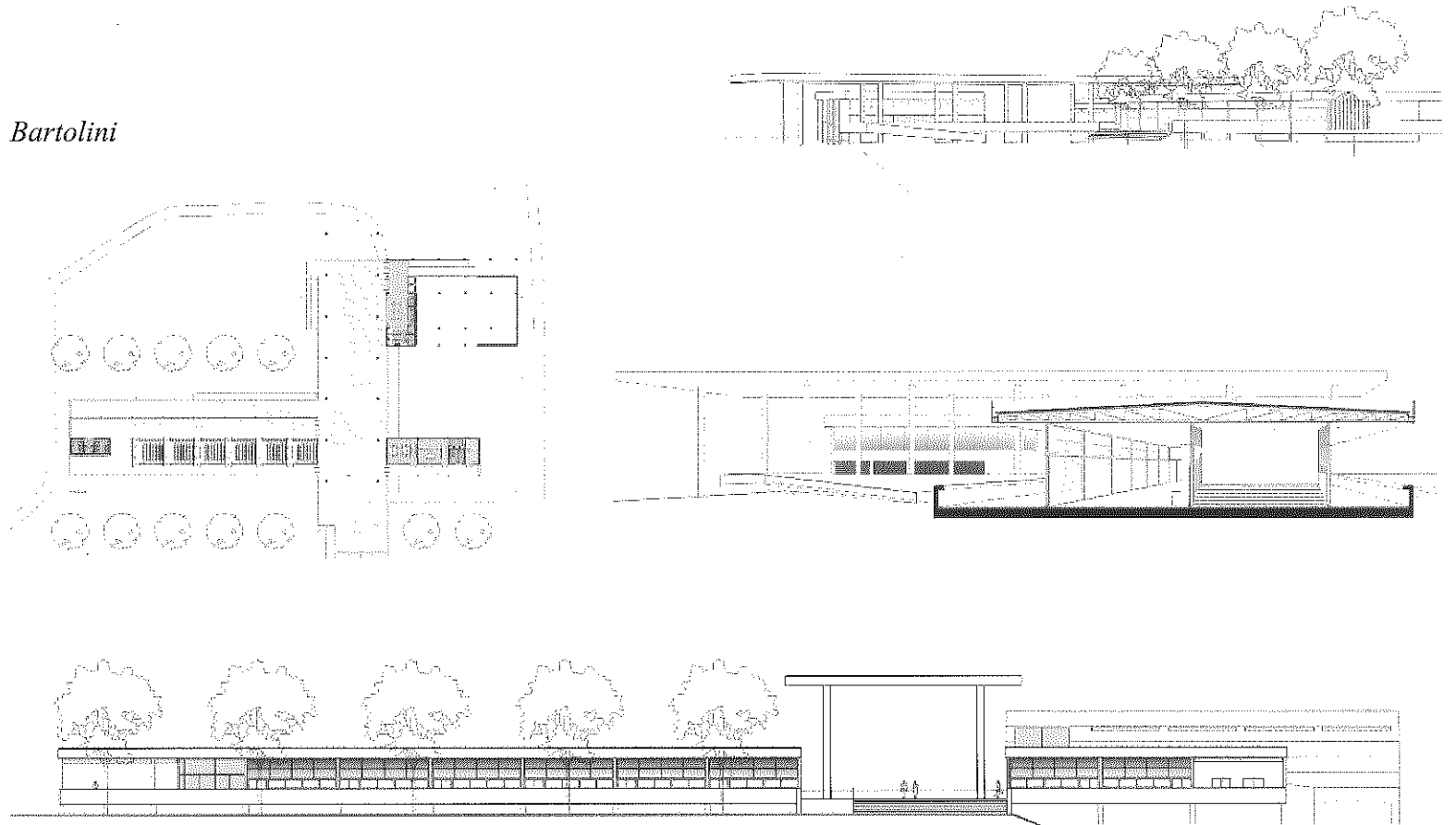


# Complejo Universitario

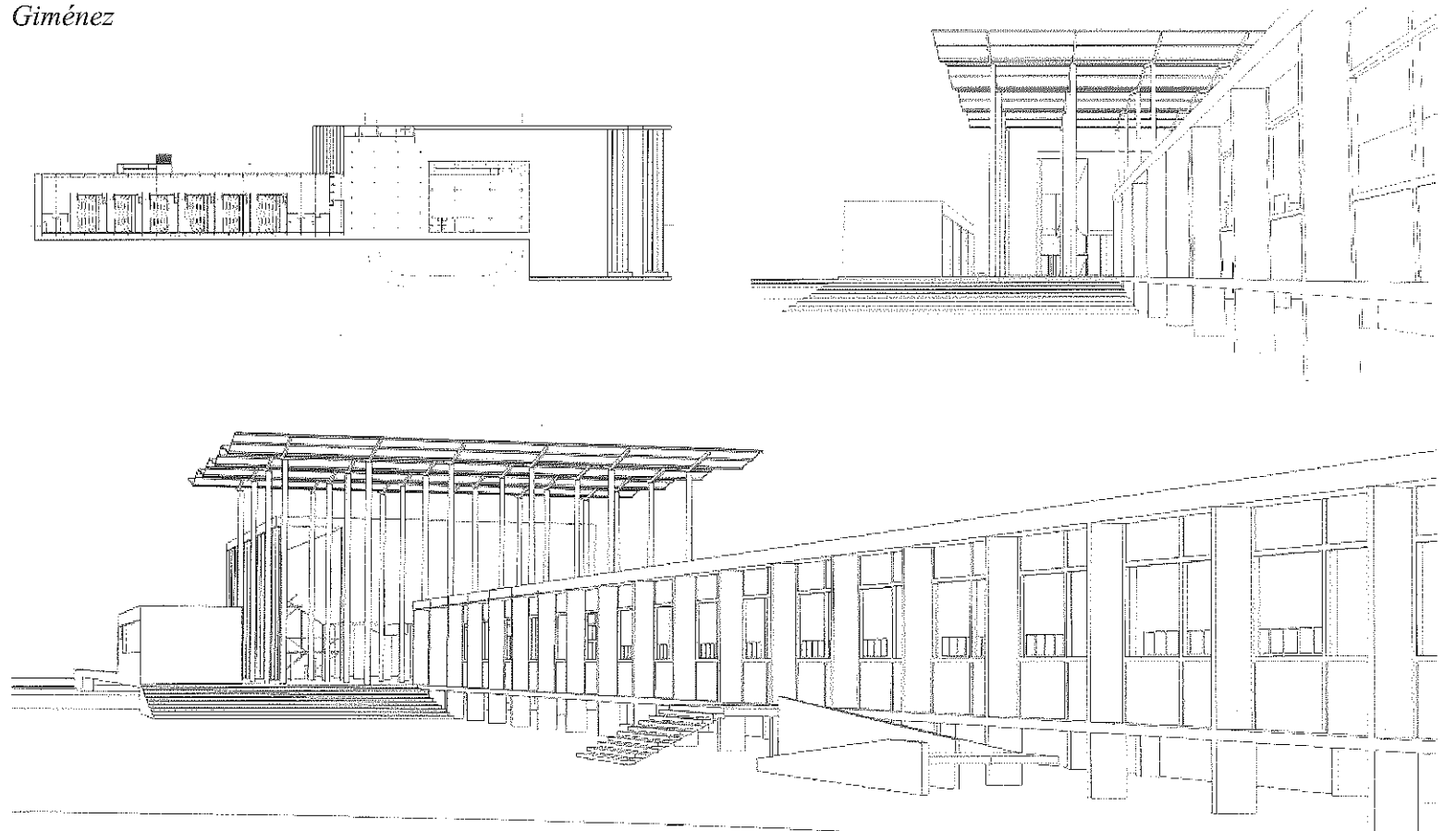
Proyecto arquitectónico I

Docentes a cargo: Eduardo Floriani, Luis Leonart, Emilio Rodríguez Tarantino.

