



P O S T F O L I O

CARTOGRAFÍAS DEL TIEMPO

Notas socio-históricas sobre sociedad, territorio, ciudad y arquitecturas americanas

Roberto Fernández

Profesor-arquitecto y crítico de arquitectura.
Enseña en las universidades de Mar de
Plata y Buenos Aires.

Los hechos arquitectónicos y urbanos en América Latina están presentados por el autor como producciones en que interviene una naturaleza, una historicidad y una experiencia muy diferenciada de la europea y a través de las cuales se manifiesta la búsqueda de una identidad.

121

Hacer inteligible el *proceso de antropización* de los territorios naturales y entender las formas de construcción de las redes de asentamientos es uno de los cometidos principales del trabajo disciplinar de la historia: la materialización de los enormes insumos de tecnología sobre una porción de naturaleza sólo resulta visible y valorable desde la cosmovisión de larga duración aportada por el conocimiento histórico.

Desde otro punto de vista, la conciencia histórica de una sociedad puede tener diferente grado de desarrollo en cada organización social y de esa diferencia suele depender esa casi inasible noción de *identidad* o relación de una producción cultural con un contexto geosocial

determinado. A veces, tal historicidad resulta ser casi consustancial de los imaginarios colectivos y entonces, la producción cultural suele ser *segura*, oportuna, crítica y capaz de absorber de manera casi *digestiva* las innovaciones, los experimentos transgresivos o las aportaciones aventuradas de las vanguardias. A veces —sobre todo, en las sociedades *aluvionales* o de cierta desestructuración o fluidez, como en el caso americano— esa historicidad no es ni *natural* ni automática; debe ser construida y elaborada y comparte el estado de necesidad de la maduración socio-institucional. En el primer caso —Europa, las culturas orientales, el mundo islámico— la producción de hechos urbanísticos y arquitectónicos dispone del poderoso contexto de esa sedimentada his-

toricidad, de esos depósitos de experiencias que pueden otorgar cierto espesamiento a la novedad, cierta urdimbre referencial a las *performances*, cierta imbricación de cada pequeña transformación de los asentamientos en vigorosas genealogías culturales habitativas. En el segundo caso —América, Oceanía, África: siempre en el contexto de la *antropización moderna* de esos territorios, es decir, fuera de la disímil *tradición étnica vernacular premoderna*— el desarrollo de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos parece operarse en una especie de *vacío de historicidad*, como si la dimensión del *espacio* (natural) dominase y se antepusiese a la dimensión del *tiempo* (cultural). La *debilidad* de la historicidad, principalmente americana, emerge como una *omnivalencia del espacio-territorio*, en la cual, por las tradiciones socio-productivas exógenas de las diferentes y variadas colonizaciones, prevalece un excesivo perfil experimental, una socialmente inmoderada voluntad de *laboratorio* que parece posible manifestarse siempre en un *presente eterno* (o en una *sistemática novedad*: el eterno comienzo y su potencia alegórica del *génesis*) localizado en la magnificencia del paisaje territorial¹. Las 1.200 ciudades fundadas por el proceso colonizador europeo —fundamentalmente, el ibérico—, la concepción artefactual ideal de las Leyes de Indias o el plan de una completa cuadrícula prourbana del territorio norteamericano concebido por Jefferson, son algunas de las manifestaciones de esta suspensión de la conciencia histórica o temporal, en aras de una apuesta al control del espacio, una verdadera *anti-utopía*: si en Europa, la *u-topía social* no tenía *lugar*, en América la *anti-u-topía espacial* (que así, de-

viene *u-cronía*) tiene *exceso de lugar* —incluso sensación de desamparo ante ese exceso, dado en el desierto o la selva—, careciendo, en cambio, de sujeto colectivo social. De allí, el modelo *nómada* del pionero, del inmigrante expatriado, del colono explotador: figuras carentes de tiempo/memoria/historia (que en cualquier caso, vía *nostalgia*, remiten a una historia en *otro* lugar) que sólo se constituirán como consumidores de territorio, como cazadores de paisajes, como experimentadores de adaptaciones que redujeran la desgarradora sensación del vacío, dado doblemente por la inmensidad del espacio —la *Hylea* humboldtiana— y la levedad de la memoria social. *Nostalgia*, concepto que viene del griego *algion*, gran dolor, *nostos*, hogar. Gran dolor por el imposible regreso a la morada de origen.

Pero, desde luego, la historia existe, dados 10 o 12 siglos ininterrumpidos de *existencia ambiental* (definible como *interacción cultural y productiva entre sociedad y naturaleza*): se trataría de reconstruirla, develarla y procurar transferirla a una creciente internalización *natural* en la conciencia social. Porque hay una historia de momentos, fases o capas —quizá interferidas u obliteradas por transiciones violentas entre fase y fase— que configura huellas o testimonios concretos, materiales y perdurables, que se sedimentan y acumulan en ese largo milenio de historia (y más concretamente, en el medio milenio de historia *integrada o mundializada*). Una lectura sintética de ese desarrollo nos debería permitir elaborar un *mapa* o matriz de tales sedimentos, tal que en lo vertical percibiéramos la densidad de las superposiciones acumuladas históricamente y en lo

horizontal, el diferente despliegue de esa historicidad en niveles que como la *sociedad*, el *territorio*, la *ciudad* y la *arquitectura*, nos puedan ofrecer algunos signos del *desarrollo ambiental* (la sociedad antropizando los territorios y desplegando tecnologías habitativas y productivas ingenieriles y urbano-arquitectónicas) que habiliten una interpretación menos oportunista o experimental-innovativa y más socio-histórica o acumulativa de los procesos de transformación tecnológica del territorio, desarrollo urbano y producción edilicio-arquitectónica. Una lectura interpretativa que, por tanto, apunte a aumentar el espesamiento de la historicidad geosocial americana (que será tanto una historicidad global de lo americano como una multi-historicidad de las microhistorias locales) y a reducir la sensación de actuación en el vacío del espacio, de despliegue de una axiología y una estética que ignora o minusvalora la temporalidad, al (centri) fugarse en la infinitud del territorio.

Si para Europa, las investigaciones de Braudel² y los *annalistes* supusieron la enorme novedad de descubrir el componente espacial de los procesos históricos, en América, el cometido histórico-crítico y las tareas de la teoría tienen que dar cuenta del proceso temporal o histórico de las transformaciones del espacio, esa categoría imperativa de la civilización americana: el espacio, omnicompreensivo y polivalente, definió en la historia americana, tanto las categorías esenciales de la instalación humana (*gobernar es poblar*, decía el argentino Alberdi, saturar o anular la valencia desértica, mineral e inerte de lo territorial) cuanto los términos posibles de una estética america-

na, a caballo entre la abstracción y el pavor, entre la ausencia de marcas humanas y la voluntad de conjuros religiosos para pedir amparo de las sociedades débiles ante la violencia de la naturaleza. La aparente modernidad argentina o del Cono sur americano —a veces, demasiado confundida con una mera estética de la *abstracción*— queda espléndidamente resumida en el título del historiador T. Halperín Donghi, en que se refiere al proceso de institucionalización nacional de la segunda mitad del siglo XIX: *Una nación para el desierto argentino*³.

Un intento de definición del campo del proceso histórico de las diferentes escalas o marcos espaciales de la antropización americana implica correlacionar las categorías de *territorio*, *ciudad* (o sistemas de asentamientos, entendibles como núcleos de concentración espacial de actividades productivas y población) y *arquitectura* (definible tanto como *edilicia* o producción material de las formas de asentamiento productivo y poblacional y como *arquitectura propiamente dicha*, o sea actividad institucional técnico-cultural específicamente dedicada a la producción de algunos fragmentos diferenciales de dicha materialidad edilicia genérica) con el despliegue del proceso histórico en torno de los cambios de la *sociedad*. El gráfico de la página siguiente intenta sintetizar estas categorías en sus fases históricas de desarrollo.

