

#11
VENUELO/ MAY. 89!

FERNANDO K.
Arquitecto

materiales

PROGRAMA DE ESTUDIOS HISTORICOS
DE LA CONSTRUCCION DEL HABITAR.

MATERIALES N°4.-Diciembre de 1983//
traducciones:Kenneth Frampton, Demetri
Porphyrios, Carlo Ginzburg, Anthony Vid
ler.--Seminario:C.Rowe-La Tourette(J.
Mele)-Brunelleschi-S.Spirito(G.Silves
tri), sobre 'Raíces de un paradigma in
diciario(H.Falduti).--Buenos Aires
del Centenario por P.Liernur//Museos-
depósitos del saber? por J.Sarquis///
El Estado y la Arquitectura moderna
en Venezuela, por Alberto Sato./////

PEHCH-CESCA.Programa de Estudios His
tóricos de la Constucción del Habitar
SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS.CESCA

C E S C A

4

CENTRO DE ESTUDIOS
SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

MATERIALES es una publicación interna del Programa de Estudios Históricos de la Construcción del Habitar que comprende varias secciones: traducciones de trabajos inéditos en nuestro país, trabajos de análisis crítico realizados por miembros del Programa y arquitectos invitados y

reproducción de clases dictadas en Seminarios y reediciones de Documentos.

MATERIALES no tiene distribución comercial. Los trabajos que aquí se reproducen no son versiones definitivas y son, obviamente, de propiedad de los autores.

PROGRAMA DE ESTUDIOS HISTORICOS
DE LA CONSTRUCCION DEL HABITAR

Fernando Aliata
Anahí Ballent
Ana Cabarrou
Marcelo Cuenca
Jorge Feferbaum
Marcelo Gizzarelli
Humberto González Montaner
María Hojman
Pancho Liernur
Gustavo Lijalad
Trinidad Llambi Campbell
Jorge Mele
María Poberaj
Pablo Pschepiurca
Jorge Sarquis
Teresa Sauá
Irene Testa
Michel Tronquoy

CONSEJO DE REDACCION

Fernando Aliata
Pancho Liernur
Pablo Pschepiurca
Jorge Sarquis

Montevideo 938
Tel. 42-2375 - 44-3986/5856
1019 - Buenos Aires - Argentina

INDICE

traducciones

NOTAS SOBRE EL METODO. Demetri Porphyrios	1
GIEDION EN AMERICA: REFLEJOS EN EL ESPEJO Kenneth Frampton	12
PANOPTICISMO UNIVERSAL Anthony Vidler	20
OBSERVACIONES, RAICES DE UN PARADIGMA INDICIARIO Carlo Ginzburg	21

seminario

COMENTARIOS SOBRE EL TEXTO DE GINZBURG Hebe Faldutti	33
LA VISION CRITICA DE COLIN ROWE Jorge Mele	35
BRUNELLESCHI-NORBERG SCHULZ Graciela Silvestri	48

ensayos

EL ESTADO Y LA ARQUITECTURA MODERNA EN VENEZUELA Alberto Sato	55
BUENOS AIRES DEL CENTENARIO. EN TORNO A LOS ORIGENES DEL MOVIMIENTO MODERNO EN LA ARGENTINA. Pancho Liernur	62
LOS MUSEOS, DEPOSITOS DEL SABER? Jorge Sarquis	74

avances

EL ASILO COLONIA DE LOMAS DE ZAMORA María Cristina Poberaj	95
EL EDIFICIO BENCICH Cavalli, Giaccio, Posik, Repucci, Spinelli. Coord.: J. Mele	100

TRADUCCIONES /

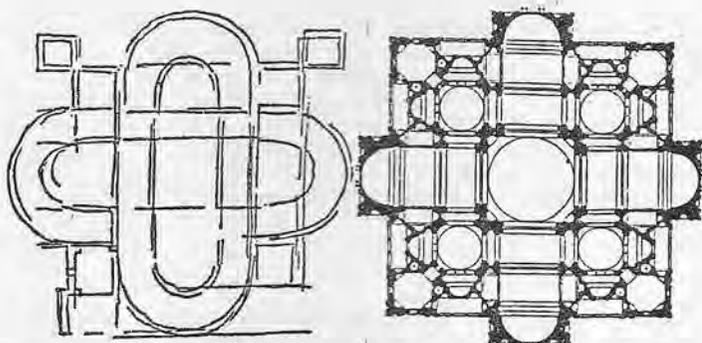
Los textos de D.Porphyrrios y K.Frampton fueron publicados en la revista Architectural Design 51 6/7 de 1981.

El texto de A.Vidler fue publicado en la revista Oppositions N°15/16 por MIT/PRESS, Massachusettes. Las versiones que publicamos de estos textos, así como la traducción del artículo de Ginzburg, fueron realizadas para esta publicación interna y no fueron revisadas por los autores.

Hebe Faldutti tradujo el texto de Ginzburg y Jorge Feferbaum el de Vidler.

NOTAS SOBRE EL METODO

por Demetri Porphyrrios



izquierda: Leonardo da Vinci, croquis para una iglesia en el plano de la cruz griega con torres en ángulo, Paris Manuscrito B.
derecha: Plano original de Bramante para San Pedro Roma, 1506

DEMETRI PORPHYRIOS nació en Atenas, Grecia, en 1949. Recibió sus títulos en historia y teoría de la arquitectura de Princeton University. Durante los años 1975 a 1976 fue miembro de la Fundación Graham que investigó la obra de Alvar Aalto en Finlandia. Ha publicado en "Journal of the Society of Architectural Historians", "Architectural Design", "Controspazio", "Lotus International", "Oppositions" y "Architektonika Themata". Posee una práctica privada en Atenas y ha enseñado en la Asociación Arquitectónica y en el Royal College of Art. Es actualmente director de los Estudios Históricos y Teóricos en arquitectura en el Politécnico de Central London. Su libro sobre Aalto, titulado "Fuentes del Eclecticismo Moderno" será publicado en 1981 por Academy Editions.

Casi todos los logros importantes de la historia del arte y de la arquitectura de los últimos cien años se han realizado bajo la sombra de Hegel. La historia de la historia de la arquitectura, desde Strzygowski, Bruelhardt, Riegl, Wolfflin, Frankl, Wittkower, Pevsner o Giedion, hasta las escuelas contemporáneas, ha sido la historia de reinterpretar los conceptos de "representación" e "Idea", siempre permaneciendo alrededor del legado del idealismo hegeliano.

Contra la clásica categoría de "imitación de la naturaleza", Hegel propuso aquella de la "representación de la Idea". El mundo clásico y renacentista creía firmemente que el deber del arte era el de imitar a la naturaleza y que, de hecho, la excelencia artística descansaba en la propia y magistral imitación de la naturaleza 1. La crítica de Hegel a la clásica categoría del "mimetismo" como así también su crítica de la teoría kantiana sobre el desinterés por el arte, apuntaba a levantar el arte del dominio metafísico en el cual se había debatido a través de los siglos. En vez, Hegel intentó situar al arte dentro de la cultura. Hegel habló entonces del arte como "procediendo desde la Idea Absoluta", y designó como su meta final "la sensual representación de lo absoluto en sí mismo". 2. Hegel usaba el término "Idea" para abarcar no simplemente alguna imagen platónica abstracta que se ha refugiado en la mente como un 'a priori' constitutivo, sino que también para marcar un modo y un despertar de realidad concreta.

En el prólogo a "La Fenomenología de la Mente" Hegel sostiene que "lo verdadero es lo concreto", lo que significa que todo fenómeno (material y/o conceptual) debería siempre estudiarse alrededor de su contexto viviente (actual) social y cultural y jamás en estado aislado. El estudio de la arquitectura de un pueblo, por ejemplo, debería siempre buscarse alrededor del contexto de la vida cultural de la gente, ya que la arquitectura, de acuerdo a Hegel, representa la visión del mundo de ese pueblo. De hecho, cada civilización es caracterizada por su espíritu peculiar y distintivo, su Zeitgeist, cuyo omnipotente poder mantiene a todos bajo su hechizo. A su vez, el arquitecto-artista, a través de la Idea, toma posesión del mundo externo y al hacerlo adquiere un Weltanschauung. Esta Weltanschauung o visión del mundo, hospedada entre la constitución consciente o inconsciente de la mente humana, se convierte en el modo operando de toda producción y actividad social. Así, el arquitecto/artista, en el mismo acto de crear, simplemente representa la "Idea" en forma sensual; esto es, él expresa su Weltanschauung por medio de la forma corpórea, sensual.

Este incesante reflejarse de la "I" y la cultura no es simplemente una operación sincrónica. Hegel alega que la cultura está en un incesante estado de floración; de ser aufgehoben; de anularse a sí misma y aún así preservar, a través de la sublimación, su esencia en una síntesis cada vez más alta. En ese sentido, nosotros somos los productos no sólo del "espíritu de nuestro tiempo" sino que también del "espíritu de todos los tiempos".

pos pasados" siempre y cuando, a través de la historia, un caudal continuo, evolucionario e ininterrumpido junte todo en una sola y soberana identidad.

EL LEGADO HEGELIANO DE ARTE Y DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

La deuda teórica que el arte y la historia de la arquitectura deben a este legado de idealismo hegeliano es verdaderamente inmenso. Detrás de la aparentemente no sistemática metodología de la historia de la arquitectura, detrás de sus dispersos conceptos, sus reglas no codificadas, o sus amplios horizontes humanísticos de escolaridad, descansa la epistemología hegeliana de la historia. Es en el terreno y en las fronteras de la "historioidad de la Idea" hegeliana que la historia de la arquitectura ha desdoblado sus debates y ha fundado su campo disciplinario. Describamos, entonces, los principios implícitos, metodológicos, con los cuales la investigación en la historia de la arquitectura ha sido -y en gran medida aún lo es- buscada.

Primero, la noción del Zeitgeist, o el "Espíritu de la Era"; permite establecer entre los fenómenos simultáneos o sucesivos de una era dada una comunión de sentido, un juego incesante de espejos donde todo está animado por la imagen de una conciencia colectiva. Pevsner, en su "Croquis de la Arquitectura Europea", escribe; "es el espíritu de una edad lo que ocupa la vida social de un período, su religión, su erudición y sus artes."³ Y como la arquitectura es el producto de "espíritus cambiantes de edades cambiantes,"⁴ Pevsner sostiene categóricamente que "los iluminados manuscritos del Reichenau, las esculturas de Reims o los frescos del Giotto fueron... creados por... un Zeitgeist expresado en religión, política y filosofía, en el gremio y en el taller."⁵ Esta conciencia colectiva concebida como el espíritu de un arquetipo colectivo contra el cual toda desviación u ortodoxia son medidos, es siempre clara y oscura al mismo tiempo, obvia aunque también escondida, en todos lados y en ninguno. Es en este sentido que para Frankl "la arquitectura de iglesias, la escultura y la pintura, la poética religiosa y el escolasticismo están conectados entre sí, aquí y allá, por entrecruzamientos... permanentemente revitalizados y alimentados por una misma savia, ya que poseen una raíz común."⁶ Hasta Wolfflin, dejando de lado por el momento su estricta adhesión a la autonomía absoluta del arte, concluye que "en una palabra, la arquitectura expresa el Lebensgefühl de una época. Como arte la arquitectura (da) un acrecentamiento ideal de este Lebensgefühl; en otras palabras, expresa las aspiraciones del hombre."⁷

La concepción de un Zeitgeist autoexpresándose en los varios campos disciplinarios de la actividad humana, presupone que a la noción de expresión se le da un significado relacional específico. De aquí la noción de "influencia"; provee siempre una razón para el nacimiento de un evento, implicando una relación causal que alude a una determinación binaria de causa y efecto. Su trabajo es demarcar familiaridades entre fenómenos sucesivos cronológicos asignándoles el rol ya sea de una gallina o de un huevo. "Uno de los traba-

jos que preocupan particularmente al historiador del arte," escribe Frankl, "es demostrar la dependencia de obras de arte con aquellas que las precedieron y la influencia de diferentes regiones o escuelas entre sí."⁸ Ser influenciado significa ser marcado por rasgos prestados y poseer raíces al mismo tiempo en la tierra paterna. De acuerdo a Pevsner, "el Manuscrito B de París de Leonardo... (consistiendo) de una combinación de una cruz griega mayor con cruces griegas menores en las esquinas... iba a probar... ser de importancia para el futuro (de Bramante). Bramante debe haber visto esto, y lo debe de haber recordado años después de dejar Milán y mudarse a Roma."⁹ Ser influenciado entonces, significa ser catalogado de acuerdo a los rasgos comunes que uno comparte con otros, ser léxicamente o formalmente clasificado, agrupado, limpio de toda impureza, archivado, insertado y por ende imbuido de inteligibilidad 'histórica'.