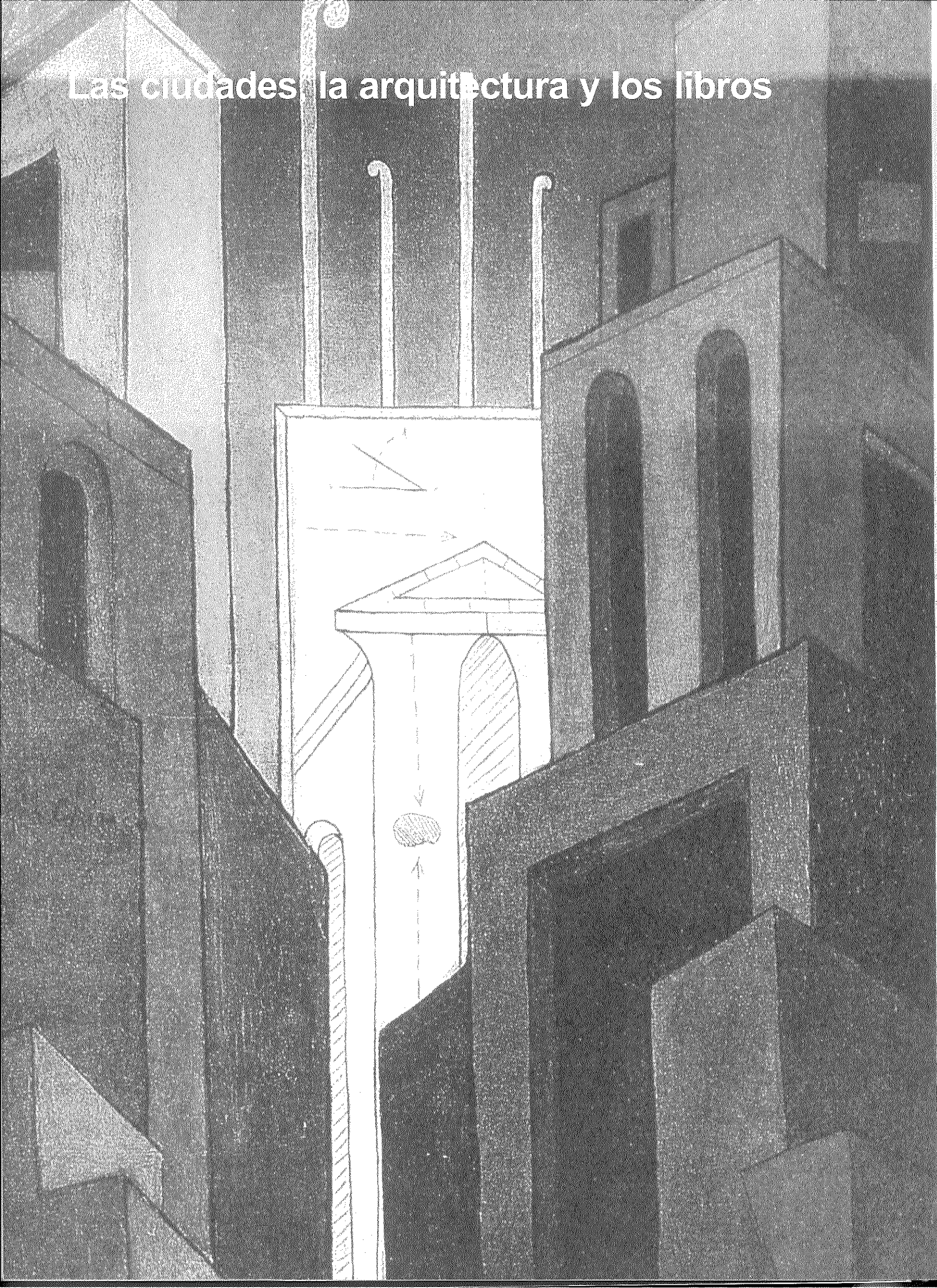
*Bartolini*



*Giménez*



# Las ciudades, la arquitectura y los libros



# Borges y la arquitectura

Ediciones Cátedra, Madrid, 1989

La literatura (es decir, los libros) se entrecruza con los temas de la ciudad y la arquitectura y con frecuencia abreva en ellos: la recreación de una atmósfera urbana- incluso su protagonismo-, la acabada descripción o la invención de arquitecturas y ciudades no son poco comunes y han dado lugar a páginas memorables. De todo esto quiere ser testimonio esta sección y por ello invitamos a los lectores de A&P a acercar sus sugerencias, tal como ha hecho en este caso Alicia Noya.

Cristina Grau

Capítulo 1: Buenos Aires, un Fervor.  
Literaturizar la realidad.

El entorno físico de Borges, la ciudad y sus edificios, calles, avenidas, patios y jardines; el campo, llanura, desierto, mar o montaña, se transforman en objeto literario a través de su escritura; en unos casos como decorados que enmarcan la acción, en otros como verdaderos protagonistas. Tanto su poesía como su prosa tienen un trasfondo de realidad- de realidad literaturizada, modificada a la medida del texto- de modo que, sin conocer datos biográficos de Borges, y únicamente a través de sus escritos, podríamos ir descubriendo su localización geográfica.