Las siguientes notas de este ensayo se despliegan en dos secciones: una primera y breve, destinada a ofrecer un conjunto de comentarios acerca del cuadro de la página siguiente, tendiendo a desarrollar los argumentos del

Instancia Fase histórica	Sociedad	Territorio	Ciudad	Arquitectura
<i>Precolombina</i> Siglos VIII-XVI <i>1. Conquista</i>	Multiétnica local/ federativa	Ocupación produc- tiva no intensiva ni integrada	Redes de asentamientos Urbanización selectiva políti- co-religiosa- mercantil	Tipologías aditivas Espacios abiertos de tipo ceremonial
<i>Colonial</i> Siglos XVI-XVIII <i>2. Independencia política</i>	Jerárquica europea mestizajes	Ocupación produc- tiva extensiva de exportación	Enclaves para ocu- pación territorial extensiva y con- centración para exportación	Tipologías funcio- nales (casa, templo) Barroco americano
<i>Republicana</i> Siglo XIX <i>3. División inter- nacional del trabajo.</i>	Estados-nación Inmigración europea Sociedades urbanas	Ocupación agroproductiva y especialización en exportación	Modernización ur- bana en infraes- tructura y equi- pamiento. Paisajismo. Barrios de inmigración	Eclecticismo francés Infraestructura británica Vanguardias Adaptación de tipos previos
<i>Populista</i> 1930-1970 <i>4. Deuda externa</i>	Reflujos rurales Migraciones campo/ciudad Mestizajes	Proceso de sustitu- ción de importa- ciones Urbanización agroindustrial	Ciudades primadas Suburbanización de migrantes marginales	Racionalismos pin- toresquismo vs. arquitecturas re- gionales Barrios
<i>Globalizada</i> 1970-2000	Globalización débil. Exclusión y pobreza	Reterritorialización global Competitividad Conectividad Metropolinización	Desarrollo regiones metro- politanas Segregación urba- na	Enclaves exclusivistas Fragmentos urbanos Contenedores Híbridos Reciclajes

124

proceso o historización de los fenómenos de transformación espacial, y una segunda, más extensa y detallada, intentando replantear desde las reflexiones precedentes un cierto resumen de características de la arquitectura actual en América Latina.

Comentarios sobre los procesos socio-históricos y sus efectos espaciales

El desarrollo de las diversas fases históricas convencionalmente reconocidas para el caso

americano (columna 1 del cuadro) contempla como hitos generadores de crisis profundas entre fase y fase, cuatro episodios significativos de quiebros y discontinuidades, que suponen elementos de ruptura en la posible sedimentación de los desarrollos. Tales hitos críticos son, como se indica, la *conquista* [1], la *independencia política* [2], la *inserción en la división internacional del trabajo instituida desde el siglo XIX* [3] y la *conformación de nuevas relaciones económicas internacionales ligada al establecimiento de la deuda externa* [4].

La manifestación del desarrollo histórico de la instancia social americana (columna 2 del cuadro) implica un proceso de generación de una estructura social de tipo aluvional, multiétnica y de fusión y mestizaje con fuertes resabios remanentes de tradicionalismos jerárquicos y de tipo autoritario. Este proceso histórico social deviene constitutivo de algunas características perdurables y estructurales del devenir americano, como la *aluvionalidad* (o integración imperfecta de contingentes poblacionales diversos endógenos y exógenos), el *mestizaje racial* y la conformación de formas de poder de tipo autoritario, basadas en las formas del *caudillaje rural* y del *populismo clientelar urbano* y sus complejas articulaciones en las que, por otra parte, se explican cuestiones de las relaciones demográficas campo/ ciudad.

El análisis de las transformaciones del territorio (superpuestas sobre ciertas matrices básicas de estructuración del *stock* y flujos de recursos naturales y de las características del paisaje, columna 3 del cuadro) supone el reconocimiento de un proceso territorial de yuxtaposición de estrategias productivas y de ocu-

pación, genéricamente determinadas por las condiciones de la *modernización* socio-económica capitalista de sesgo europeo y caracterizado por fenómenos espaciales oscilantes entre la segregación y la reconectividad, según los términos de dicha pertenencia periférica o marginal al modelo productivo de la modernización capitalista.

La interpretación de la evolución en los criterios de definición para los sistemas de asentamientos y ciudades (columna 4 del cuadro) reconoce la identificación de un proceso de *urbanización débil*, signado por un primer efecto consecuente de la integración colonial periférica a las estrategias capitalistas europeas que supusieron, para el caso americano, un modelo de ciudades centrípetas, basadas en la organización de una red de apoyos y servicios para la explotación extensiva de vastos *hinterlands* territoriales y, por tanto, con un fuerte predominio de características inversas al proceso de urbanización europeo, basado en la reorganización centrífuga de capitales y contingentes humanos provenientes de preexistencias de tipo rural: estos movimientos, mediatizados por la fragmentación territorial del poder tardomedieval (señorías, comunas aldeanas, órdenes monásticas, etc.), suscitaron en el caso europeo, la lenta aparición de los fenómenos de reconcentración urbana y surgimiento de la ciudad burguesa moderna en torno de los siglos XI a XIV, proceso inexistente en el caso americano, en el que algunos autores, como O. Paz⁴, aventuran incluso la hipótesis de una lenta culturalización de tipo urbana dada en la inmadurez, o aún inexistencia, de sociedades burguesas.

El examen del desarrollo de las formas de organización edilicia y de actuaciones arquitectónicas (columna 5 del cuadro) permite reconocer un proceso de acumulación de propuestas innovativas exógenas (desde los postulados de las Leyes de Indias y los experimentos cuasi-utópicos como los *pueblos de indios* o las *misiones jesuíticas* hasta los sistemas completos de innovaciones devenidos de las propuestas de infraestructuración urbano-territorial de sesgo británico, la planificación paisajístico-especulativa de raigambre haussmaniana o la introducción, más bien estética, de algunas novedades de arquitectura social-demócrata de inspiración weimariana) vinculado con diversos criterios de adaptación/aculturación de variada fortuna.

126

Por otra parte, a estos fenómenos procesuales o *diacrónicos*, se le debería adicionar el análisis de las diversas articulaciones *sincrónicas* (filas 1 a 5 del cuadro), las que relacionan en cada una de las fases históricas (precolombina, colonial, republicana, populista y globalizada) también con diferentes niveles de ensamble y racionalidad, el cuadro de demandas, exigencias y deseos del modelo dominante de sociedad respecto de las tres categorías o instancias de manifestación espacial (territorio, ciudad/sistemas de asentamientos, arquitectura/edilicia). Fijar el análisis en estas etapas o fases permite inferir tanto desarticulaciones o inadaptaciones entre sociedad y espacio —que en general han devenido en erigirse como las problemáticas ambientales americanas— cuanto la superposición, a menudo contradictoria, de huellas o sedimentos materiales provenientes de las fases previas.

La arqueología americana se constituye como el depósito de los residuos materiales de cada etapa previa a la quiebra o crisis y su debilidad reside en la refundación axiológica que, después de cada inflexión, exige *borrar las huellas* y arrancar otra fase de materialidad. En términos generales, haríamos la hipótesis que en las fases dominadas por una cierta voluntad integradora (las cuatro últimas del cuadro), subyacería la preponderancia de estrategias territorialistas signadas por propósitos productivo-poblacionales no necesariamente manifiestas en la obtención de grados ostensibles de calidad material y cultural en las escalas espaciales urbano-arquitectónicas: ciudades de crecimiento rápido y débil estructuración de la urbanidad pública, acomodamiento marginal de grandes masas habitativas segregadas, oportunismo edilicio, debilidad de la organización de eficientes prestaciones técnico-culturales del estamento disciplinar de la arquitectura, persistencia de enormes bolsas de necesidades habitativas insatisfechas, son algunas de las características que podrían enunciarse como línea para esta tarea de reconstrucción histórica de los procesos socio-territoriales y sus efectos espaciales.

Comentarios sobre características de la arquitectura americana contemporánea

La reflexión histórica americana puede elaborar un tipo de *identidad*, como multiplicidad de experiencias oscilantes entre *paleo* y *posmodernidad* (y quizá, soslayantes de la *modernidad*) y además, como diferencia del modo de

pensamiento/acción europeo, con el cual, de todas formas, debió colisionar⁵. Esa reflexión admite algunos corolarios, polémicos pero a la vez posiblemente operativos: una *sociedad mestiza y aluvional*, un *territorio sobre-natural* (la *Hylea* humboldtiana) receptáculo de percepciones panteístas y de estrategias productivas variadas, una *ciudad de urbanidad débil y burguesía no constituida* y una *arquitectura de apetencia cosmopolita* o globalizada pero de incidencia pobre en la realidad material, frente a la omnipresencia de una *edilicia popular* (o mestizo-natural).

Con esa plataforma, la cultura americana oscila entre la presión de una estética de fusión derivada de la sociedad mestiza y su rechazo en nombre de una pulcritud cosmopolita que nunca será generalizable, entre las cosmogonías de una naturaleza y un paisaje violento que hay que conjurar y la necesidad de un determinado orden racionalista cuya responsabilidad principal será asumida por unas ingenierías de resonancia épica, entre la imperfección formal y funcional de una ciudad *ex-novo*, abstracta y de ciudadanía frágil y tensada por las políticas populistas y la exigencia de organizar el escenario de una pertenencia, por lo menos simbólica, a la modernidad.