El arte y la historia de la arquitectura han concebido también desde otro tipo de influencia; esta vez no entre artistas individuales o 'écoles' sino que entre ideas, creencias o concepciones de disciplinas distintas. En el período comprendido entre 1130-40 y alrededor de 1270, Panofsky observa "una conexión entre arte gótico y escolasticismo que es más concreta que un mero 'paralelismo' y aún más general que aquellas individuales -y muy importantes- 'influencias' que son inevitablemente aplicadas a pintores, escultores o arquitectos por consejeros eruditos. En contraste a un mero paralelismo, la conexión que tengo en mente es una genuina relación de causa y efecto; pero en contraste a una influencia individual, esta relación de causa y efecto aparece por dispersión en vez de por importe directo. Aparece por medio del despliegue de lo que podría llamarse, a falta de un mejor término, un hábito mental... Tales hábitos mentales trabajan en todas y cada una de las civilizaciones."¹⁰

Este Zeitgeist, autoexpresándose en la actividad cotidiana al influenciar el Weltanschauung del artista/arquitecto, por medio de formar varias tendencias grupales o écoles, o hasta por medio de definir la mentalidad de una época, ha sido siempre como fuerza dinámica que se desdobra en la historia. De aquí la noción de 'evolución'; permite agrupar eventos históricos al relacionarlos a un principio soberano de inteligibilidad por el constante descubrimiento de un distante comienzo y de un principio de coherencia que se saborea de manera que esbozaría las líneas exteriores del desarrollo histórico. En forma similar Frankl sostiene que el "hilo central de este libro (Arquitectura Gótica) es el proceso lógico por el cual los cambios del estilo románico al gótico, y aquellos anexos al estilo gótico hasta su conclusión en la última fase gótica se desarrollaron a partir de un principio básico."¹¹ Tal comprensión de una historia de la arquitectura está fundada en dos suposiciones fundamentales: primero, que existe un origen temprano en el cual descansan todos los rasgos que el fenómeno artístico exhibirá en su desarrollo; y segundo, que la historia de este fenómeno no es otra cosa que sus rasgos primordiales trazados ahora en su sucesiva trayectoria narrativa llamada evolución.

En Inglaterra, en Francia, en Italia, en Alemania, en Holanda, en España," escribe Pevsner, "un desarrollo coherente e intacto corre a través de los últimos mil años y más... Carlomagno restauró el Imperio Romano, y, contra sus deseos, ayudó a crear el primer espíritu occidental joven, los Cluniacs en Francia y los emperadores sajones en Alemania desplegaron el estilo románico, en la ile de France ingeniosos albañiles idearon el sistema gótico, albañiles ingleses, españoles, alemanes e italianos algo después lo modificaron para adecuarlo a su creciente conciencia nacional, Italia se rebeló contra ello en pos de una nueva pureza, un orden científico, y una gracia, luego en pos de una gravedad y solemnidad nuevas y entonces por una artificialidad forzada y autotorturadora, en su temprano renacimiento, alto renacimiento y manierismo. (Tal es el poderoso drama de nacimiento, adolescencia, viril madurez y primeros síntomas de envejecimiento de occidente..." 12.

Pero sobre todo, las nociones que permiten a la historia arquitectónica reunir en unidades el material que investiga, son aquellas de la arquitectura como "objeto", y del arquitecto como "autor". Estas nociones tienen una existencia inmediata, empírica y real en nuestras vidas: establecen su presencia por medio de su altura, peso, apariencia, sombras que las acompañan, el dinero con el cual juegan, las licitaciones, los contratos, las firmas, su nacimiento y su muerte, o las fotografías que permanecen mucho después de su desaparición.

Primero, la noción de arquitectura como 'objeto': permite asignar al edificio una unidad definida por los límites de su existencia física; siempre asumiendo que la unidad del edificio es una instantánea dada, una coherencia inmediata y homogénea. Conversamente, esta noción de arquitectura como 'objeto', fundada en la suposición de una coherencia pre-dada dormida en la argamasa de sus uniones, permite a la historia arquitectónica asumir como trabajo la resurrección de tal coherencia. Así, la historia arquitectónica siempre niega las contradicciones presentes en el edificio y siempre silencia sus antinomias, de manera que la temática generalizada del edificio es extraída como el soberano organizador. Entonces las consistencias del edificio se fortalecen y reciben el status de "principios".

Cercanamente ligada a la noción de arquitectura como 'objeto' está aquella del arquitecto como 'autor'. De hecho, la noción de arquitecto como 'autor' explica porqué en la vida cotidiana se tiende a pensar en la arquitectura sólo en términos de objeto físico. Esto es así debido a que la coherencia del objeto arquitectónico -su sabiamente escondida consistencia- no es otra cosa que la proyección expresiva de su arquitecto viviente, actual. Tal arquitecto/autor, fácilmente insertado entre dos fechas y empíricamente cautivo por medio de una exhaustiva biografía, está marcado siempre por una profunda coherencia individual, por una unidad de pensamiento que aumenta hacia una singularidad carismática.

El arquitecto/autor entonces, se convierte en el inventor de su orden y de sus leyes. Hacer arquitectura es siempre un proceso creativo. La creación es concebida como una genial epifanía que visita de tiempo en tiempo ciertas mentes

carismáticas. Tal es un arquitecto/autor, siempre encarnándose, expresando, traduciendo, reflejando, ejecutando, etc, su visión individual en la corporalidad sensual del objeto arquitectónico, notándolo por ende de una coherencia analógica, que el historiador arquitectónico se ocupará de resucitar. Panofsky, en sus "Estudios en Iconología", discutiendo el "significado intrínseco o contenido" de una obra de arte, escribe: "es (el significado intrínseco o contenido) aprehendido al encontrar esos principios ocultos que revelan la actitud básica de una nación, de un período, de una clase, de una persuasión religiosa o filosófica -inconcientemente calificados por una personalidad y condensados en un trabajo." 13

Con estas categorías analíticas, la historia arquitectónica ha intentado estudiar su material: siempre buscando rescatar de la opaca presencia del objeto arquitectónico la oculta intención del creativo arquitecto/autor. "Cuando tratamos de comprenderla ("La Última Cena" de da Vinci y por extensión también un objeto arquitectónico) como una documentación de la personalidad de Leonardo, o de la civilización del Alto Renacimiento italiano, o hasta de una actitud religiosa peculiar," escribe Panofsky, "tratamos a la obra de arte como (síntoma de algo que se expresa a sí mismo en una innumerable variedad de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos composicionales e iconográficos como evidencia más particularizada de ese algo." 14. Entonces, el historiador idealista se convierte en la conciencia perpetuamente restauradora de otro escondido en la obra misma. Tal entendimiento de la historia arquitectónica descansa sobre una operación alegórica: su objetivo es siempre recuperar lo que se quiere decir por medio de aquello que es lo que actualmente se dice. Esta historia de la arquitectura es siempre concebida como un 'comentario interpretativo'. Panofsky escribe: "el descubrimiento y la interpretación de los valores 'simbólicos'... es el objeto de lo que podríamos llamar iconografía en un sentido profundo..." 15. Una historia así ama ser constitutiva; ama resucitar los posibles valores semánticos del objeto arquitectónico por medio del rastreo de influencias olvidadas; ama formalizar en principios la lógica interna del objeto arquitectónico ya que tales principios apuntan una vez más a la coherencia del arquitecto/autor, el único calificado para condensar en su trabajo la 'savia' de una era.

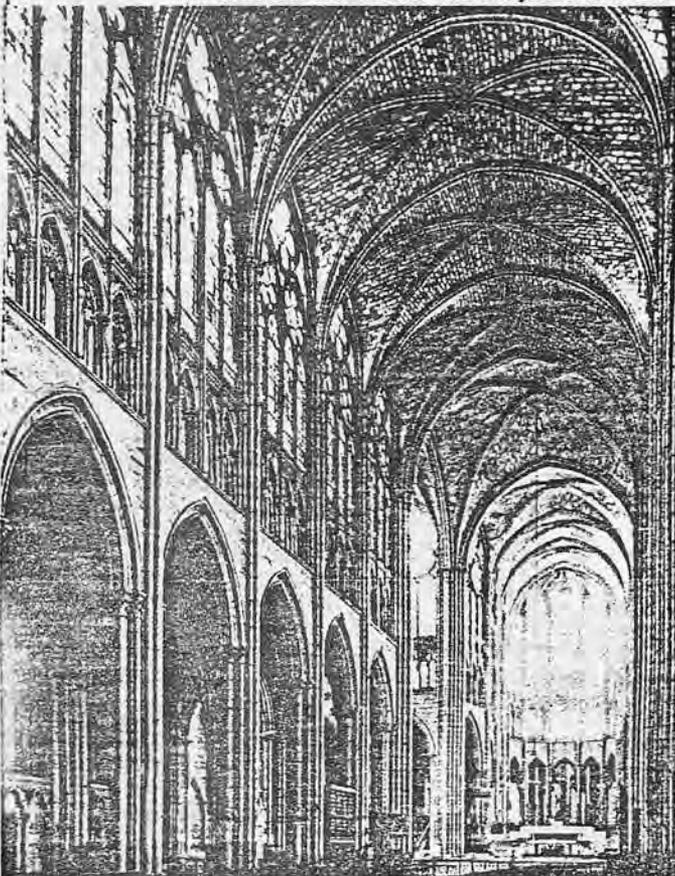
Somos testigos entonces, de una historia de las ideas que se pliega a la historia de la encarnación, la expresión, la traducción, la reflexión, la transcripción, etc, de ideas a formas sensuales. Discutiendo el movimiento Neo-platónico y su reflejo en la obra de Miguel Angel, Panofsky escribe: "decir que las esculturas de Miguel Angel reflejan una visión del mundo Neo-platónica es decir que hay una especie de semejanza entre la obra de arte y la visión del mundo, y que la última ha influenciado la creación de la obra de arte." 16 Así, el esquema necesario y suficiente para lograr el pasaje de ideas a objetos artísticos sensualmente dados o arquitectónicos es:

si x = obra de arte, e y = visión del mundo,
para sostener que x refleja a y ,
es necesario y suficiente que demos-



Miguel Ángel, "Victoria", detalle de la escultura de la tumba de Julius II, Palazzo Vecchio, Florencia.

Abadía de Saint-Denis, interior.



tremos que:

- 1) x e y son semejantes;
- 2) y influenció a x.

La influencia y la semejanza son por tal razón requisitos necesarios para cualquier estudio histórico del arte. De hecho, la visión del mundo es influyente en la obra de arte porque está profundamente enraizada en la personalidad del artista, determinando la forma de concepción y llevando a cabo sus creaciones. Al rendirle homenaje a la subjetividad mediadora de una concientización constitutiva, la investigación del arte y del historiador arquitectónico es siempre una descripción de orígenes y de efectos; es esta una descripción de unidades conceptuales en su manifestación como unidades iconográficas o estilísticas; es la narración de una trayectoria temática que constituye la sucesión lineal del desarrollo histórico. Somos testigos aquí de una historia del par hegeliano, Idea/Forma. En otras palabras, testimoniamos una historia de desarrollos sucesivos, de influencias, y de unidades temáticas o estilísticas que describen círculos concéntricos alrededor de la primacía ontológica del "objeto" arquitectónico, haciéndonos ver en consecuencia lo que el "objeto" en sí mismo esconde, su profundo mensaje. El deber de tal historia de la arquitectura es perpetuar las fundaciones ideológicas de una antropología "humanista" de creación, que, a su vez, ayuda a re-producir la ideología dominante de nuestra conjunción: la arquitectura como "objeto" de consumo.