En sus primeros poemas, publicados en España, están presentes Palma de Mallorca, Madrid, Sevilla... Después, a partir de 1921 y de su regreso a Buenos Aires, esta ciudad se constituye en el cañamazo sobre el que Borges va bordando el dibujo de toda su obra, incrustando aquí y allá referencias a sus viajes, a otras ciudades, a otros jardines, a otros países, a otras calles, que finalmente acaban todos mirándose en Buenos Aires.

En sus poemas publicados en España entre 1919 y 1922 en las revistas ultraístas *Grecia*, *Ultra*, *Tableros*, y en el periódico *Baleares*, el entorno se hace objeto poético y Borges utiliza los recursos formales de la vanguardia literaria para hacernos ver de un modo nuevo la arquitectura de Mallorca. Tal es el caso por ejemplo de la Catedral. Cuando el viajero llega a la isla en barco la inmensa mole de la Catedral de Palma lo sorprende por su magnificencia. Construida sobre un muro de piedra de color dorado de más de veinte metros de altura, se alza la catedral gótica con sus con-

trafuertes y arbotantes ritmados en un juego de luces y sombras. Y abajo el mar, como un espejo, repite fielmente cada detalle en la duplicación.

Borges debió quedar impresionado ante esta visión porque en el poema "Singladura" (*Ultra*, núm. 8, Madrid, 1921) escribe:

*En mis manos  
el mar  
viene a apagarse  
el mar catredalicio  
que iba empotrando agujas y vitrales...*

El poema finaliza con una imagen insólita: "La media luna se ha enroscado a un mástil" que parece extraída de un cuadro expresionista, hallazgo tan visual que en el poema del mismo nombre, "Singladura", incluido posteriormente en *Luna de enfrente* (1925)\*, sólo este verso permanece (cambiando "media luna" por "luna nueva").

La presencia imponente de la Catedral de Palma de Mallorca, visible desde cualquier punto del litoral de Palma, debió tocar profundamente a Borges ya que le dedica un poema, "Catedral" (*Baleares*, núm. 131, 1921), donde utilizando los recursos de la vanguardia (disposición tipográfica, supresión de la puntuación, metáforas insólitas), consigue transmitir al lector su experiencia arquitectónica:

*Las olas de rodillas  
los músculos del viento  
las torres verticales como goitos  
La catedral colgada de un lucero  
la catedral es una inmensa parva  
con espigas de rezos  
Lejos.  
Lejos  
los mástiles hilvanaban horizontes  
y en las playas ingénuas  
las olas nuevas cantan los maitines  
La catedral es un avión de piedra  
que puja por romper las mil amarras  
que lo encarcelan  
la catedral sonora como un aplauso  
o como un beso.*

Ante esta inmensa construcción hasta "las olas (se ponen) de rodillas" y Borges la compara con un barco "que puja por romper las mil amarras" de sus contrafuertes que la anclan a tierra y con un "avión de piedra" que

parece querer alzar el vuelo o que acaba de aterrizar. La eficacia de estas imágenes, que unen términos tan contradictorios, pero que representan certeramente esta construcción, a la vez pesada, a la vez ligera, debió gustarle a Borges porque vuelve a utilizarlas en otro poema, "Gesta maximalista" (*Ultra*, núm. 3, Madrid, 1921):

*Uncida por el largo aterrizaje  
La catedral avión de multitudes quiere  
romper  
las amarras.*

También el campo y las casas mallorquinas están presentes en estos primeros poemas de Borges. El poema "Montaña" (*Tableros*, núm. 2, Madrid, 1921) es una descripción del paisaje mallorquín visto desde lo alto de las suaves colinas desde donde se divisan los pequeños poblados:

*Abajo se hunden las ciudades  
empedradas de puños y de injurias.*

Las casas de Mallorca se encierran en sí mismas en las horas calurosas de la siesta veraniega y se nos hacen familiares y visibles en el poema "Siesta" (*Ultra*, núm. 24, Madrid, 1921):

*Muchedumbres de sol  
bloquean la casa  
y el tiempo acobardado se remansa  
detrás de las persianas  
verdes como cañaverales.*

Las persianas mallorquinas hechas de finas lamas de madera "como cañaverales" y siempre pintadas de verde, son un elemento tan constante en la arquitectura tradicional de la isla que es imposible describir sus casas sin reparar en ellas, siempre cerradas- permitiendo pasar el aire, pero no el sol- en las largas horas calurosas de la siesta donde "el tiempo acobardado se remansa / detrás de las persianas".