Esa construcción de cultura —en extremo, anti-social, anti-natural y anti-urbana-burguesa, y a la vez, paradójicamente, de pretensión cosmopolita (Rubén Darío inventa, a principios de siglo, la palabra *cosmópolis*, que designa no a París sino a Buenos Aires)— es la que articula el flanco elitista o formalizado de la hibridez americana, que cuando es fecunda no se puede escindir de aquello que intenta negar (la socie-

dad mestiza, la naturaleza ostensible, la ciudad no burguesa): de allí, la riqueza diferencial de algunos productos culturales, como la literatura de Rulfo o Borges, de Lezama Lima o García Márquez.

Culturas, por otra parte, de la *ucronía*: el lugar que no tiene tiempo (o historia), al revés del carácter dominante de las culturas europeas, tensadas por la *utopía*: el tiempo (o historia, como tiempo subjetivizado en los imaginarios sociales) que no tiene espacio. La utopía europea se cruzó, no sin violencia, con la ucronía americana: de allí el *laboratorio americano*, para la utopía europea, o la *cosmopoliticidad europea*, para la ucronía americana. La ucronía americana deviene además de la carencia de densidad en la superposición de sus momentos históricos: región del eterno comienzo, espejismo de la vertiente progresista de la utopía europea, espacio característico de quiebros drásticos del proceso histórico (conquista etnocida, repúblicas anglo-afrancesadas, orden agroproductivo inserto en la división mundial del trabajo, pertenencia marginal a la globalidad como estados de la deuda y del ajuste).

Así, la arquitectura americana es parte de la forma en que genéticamente se instituye la cultura americana: resultaría entonces explicable (y entendible, enseñable y criticable) por las oposiciones fructíferas con la *sociedad mestiza*, la *naturaleza hylética* y la *ciudad pre-burguesa*, por la tentación de ser cosmopolita (como modo de ser en el mundo y de afianzarse, en un escenario elitista y controlado por las necesidades simbólicas de la política) al precio de despreciar la *colonización* —o culturalización— de la edilicia y por la voluntad de con-

figurar la ucronía como conquista de la vastedad del espacio—desierto, selva, territorio abstracto para la producción, ciudad sin contexto—mediante los signos o *cartografías del tiempo*, que es la peculiar vía americana de un combate en el que la historia busca instituir las marcas geoculturales de su imprevisible o infructuosa victoria.

Lo que sigue serán unas notas de comentario de algunos argumentos del texto precedente para situar un posible marco de abordaje crítico de la arquitectura americana moderna y contemporánea, en el sucinto análisis de algunos proyectos, no como obras en sí—tensadas por sus propias circunstancias de producción y consumo—sino como ilustraciones de aquellos argumentos. Desde luego, quedará descartada en este análisis aquella arquitectura que se asume a sí misma como neutra, hipertécnica o descentrada, en tanto arquitectura de cualquier lugar y del último tiempo: una arquitectura que anula la posible especificidad de un discurso cultural en nombre de una normalidad civilizatoria, ejercida—como una científica y única medicina o economía—en un espacio dominado por la función y la renta; una arquitectura que, sin embargo, no puede anular del todo las diferencias (de la función, de la condición de mercancía o de la calidad de la tecnología).

Identidad americana como oscilación entre paleo y posmodernidad

El peso de un tipo de identidad definible como derivación paleo-posmoderna llega nítido a nuestra escena de arquitectura contemporánea y se manifiesta, primero, como discurso ar-

ticulado con el comportamiento general de la producción cultural (en literatura, plástica, cine, etc.), y segundo, como recurso para evitar todo vanguardismo, o bien, como apoyatura para un arraigo de lo nuevo en el depósito de experiencias estético-visuales claramente premodernas. Ese recurso *antivanguardista* realimenta la diferencia de un tipo de producto cultural, que apoya dicha diferenciación en una especie de *anacronismo* que más que apelación a un tiempo *anterior*—siempre inasible—es referencia a un *no-tiempo*.

Intemporalidad que puede advertirse, como primer ejemplo, en los *Archivos de Jalisco*⁶, de Alejandro Zohn (pero extensivamente, en buena parte de la arquitectura de Zabludovsky, González de León, Legorreta, Kalach). El archivo de Zohn se presenta como una escultura u objeto cerrado (aprovechando la posibilidad funcional de hermeticidad o encerramiento), pero evocando la aespacialidad eminentemente simbólica del monumentalismo precortesiano; se exhibe como citando un ya desacreditado ejemplo tardomoderno (las arquitecturas de Rudolph, Johanssen o Franzen) pero desmiente esa filiación apelando a esa rugosidad de las terminaciones de los típicos gruesos estucos mexicanos que ayudan a desfechar el edificio y restituirlo a esa monumentalidad sin tiempo; se refiere a una axialidad de talante académico, pero esa composición se distorsiona en la otra pareja de fachadas y en el escorzo, con lo cual el objeto reniega de una referencia ortodoxa y se sumerge en el misterio de un artefacto totémico, más natural-ritual que artificial: la conclusión es un tipo de forma signada por la *marginalidad* (del referenciamiento

temporal, de la novedad tecnológica, de la ubicuidad en los mapas estilísticos), como si se buscara medir un tiempo que no pudo ser moderno y que tampoco será posmoderno, por la carga de arcaísmo reconcentrado.

El otro cauce de escape a una toma de decisión en la oscilación paleo/posmoderno estaría dado en el refugio en la *intemporalidad de lo vernacular* (manifestada en la validez regional de la tríada vitrubiana de *utilitas-función, firmitas-tecnología y venustas-expresión*). Ese vitrubianismo seguro por lo local, aplicable por lo garantido en puras operaciones de reproducción o *performances*, se da en todo escenario autóctono, más o menos escindido de la tensión de globalización: en América se puede ejemplificar con una larga lista de referencias (Porto, Mijares, Rojas, Lobos, Zanine Caldas, Cosmópolis, Colombino, Vivas, Carli, Guzmán, Luisoni Prada, Castillo, Cruz, Del Sol, etc.), pero existen referencias locales en otras culturas (Fathy, Baker, Bawa, Seldam, El Wakil, etc.).

En primer lugar, se debe dejar constancia que esa manifestación cultural/arquitectónica no es la única y posible vía de identidad, circunstancia que si fuera cierta nos dejaría rápidamente sin ninguna posibilidad de diferencia, dada la existencia tangible de una vernacularidad global. Sí es posible, empero, pensar que se trata de uno de los registros notorios por instalarse en la derivación entre lo pre y lo posmoderno, habida cuenta que, al contrario de como suele simplificarse, no son arquitecturas *ingenuas* (en el sentido del *arte naïf*), pues no se trata de un premoderno *salvaje* ni de un posmoderno *calculado*. Un

ejemplo de esta producción lo configura el proyecto del *Instituto Campesino San Francisco*, en la isla de Chiloé, de Edward Rojas. Se trata de una de las obras más tardías del Rojas vernacular y posee las cualidades híbridadas de un rescate de lo autóctono (desde el programa, la impostación territorial, la tecnología naval maderera, los criterios de expresión popular regional como el uso del color o el planteamiento de las formas de acceso) junto a una búsqueda de renovación proyectual (desde la planta de ejes clasicistas hasta ciertas prácticas ornamentales alusivas o aplicadas). Este movimiento oscilatorio entre lo vernacular y lo global (que otro arquitecto chilota, Jorge Lobos, llamará neovernacular, minimalismo social o *arquitectura lárica*⁷) estaría definiendo, desde otra perspectiva, esta cualidad de identidad americana que ciframos en su difícil ubicuidad marginal respecto de la *modernidad dura*.

129

Identidad americana como diferencia respecto del modo de pensamiento/acción europeo

Muchos autores –filósofos y antropólogos– han jugado con la supuesta oposición entre un modo de ser (tener) preferentemente occidental o europeo moderno y un modo de estar, predominantemente exoeuropeo y preferentemente americano, entre premoderno y antimoderno. En esta confrontación subyace, desde luego, desde el protoexistencialismo vitalista nietzscheano hasta la crítica de la metafísica de Heidegger. Podría elaborarse un concepto de identidad basado, así, en la profundización de la diferencia entre el ser/tener (europeo) y el estar (americano).

Un par de ejemplos de arquitectura disciplinar o *alta* nos ofrece –fragmentariamente– alusiones a esta posible dominancia americana del *estar*, que en todo caso, necesita clausurar la tradición hipersubjetiva de la *promenade* moderna y aun, la idea de un *espacio interior a escala*. Se trata del *Teatro de Guanajuato* y de la *Catedral de Managua*.