NOTAS SOBRE UNA HISTORIA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA a) General.

Permitásenos, por un momento, sugerir la suspensión de las nociones de Weltanschauung, Zeitgeist influencia, evolución, orígenes, arquitectura/objeto, arquitecto/autor, creación, y por sobre todo, la comprensión de la historia como comentario interpretativo, de manera de hacer un boceto del contorno de "otra" historia de la arquitectura.

No discutiré las razones que hacen necesaria esta "otra" historia de la arquitectura. Seguramente, el punto de legitimidad o de no-legitimidad de un modelo teórico de historia es importante, aunque su apodiosidad no es cuestión de refutar o no su lógica epistemológica interna. En vez, el punto de legitimidad o de no-legitimidad de un modelo teórico de historia es, en el análisis final, un tema político. Sostiene (o no) su status de "verdad" en base al valor y a la aplicación práctica que posee para promover (o no) la ideología dominante de un período. Sin embargo para los fines de este ensayo, confinaré la discusión a un plano puramente descriptivo.

Esbozemos brevemente esta "otra" historia de la arquitectura. Comienza en el momento en que empezamos a sospechar de cada teleología de razón, y cuando concebimos en vez la relación histórica entre un resultado y sus condiciones de existencia como "relación de producción" y "no de expresión". Una vez que entendamos la relación de arquitectura y sociedad no como relación de resultado/causa, efecto/orígenes, forma/contenido, representación/idea, etc, sino como relación de producción, entonces nos habremos liberado de todas las categorías del modelo hegeliano. No ne-

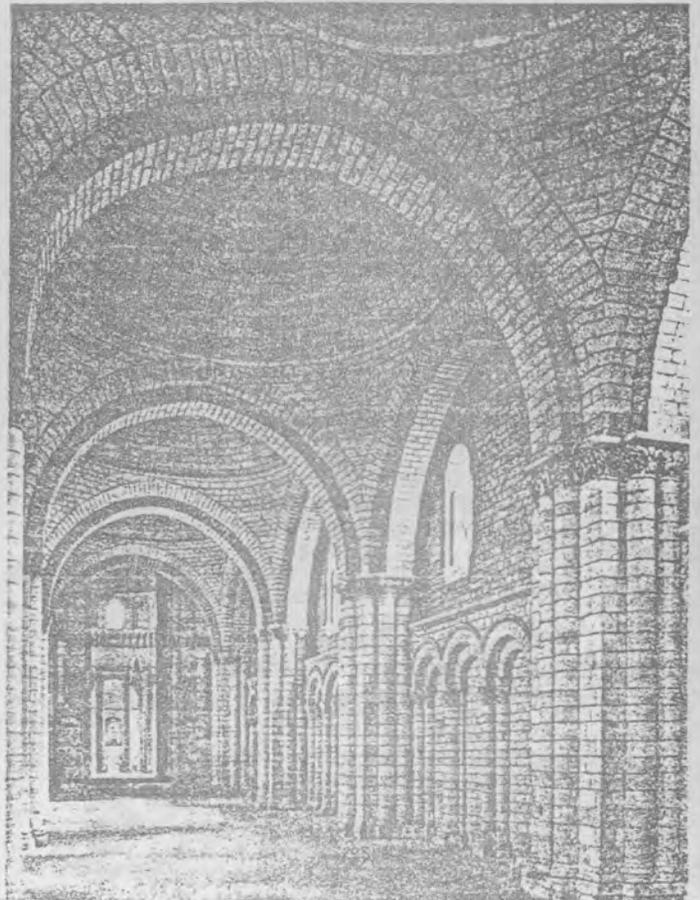
cesitamos ya caer en las nociones de Weltanschauung, Zeitgeist, influencia, orígenes o evolución ya que presuponen la relación de expresión o de representación.¹⁷ No necesitamos ya caer en las nociones de creación o de comentario interpretativo, ya que presuponen las unidades del artista y la obra.¹⁸

Aún así, inmediatamente confrontamos el problema de describir esa peculiar coherencia sobre cuya base podemos construir una periodicidad de la historia. En vez de reunir unidades históricas sobre la base de contemporaneidad de calendario o sobre la base de filiaciones estilísticas, artistas individuales o écoles, haremos algo distinto. Trataremos de identificar las mismas suposiciones sobre cuyas bases el plano de un edificio, la sección, la elevación, el espacio, la decoración, los materiales, las proporciones, la composición, etc., han sido contemplados y conceptualizados. En otras palabras, preguntaremos si el edificio ha sido producido, (esto es, concebido, diseñado, ejecutado y reconocido en la cotidianidad) alrededor de un campo de conocimiento caracterizado por sus propias reglas, sus propias jerarquías, principios axiomáticos y derivativos, o su propio criterio clasificatorio y axiológico. Interrogaremos, entonces, al edificio no en el nivel de sus temáticas aparentes o estilísticas, sino que en el nivel de las reglas implícitas que permiten a dichas temáticas y estilísticas ser formuladas, jerarquizadas, serantizadas, conferidas de credibilidad cotidiana, y eventualmente institucionalizadas.

Estas reglas formativas, que hacen posible la producción de cualquier edificio (esto es, concebido, diseñado, ejecutado, y reconocido en la vida cotidiana), serán llamadas su 'problemática' arquitectónica.

b) El Concepto^{de} Problemática. El concepto de problemática¹⁹, nos introduce a un hecho peculiar a la misma existencia de cualquier discurso. Cualquier discurso (en nuestro caso, la arquitectura) "puede sólo posar problemas sobre el terreno de y a lo largo del horizonte de una estructura teórica definida (en el caso de la arquitectura esta estructura es también sintáctica y figurativa), su problemática, que constituye su condición de posibilidad absoluta y definida, de aquí la absoluta determinación de las formas en las cuales todos los problemas deben exponerse, en cualquier momento dado..."²⁰. Althusser, en un esfuerzo por capturar la específica de conocimiento que inaugura una problemática ha usado una metáfora espacial -adoptada de "Historie de la Folie" de Foucault. En su libro "Reading Capital", Althusser escribe que el concepto de la problemática "abre el camino a un entendimiento de la determinación de lo visible como visible, y conjuntamente de lo invisible como invisible, y del eslabón que une lo invisible a lo visible. Cualquier objeto o problema situado sobre el terreno y dentro del horizonte, i.e. en el campo estructurado definido de la problemática teórica de una disciplina teórica dada, es visible. Debemos tomar estas palabras literalmente... Literalmente, ya no es el ojo -el ojo mental- de un sujeto lo que ve lo existente en el campo definido por una problemática teórica; es este campo lo que se ve a sí mismo en los objetos o problemas que define... La misma conexión que define lo visible también

Abadía de Fontevault, interior



define lo invisible como su sombreado anverso. Es el campo de la problemática lo que define y estructura lo invisible como lo definido excluido, excluido del campo de visibilidad y definido como excluido por la existencia y la peculiar estructura del campo de la problemática... Aquí nuevamente, lo invisible deja de ser una función de lo que un sujeto ve como lo es lo visible: lo invisible es la no-visión de los no-objetos de la problemática teórica, lo invisible es la oscuridad, el ojo ciego del auto-reflejo de la problemática teórica cuando observa sus no-objetos, sus no-problemas sin verlos, para no mirarlos."21.

Este es el caso, por ejemplo, con la noción de 'convenancia'. Para la mente del siglo XVIII la convenancia se refería a la adaptabilidad a costumbres y morales; para la mente del siglo XIX en vez, convenancia se refería a la utilidad y conveniencia a usar. Para Ledoux, Boullé o Le Camus de Mezieres, la apariencia externa de un edificio era elegida sobre la base de su adaptabilidad a las morales sociales, la utilidad y la conveniencia a usarse eran invisibles en la problemática de la 'architecture parlante' del siglo XVIII porque se definían como excluidas. En vez, para Viollet-le-Duc o Reynaud, la apariencia externa de un edificio estaba directamente conectada a su utilidad propositiva y a su conveniencia al uso y a la construcción. La adaptabilidad a las necesidades era invisible a la problemática de los Moralistas Estructurales del siglo XIX; en vez, la utilidad propositiva iba a jerarquizar el campo de conocimiento arquitectónico del siglo.

Los diseminados edificios, los frágiles detalles de papel acumulados en tableros de dibujo, las representaciones que animaban los salones de conferencia de acreditadas instituciones profesionales, las anotaciones ascritas agitadamente que el 'señor' conspicuamente esconde en su bolsillo durante su titnerario alrededor de las escuelas más distinguidas del mundo, todos estos diferentes trazos o gentes definen su discurso no simplemente sobre la base de sus temáticas, sus obsesiones estilísticas o sus mensajes transmitidos. Por sobre todo, definen su discurso sobre la base de la unidad de sus suposiciones inconcientes: la unidad de su problemática. Es su problemática lo que define el campo de conocimiento donde eventualmente, pueden desdoblarse sus identidades formales, sus continuidades temáticas, sus manifiestos, sus herramientas de trabajo o sus polémicos diálogos.

Por ende, estudiar la problemática de un discurso arquitectónico significa estudiar, en un momento dado, el campo de conocimiento de la arquitectura; esto es, sus axiomas constitutivos; la específica articulación y jerarquía de sus conceptos; las tensiones introducidas por sobrevivencias contradictorias; o las fronteras tras las cuales el discurso ejercita su debate, y que aseguran y definen su posición específica como dominio del conocimiento.

Estudiar un discurso arquitectónico en el nivel de su problemática no es lo mismo que analizarlo en el nivel de su formalización. Las reglas a las cuales el concepto de la problemática se refiere no deben confundirse con las reglas de diseño que caracterizan un discurso ar-

quitectónico dado. En vez de preguntar qué herramientas de diseño, qué métodos, técnicas o invenciones estilísticas caracterizan un discurso arquitectónico, se debería preguntar algo distinto; principalmente, ¿cuales son las reglas que, una vez asimiladas, dan a tales herramientas de diseño su postura como instrumentos teóricos y su credibilidad en la cotidianidad como métodos relevantes o de solución de problemas?

Por ejemplo, en vez de preguntar cuales son los principios compositivos (red de líneas, rotación, procesión, etc) que gobiernan una obra arquitectónica dada, preguntaremos: ¿cuál es el modo clasificatorio peculiar (por ejemplo, el razonamiento homotópico) que permite a la 'red de líneas' a 'la procesión', a 'la rotación', etc, ser concebidas en el primer lugar? En otras palabras, ¿vidiremos en períodos la historia arquitectónica no de acuerdo a estilos, temas, ideologías, artistas, écoles, o a obras maestras individuales, sino que lo haremos sobre la base de categorías clasificatorias, ordenadoras, significatorias, etc. Tal historia de la arquitectura no está interesada en categorías que describirían un edificio, sino que en categorías que describirían la producción (esto es, la concepción, el diseño, la ejecución y el reconocimiento) de un edificio.

c) Relaciones entre la Arquitectura y otros Discursos. Hemos visto que estudiar la problemática de un discurso arquitectónico quiere decir estudiar el campo de conocimiento que permite a las temáticas, herramientas de diseño, técnicas, estilísticas, etc aparecer en primer lugar. Lo que hemos descrito entonces no es similar a lo que comunmente entendemos por el término 'campo disciplinario'. Una disciplina, de acuerdo al uso común de la palabra, es totalmente ordenada sobre la unidad que el objeto de su estudio establece. Una disciplina, en este sentido, define las fronteras de su especificidad sobre la base del objeto que estudia. Entonces, la economía política, la teología, la arquitectura, la historia de la pintura, la historia de las ideas, etc, contienen en sí tantas disciplinas porque están interesadas en estudiar respectivamente tantos objetos; la abundancia, Dios, la vivienda, la pintura, las ideologías, etc.