Es amable esta arquitectura que Borges describe en "Siesta" y que hace referencia a Mallorca. No sucede lo mismo en "Último rojo sol" (*Ultra*, núm. 20, Madrid, 1921) poema que parece inspirado en las casas humildes sevillanas abrasadas por el sol del verano:

*La casa a media asta  
casi a ras de la calle  
y un poniente monstruoso  
que tiene abiertas todas sus alas  
(dolorida y desnuda  
una guitarra brusca se desangra).*

De estos poemas publicados en España, Borges rescata algunos y los republica con modificaciones en *Fervor de Buenos Aires* y elimina otros muchos no permitiendo nunca su republicación. Las razones de esta eliminación parecen ser el excesivo fervor político y coyuntural de poemas como "Rusia", "Trinchera" o "Guardia Roja", el excesivo fervor ultraísta de otros, y también la falta de funcionamiento – de comprensión- que otros poemas hubieran tenido publicados en el contexto de Buenos Aires. Tal puede ser el caso de "Catedral" ya que esas metáforas pueden parecer excesivas –o incomprensibles- para quien no haya visto la catedral de Palma de Mallorca.

Pero lo que puede interesar más es que poemas permanecen. Básicamente dos son los que han resistido las sucesivas podas que Borges ha practicado en cada edición de sus poesías. "Sala vacía" que publica en *Ultra*, núm. 24, en 1922, que modifica parcialmente en la edición de *Fervor de Buenos Aires* de 1923 y sucesivamente introduce cambios hasta la versión definitiva de *Obra poética* de 1969, y "Aldea" (*Ultra*, núm. 21, Madrid, 1922) que cambia de nombre en *Fervor de Buenos Aires* para convertirse en "Campos atardecidos" con la introducción de modificaciones. Son estos dos poemas que carecen de imágenes anecdóticas, por lo tanto de localización concreta. El primero, "Sala vacía" igual puede sugerirnos las tertulias de Gómez de la Serna en el café Pombo de Madrid como las tertulias en casa de la familia Borges en Buenos Aires, en la sala de recibimiento de la casa núm. 2135 de la calle Serrano, situada en el barrio de Palermo:

*Los muebles de caoba perpetúan  
entre la indecisión del brocado  
su tertulia de siempre.  
Los daguerrotipos  
mienten su falsa cercanía  
de tiempo detenido en un espejo...*

El segundo poema "Aldea", es la representación de un pueblo abrasado por el sol, de un

pueblo arquetípico que igual podría estar en la Mancha, en España, como en plena pampa argentina:

*El poniente de pie como un Arcángel  
tiranizó el sendero  
La soledad repleta como ensueño  
se ha remansado al derredor del pueblo  
Las esquilas recogen la tristeza  
dispersa de las tardes  
la luna nueva  
es una vocecita bajo el cielo  
según va anocheciendo  
vuelve a ser campo el pueblo.*

Salvo estos poemas que permanecen, el hecho es que al cambiar el paisaje que rodea a Borges, cambia el paisaje de sus poemas: el mar desaparece, el mar al que Borges dedicara su "Himno al mar" (*Grecia*, diciembre, 1919) y que es casi una constante en los poemas mallorquines – como es constante la presencia del mar en una isla- desaparece en *Fervor de Buenos Aires*; las casas son otras casa; las suaves montañas de Mallorca son ya la llanura, el campo, la pampa, cuando Borges regresa a Buenos Aires. Y es sintomático que Borges en "La pampa y el suburbio son dioses" (*El tamaño de mi esperanza*, 1926) comente y haga hincapié sobre la ausencia de estos temas en la poesía criolla:

*En cuanto a las montañas o al mar, ningún  
criollo litoraleño ha sabido verlos y dígalos  
nuestra poesía. (...) De la riqueza  
Infatigable del mundo sólo nos pertenece el  
arrabal y la pampa.*

El arrabal y la pampa serán el entorno de Borges desde 1921; serán también el decorado, el telón de fondo o el protagonista de su obra posterior. •

# In Memoriam

## Mario Ortigoza



En 1983 después de un recorrido profesional significativo en la proyectación y construcción edilicia, inicia su carrera docente en la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario.

En 1987, se incorpora al Taller de Proyecto Arquitectónico Cátedra Pisano-Vidal, paralelamente participa en la cátedra de Geometría Descriptiva Aplicada Cátedra Ing. López, de la Universidad Nacional de Rosario.

Encuentra en ésta actividad su perfil, su dedicación plena y su entrega afectuosa, a quienes transmite lo que hace y lo que ama, su pasión por la Arquitectura.