El *Teatro de Guanajuato*, de Abraham Zabludovsky, no nos interesa aquí traerlo como referencia de su funcionalidad, ni tampoco por su intento de diálogo con la ciudad monumental barroca en cuyas afueras se instala, sino como monumento-roca, deposición casi mineral, de perímetro tortuoso y basto, roquedales que fluyen en un terreno natural, caparazón que oculta y restringe cualquier diálogo interior/exterior. Ni siquiera interesa traer a colación su presumible organicismo (anacrónico en el seno de la modernidad) o su espiralado acceso evocador de la ceremonia social del recorrido y convocatoria definida por la tradición teatral europea burguesa. Resalta, en cambio, esa costra seca de la envoltura, y su sentido alusivo tanto anacrónico como anatópico, segregado de un tiempo inmediato y posibilitante de un soporte de estar que *permite* –como dice L. Noelle Mereles⁸ en su crítica– *al ser humano instalarse en su locura sin extravariarse*.

La *Catedral de Managua*, de Ricardo Legorreta, que emerge en una ciudad de larga devastación (dictadura *bananera* somocista, terremoto, guerra de liberación, pobreza de las sucesivas fases de reconstrucción política y material), aparece también, en una especie de *nada tópica* –el contexto urbano inexistente–

y de *nada crónica* –nada de urbanidad colonial, nada de tipología convencional, deriva de función-signo en su apelación al modelo de templo islámico, etc.–, Otro caparazón o costra, desvestido de espacialidad de contención, accidente de paisaje que acompaña de manera incidental (o teatral) unos atravesamientos enteramente desligados de funciones y ritualidades, con unos acentos de color semejantes al ingenuismo de las artesanías. Aquí aparece además, el peligro cultural de una producción monumental que flota en un vacío de signos (la enorme abstracción de la contextualidad americana) y a la vez, la oportunidad de provocar un acontecimiento, que quizá no difiera tanto de la pobreza material de la cultura bíblico-popular de la poesía de Ernesto Cardenal y su mundo de Solentiname: un mundo de acentuación de una existencia dada en el estar.

Producción cultural y elaboración de las características de una sociedad aluvional y mestiza

La condición aluvional y mestiza de la historia cultural americana ha generado tensiones en la producción de nueva cultura oscilantes entre su aceptación o celebración y su rechazo, en nombre de una deseada civilización que depurase la supuesta hibridez constitutiva. Para quienes optaron por el primer camino (minoritario en la *alta* cultura americana) existió la posibilidad de un acogimiento de la hibridez o aluvionalidad histórico-cultural o bien, en otro polo de discurso, la adscripción y elaboración de la hibridez o aluvionalidad socio-étnica, por caso, en relación a la negritud o a la fusión afroamericana.

Un ejemplo de la primera corriente es la *Iglesia de Ancón*, en Perú, que Enrique Seoane (quizá el más pleno exponente de la modernidad peruana de los 40 y 50) proyectara a mediados de la cuarta década del siglo. Es interesante la confluencia de principios compositivos académicos, postulados funcionalistas modernos y propuestas estéticas relacionadas con una libre estilización (y simplificación abstractizante) de los motivos coloniales (que en América resulta ser una mezcla de barrocos pobres, versiones deformadas de los tratadistas renacentistas, tipologías tradicionales como la casa de patios sucesivos árabe-gaditana y elementos de procedencia indígena, sobre todo iconográficos y constructivos). Buscó además convertirse —en Perú, en México, en Argentina— en estilo *nacional*, esto es, ofrecer a la sociedad política y civil unos sistemas figurativos eclécticos que, sin embargo, operaran en una determinada selección del farrago de motivos mestizos y pobres que atiborraba el imaginario social y tendía a buscar una patética tabla rasa al convocar e importar otros eclecticismos (por ejemplo, el sistema ecléctico historicista de impronta parisina). El *neocolonial* americano (con muchos cultores: Noel y Birabén en Argentina, las obras de los años 40 de la ciudad de La Serena en Chile, Mújica y el joven Villanueva en Venezuela, los noveles Barragán y Del Moral en México, híbridos complejos como los uruguayos Muñoz del Campo y el primer Vilamajó, etc.) adquirió en el caso peruano una significativa repercusión cultural: algunos motivos como las portadas retablo estilizadas y geometrizadas, las modenaturas, la composición de las fachadas y sus relaciones de lleno/vacío o sus acentuacio-

nes de color, terminaron por configurar uno de los pocos lenguajes urbanos aptos para expresar necesidades simbólicas de capas sociales ascendentes: los nuevos barrios residenciales limeños de San Isidro y Miraflores estarán configurados por una sistemática aplicación de estos códigos neocoloniales, prolongando las flexiones de su oscilación entre culturas altas y bajas.

Cualquiera de las obras bahianas de Lina Bo Bardi —como, por ejemplo, la *Casa del Benim*, un museo conmemorativo de uno de los principales países exportadores de esclavos hacia el nordeste brasileño— expresa la otra corriente, de aceptación y potenciación de las aportaciones culturales devenidas, en este caso, de la negritud. Existe una contradicción entre el origen rural de la cultura negra original y su reutilización en ambientes urbanos, por lo que la manipulación de los elementos afroamericanos se liga a los componentes ornamentales, a las prácticas de usos y festividades rituales-sociales, a los elementos *blandos* de la cultura (música, baile, vestimenta, gastronomía, etc.), por lo que el rescate operado, por una parte, se convierte en micro-objetual (o antropológico) y, por otra, en museístico, si bien la museificación propuesta por Bo Bardi (también en su SESC de San Pablo, que en este caso quiere homenajear la cultura material de origen proletario industrial) es urbana, turística, festiva y fuertemente vinculada a las puestas en escena, o exhibiciones activas de los componentes patrimoniales.

Ambos ejemplos —el ligado al neocolonial o el relacionado con el patrimonio cultural afroamericano— suponen modos de procesar com-

ponentes derivados o emanados de la sociedad mestiza en algunas de sus múltiples expresiones históricas, pero se trata de formas selectivas, institucionales o disciplinares y elitista-progresistas de procesar en estratos culturales altos aquellos materiales básicos.

Producción cultural y afrontamiento de la naturaleza hylética

La cultura americana, cuando discierne su adscripción epigonal a los márgenes civilizatorios de un propósito instaurador de identidad/diferencia, debe acometer la elaboración de algún tipo de discurso acerca de la condición omnipresente de la naturaleza hylética descrita por Humboldt, e incluso caracterizada por una inhibición en la generación de hechos y artefactos de cultura.

132

En el caso no de rechazo de ese mundo natural de exceso, sino de intento de procesamiento proyectual (en un modo mucho más complejo que una pura contextualización de talante paisajístico formal) pueden comentarse dos ejemplos: una de las varias *casas sabaneras* proyectada por Rogelio Salmona en las afueras bogotanas y la *Abadía Benedictina de Güigüe*, en el estado de Carabobo, Venezuela, diseñada por Jesús Tenreiro.

Las *casas sabaneras* —y otros proyectos semiurbanos de Salmona, como el Museo Quimbaya en Armenia o la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena— parten de un concepto de orden (espacial o cultural) dentro del desorden cuasi *sublime* del mundo natural, que sobre todo en el caso colombiano —una compleja red de asentamientos imbricados en una geometría andina de valles y mesetas— aparece

como una especie de reflexión fundante, casi un grado cero proyectual en tanto apelación a un criterio de totalidad formal —el proyecto— que debe ser formulado en el seno de un contexto débil (esto debe entenderse, un contexto natural-paisajístico fuerte sobre el cual se inscriben gestos antrópicos débiles). De allí que el criterio de Salmona sea organizar un orden espacial, que suele ser una alegoría del mundo urbano (una red o cuadrícula de espacios, a menudo atravesada por una diagonal que puede ser una acequia o recuerdo de esa estructura natural de valles) dentro de una estructura paisajística muy pregnante, que en el caso sabanero suelen ser praderas muy fértiles y verdes, telones montañosos sombríos, cielos pesados de nubes lluviosas, vegetación semi-tropical frondosa, etc. El proyecto, que elabora ciertas referencias históricas como las secuencias de patios, cobra así un aspecto de salvaguarda arquetípica de formas evocativas de un *orden seguro*, con envolventes precisas equivalentes a los muros de los burgos europeos, todo recortado pero en complejas imbricaciones de figura/fondo, respecto de esa naturaleza preexistente en la cual no cabe otra posibilidad que acogerse o instalarse, incluso con algún gesto, casi semejante al modo islámico, de reverenciarla y domesticarla, mediante el recurso del paso diagonal del agua o la vegetación interior. Se define así una forma de proyectar que, en su propio rigor geocultural, puede devenir un tanto anacrónica, aunque no necesariamente tributaria de las formas populares o vernaculares de habitación. En el modo popular la naturaleza no se integra, ni siquiera en forma alegórica, sino que hay que conjurarla, apartándose o negándola. A ello se

le adosa, el otro tema salmoniano dominante que es el uso de la tecnología de la cerámica cocida, en este caso, convertida casi en un lugar común de una posible estética arquitectónica bogotana que cumplió eficazmente el papel de contribuir a una identidad acumulativa. El ladrillo —que Salmona rescata y eleva de un uso anteriormente bajo y humilde— será no obstante un recurso experimental: investiga formas, colores, cocciones; lo usa y pliega casi como un estuco, le sirve para reproducir los modos clasicistas del trabajo en piedra, por ejemplo con los arcos, las pilastras y modenaturas que resolverá en este material en su edificio más representativo e institucional, los Archivos del Estado, en Bogotá. Pero también —como el cielo, el agua, la montaña o las praderas sabaneras— es un material *natural* (diversas arcillas cocidas), con sus colores y texturas, pero además con el suplemento de un oficio humano incorporado, que acompaña espléndidamente esa voluntad de convertir todo el gesto proyectual en un trabajo de instalación en lo natural previo. Esto lo distingue del uso casi folclórico-rural que le dará al mismo material el mexicano Mijares tanto como a la referencia industrial-urbana que le adjudica el uruguayo Dieste.