Sin embargo el concepto de problemática, permite al historiador cruzar las fronteras de tales disciplinas ya que la coherencia que éste busca describir no es ni temática ni semántica, sino que más bien tropológica. Por ejemplo, confrontadas, por un lado, con la clasificación de Buffon del reino animal de acuerdo a "tamaño, color, sustancia, o cualquier otra cualidad sensual..."22 característicos de cada objeto, y, por el otro con la clasificación de Blondel de géneros arquitectónicos en "livianos, elegantes, delicados, rústicos, etc..."23, no podemos decir que hemos descubierto las 'fuentes' que 'influenciaron' la teoría arquitectónica del siglo XVIII. En cambio, notaremos que la arquitectura comparte con la ciencia natural la misma categoría de razonamiento clasificatorio. Examinaremos si la problemática de la ciencia natural ha sido desplazada 'en bloc' (esto es, si la arquitectura ha tomado prestadas todas las categorías estructurales de la ciencia natural), o si tales interferencias categóricas son fragmentarias y episódicas. Marcaremos los

cambios posibles por los cuales pasan las varias categorías o conceptos cuando desplazadas de un discurso a otro; estudiaremos también su jerarquía en la economía interna de los sistemas disciplinarios respectivos. No les asignaremos 'influencias' dependiendo en lo que ha llegado primero; ¿la ciencia natural o la arquitectura? Notaremos, en cambio, que la ciencia natural funciona como la 'sobredeterminante' región ideológica, ya que sus categorías estructuran la problemática de casi todas las otras regiones ideológicas en esa 'coyuntura' dada (filosofía, lingüística, arquitectura, etc.). Estamos entonces interesados en describir las relaciones de dependencia que existen entre las problemáticas de diferentes discursos, de manera que podamos discernir el rol 'hegemónico' interpretado por uno u otro discurso y, por ese medio, el grado de intervención efectiva asignado a cada uno de ellos.

Debe enfatizarse que estos estudios no dependen de la existencia de relaciones causales entre eventos cronológicamente contemporáneos. En este sentido, no nos interesa la sincronía. Similarmente, estos estudios no dependen de la existencia de relaciones casuales entre lo viejo y lo nuevo o entre lo original y lo derivativo. En este sentido, no nos interesa la diacronía.

Estos estudios no apuntan a un comentario interpretativo o a una exégesis profunda del nacimiento y muerte de eventos arquitectónicos. No estudiamos ni mensajes secretos, ni mensajes arbitrariamente codificados; nuestro estudio no es ni una hermenéutica ni una semiología. En cambio, estudiamos las reglas que definen -en una coyuntura histórica- el campo de conocimiento sobre la base del cual los varios discursos desdoblan sus debates y temáticas. Nuestro interés en este campo de conocimiento se ramifica desde la toma de conciencia de que la emergencia y el funcionamiento de cualquier lenguaje simbólico es, en esta primera instancia, estructurada por esas 'verdades de hecho' que constituyen nuestros aprioris históricos.

d) Relaciones entre arquitectura y Vida Económico política. Estamos, entonces, interesados en una historia de la arquitectura que describa el funcionamiento no de las temáticas, las formalizaciones, las estilísticas o las ideologías que rodean a la arquitectura, sino que el funcionamiento de la problemática que, en un primer lugar, permita a tales temáticas, formalizaciones, estilísticas o ideologías, ser formuladas. Hemos dicho que tal historia de la arquitectura está interesada también, en describir las relaciones de dependencia que existen entre la problemática de un discurso arquitectónico y aquellas de otros discursos diferentes. Sin embargo, aún perdura la cuestión de las relaciones que existen entre un discurso arquitectónico y todas aquellas prácticas no discursivas como la práctica económica, la práctica política o las instituciones. ¿Cómo podría uno pensar en la relación entre el discurso arquitectónico y la actividad económica? ¿Entre el discurso arquitectónico y las masivas filas de desempleo? ¿Entre el discurso arquitectónico y el formalizado entrenamiento universitario obligatorio y los numerosos ritos que marcan el pasaje del estudiantado al profesionalismo?

Podría ser posible presentar la 'atmósfera' económica y política del período en estudio haciendo referencia a los textos ampliamente aceptados de historia política y económica. Discutiendo la arquitectura de Miguel Angel, Ackerman escribe: "En los años tempranos del siglo XVI el poder extraordinario, la abundancia, y la imaginación del Papa Julius II della Rovere (1503-13) hicieron de Roma el centro artístico de Italia y de Europa atrayendo allí a los artistas más distinguidos de la época. Mayormente por razones políticas, el auge de Roma coincidió con la decadencia de los grandes centros de cultura italianos del siglo XV: Florencia, Milán y Urbino. La nueva capital no albergaba a eminentes pintores, escultores o arquitectos propios, de manera que debía importarlos... Este cambio repentino en el balance de la cultura italiana tuvo un efecto revolucionario sobre las artes... Ningún creativo artista del Renacimiento podía obviar ser inspirado y profundamente afectado por la experiencia de enfrentar simultáneamente las obras de antiguos arquitectos... con aquellas de sus contemporáneos más grandiosos."24

Se podría entonces, eslabonar un discurso arquitectónico con eventos económicos y políticos contemporáneos tan sólo sobre la base del tiempo-calendario. En cierto sentido se podría sancionar la soberanía de la "sección escencial"25, en donde la historia, cuando dividida, exhibe desnuda en su fresca y aromática sección todos los eslabones posibles que constituyen la contemporaneidad, la simultaneidad y la espontaneidad de la historia hegeliana.

Alternativamente, se podrían considerar las temáticas, las herramientas, la técnicas, o las estilísticas de un discurso arquitectónico como el reflejo o la expresión de eventos o estrategias políticas, económicas e institucionales. Hauser, en su intento de relacionar política, filosofía y arquitectura gótica escribe: "El realismo era apropiado para un orden de sociedad esencialmente no democrático, para una jerarquía en la cual sólo los picos contaban, para organizaciones absolutistas que trascendían lo individual y confinaban a la vida dentro del marco de la iglesia y el feudalismo sin permitir libertad de movimiento. El nominalismo, por otro lado, reflejaba la disolución de formas autoritarias de comunidad, y el triunfo de una vida social construida desde las gradaciones individuales, sobre otra basada en la subordinación incondicional del individuo... (En conformidad) lo gótico quiebra el todo, que el arte románico había al menos escudado por unidad decorativa, en un número de composiciones parciales, cada una en la construcción principal de acuerdo al principio clásico de unidad y subordinación, pero en total dando el efecto de una, algo indiscriminada conglomeración de sujetos. El interés está ahora completamente centrado sobre lo individual y lo característico."26.

Se podría entonces, eslabonar la política, la filosofía, y la arquitectura sobre la suposición de que existe una 'equivalencia análoga'27 entre prácticas discursivas y no-discursivas; esto es, en la suposición de que la arquitectura, la filosofía, y la política han entrado en un modo acuerdo de reflejarse o expresarse mutuamente, de ser constantemente una espejo de la otra, de manifes-



C-N Ledoux, "Puente sobre el Loue"
1775-79 (de "Arquitectos Visionarios", Universidad
de St. Thomas, 1968)

Miguel Angel, Tumba de Giuliano de Médici,
Nueva Sacristía, San Lorenzo, Florencia.



tar lados diferentes de la misma cosa. En este sentido, se podría sancionar un funcionamiento alegórico de la historia donde la soberanía de un *Zeitgeist* sea manifestada analógicamente en las tantas distintas actividades de la vida, para luego descifrar el precipitado simbólico dormido en los mismos productos de estas actividades.

O, más lejos, se podría estudiar la literatura política o económica de un período rastreando paso por paso las largas listas de disputas políticas, la sucesión de coronas, los debates parlamentarios, las marchas disidentes, el status del emporium, la fluctuación de los índices de precio, los códigos institucionales, o los gustos y aspiraciones de los patronos. Wittkower escribe:

"En el siglo XIV, la creciente clase media en ciudades como Ghent y Florencia reemplazaron a la vieja aristocracia en el poder político y en riquezas y rivalizaron con ella en el plano del prestigio social. Pronto empezaron a anhelar un estilo de vida culturizado y necesitaron artistas en número cada vez más alto... Los nuevos patronos de clase -acaudalados ciudadanos o nobles que tenían un pasado burgués- con su individualismo hiperdesarrollado, su sentido de libertad y empresa, su espíritu progresivo y competitivo... imprimieron en sus artistas una actitud hacia la vida que ellos mismos practicaban..."²⁸

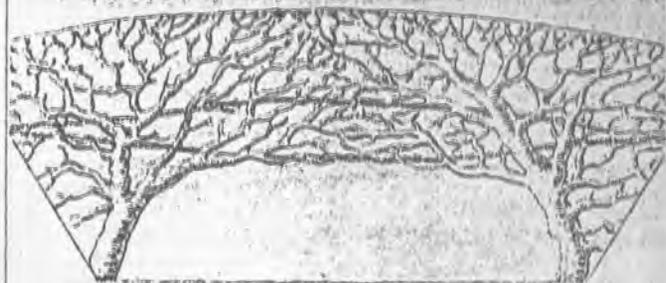
Se podría entonces asumir que existen relaciones causales entre cambios políticos, procesos económicos, prácticas patronales o institucionales y el discurso arquitectónico, y que estas relaciones causales determinan la concientización del 'arquitecto/autor', su visión del mundo y su mentalidad. Dicha historia, sin embargo, es primariamente una búsqueda de influencias: atribuye irrevocables jerarquías causales entre eventos políticos, económicos y arquitectónicos, a través de la mediación de una concientización trascendental, la subjetividad del arquitecto/autor.

El estudio que tenemos en mente se sitúa en un nivel distinto. Al intentar atrapar las relaciones entre un discurso arquitectónico y la práctica política, la práctica económica y las instituciones, no trazaremos la simultaneidad del contexto; no descifraremos los pactos expresivos, analógicos o simbólicos, entre arquitectura y sociedad; no nos ocuparemos de las fuerzas que influenciaron la conciencia, la intención, o la visión del mundo de una subjetividad constitutiva que (la subjetividad) a su vez, expresaba dicha visión del mundo en forma actualmente construida. En vez, preguntaremos algo diferente. Preguntaremos si, a qué extento y de qué manera, la práctica política, económica y las instituciones intervinieron en la formulación de una problemática de un discurso arquitectónico. En vez de preguntar cómo la práctica política determina la temática y el significado de un discurso arquitectónico; preguntaremos cómo y de qué manera toma parte en la delimitación de las opciones y de la economía interna de la problemática de un discurso arquitectónico. Preguntaremos: ¿Permite, por ejemplo, la práctica política, el reconocimiento de una problemática como legítima en la vida cotidiana? ¿Cómo reproduce o combate sus implementaciones? ¿Cómo asegura sus resurrecciones o sus transformaciones? ¿Cómo, en otras palabras, permite a una problemática llevar el respetable título de conocimiento actualizado?

Entonces, nos preparamos a demostrar cómo un discurso arquitectónico, comprometido a su particular dominio de intereses, practicado por un número de figuras profesionales y estatutarias, enseñado por un número de 'santificados' maestros, y funcionando de forma específica dentro del ciclo productivo de una sociedad, es articulado sobre prácticas que le son externas y de naturaleza no-discursiva. No es cuestión de mostrar que hay, por ejemplo, una ventana 'comunista' o 'capitalista', sino de cómo una práctica política, económica, y sus respectivas codificaciones institucionales delimitan el dominio, el funcionamiento y el reconocimiento cotidiano de la problemática de un discurso arquitectónico.