Hoy día lo tenemos presente en el ejercicio integrado que lleva su nombre de la cátedra de Proyecto Arquitectónico del Arq. Vidal donde participan alumnos de todos los cursos, evocando su espíritu de integración, fraternidad y camaradería.

Por su entrañable vocación docente, participa en los inicios de la gestación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Abierta Interamericana, proyectándose nuevamente en el marco de ésta actividad.

La docencia elegida como actividad fundamental le permitió transferir todo su cúmulo de saberes a partir de su intuitiva y afinada sensibilidad, que le permitieron transmitir ideas y conceptos, pero, sobre todo el compañerismo, su vocación de servicio, lo perdurable, la amistad, lo esencial...

*José Luis Ruani*

## Enrique Pereyra



Cuando me pidieron que escribiera "algo" sobre Quique para conmemorar su fallecimiento rápidamente vino una imagen a mi cabeza.

Creo que cuando lo conocí, todavía estábamos en el edificio viejo (el que ahora es de Psicología) pero mi imagen recurrente tenía que ver con su "pelea" con el nuevo edificio. Esta lucha no era la habitual que solemos tener los arquitectos que, si en ocasiones "peleamos", es con un proyecto que nos resulta esquivo o con una materialización que se nos complica. Esta era una pelea con un edificio ya terminado y era una lucha que requería fuerza física. Un esfuerzo notable para poder llegar al "piano nobile" de una obra donde todo pasa en el primer piso; y el nunca quiso estar ajeno a lo que pasaba en la facultad.

Mi imagen lo muestra transpirado subiendo de espaldas la escalera, porque en su brazo derecho tenía más fuerza que en el otro. Y solo hay pasamanos de un solo lado. Se apoyaba en el bastón y haciendo fuerza sobre éste izaba sus dos piernas, sosteniéndose con su mano izquierda del pasamanos. Un escalón por vez. Veinte veces. Veinte escalones.

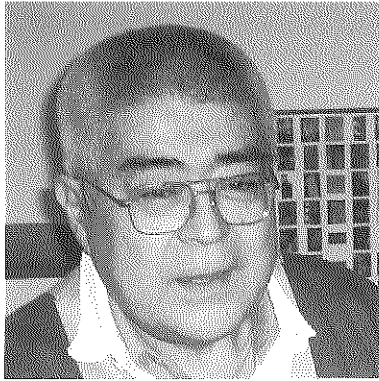
Siempre tuvo mis respetos en lo académico, siempre fue una voz interesante en el intercambio de ideas, siempre fue un salvavidas cuando uno necesitaba de un texto o alguna diapo o una referencia bibliográfica.

Fue un tipo inquieto en el conocimiento y un apasionado de la Historia y de la Historia de la Arquitectura y el Arte, porque no solo fue docente en esta Facultad sino también en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes.

Pero su currículum no importa no tiene ahora demasiado sentido, lo que importa, lo que trasciende, lo que me trasciende, y me atraviesa, es esa imagen del esfuerzo para subir la escalera. Porque conocer todos podemos, con mayor o menos facilidad, pero la voluntad que significa vencer los impedimentos físicos para poder hacer lo que uno desea, superar la adversidad en un mundo de "normales" que impedimos la "anormalidad" me supera. Me resulta notable ese tesón, esa voluntad que muchos tipos como Quique aplican en superar vallas y me provoca un sentimiento encontrado: desazón por nosotros, profundo respeto y admiración por ellos. Por eso, por todo eso, prefiero la imagen, la transpiración, los escalones. Esa imagen y no el currículum.

*Hugo Heinzmann*

## Roberto Shiira



Japo, después de tanto tiempo, ahora lo entiendo. Como Sócrates, como Macedonio Fernández, vos eras un maestro oral. Por eso tu muerte causa esta tristeza irreparable, porque el mundo se empobrece al perderse lo más valioso de tu persona: tu presencia y tus palabras. Sí, ya sé que el sentido trágico de la vida pertenece a la cultura occidental, que la cultura oriental tiene otra percepción de la vida.