La *abadía benedictina* proyectada por Jesús Tenreiro, en una lomada de 600 metros sobre el nivel del mar, próxima al poblado aborigen de Güügüe —como ocurría en los monasterios medievales— y mirando al cercano lago de Valencia (Tacarigua en toponimia indígena), se propone otra serie de reflexiones acerca del lugar natural o el sitio que debe ser investido por una instalación arquitectónica, de por sí

compleja en sus exigencias programáticas y sin excluirse discursos reelaborados de cierta arquitectura moderna (desde la de Kahn hasta Le Corbusier del similar proyecto de La Tourette). De esa mezcla, tan latinoamericana, de reflexión sobre el sitio natural y sobre la cultura arquitectónica moderna, deriva la complejidad de este proyecto, que por empezar, parte por terminar de destruir la tipología claustral que ya había empezado Le Corbusier, al autonomizar el plano de sustentación y convertir el núcleo abacial del proyecto en un espacio virtual: aquí el proceso se agudiza, el claustro se convierte en un patio no receptivo sino expulsor y el envoltorio cuadrangular se distorsiona en una suerte de cruz de pabellones que huyen hacia el paisaje de los cuatro puntos cardinales. Podríamos hacer la hipótesis que semejante innovación tipológica —que cierra el larguísimo ciclo de casi quince siglos, iniciado por esta misma orden en Montecassino— obedece a la intención de supeditar el producto arquitectónico —o la instalación del constructo cultural— a las condiciones del entorno natural preexistente. Tanto para acoger su cualidad microclimática (el tipo se rompe para permitir el flujo de las brisas o los temporales de viento y lloviznas), para convertir el edificio en mirador (del lago y las lomadas, algunas de ellas trabajadas por agricultores de la zona), para diversificar un concepto fracturado de hito o monumento territorial (sólo desde muy lejos se reconstruye la silueta del artefacto, siempre disuelto en los fondos de paisaje) y aun para aligerar la tradición enclaustrada y hermética de los conjuntos abaciales (dentro del edificio aéreo, como depositado en el terreno, se escuchan los ruidos de la naturaleza circundante y

de la aldea cercana). Sin embargo, como decíamos, el proyecto arquitectónico no resigna su meditación sobre los materiales de la modernidad brutalista o dura (aunque suavizando su rusticidad corbusierana, más cercano de la pulcritud constructiva de Kahn), pero naturalizando su factura con materiales y colores locales e incluso matizando su voluntad de impostación con alusiones a los ritos panteístas precristianos del lugar, como la adoración de la Venus de Tacarigua y sus imágenes geometrizadas de terracota: lugar y culturas originarias se entreveran en esta reelaboración de un programa clásico y unos materiales proyectuales moderno que, como en Salmona, no pueden ignorar la necesidad de tematizar los datos del paisaje y la cultura locales.

134 *Producción cultural y vacío de urbanidad burguesa*

Si la *densidad* socio-cultural y material de la sociedad y ciudad burguesa, respectivamente, son causa, en el contexto europeo, de un tipo de producción cultural inevitablemente ligada a tematizar esas cuestiones —en lo que supone en la práctica histórica tanto el desarrollo *disciplinado* de eso que llamamos *modernidad* como del despliegue *crítico* de lo que calificamos como *vanguardia*—, la ausencia de tales densidades y complejidades suscita en el contexto americano la necesidad de trabajar en una suerte de *vacío de urbanidad* que es, a la vez, tanto vacío de *socialidad burguesa* cuanto vacío de *materialidad urbana*.

Entre la muy variada arquitectura que crece al margen (quizá no necesariamente, en términos de *negatividad* urbano-burguesa), se analiza-

rán en este punto un par de ejemplos bastante característicos en América Latina de unos términos obligados a construirse, por así decirlo, un basamento de referencialidad o contextualidad no devenidas de las condiciones morfológicas, sociológicas o programáticas de lo urbano: el *Convento y Capilla de las Capuchinas en Tlalpan*, de Luis Barragán y una de las *casas provincianas* del peruano Juvenal Barracco, en este caso, la Pimentel en Trujillo.

Como casi toda la obra urbana barraganiana, el *convento capuchino de Tlalpan* es un proyecto clausurado, postulado como introvertida reflexión sobre muchas cosas, pero ninguna emanada de una ciudad que no ofrece ni determinaciones ni contextos. Desde luego, así como el programa lo permite —o lo exige—, la obra es ensimismada en el espacio y en el tiempo; al ser antiurbana es a la vez intemporal (como ocurre, en una cultura diferente, con la introversión crítica urbana de las casas de Ando): con lo cual se apela a la tradición tipológica conventual, al ascético barroco monástico de la desmaterialidad y del espectáculo del autoflagelamiento corporal y sensorial, al repertorio de la abstracción *der stijl*, pero materializada con materiales y colores de origen indígena, como las tinturas de las plantas xerófitas del desierto, a los procedimientos compositivos de planta de bloque y espacialidad disuelta en frontalidades, etc. La ciudad *ausente* obliga —o induce, estimula— a una arquitectura desligada de todo compromiso funcional y estético urbano burgués.

La *Casa Pimentel*, como una arquitectura ejercida en una especie de vacío urbano o de márgenes (que en estos casos son refugios de una

marginalización social elitista, provocada o inducida por la pérdida burguesa del centro) propone, en el contexto de las obras de Baracco, la reconquista de geografías urbanamente inéditas, como las playas no urbanas de sus obras al norte de Lima y también de esta casa trujillana, no lejana de las ruinas antiurbanas de Chan Chan, la ciudad mochica de barro más célebre de las culturas peruanas costeñas. Casas por otra parte, pensadas como cosas, artefactos o enormes muebles habitables, grandes marcos o soportes de paisaje: estrategias todas devenidas de la necesidad de inventar sucedáneos al contexto socio-urbano inexistente, lábil, incompleto o perdido.

Producción cultural cosmopolita: de la abstracción a la tecnología

En América —sobre todo, la América blanca sudamericana— la cultura es y ha sido una oscilación entre la *negación* de una realidad demasiado contaminada e impura y el *deseo* cosmopolita de ascender desde los márgenes hasta el Olimpo civilizado identificado con la modernidad europea. A menudo, la expresión de este deseo deviene en un proyecto alegórico.

La ejemplificación arquitectónica posible para este punto es muy variada y seguramente ocupa el espacio principal de la producción disciplinaria *alta* o calificada, precisamente por la exigencia (o auto-exigencia) de generar hechos arquitectónicos coherentes con un cosmopolitismo mundial, o sea, arquitecturas atópicas y ultracontemporáneas, a la vez. Sin embargo, en el marco de este estudio, que procura definir, si caben, términos de una posible

identidad regional latinoamericana, de acuerdo con las proposiciones generales ya expuestas, seleccionamos dos ejemplos, uno volcado a articular cosmopolitismo y lenguaje —el *conjunto residencial en La Rinconada*, Lima, del peruano Emilio Soyer— y otro que problematiza la cuestión posible de cosmopolitismo situado y tecnología apropiada —el edificio de oficinas llamado *Consortio de Seguros Vida* en el nuevo centro terciario de Las Condes, en la capital chilena, de Enrique Browne junto al francochileno Borja Huidobro.