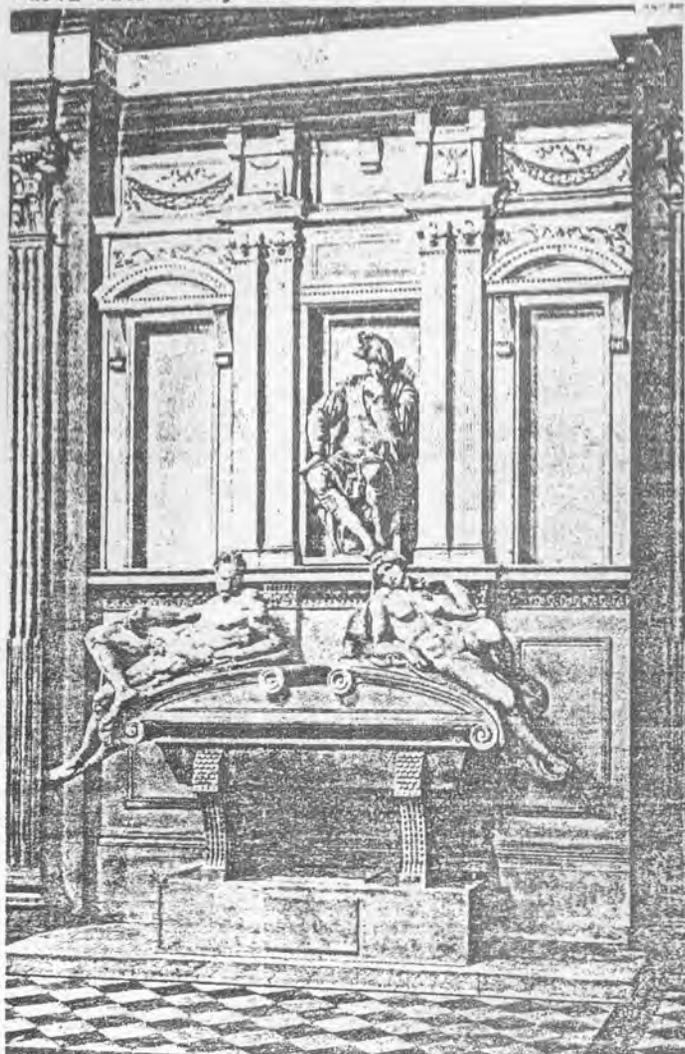
Tomemos un ejemplo. Al comparar la teoría (ideología) arquitectónica de los siglos XVIII y XIX, notamos un cambio en el significado del principio de diseño de 'convenancia'. El siglo XVIII, operando con la problemática general de excelencia en ingeniería, le confirió a 'convenancia' el significado de 'utilidad'. La noción de 'conveniente', en consecuencia, cambia de aquella de ser 'socialmente conveniente' a la de 'operacionalmente o construccionalmente conveniente'. Tal cambio etimológico marca la forma en la cual la nueva problemática arquitectónica es efectiva al legitimizar las emergentes ideologías tecnocráticas del ingeniero. Al mismo tiempo vemos una total reorganización de la problemática arquitectónica. Aparecen nuevos conceptos (eg la red de líneas como herramienta de diseño; imitación como 'la similitude par identité' y no como 'la ressemblance par image; ossature; etc). Algunos conceptos desaparecen (eg aquel que habla de la expresiva fisonomía de un edificio). Algunos viejos conceptos se conservan, pero su rol dentro de la economía interna de la problemática es modificado (eg la decoración no apunta a la belleza sino que a la legibilidad del tipo de edificio).

Encarado con tales cambios, exclusiones y valorizaciones, el historiador deberá estudiar si y a qué medida estos cambios fueron instrumental para sancionar nuevos métodos de construcción, armado, eficiencia y economía. También deberá estudiar si la desaparición de ciertos conceptos simplificó (o no y en qué medida) las prioridades de los nuevos sistemas de producción. Como, por ejemplo, podría ser el caso de la Europa de mediados del siglo XIX, donde las prioridades de la producción industrial desalentaron al expresionismo fisionómico en edificios (ya que la individualidad expresiva no utiliza tanto las técnicas de producción masiva), y en vez dieron su apoyo al eclecticismo estilístico como alternativa para individualizar edificios (ya que el estilo, cuando separado de la construcción, sirve a los fines de la producción masiva y del consumo mientras mantiene la ilusión de individualidad). Más lejos, las modificaciones en la jerarquía interna del discurso arquitectónico del siglo XIX (eg el cambio de la decoración como belleza a la decoración como comunicación) parecen haberse relacionado al cambio en status del concepto de estilo. Es en este sentido entonces, que la economía, la política o las instituciones 'determinan' la arquitectura; nunca dejando una clara etiqueta de soberanía sino que



G. I. P. Laves, "Naturbrücke", 1852-55, (de "Dortmunder Architekturhefte", n°4, 1977)

Miguel Angel, Tumba de Lorenzo de Médici, Nueva Sacristía, San Lorenzo, Florencia.



simplemente sugiriendo exclusiones o valorizaciones.

Soy consciente de la sobresimplificación de estos ejemplos. Su capacidad de boceto, sin embargo, apunta al camino a seguirse. Las teorías sólo pueden servir como punto de partida para estudios de concreto tipo histórico. También soy consciente de que no puede haber un sólo modelo normativo de estudio histórico. En cierto sentido, el material histórico debe 'conquistarse' por muchos 'contendientes'. De ellos, el que he descrito aquí estudia la forma en la cual la problemática de un discurso arquitectónico -al formular los deberes, los límites, las exclusiones, las valorizaciones, las jerarquías, los conceptos, las herramientas de diseño, los instrumentos o técnicas del discurso- funciona en forma efectiva dentro de la lucha de ideologías dominantes y dominadas al estar al servicio de los intereses de una o de la otra.

No es una cuestión de relacionar arquitectura y sociedad en un esfuerzo por rescatar la mítica nota al pie de página que instantáneamente escogería atribuciones, causas o influencias. Es cuestión de mostrar la efectiva emergencia, inserción y funcionamiento de la arquitectura en la sociedad. Y ya que "la peculiaridad del arte es 'hacernos ver'... la ideología de la que nace, de la que se empapa, de la que se destaca a sí mismo como arte, y a la cual alude."29

Notas

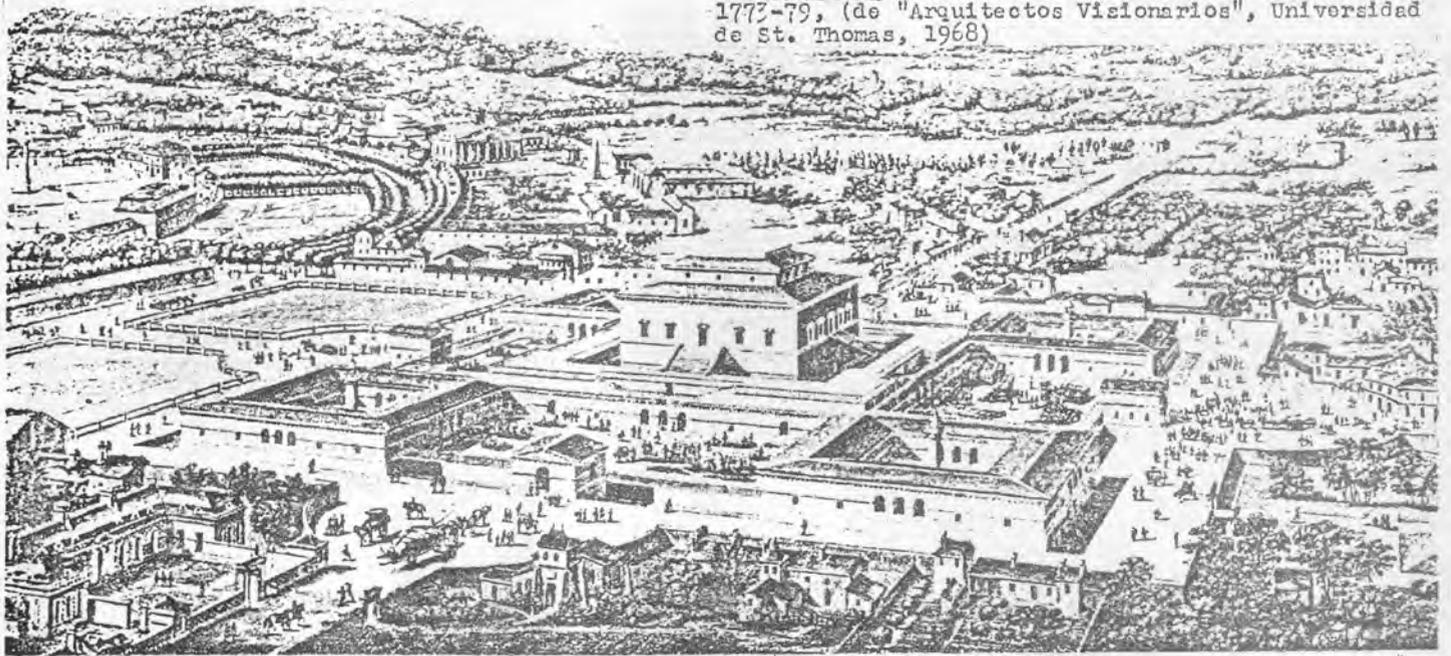
Este texto es una versión editada de un papel presentado en Princeton University en abril de 1975.

- 1) Para una más detallada discusión sobre la historia del concepto de 'imitación', ver, W. Tarkiewicz, "History of Aesthetics", (ed) J. Harrell, The Hague, Mouton, 1970; L. Venturi, "History of Arte Criticism", Dutton, NY, 1964; N. Pevsner, "Academies of Art and Present", Cambridge, 1940; A. Elunt, "Artistic Theory in Italy", Oxford, 1956.
- 2) G. W. F. Hegel, "Vorlesungen uber die Aesthetik" (trad) B. Bosanquet, como citado en "On Art, Religion, Philosophy", (ed) Glen Gray, Harper Books, NY, 1970, pp 22-127. Para una completa traducción de los escritos estéticos de Hegel, ver: "The Philosophy of Fine Art", (trad) F. P. E. Osmaston, Bell and Sons, London, 1920, Vol. III, subsección I, trata específicamente con la arquitectura. Para un encuentro con el sistema hegeliano de metafísicas, ver: "The Phenomenology of Mind", (trad) J. B. Baillie, (intro) G. Lichteim, Harper Books, 1967. Para las visiones específicas de Hegel sobre historia, ver: "The Philosophy of History", (trad) J. Sibree, NY, 1899, o la última edición con prefacio de J. C. Friedrich, NY, 1956.
- 3) N. Pevsner, "An Outline of European Architec-

ture", Penguin Books, 1974, p 17.

- 4) Ibid. p 17.
- 5) N. Pevsner, "Academies of Past and Present", p 224.
- 6) Paul Frankl, "Gothic Architecture", () N. Pevsner, Penguin Books, Baltimore-Maryland, 1962, p 26c.
- 7) Heinrich Wolfflin, "Renaissance and Baroque", (trad) Kathrin Simon, Cornell Univ. Press, Ithaca, NY, 1966, p 78.
- 8) Paul Frankl, op cit, p xvi.
- 9) N. Pevsner, "An Outline of European Architecture", p 327.
- 10) Erwin Panofsky, "Gothic Architecture and Scholasticism", The Archabbey Press, Latrobe, Pennsylvania, 1951, pp20-21.
- 11) Paul Frankl, op cit, p xvi.
- 12) N. Pevsner, "An Outline of European Architecture", p 709.
- 13) Erwin Panofsky "Studies in Iconology", Oxford Univ. Press, NY, 1939, p 7.
- 14) Ibid, p 8.
- 15) Ibid, p 8.
- 16) Ibid, pp 171-230.
- 17) El status teórico de la noción relacional de 'representación' tiene una larga historia. No puedo aquí trazar sus numerosos matices. Aunque de un origen puramente hegeliano, ha sido usado muchas veces (con varios cambios de significado) en la literatura marxista (cf Hegel "...el deber del arte es representar la 'Idea' como percepción directa en forma sensual... sostiene, en consecuencia, que el nivel de excelencia del arte en llegar a una realización adecuada de esta 'Idea' debe depender del grado de unidad con el cual 'Idea' y forma(tamaño) se despliegan como fusionadas en una sólo." (ed Gle Gray, op cit, p 106.) Se necesitaría un estudio riguroso que distinguiría los matices categóricos del 'aspecto relacional' de la representación en sus variados aspectos. Se ha usado, eg en su noción clásica o renacentista de 'mimetismo'; en la noción de 'mimetismo' como un simulacrum; en la noción de 'mimetismo' como un analogon, cf Quatremere de Quincy; en la noción de la función hegeliana; en la noción de tipicalidad Lukacsiana; en la noción de vulgar economismo Maquiaviano; en la noción de realismo marxista; en la noción de isomorfismo estructuralista; en la noción de la conexión semiótica arbitraria entre significado/significando; en la noción de la efectividad Althusseriana; en la noción de Darstellung de Marx; y en tantas otras comprensiones que escapan a mi conocimiento. Una excelente discusión sobre la noción de realismo marxista como modo de "mimetismo" puede encontrarse en "Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics" de Stefan Morawsky, MIT Press, Mass, 1974. Para el modelo Lukacsiano ver George Lukacs, "The Theory of the Novel", (trad) Anna Bostock, MIT Press, Mass, 1971. También en "Realism in our Times", (trad) John y Necke Mander, Harper Books, NY, 1970. También, Louis Althusser y Etienne Balibar, "Reading Capital", (trad) Ben Brewster, NLB London 1972. Para una noción relacionada y su metáfora espacial de espejo/reflejo ver Pierre Macherey, "Pour une Theorie de la Production Litteraire", Maspero, Paris, 1966. Para la noción de isomorfismo estructural ver Jean Piaget, "Structuralism", (trad) Chaminah Mascher, Harper Books, NY, 1970. El concepto