Trato de recordar y grabar en la memoria cada una de tus palabras y es como juntar arena con las manos. Hablabas y hablabas y después nos mostrabas diapositivas. Me acuerdo de una diapositiva amarillenta que habías sacado en Japón donde unos techos de tejas se confundían con los surcos del campo arado. Dibujabas y dibujabas. Dibujabas con tiza el mínimo techo cóncavo de Ronchamp que flotaba sobre la enorme curva de la colina. Dibujabas un acantilado sobre un mar gigantesco, y sobre el acantilado la ruina de una columna griega, y decías: “¿Quién dijo que la arquitectura griega no tenía espacio, acaso no es éste el espacio griego?”. Decías: “Ahora les voy a mostrar una de las obras más interesantes de Rosario”, y ponías una foto de un corralón de demoliciones y antigüedades, un espacio colmado de hierros y luz que se filtraba por los huecos, y nos preguntabas: “¿Quién proyectó esto?”. Nos mostrabas imágenes inolvidables, grandes obras maestras. Y también nos mostrabas imágenes cotidianas y descubrías en ellas conceptos e ideas sorprendentes, transgresoras. Ideas generosas y universales, nunca mezquinas. Te interesaba muy poco lo obvio, lo canónico. No intentabas demostrar tu erudición (que sin embargo tenías), lo importante era decir cosas motivadoras, que pudieran llegar íntimamente a cada persona.

Cuando en clase te mostrábamos orgullosos nuestro “gran proyecto” vos nos hacías ver (con la típica paciencia y crueldad oriental) las más descarnadas miserias que había en aquello en lo que tan seguros estábamos. Nos dejabas siempre incómodos. A veces nos hacías llorar. Después, casi ofendidos, trabajábamos y trabajábamos y vos seguías implacablemente quitándonos los trucos conocidos, los lugares comunes. “Acá estamos para aprender a proyectar el asesinato perfecto; ¡no quiero que me traigan el muerto!”. Era desesperante. Tu método parecía la ausencia de método. Hasta que en una clase te mostrábamos los primeros esfuerzos impotentes y desesperados de una búsqueda sin red y vos veías (en nuestras desahuciadas maquetas) maravillosas posibilidades arquitectónicas. Maravillosas porque nos hacías ver que eran sobre todo auténticas, que tal vez tenían algo de trascendentes; y el gran aprendizaje era saber detectarlas. Importaba más la intensidad que la cantidad. Y seguíamos trabajando con el corazón lleno. Creabas tal mística en el grupo que éramos capaces de llegar hasta el máximo de nuestros límites. Nos sentíamos privilegiados de estar en ese curso. Y al final estábamos orgullosos, no tanto del proyecto, sino del camino que habíamos tenido que recorrer para alcanzarlo. Tal vez uno de los últimos días de clases nos habrás dicho: “No dejen que nadie los prive del derecho de pensar”.

Nos organizabas un asado o un viaje de estudios a Europa con la misma facilidad. Y la corrección seguía fuera de clase, mezclada con chistes y clases de historia de la arquitectura, de diseño industrial, de diseño naval, de arte, de literatura, de fútbol, de todo. Era imposible determinar donde terminaba el profesor y seguía el amigo. Es muy difícil ser un docente como vos, Japo. Constantemente al borde del abismo, sin miedo al ridículo, sin necesidad de quedar bien con nadie, con una dedicación absoluta. Creo que mientras más años cumplías más libre eras. Ibas de adelante hacia atrás, hacia el origen de las cosas.

El año en que dejabas la docencia en la Facultad te hicimos esa fiesta sorpresa, que fue masiva y espontánea, y vinieron más de ciento cincuenta ex alumnos, de todas las edades, de todos lados. Todos te queríamos mostrar nuestro reconocimiento y agradecimiento.

Apenas unos meses después de que dejaste de ser profesor en la Facultad te vimos partir para siempre. Si hasta parecía que te ibas porque ya habías cumplido tu misión en la Tierra.

*Diego Arraigada*

## Daniel Soria



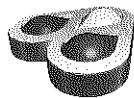
Daniel fue un arquitecto apasionado. Rigorista extremo, embelezado con la luz, abierto a la aventura del proyecto y ajeno a las restricciones de lo útil o lo práctico. Sutil e intenso, sabía navegar con sus lápices en la frontera prolífica del delirio.

Daniel fue un maestro, herido pero no acallado por el rechazo de la Facultad. Cálido y magnético, siempre rodeado de jóvenes que lo adoraban, hambriento de debate, nunca renunció al sueño con esas clínicas donde cuajar sus ideas de un aprendizaje radicalmente exploratorio y estimulante de la disciplina.