La obra de Soyer, las *Casas de la Rinconada*, dentro de una serie de pequeños conjuntos urbanos, se propone investigar una especie de minimalismo expresivo, de alto refinamiento, pero a la vez ceñida a esa reinterpretación a que antes aludíamos, del modernismo más ortodoxo o puro, algo que seguramente se vincula a un modo semejante de posicionamiento contemporáneo que a nuestro juicio resulta sintomático de la escena española —por ejemplo en Navarro Baldeweg, en Llinás o en Ferrater— y que probablemente explique asimismo la arquitectura de Soyer, de dilatada estancia en España. Aquietados los pionerismos fundacionales de las vanguardias modernas, ciertos procedimientos proyectuales se decantan como estilo —y se alejan así, del frenesí consumista obsolecente del vanguardismo—: cuando esa estabilidad de estilo resulta nítida, emerge la disponibilidad de un lenguaje, no tanto social o socializado, pero sí como referencia para unas prácticas expresivas de una cierta perfección de oficio.

Con la posibilidad de tal ortodoxia, ligada a la modernidad dura sedimentada como estilo/

lenguaje, se hace disponible un lenguaje austero, capaz de resolver, con moderada referencialidad cosmopolita, los casos de micro-proyectos residenciales urbanos y, a la vez, constituir un lenguaje lejanamente capaz de vincularse tanto con la estilización clasicista neocolonial que nutrió la arquitectura residencial limeña de los 40 –por ejemplo, en las casas de Velarde– cuanto con referencias al ortogonalismo de rigurosa composición según los principios áureos que tiene cierta arquitectura palaciega prepizarriana como el caso del complejo de Puruchuco, un rectángulo de barro cocido y riguroso planteamiento casi mondrianesco, situado hoy dentro de Lima y datado a principios del xv. El lenguaje devenido de la estabilización de la modernidad, se convierte en medio o práctica escrituraria para enlazar el cosmopolitismo culto o alto de las elites latinoamericanas con alusiones veladas a la propia historia de otros momentos elitistas: en cierto modo es lo que distingue la prosa borgeana, receptiva de la modernidad estilística-técnica (Proust, Joyce, Kafka) y a la vez capaz de articularse con una re-escritura discreta de la micro-historia (los soldados de las guerras de independencia, los cuchilleros arrabaleros, los inmigrantes excéntricos, etc.).

El edificio de oficinas del Consorcio Vida de Browne-Huidobro representa, por una parte, el auge de los nuevos y sofisticados *downtowns* terciarios de algunas ciudades americanas, hoy devenidas en polos de la globalidad financiera y de servicios. Pero por fuera de su posible adscripción a tal saga de neocosmopolitismo (*high techs* más o menos *inteligentes* y sobre todo, simbólicos) este proyecto contiene algu-

nas diferencias, que quizá justifique una pertenencia a una ciudad y cultura específicas y se aparte, sin recursos de tipo folclórico, de tal homogeneidad omnipresente. Por ejemplo, el tratamiento bio-ambiental del proyecto, con su estanque de humectación del aire o sus frondas horizontales que forran la pared de metal y cristal de la fachada con una vegetación variable según las estaciones. O la búsqueda de una geometría adaptada a un emplazamiento urbano peculiar y el tratamiento de los interiores según facturas casi artesanales, de madera y piedra, que si tiene alguna referencialidad internacional, lo emparenta con diseños escandinavos y su peculiar vía de modernidad *situada* (en sus condiciones de clima, tecnología y usos).

La destilación cosmopolita de lenguajes neomodernos en Soyer o la prudente adaptación de tecnologías de punta en Browne, demuestran un flanco no necesariamente banalizado o de puro seguidismo de *manieras* internacionales contemporáneas y en ese estrecho espacio de maniobra queda contenida una nueva demostración de ese cosmopolitismo latinoamericano, de perfección formal y aun de cierta erudición de oficio.

Novedad y valor de la cultura de la triple negación (antimestiza, antihélica y antiurbana)

Para aludir a una ejemplificación arquitectónica de este punto (y sin caer, necesariamente, en unos discursos exageradamente críticos o negativistas) quizá podamos hacer referencia a dos posturas, en sendos ejemplos: una que reconstruye un discurso para una práctica archi-

tectónica que contiene ideas críticas en el seno de una *performance* dominada por presupuestos típicos de la producción de la *obra de arte* —la *casa en la playa de Santa Teresita* en el litoral atlántico argentino, del arquitecto y artista Clorindo Testa— y otra que formula un contexto completo de experimentalidad susceptible de concretar (o poner en positivo) los términos generales de una americanidad basada en la elaboración de la triple negación enunciada más arriba —una de las piezas, la llamada *Hospedería de la Entrada*, del conjunto *Ciudad Abierta de la Cooperativa Amereida*, en las playas del Pacífico, cerca de la ciudad chilena de Viña del Mar.

Las *performances* artístico-arquitectónicas de Testa (y si se quiere, en cierto sentido de los otros poderosos *form-givers* americanos modernos: Barragán, Niemeyer) procuran requerir un plano de autonomía del discurso arquitectónico —por lo menos o fundamentalmente, el ligado a las soluciones del hábitat doméstico— parangonable con la autonomía de la producción de la obra de arte moderna, esa que Adorno llamará *inorgánica* por su suspensión de toda representación. Se operaría así una posibilidad de generar un tipo de productos de talante a-social, a-natural y a-urbano, mediante un cuidadoso recorte de las clásicas determinaciones del programa, el sitio y el contexto. Esta posibilidad empalma con las tentativas anti-urbanísticas del *organicismo* wrightiano y su remozamiento del modelo inglés del *man in your castle*, acorde a la ideología del *spirit frontier*, que pudo alimentar en el caso sudamericano desde escuelas o movimientos (el llamado de las *Casas Blancas* en Argentina)

hasta experiencias que retoman argumentos del modelo de las *garden cities* (desde los grandes proyectos paulistanos de los años 20, con la participación directa de R. Unwin y B. Parker, los arquitectos howardianos, hasta los *clusters* de viviendas de las Cooperativas de Uruguay, la comunidad Tierra, inspirada por C. Caveri en Argentina o las comunidades del chileno F. Castillo y aun la gestión local de E. San Martín o algunos proyectos como los de F. Vergara). En Testa, esta autonomía artística —más que programática triple crítica— devendrá en una vigorosa revisión estética, funcional y tecnológica del artefacto arquitectónico, repropuesto casi como un *manu-facto* o pieza de artesanía. Aquí y allá habrá numerosos cultores de esta posibilidad, como el argentino Puppo, el brasileño Zanine Caldas o la chilena Zegers.

137

El caso de la llamada *Ciudad Abierta*, proyectada colectivamente por la Cooperativa Amereida e inspirada en las ideas de Alberto Cruz, es más complejo y casi irrepetible en el contexto americano. Concebido como un experimento didáctico —sus fundadores, un grupo de profesores de la Universidad Católica de Valparaíso compraron un terreno frente al mar en 1970, para ensayar la materialización de algunas ideas arquitectónicas— el concepto básico fue remitirse a un supuesto grado cero de la creación proyectual arquitectónica, situable, según este grupo, en la instancia poética (eran grandes admiradoras del *art pour l'art* simbolista de Rimbaud y Baudelaire): a partir de este presupuesto, su trabajo, de tipo análogo al conceptualismo artístico, decidió negar la socialidad —sus edificios no tienen función o

usos socialmente reconocidos—, la naturaleza —los proyectos reniegan de pensarse en torno de sus condiciones naturales de instalación, aunque ellas, como las dunas o el mar, sean muy notorias— y la ciudad —ya que por fuera de su nombre, el conjunto es un *anticiudad*, sin calles, espacios públicos convencionales urbanos, vida urbana relacional, etc., y además se erige al margen de la ciudad y sin siquiera memoria de ella—. Por otra parte, la experiencia se reivindica como un ejercicio de reconstrucción cultural de una identidad poética americana, con diferentes rituales (no folclóricos ni vernaculares) para aludir a dicha condición: desde los *actos poéticos* fundacionales, en que se nombra e imagina la nueva construcción, hasta el *trabajo en ronda* que rememora la *minga* como versión americana de las cofradías medievales. De tal forma, emerge como el ejemplo más notable —aunque único— de asumir esa complejidad cosmopolita y culturalmente negadora de las condiciones que estructuraron la modernidad americana: cronografía o cartografía de un tiempo histórico largo escrita pues, con los materiales estrictos de la textualidad arquitectónica.

Culturas ucrónicas como reverso de las culturas utópicas

El discurso proyectual que presuntamente elabora términos de lo que hemos llamado *culturas ucrónicas*, podemos ilustrarlo (seguramente, de manera imperfecta o hipotética) con dos ejemplos: el primero demostrativo de la posible autonomía silenciosa —un objeto casi mudo o hermetizante depositado en el paisaje: la *casa Orrego*, en el balneario chileno de Zapa-

llar, de Cristián De Groot—; el segundo, referente a una concepción de una arquitectura antiutópica en el sentido de construcción casi geográfica o geológica de lugar: el *Balneario La Perla*, en la ciudad atlántica argentina de Mar del Plata, de Clorindo Testa.