C-N Ledoux, "Plaza del Mercado",
1773-79, (de "Arquitectos Visionarios", Universidad
de St. Thomas, 1968)



- marxista de "Darstellung" puede verse en forma no-teórica en su "Capital".
- 18) Para una extensiva discusión de las unidades de 'artista' y 'ouvre' ver Michel Foucault, "The Archaeology of Knowledge", (trad) Sheridan Smith, Tavistock Publications, London, 1972. También, Pierre Macherey, op cit.
- 19) "...el concepto de una problemática... designa la unidad particular de una formación teórica...", Louis Althusser, "Por Marx", p 32. Ver también Saul Karz, "Theorie et Politique; Louis Althusser", Librairie Fayard, Paris, 1974, pp 34-38. Un concepto similar puede verse en el pensamiento de Michel Foucault aplicado más generalmente para caracterizar ese marco particular que permite cualquier práctica discursiva (y no sólo discurso científico) delinear las fronteras de su especificidad dentro de las cuales puede desdoblarse su debate. Para una discusión teórica de éstas y cuestiones relacionadas con, ver Michel Foucault, "The Archaeology of Knowledge", y Pierre Macherey, "Pour une Theorie de la Production Littéraire.". Para una aplicación de estas herramientas teóricas sobre material histórico concreto, ver el capítulo de Macherey "Lenin como crítico de Tolstoy", como también los brillantes estudios de Foucault; "Histoire de la Folie", Librairie Plon, Paris, 1961; "Les Mots et les Choses", Editions Gallimard, Paris, 1966; "Naissance de la Clinique", Presses Universitaires de France, Paris, 1972. También ver Raymond Williams, "Marxism and Literature", Oxford University Press, 1977; Terry Eagleton, "Criticism and Ideology", New Left Books, London, 1976.
- 20) Louis Althusser, "Reading Capital", op cit, p 25.
- 21) Ibid, pp 25-26
- 22) Le Comte de Buffon, "Discours sur la Maniere de Traiter l'Histoire Naturelle", tomado de "Ouvrages Completes", L'Imprimerie Royale, Paris, 1774, p 51.
- 23) Jacques Francois Blondel, "Cours d'Architecture" chez Desaint, Paris, 1771, vol I, p 412.
- 24) James Ackerman, "The Architecture of Michelangelo", Zwemmer, London, 1961, p xxxv.
- 25) Concepciones empíricas de la historia (incluido el idealismo hegeliano) ven en su contemporaneidad de tiempo-calendario la posibilidad de una totalidad analizable. Esto implica la inteligibilidad de una sección sincrónica de la historia asumiendo un parejo desarrollo de los varios niveles de la práctica social. Por el contrario, Marx ha hablado de el 'desigual desarrollo' de los varios niveles de la práctica social, constatando los tiempos peculiares de cada nivel y, por ende, no es necesariamente articulación de calendario con la totalidad histórica.
- 26) Arnold Hauser, "The Social History of Art", (trad) Stanley Godman, Vintage Books, NY, 1951 p 258.
- 27) Tratando de pensar en el concepto de influencia o determinación entre arte y sociedad, Hauser adopta la noción de "equivalencia analógica" de acuerdo a la cual la descripción de influencias es la descripción de similitudes. En este sentido, Hauser, aunque comenzando con las líneas metodológicas de Marx de un todo sobredeterminado, no puede pensar sobre la naturaleza de tal determinación sino dentro de la categoría hegeliana de similitud analógica. De hecho, tales vivencia hegelianas son comunes dentro de la tradición de estéticas marxistas, desde Pleckanov a Lukacs a Hoser o Read. Para una discusión comprensiva de los varios tipos de estudio de relación entre prácticas discursivas y prácticas no-discursivas, ver Stefan Morawsky, "Inquiry Into the Fundamentals of Aesthetics", pp 295-308, cap. 8: 'Art and Society'.
- 28) Rudolf and Margot Wittkower, "Born under Saturn", Weidenfield and Nicolson, London, 1963, p 31.
- 29) Louis Althusser, "Lenin and Philosophy", Monthly Review Press, NY, 1971, p 222.

TRADUCCIONES/

GIEDION EN AMERICA: REFLEJOS EN EL ESPEJO por Kenneth Frampton

"No es metáfora feliz definir al arte como espejo de la vida, y una tendencia que tome a la historia del arte esencialmente como la historia de las expresiones corre el riesgo de caer en una parcialidad desastrosa... El contenido del mundo no se cristaliza para el espectador en forma estática. O, para retornar a la primera metáfora, el observar no sólo es un espejo que siempre permanece igual, sino que es un poder vivo de aprehensión que posee su propia historia interna y que ha pasado a través de muchas etapas."

Heinrich Wölfflin, Los Principios de la Historia del Arte, 1915.

"La historia es un espejo mágico. El que lo mira ve en él su propia imagen en forma de eventos y desarrollos. Nunca está quieto. Siempre está en movimiento como las generaciones que lo observan. Su totalidad no puede contenerse; la historia se descubre a sí misma sólo en facetas que fluctúan con el aventajado punto del observador."

Sigfried Giedion, La Mecanización Toma el Mando, 1948.

Es una de las paradojas de la historia que el historiador arquitectónico suizo Sigfried Giedion llegara a hacer su debut como escritor de importancia mundial en los Estados Unidos cuando, en 1941 y a la edad de 54 años publicó su primer trabajo importante, "Espacio, Tiempo y Arquitectura"; logro que fue seguido siete años más tarde por un estudio más seminal, "La Mecanización Toma el Mando", con el cual su reputación se aseguró inmediatamente. Es curioso, dada la nacionalidad del autor, que estos textos fueran publicados primero en idioma inglés y es igualmente extraño que la realidad norteamericana haya actuado como influencia primaria en la maduración de su visión histórica; más aún, sabiendo que Giedion iba a permanecer en USA sólo por dos cortos períodos; el año académico 1938/39, cuando estaba en Harvard -sin duda respondiendo a la invitación de Walter Gropius-, y la más prolongada visita de investigación que lo mantuvo en el país de 1941-45. Llegando a cuatro ediciones y traducida a ocho idiomas, "Espacio, Tiempo y Arquitectura" ha sido continuamente leído por casi todo arquitecto en los últimos 40 años y, odiado o reverenciado, ha ejercido una importante influencia en cada paso del movimiento Moderno aparecido desde entonces. Las razones de la longevidad y de la amplia influencia de este texto no son difíciles de encontrar, ya que escrito en un estilo poderoso y brillantemente persuasivo, el libro es tanto una polémica para lo moderno y para un modo moderno particular de aprehensión como lo es cualquier tipo de enumeración de hechos; aunque bajo ningún concepto debe descartarse su especial ubicación con respecto a esto último. No obstante variaciones en la metodología, esa parte del texto titulada "La Evolución de Nuevas Potencialidades" expone largamente sobre el desarrollo de la construcción ferro-vítrea a través de fines del siglo XVIII y el siglo XIX culminando en la grandeza de las

KENNETH FRAMPTON nació en Inglaterra en 1930. Es miembro del Instituto de Arquitectura y de Estudios Urbanos, New York, y miembro de la cátedra en CSAP, Universidad de Columbia, New York. De 1959 a 1965 fue asociado de Douglas Stephen y Socios, Londres. De 1962 hasta 1965 fue editor técnico de Architectural Design, y de 1966 hasta 1972 fue miembro de la cátedra de la Princeton University. El prototipo de vivienda de bajo-aumento en el cual trabajó con arquitectos de la UDC fue completado en 1976 como el Marcus Garvey Park Village, Crownsville, Brooklyn, y está actualmente totalmente habitado. Ha escrito extensivamente en publicaciones de arquitectura y de arte, y es el autor del libro "Arquitectura Moderna: Una Historia Crítica", Thames y Hudson, Londres, 1980.

Exposiciones Mundiales, Henri Labrouste y la Escuela de Chicago -una cantidad de materia subjetiva y un énfasis en lo anónimo, lo que por esos tiempos era ciertamente territorio virgen. (ver también su "Bauen in Frankreich; Eisen, Eisenbeton, 1928.)

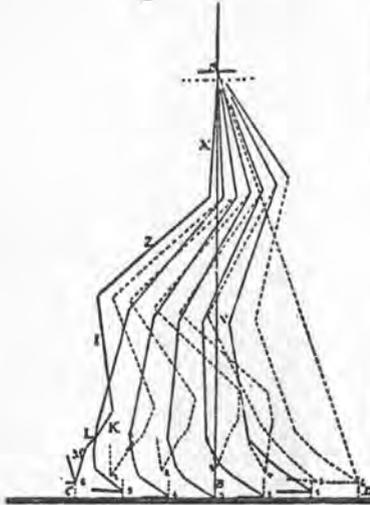
Espacio, Tiempo y Arquitectura oscila entonces vacilantemente entre los dictados de una polémica modernista compleja y muchas veces contradictoria y la documentación de la búsqueda inicial de Giedion en la historia anónima de la América del siglo XIX. Fue de hecho el registro público de sus lecturas Charles Eliot Norton dadas en Harvard en 1938/39, y como tal contenía los frutos de los primeros seminarios de investigación que iba a conducir con estudiantes americanos. Mientras todo esto es bastante comprensible, dado el contexto, uno se sorprende por la actitud extremadamente distante de Giedion al advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, particularmente teniendo en cuenta que uno de los puntos esenciales expuestos en el libro es que el siglo XX es una era espiritualmente fracturada; rota en pedazos como resultado de la moderna división entre razón y emoción. Esta demostración de "frialidad" académica puede interpretarse como objetividad histórica donde la guerra no es mencionada en absoluto. Aún así, el autor alude al fenómeno de la guerra pero lo hace solamente en un sentido genérico, como si fuera una posibilidad remota, que sucede en algún lado, pero ciertamente no en la parte del globo en la cual conviven el autor y el lector. Entonces lo encontramos escribiendo, luego del argumento altamente idiosincrático dado por Le Corbusier en "La Ville Radieuse", que "hasta hoy la amenaza de ataque desde el aire necesita cambios urbanos... se hace muy claro que las mejores formas (de defensa)... son por la construcción; por un lado, de grandes concentraciones verticales, que ofrecen una superficie mínima al bombardero y por otro lado, por el despliegue de espacios extensos libres y abiertos. No hay forma de saber, por supuesto, lo serios que probarán ser los peligros de la guerra en el futuro..."1.

El extraño tono de este pasaje se hace aún más curioso cuando uno descubre que mientras el "Guernica" de Picasso posee un lugar importante en el texto, el autor omite mencionar que el cuadro fue pintado como una viva protesta contra los bombardeos alemanes a un pueblo vasco en 1937. Se refiere Giedion a la guerra civil española pero las especificaciones del conflicto son discretamente pasadas por alto. Entonces, luego de comparar la composición cubista de Picasso con una fotografía estroboscópica de un tenista hecha en 1939, Giedion dice: "Salido de lo desconocido, un artista como Picasso puede producir intuitivamente símbolos de una realidad que, como en este caso, es luego confirmada por la técnica científica."2. Podemos asumir seguramente que el humor negro de este pasaje fue fortuito y que Giedion estaba ansioso por demostrar la segunda tesis mayor de su texto, principalmente que en este caso había un paralelismo inconciente "espacio-tiempo" entre una concepción artística de una transposición espacial violenta -para no decir una literal descorporización- y un rastreo científico de los gestos coordinados del tenista registrados por

la fotografía a alta velocidad. De tales trabajadas comparaciones se puede dilucidar que las dicotómicas parti pris a través de "Espacio, Tiempo y Arquitectura" reflejan una no reconocida división en el autor; una división que pide ser examinada en detalle ya que permite una mirada interna a la posición ideológica de Giedion y al contradictorio discurso que aparecería como resultado.