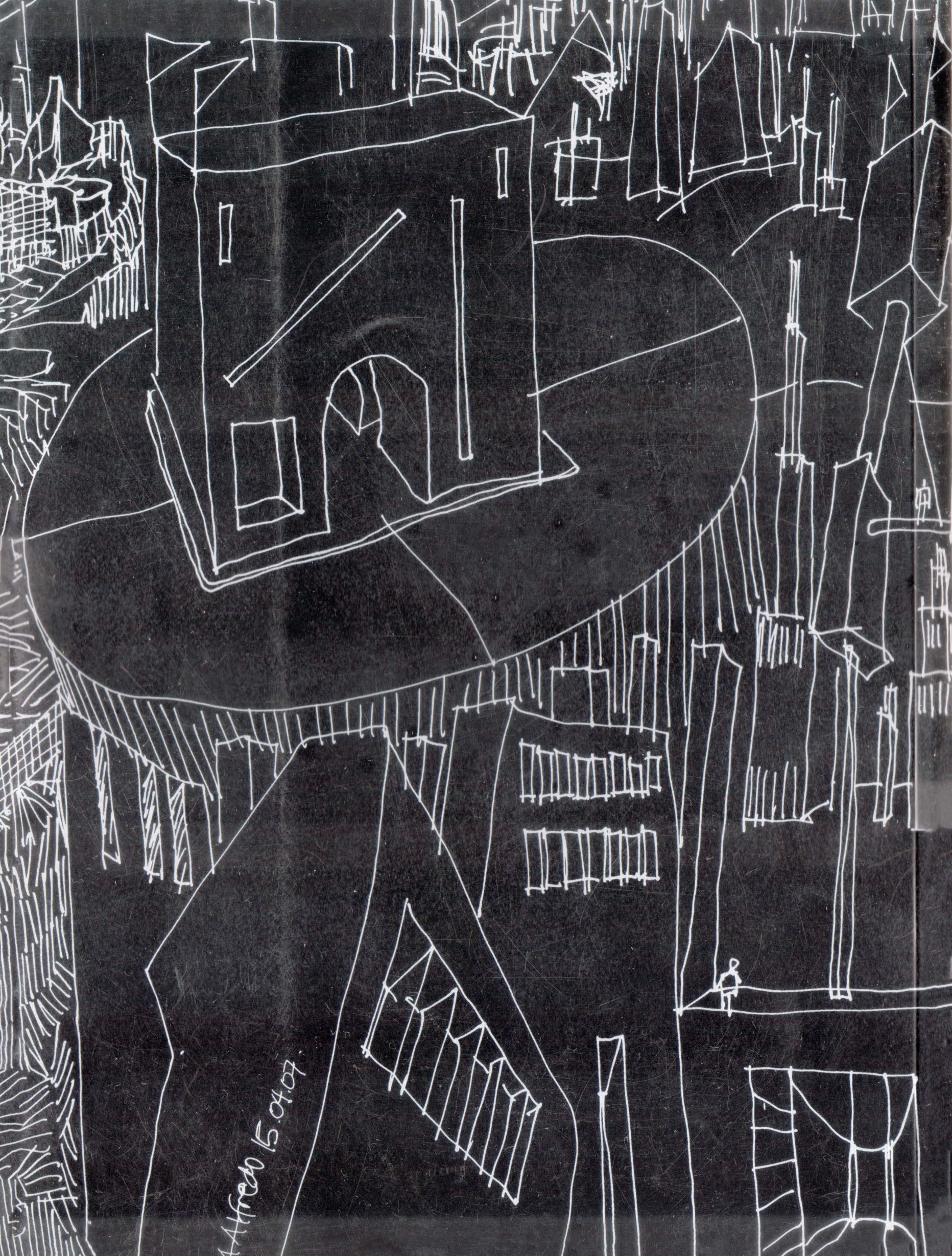
Daniel fue un universitario comprometido en la posibilidad de una Facultad más digna. Maestro del segundo plano, con su dureza firme supo encarnar como pocos el rol de opositor. Integro, despreciando la cómoda ambigüedad de las incertezas, nos recordaba sin hesitar la dirección del camino que habíamos emprendido juntos.

Daniel fue un amigo muy querido. Nos desgarró, iluminándonos, con su ansia de vida y de hacer hasta el final.

*Ana María Rigotti*



Se terminó de imprimir en diciembre de 2007  
en Acquatint, Evolución Gráfica  
Alem 2254 - S2000FML Rosario - Santa Fe - Argentina  
e-mail: [info@acquatint.com](mailto:info@acquatint.com)



Alfred 15.04.07