La idea de la *casa veraniega Orrego* de De Groot —una larga calle frente a un acantilado sembrado de eucalipto— remite a las nociones introvertidas de la arquitectura minimalista territorial de Ando (y también a su necesidad de exceso de gesto artificial, para potenciar un equilibrio frente a la relevancia del paisaje), negando toda externidad —o controlándola cuidadosamente— pero también apelando al recuerdo alegórico de lo urbano, con sus conceptos de calle-corredor o plazas-estancias. También el esquema de introversión —que cumple la función ucrónica de diluir el lugar en una temporalidad larga, inmune al ruido cotidiano y sólo relacionada con *tempos* naturales, como la luz diurna o los cambios del oleaje distante o el movimiento tenue de la masa oscura de los árboles— evoca esa arquitectura defuncionalizada o de sabor hermético, como los templos-observatorio de Jaipur o las casas de la campiña romana del grupo GRAU-Anselmi (que a su vez, remiten a las construcciones sin tiempo de las tumbas y túmulos etruscos), o en el caso, americano las casas espiraladas o acaracoladas de Browne o de Barraco. Le tentativa de una instalación neutral y mínima del gesto arquitectónico en la mudez territorial o la grandilocuencia del paisaje, también se advierte en otros trabajos de De Groot (en otras geografías) como la casa Fuenzalida, en La Dehesa, afueras de Santia-

go, en que la arquitectura parece reducirse a unos austeros enmarcamientos de la planicie en que se instala, recordando asimismo a algunos proyectos de Undurraga-Deves o las casas pampeanas estrictamente reguladas por un dispositivo geométrico del argentino Bedel, no casualmente, arquitecto y artista conceptual.

El *Complejo Balneario La Perla* de Testa elabora una serie de trabajos en que se desarrollan metáforas corporales y zoológicas (como los proyectos del Auditorio de Buenos Aires o la Biblioteca Nacional) en que se apela a una organicidad naturalista y, a la vez, supuestamente reductora de la distancia entre cultura y naturaleza. Se trata de una *naturaleza secundaria*, trabajada con propósitos de albergue, casi como en el hábitat troglodítico. La operación metaforizante también recurre a otro grupo de referencias habituales de este arquitecto, como la citación del mundo geológico (que desarrolló asimismo en otro de sus proyectos importantes como el Centro Cultural de Neuquén en Argentina): en el caso marplatense la cita geologista alude al mundo de las formas de los acantilados de caliza, y a la vez esa geología agregada o artificial no desmiente su función de enmarcamiento de la naturaleza originaria, es este caso, el mar. Un tercer elemento proyectual incluiría la elaboración de referencias de tipo geográfico, casi pensando la ciudad como una sobreposición de estratos o capas que van densificando su estructuración: sus proyectos para el Centro Cultural de la Recoleta, en Buenos Aires, asumen esta voluntad, por así decirlo, de *construir geografías*, utilizando los materiales de las diferentes épocas históricas aunque lejos de una postura

arqueologista o conservacionista. La triple referencialidad esgrimida en este y otros trabajos —la zoomorfidad, la alusión geologista o la voluntad de construir territorio o geografías— se anudan en ese marco de dilación del tiempo, en una intención no de invadir utópica y culturalmente lugares vacíos, sino inversamente, de aportar ucrónica y naturalmente comentarios proyectuales —casi, *instalaciones*— acerca de las características de lo previo natural.

Utopía/ucronía: laboratorio y cosmopólis

Quizá un eje sustancial del enfoque de este ensayo sea el proponer que una de las formas fértiles de entender la relación cultural entre Europa y América sea aquel que opone —y a la vez articula— las nociones de *utopía europea* y *ucronía americana*. La utopía europea puede definirse como el aparato ideológico de cobertura del proyecto socio-económico de expansión; es decir, la forma de legitimar históricamente la necesidad de incorporar nueva naturaleza y territorios a las necesidades de dicha expansión: se piensa que puede ser posible una actitud de *construir* (escribir, cartografiar) una cultura tal vez no estrictamente *propia* sino *diferente*, apoyada en la fagocitación del fárrago de la occidentalidad pero tamizada o connotada por esas dimensiones diferenciales de la sociedad mestiza y el territorio ominoso, hylético o sublime: de allí, la posibilidad de la ucronía, no como traer meramente una cultura/sociedad que no tiene espacio o lugar adonde ello sobra, sino al contrario, la tentativa de *inventar* una cultura/ sociedad —como

historia o temporalidad no consumada— *a partir de tal omnipresencia tópica*: la ucronía quedaría así definida por el *exceso* de espacio/naturaleza y la necesidad de construir/escribir cultura sobre dicho exceso. La utopía, en cambio, es lo inverso: el exceso de construcción/escritura —o de cultura histórica, producidas en largas duraciones por las sociedades— busca espacio o *topos* donde radicarse, expandirse o mundializarse (de cultura a civilización) e incluso perfeccionarse como forma socio-cultural allí, en el *u-topos*, donde el espacio puede modelarse y hacerse cultura, al precio de dominar y encauzar su naturalidad bárbara.

140

Ciertamente la contraposición en términos de arquitectura, de un pensamiento utópico que transporta una cosmovisión proyectual completa en la proposición de una ciudad nueva donde supuestamente no hay ciudad (en el sentido europeo y burgués) puede ejemplificarse con los varios proyectos corbusieranos sudamericanos, como el concepto de *Ville Verte* que Le Corbusier desarrolló para su Plan Urbano de Buenos Aires de 1940, que más que plan es un macro-proyecto, coincidiendo o poniendo en práctica la propuesta normativa utópica de un mundo formal completo. En el anverso de esta postura —pero reteniendo los códigos estilísticos— el dilatado proyecto de 30 años de diversas proposiciones del argentino Amancio Williams bajo el rótulo de Casas en el Espacio, quizá pueda expresar el componente ucrónico, de marcar tiempos modernos en la abstracción territorial del desierto argentino, la Pampa.

El *Plan para Buenos Aires de 1940* contiene una de las contribuciones más significativas

del Le Corbusier americano, sobre todo en materia urbanística, cerrando un ciclo de reflexión que había comenzado en su viaje de 1929 y que decantaba el tipo de ideas urbanísticas de los primeros años 20 para París, así como anticipaba las ulteriores prescripciones del CIAM. La idea básica de la utopía corbusierana se ligaba por una parte a sus criterios de hombre estándar, asociado al concepto de la *machine d'habiter* y por otra, a la tendencia a concebir los escenarios americanos como configuraciones paisajísticas muy inmaduras o informales desde el punto de vista cultural. Un ejemplo de estas visiones *gestálticas* simplificadoras lo aportan sus viñetas urbanas del viaje de 29, por ejemplo, la imagen de San Pablo como un cruce de caminos cuya ondulación permitía acoger largas cintas de autopistas-puente habitables o la idea de una ciudad-península en torno del Cerro de Montevideo. Así, cuando recibe el encargo de Buenos Aires —promovido por sus recientes ex discípulos, Ferrari Hardoy y Kurchan—, concibe la ciudad existente si no como un vacío absoluto, como una especie de territorio *natural*, en el cual la baja densidad de sus monótonas cuadrículas equivalía al *humus* de los campos productivos. Es esa indiferencia acerca de lo dado —la ciudad ya tenía cerca de 2 millones de habitantes— lo que le permite desplegar su utopía de la *ville verte*, como una recuperación del terreno natural a través de las plantas libres de las torres cruciformes y los inmuebles cinta, una noción en que la ciudad se organizaba maquínicamente en torno de varios centros especializados (de negocios, de espectáculos, de gobierno, de deportes, etc.) y algunos enclaves dormitorio conectados a esa centralidad desestructurada a

partir de una red arterial de autopistas elevadas. Se aúnan así, en las nociones corbusianas, varios planos de discursividad utópica: la concepción del territorio existente como un vacío natural absolutamente modelable, la idea de una potencialidad artefactual completamente regeneradora de la vida urbana según una identificación mecanicista entre función y forma que es susceptible de pensar el ambiente americano —la articulación existente de sociedad y naturaleza— como una *tábula rasa* o ámbito experimental de laboratorio y el concepto de una organización científica de la sociedad y la ciudad a partir de la identificación de parámetros estandarizados de funcionalidades y morfologías.