La primera intención de "Espacio, Tiempo y Arquitectura" era revelar luego de "Arte Como Experiencia" de John Dewey, escrita en 1934, como el total del desarrollo moderno económico y cultural era atravesado por una ubicua división entre pensamiento y sentimiento, una grieta cuyos orígenes últimos estaban en la división del trabajo. El segundo intento -ramificándose en parte desde la teoría de periodicidad de Wolfflin y en parte desde la afirmación de Apollinaire de que existía un paralelismo entre el Cubismo Analítico y el modelo 'espacio-tiempo' de 1908 propuesto por los físicos teóricos- fue para evocar la reintegración del hombre a través de la fuerza unificadora del Zeitgeist. Giedion concibió esta integración como realizable a través de la práctica del diseño y de la arquitectura. La primera de estas intenciones iba a corresponder a un método materialista de análisis que, latente en "Espacio, Tiempo y Arquitectura", emergió con todas sus fuerzas solamente en "La Mecanización Toma el Mando"- Tal es así que Le Corbusier parece haber sido impresionado por las consecuencias. La segunda intención derivó de la hipótesis de Wolfflin que alega que todo el desarrollo cultural necesariamente pasa a través de cambios cíclicos; y una mutación que fue caracterizada en las bellas artes en términos de polaridades. Entonces, en su pase de lo clásico a lo barroco, concebido de acuerdo a Wolfflin como condiciones genéricas, lo lineal cede su lugar a lo pictórico la frontalidad planar a la recesión, la forma cerrada a lo abierto, la multiplicidad a la unidad y finalmente en términos de claridad, el absoluto es reemplazado por lo relativo. En este espectro lo barroco se ve como compuesto desde formas que se alejan, abiertas y aún así unidas. Su signo primario es el muro ondulante en oposición a la pureza elemental y arquitectónica de lo clásico.

El materialismo de Giedion, asimilado en parte a través de Dewey y en partes mucho más extensas a través del ala Neue Sachlichkeit de CIAM, estaba en conflicto con el entrenamiento formalista que había recibido en Munich de parte de Wolfflin. Es claro desde la algo inconsistente taxonomía empleada en su definición de lo que llamó factores constituyentes que tal contradicción no presentaba posibilidad de resolución fuera del materialismo dialéctico -una teoría de Giedion resistiría con tosidez a lo largo de toda su vida. El texto en esta instancia habla por sí mismo: "Los factores constituyentes son esas tendencias que, cuando suprimidas, inevitablemente reaparecen. Su recurrencia nos anuncia que estos son elementos que, unidos, están produciendo una nueva tradición. Los factores constituyentes en la arquitectura, por ejemplo, son las ondulaciones del muro, la yuxtaposición de la naturaleza y la convivencia humana, el plan de terreno abierto. Los factores constituyentes en el siglo XIX son las nuevas potencialidades en la construcción, el



uso industrial de la producción masiva, la cambiada organización de la sociedad."4. No es la aseveración axiomática lo cuestionable en esta instancia, sino que las inconsistencias categóricas que son evidentes en el párrafo; el hecho que los factores constituyentes del siglo XIX son de una naturaleza exclusivamente material, mientras que aquellos que se aplican al siglo XX son formales y extrañamente suspendidos en el tiempo por Giedion como si en cierta forma fueran genéricos, aunque reflexionando es fácil ver que el plan de terreno abierto, como la forma abierta, no es genérico para la arquitectura en sí. Este juego de manos sugiere que los factores constituyentes del siglo XX se leerán en términos neo-barrocos, y en lo que sigue a la pared ondulante es reconocido como el eslabón común que conecta Borromini con Le Corbusier; mientras la cercana yuxtaposición entre naturaleza y vivienda es vista por el autor como obteniendo un grado equivalente en ambas, Versailles y Falling Water.

Y mientras estas analogías pueden sostenerse al nivel de semejanza y de existencia de ciertas condiciones comunes, la forma en la cual tales formas inminentes se suponen relacionadas a los factores constituyentes del siglo XIX se deja poco clara, particularmente mientras el texto hace evidente que las nuevas potencialidades técnicas de la época previa no se pueden considerar anuladas simplemente porque el siglo ha llegado a su fin. Tal era el agarre hipnótico de "forma-sigue-a-la-función", y tal era el formalístico anti-formalismo paradójico de Giedion -esto es, su curioso rechazo a la misma idea de estilo- que parece no haber podido favorecer la posibilidad de que hechos técnicos y formas expresivas pueden interponerse mutuamente. Por otro lado, la aparición de ciertas formas fundamentales tales como el muro ondulante se ven como evidencia de los misteriosos trabajos del Zeitgeist.

Este acercamiento contradictorio es evidente desde el prejuicioso tratamiento de Louis Sullivan de parte de Giedion, en particular su disgusto por la manipulación de Sullivan de las estructuras de acero en sus edificios Wadwright y Guaranty de 1891 y 1896. Me estoy refiriendo aquí a la proyección de Sullivan de gigantescas "flautas" verticales, en ladrillo o terracota, al doble del intervalo de la estructura de acero, que unificaba la sección media del crecimiento standard, en formato tripartito -inferior, medio y superior. Estos altos edificios de oficinas, "considerados artísticamente", son abandonados por Giedion (como así también el Auditorium Building de Sullivan), y el autor desvergonzadamente declara su razón por tales omisiones:

"Pero el esqueleto -ya sea hierro o acero o concreto reforzado- es esencialmente una red espacial neutral. Su "construcción en jaula" implica un cierto volumen de espacio con completa imparcialidad y ninguna dirección intrínseca. En sus típicos edificios Sullivan recoge y enfatiza las líneas verticales de fuerza en esta red. De todas maneras, en el Almacén Carson Pirie y Scott, es el equilibrio neutral e imparcial en la construcción del esqueleto lo que Sullivan elige para proyectar sobre la fachada del edificio."5.

Naturalmente Giedion 'ilustra' el almacén de Sullivan para sustanciar su punto de vista -de hecho lo muestra dos veces- y su fachada detalla-



Arriba: Griffon y Vincent, Representación Gráfica del paso de un caballo, 1779.

Abajo: Marcel Duchamp, Desnudo bajando la escalera, 1912.

da es vista por él como anticipo directo de la Chicago Tribune de Gropius de 1922. De hecho, la tesis *Zeitgeist* procura dimensiones escandalosas en esta coyuntura, ya que las manipulaciones Neo-plásticas del armazón, en las cuales entran Gropius y Meyer en la construcción de su torre del Chicago Tribune es pasada por alto silenciosamente por Giedion. A diferencia de Leonardo Benevolo que estudió el mismo período en su "Storia della architettura moderna" de 1960, Giedion parece no querer reconocer que, como escribe Benevolo, "La relación entre reglas clásicas y reglas técnicas era el problema central de la cultura neo-clásica y la concepción de Jefferson pertenecía, ampliamente hablando, a esta escuela."6.

Tanto con Jefferson como con Sullivan -como lo hace claro el ensayo de este último de 1892 "El Alto Edificio de Oficinas Artísticamente Considerado"- Giedion hubiera sentido aversión a reconocer a Sullivan como un Neo-clasicista como sentía aversión a reconocer su decoración esotérica como relacionada al Art Nouveau. Una ceguera comparable es evidente en la caracterización de Giedion de la negación de Burnham a seguir el principio de gradación de Sullivan en su adición al edificio de almacenes Carson, Pirie y Scott de unos "pequeños cambios sin importancia". Uno se pregunta como Giedion habrá tratado a Schinkel en su tesis de doctorado completada bajo la dirección de Wolfflin en Munich en 1922 (*Spatbarocker und romantischer Klassizismus*, Bruckman, Munich 1922). El acercamiento inconsistente de Giedion a la historia anónima se evidencia en su valoración del urbanismo americano, en el cual, junto al ubicuo parque, aplaude la verticalidad del Rockefeller Center de Raymond Hood, no solamente en el terreno en que constituye una nueva entidad urbana sino que también debido a que el vertiginoso agruparse de sus torres debe verse como una realización del continuo "espacio-tiempo". Hasta aquí, nuevamente Giedion dibuja analogías con la fotografía estroboscópica de Edgerton del tenista, sólo que esta vez no es el Guernica sino que un collage de vistas en escorzo de rascacielos Rockefeller lo que forma el material para comparación.

El desarrollo urbano de post-guerra ha confrontado superficialmente la visión 'de ruta parquizada' de Giedion con respecto al futuro tanto como la ubicua autoruta y la cuadra abierta, que en variadas formas han emergido como los elementos universales de la Megalópolis actual, aunque la imagen poética y barroca de la brillante torre Cartesiana, ubicada entre parques y alimentada por una carretera de sensuales ondulaciones, se ha convertido en una banalidad; el perdido sueño Corbusiano que en los años treinta fue heroicamente proyectado sobre las pampas o las cornisas de Algeria. Ya entonces, esta imagen tenía el status de espejismo ideológico que previnió a Giedion de percibir la historia anónima de la ciudad americana como una fábrica. Mientras su análisis materialista le permitió identificar las ceasas predisponibles, las invenciones, las herramientas y los recursos a mano, Giedion estaba extrañamente reticente a permitir que los mismos métodos revelen la realidad histórica del enrejado colonial, al cual estas fuerzas productivas fueron aplicadas. Podía reconocer la criticidad



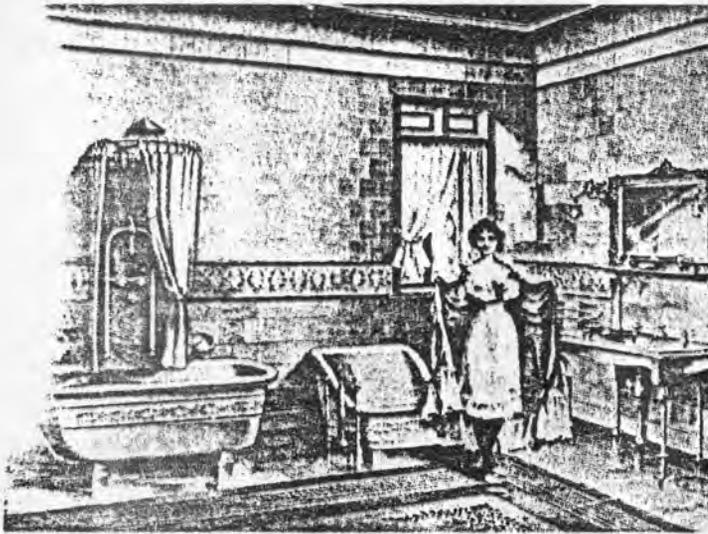
Arriba: Louis Sullivan, Carson Pirie Scott y Co. almacenes, Chicago, 1899-1904.

del aserradero, la importancia de la máquina de clavos de Jesse Reed (inventada en 1790 y capaz de fabricar 60.000 clavos por día), como podía identificar a G. W. Snow como el inventor del armazón de globo (en 1833); pero no podía llegar a confrontar el tablero de damas enrejado y vacío sobre el que estos aparatos operaban -ese ábaco tan bellamente caracterizado por Benevolo cuando escribía 20 años más tarde:

"Las ciudades americanas tenían la misma regularidad (que la ciudad barroca europea) pero no el sentido de unidad perspectiva; el sistema de calles era indiferenciado, los escasos elementos distintos -una calle más ancha, una plaza o un edificio importante- simplemente interrumpían la textura uniforme, sin producir intensificaciones relacionadas en los edificios adyacentes; el organismo era temporariamente limitado por límites naturales o líneas geométricas, pero abierto en todas sus direcciones, las calles corriendo de forma que sugerían su probable desvanecimiento en el campo abierto de los alrededores..."7

Y era una ceguera comparativa -su rechazo al modo dialéctico- lo que le impedía comprender por qué las brillantes invenciones de la vanguardia de Chicago -Sullivan, Wright, etc.- pronto brindarían su apoyo a los principios normativos del clasicismo, no sólo debido a que los elementos clásicos y su despliegue eran los únicos principios que podían ser racionalmente transmitidos (tanto en un nivel profesional como social), sino que también porque el clasicismo representaba las virtudes republicanas de libertad y de orden; el uno dentro del otro, sobre los cuales toda la constitución de los Estados Unidos había sido predicada.