Las *Casas en el Espacio* —un proyecto originado en 1942 para un barrio porteño y luego utilizado por su autor, Amancio Williams, como mecanismo generador de ciudad a lo largo de diferentes aplicaciones del esquema por más de tres décadas— comparte muchas de las ideas estéticas del racionalismo corbusierano; de hecho Williams fue uno de los pocos arquitectos reconocidos y valorados por Le Corbusier. Sin embargo, se trata de un equivalente arquitectónico de los ejercicios culturales de Borges o Xul Solar: prolijas degluciones cultas e enciclopedistas del refinamiento formal de la modernidad europea, utilizadas en plan de urdir abstracciones sobre un territorio concebido como neutro. Williams en particular, imaginó sus proyectos como vastas operaciones de culturalización escrituraria de algunos notables vacíos como las llanuras pampeanas o la vastedad del estuario del Río de la Plata⁹. De tal forma los proyectos son indeterminados —casi

cancerígenos, en su infinita posibilidad de desplegarse sobre tales territorios neutros—, pensados como una caligrafía infinita de pocos motivos modernos selectos y concebidos sin armazones convencionales como la idea de centro en las ciudades. Así como en Borges no hay motivo dominante —no escribió novelas, hay como un *virtuosismo impotente, una infinitud de comentarios a la espera de su sistematización* (como alude Dal Co, refiriéndose al ejemplo borgeano en su análisis de la arquitectura de Scarpa¹⁰)—, en Williams no hay estructura urbana sino uso de los signos de un tiempo (el material figurativo de la modernidad) para intentar marcar el exceso de espacio o la infinitud territorial con las referencias de un tiempo concreto: así, empalma su ciclo urbanístico centrado en la multiplicación infinita y amorfa de un tipo edilicio concreto (*Las Casas en el Espacio*) con la propuesta megalomaniaca del proyecto llamado *La Ciudad que necesita la Humanidad*, que será una monstruosa cinta de carreteras habitadas que discurre infinitamente sobre el territorio natural y urbano existente, entonces convertido en huellas de un pasado de-forme y lento (o sea: natural).

141

La cultura de las ucronías como cartografías del tiempo: el fenómeno del tiempo detenido o el eterno comienzo

Los dos últimos ejemplos propuestos para ilustrar la cultura de las ucronías —como métodos de estipular una *hipertextualidad* o unas *cartografías del tiempo* que así ejercerían un control proyectual del territorio entendible como omnipresente vacío— son dos interven-

ciones proyectuales urbanas: los *Jardines de El Pedregal* –la infructuosa o frustrada operación inmobiliaria de Luis Barragán, que recupera la reiterada tentativa americana de instalarse, con extremada economía, en el paisaje natural– y el *Museo Xul Solar* –una nueva/ vieja tentativa del argentino Pablo Beitía para reducir (y al mismo tiempo, potenciar) la arquitectura a la función de reescribir o comentar otros textos.

142

El Pedregal –un relicto geológico en la ciudad capital mexicana, un mundo de naturaleza *larga* o mineral– fue asumido por Barragán como una oportunidad de concebir el proyecto como instalación, talladura, comentario, acogimiento. No hay tanta distancia cultural en esta operación, del modo de trabajo del proyectista de Uxmal o de Macchu Picchu; no es tan diferente el proceso de la reflexión de hominización que se le procuró aportar a las piedras de Sacsahuamán. También, tal idea de *jardín original*¹¹, le permitió a Barragán volver a enunciar la arquetipicidad básica del primer mundo humanizado presente en la figura bíblica del jardín edénico, un tema que discurre por debajo de toda la producción barraganiana, pero también, por ejemplo, en la obra mexicana de Malcom Lowry, sobre todo *Bajo el Volcán*¹².

El Museo Xul Solar –un final actual de esta pasión escrituraria que podría explicar un cierto eje del trabajo cultural ucrónico americano– es uno de los casos de la arquitectura entendida, a la manera derridiana, como un texto sobre otro texto. Se trata de la transformación de la casa en que residía el artista argentino Alejandro Schultz Solari –cuyo pseudónimo era Xul Solar– en un museo acogedor y conmemorati-

vo de su variada obra plástica: el proceso proyectual escogido no será, empero, el de una restauración (ya que la casa originaria no era de gran calidad o relevancia) sino el de una imbricación del material museográfico en una construcción nueva, regida por imperativos proyectuales contemporáneos pero que se autoimpone la obligación de parafrasear o reescribir, en la textualidad arquitectónica, algunas de las características de la producción artística de Xul Solar¹³), quien a su vez trabajaba sobre los textos de Borges (y otros *cosmopolitas*, como Gironde, Jarry, Artaud). Pero también se conjuga la arquitectura textualizada del Terragni del Danteum o de los proyectos de Leonidov, y aun el detallismo interminable (o borgeano) de Scarpa o la deconstrucción eisenmanniana. Es decir, la arquitectura entendida como trabajo de escritura: depósito destilado de referencias enciclopédicas interminables y venero de alegorías, en este caso, potenciadas por el *modus operandi* del artista homenajeado y reinstalado en un museo *final* que es una rescritura interpretativa y contenedora de la casa *original*. El valor pre/posmoderno –o sea, ucrónico– del proyecto es la disolución de la subjetividad del proyectista en la urdimbre de textualidades o comentarios que, bajo la tentativa de re-presentar la subjetividad del artista cuya productividad se alberga, incluye la perspectiva de una obra abierta a diversas percepciones/comentarios/fruicciones.

El ciclo puede parecer infinito y se trata que la textualidad converja a escribir este mundo neutro o abstracto de lo natural, haciéndolo más humano y denso, más histórico y habitable: en definitiva, un trabajo americano pendiente.

NOTAS

¹ Este ensayo aborda temas cuyo desarrollo pleno y las referencias bibliográficas correspondientes figuran en R. Fernández, *El Laboratorio Americano*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

² F. Braudel, *Civilización Material, Economía y Capitalismo: siglos XV-XVIII*, Tomo 1: *Las Estructuras de lo Cotidiano*, Tomo 2: *Los Juegos del Intercambio*, Tomo 3: *El Tiempo del Mundo*, Editorial Alianza, Madrid, 1984. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Editorial del Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

³ T. Halperín Donghi, *Una Nación para el Desierto Argentino*, Editorial CEAL, Buenos Aires, 1982.

⁴ O. Paz, *Tiempo Nublado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986.

⁵ Un interesante planteo sobre las relaciones entre premodernidad, modernidad y posmodernidad figura en el libro de B. Latour, *Nunca hemos sido modernos*, Editorial Debate, Madrid, 1993.

⁶ Dos interesantes resúmenes europeos recientes de arquitectura americana —conteniendo algunos de los ejemplos a que nos referiremos— son el número de *A&V* 48, monográfico dedicado a América Latina, Madrid, 1994, y la revista italiana *Zodiaco* 8, Milán, 1992. En la primera se insertan ejemplos de arquitectura latinoamericana reciente comentados por críticos locales, y en la segunda, además de una selección de obras escogidas por críticos americanos, hay varios ensayos temáticos (Sartor, Posani-Sato, Liernur, Fernández, Baroni).

⁷ Este tema queda propuesto en la entrevista que J. C. Olivares le efectúa al arquitecto de Chiloé, Jorge Lobos, en la *Revista de Arquitectura* número 9, Santiago de Chile, 1997.

⁸ L. Noelle Mereles, *Escenografía barroca*, ensayo incluido en *A&V* 48, ver nota 11.

⁹ R. Fernández, *El rigor del proyecto moderno. Comentarios sobre la obra de Amancio Williams*, Ficha 88, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, 1998; C. Vekstein, *Senderos Luminosos*, artículo en *Revista 3*, número 6, B. Aires, 1995.

¹⁰ F. Dal Co, *El Oficio del Arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración*, artículo en *Revista de Occidente* 42, noviembre 1984, Madrid.

¹¹ A. Alfaro, *Voces de Tinta Dormida: Itinerarios espirituales de Luis Barragán*, ensayo en revista *Artes de México* 23, México, 1994.

¹² M. Lowry, *Bajo el Volcán*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1984. Ésta es la novela de la búsqueda del jardín perdido en México, que termina con el párrafo siguiente: *Le gusta este jardín? Evite que sus hijos lo destruyan.*

¹³ Xul Solar, como artista fue más bien un calígrafo, un comentador/compositor, un *régisseur* de formas que investigaba como elementos matéricos de un posible lenguaje universal. Así se autodescribía: *Recreador, no inventor y campeón mundial de un panajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega; padre de una panlengua que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafitas plástiútiles que casi nadie lee; exégeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo deviene (werde) positivo con un adverbio: aún y un casi, creciente.* Citado en P. Beitía, *Xul Solar. El Artista Fundador*, ensayo en *Revista 3*, número 6, Buenos Aires, 1995.