El llenado de estos vacíos ideológicos hecho por Benevolo convirtió a su trabajo en la crítica retroactiva del fracaso de Giedion para reconocer en "Espacio, Tiempo y Arquitectura" que la técnica es invariablemente medida por el valor cultural, y que la técnica finalmente debe tener un campo ideológico sobre el que operar. Entonces, aquello que Giedion paradójicamente llamaba, en pos de la vanguardia de Chicago, la "traición" cultural de

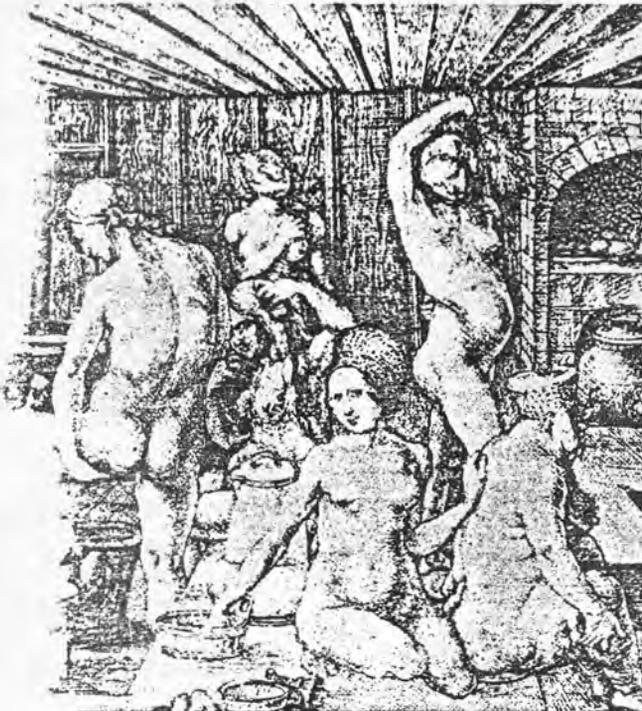


Inglés, 1901

Burnham, (esto es, su adopción del estilo Beauv Arts para la Columbian Exposition de 1893) es esdiada por Benevolo en términos algo diferentes: "El tipo de realismo de Jefferson, que llevó a los americanos a atribuir valores culturales con un tipo de existencia material e independiente, le permitió a los arquitectos de Chicago interpretar ciertas de las necesidades de un centro moderno en forma extremadamente abierta, y en consecuencia a avanzar en dirección de las 'formas puras' mencionadas por Giedion, anticipándose al trabajo de arquitectos europeos por varias décadas; al mismo tiempo, por otro lado les previno de sistematizar estos resultados ya que esto incluía una consideración de las conexiones entre los varios valores, lo que el pensamiento americano no estaba inclinado a asesorar... los resultados obtenidos (por Jenney, Root, Holabird, Roche y hasta Sullivan) no podían ser ni standar dizados ni dispersos, y la única forma consistente de abstraer de ellos una norma general, cuando nuevas necesidades económicas y funcionales hicieran de esto algo mecánico, era volver desde los experimentos hacia premisas culturales comunes, aunque fue precisamente el elemento original de estos experimentos lo perdido durante esta operación; lo que permaneció fue, por supuesto, el básico eclecticismo, y el necesario mínimo común denominador no podía ser otro que el clasicismo...

El comportamiento de Burnham fue entonces bastante lógico; él interpretó de la única forma posible las demandas de organización que aparecen cuando una ciudad alcanza cierta densidad, considerando que Sullivan permanecía atrincherado en su posición individualista, la que pronto sería aventajada por los acontecimientos."8

Albrecht Durer, 'El Baño Femenino', Nuremberg, 1496



La relevancia de "La Mecanización Toma el Mando", obra concluido durante la estadía de Giedion en USA entre los años 1941 y 45, resiste la fuerza no sólo desde la complejidad y urgencia de su argumento, sino que también debido al hecho de que en este trabajo Giedion muestra la temeridad de traer a discusión directamente, el ítem de la ideología. Lo hace a través de su noción de "gusto gobernante"; un concepto en el que había estado trabajando desde sus primeras investigaciones en el tema, llevadas a cabo en la Bibliothéque Nationale durante el verano de 1936. Ese gusto gobernante e ideología eran más o menos uno y el mismo, lo que a la usanza de Giedion nace en un pasaje en el cual el término es introducido por vez primera (sin definición previa) en la parte II del libro: "Herbert Spencer, el más influyente oradpr por el credo del progreso, según lo entiende la segunda mitad del siglo, seguramente no intentó que sus enseñanzas revolucionarias en la esfera sociológica (antes de Darwin) actuaran como licencia para la irresponsabilidad comercial en nombre del 'laissez faire'. La evolución ahora se usa en forma intercambiable con el progreso, y la selección natural con los resultados de la libre competencia. De esta forma circular Herbert Spencer se convirtió en el filósofo del gusto gobernante. Él proyectó el bagaje teórico. Un sociólogo ha observado recientemente que más de 300.000 copias de los trabajos de Spencer se vendieron en USA en el espacio de cuatro décadas."

Giedion entonces continúa para mostrar el "gusto gobernante de la evolución biológica, y el progreso científico sería reemplazado en el siglo XIX por la ideología de producción como fin en sí misma;

"La creencia en el progreso es reemplazada por la fé en la producción. La producción por la producción en sí existió desde que los hilanderos de algodón de Lancashire mostraron al mundo lo que la mecanización a gran escala era capaz de hacer. Con la decadencia de la fé en el progreso, flotando en forma de bandera metafísica por sobre las fábricas, hizo su entrada esa fé en la producción como fin en sí misma. El fanatismo por la producción como tal fue, de ahí en más, confinado a los grupos de manufactura. En el tiempo de total mecanización, la fé en la producción penetró en cada clase y ramificación de la vida, relegando todas las otras consideraciones."9.

"La Mecanización Toma el Mando" oscila entre dos modos de análisis: uno que se pliega a transformaciones prácticas e ideológicas con respecto al criterio gobernante de nuestras nociones de confort, belleza, higiene y vegetación -uno puede pensar en ello como el polo de deseo en relación a la naturaleza; y otro que documenta la respuesta determinada de la máquina y de la mecanización a las demandas de la necesidad -el polo de necesidad y economía, la sobre-posición de estos dos modos, particularmente en el nivel de mobiliario y muebles es una de las demostraciones convincentemente didácticas del texto.

En muchos aspectos "La Mecanización Toma el Mando" extiende la tesis Loosiana de la primacía del objeto anónimo como había sido desarrollado por Le Corbusier en su antidecorativa polémica del arte de 1925, "L'Art D'Aujourd'hui". Aún así, no queriendo restringirse como Le Corbusier a demostrar el proceso de tipificación como la selección natural de la industria, Giedion mostró en vez de la mecanización había entrado en todo el paso de la vida. La paralela dibujada por Giedion entre la matanza de cerdos en Chicago ("La Mecanización de la Muerte -Carne") y la automatizada producción de autos en Detroit, era tan turbadora como deliberada. Esto debe haber sentido Le Corbusier cuando le escribió a Giedion en mayo de 1948, luego de recibir una copia del texto:

"Mi querido Giedion, muchas gracias por su gran libro con su amenazante y turbador título americano. Es el espejo de ese siglo terrible; el XIX. Cien años de emergente maquinismo -ciego e idiota. ¿Su título? Bien, si lo desea; Prolegomena, Volumen I, 1948, la mecanización ha tomado el mando; segundo libro, Volumen II 1950, el copamiento del maquinismo - el hombre ha recuperado el mando. He ojeado su libro su libro página por página. Está muy bien escrito, finamente interpretado. Pero la atmósfera americana sólo le da un perfume surrealista y un sentido de erotismo clandestino. Mi Dios, estos americanos saben tan poco sobre el vivir! Con esto estoy de acuerdo; ellos son el lugar, el campo para experimentar, el mercado abundante y el laboratorio. Puestos al lado de las viejas naciones de Europa son malheridos. Al lado de Francia, viejos e inteligentes como un mono o un chino, los americanos son pobres tipos engañados por su aparente abundancia que manifiesta una verdadera inconciencia..."

Puede uno tomar una actitud más optimista al tema de su libro "La Mecanización Toma el Mando" si uno admite que los trabajos de la primera era maquinista deben arrojarse, como tanta mierda: las 'villes tentaculaires' y todas las otras cosas...

Entonces miremos a Giedion y su libro. Es muy gratificante haber rastreado el camino al descubrimiento desde 'le tohu bohu' a el bazar. Hay un ojo fresco y una mente viva. Espero encontrar el tiempo para leerlo ya que ciertamente hay un punto de vista... una estética espiritual mezclada con una ética... que iguala mi punto de vista. Muy pronto la energía atómica estará a disposición de todos. Ese será el fin del dilema de USSR y USA que son las sombras que devuelven con su eco eventos que ya han ocurrido. Entonces el río fluirá entre sus riberas. El trabajo consistirá en distinguir entre objetos estériles y objetos de consumidor fértil. Allí tendremos el real 'esprit'. Felicitaciones Giedion por su grande y bello trabajo. Corbu."10.

"La Mecanización Toma el Mando" iba a ser la causa por la que Giedion iba a confrontar el tema de la cultura en una sociedad en masa como nunca antes lo había hecho, mientras las referencias de clase e identidad cultural aparecen constantemente a través del texto. El autor rastrea la evolución del gusto gobernante desde Napoleón como el prototípico hombre autosuficiente al

triunfo de clase media del proveedor del siglo XIX de quién Giedion escribió:

"Así, en las últimas décadas, la autoridad del proveedor fue en constante aumento. El era el hombre que juntaba cabos sueltos. El proveía de pinturas al óleo y sus marcos dorados para una clase media incapacitada para adquirir originales. El arreglaba naturalezas muertas desde el 'bric a brac' de un pasado mecanizado. Los franceses de 1880 llamaban 'Décorations mobiles' a estas extrañas composiciones que se exhibían con aire casual sobre mesas y sillas. Almohadones y densos tapizados completaban el efecto."11.

Al dibujar un paralelo con Walter Benjamin, (seguramente nada sabía directamente de Benjamin)- Giedion continuó mostrando cómo el mobiliario patentado cambiaba el centro de realidad del hogar a la oficina y 'en route' buscaba alcanzar la postura normativa (esto es, la más eficiente) ergonómica, como para influenciar el equipo médico y el mobiliario nomádico en general. De viaje, por supuesto, el criterio de confort y economía espacial, el uso dual y la actitud de transformación, etc, iban a determinar a los objetos de forma precisa y Giedion no posee otra cosa que admiración por la forma en la cual la función, la producción y el uso iban a limitar el tamaño del equipo militar e iban a traer a colación el mobiliario universal estilo pullman de barcos y de trenes.

Aún así, en su último capítulo, dedicado a la "mecanización del baño", Giedion retorna a considerar la mas compleja interacción de la cultura, la identidad, la clase y la producción. Luego de tratar largamente la historia del baño como cultura regenerativa, concluye con la evaluación de la plomería moderna en términos que, mientras aprecian la higiene, permanecen no menos que escépticos a la pérdida cultural del baño doméstico normativo. Giedion escribía:

"una cultura que rechaza la vida en forma desafiantemente alega una demanda natural por la restauración de un equilibrio corpóreo de sus miembros a través de instituciones abiertas para todos. No es importante si esto es logrado con mármoles halls romanos o con cabañas siberianas... Un período como el nuestro, que ha permitido su dominación por parte de la producción, no encuentra tiempo en sus ritmos para instituciones de este tipo."12.

Es interesante notar como esto iba a distinguir su posición de la de Royner Banham, quien, una década después, en 1960, en su "Teoría y Diseño en la Primera Era Maquinada", iba a aclamar a Buckminster Fuller como la promesa de un futuro objetivo científico arquitectónico. De este prospecto Neo-futurista Giedion escribiría en 1948:

"Buckminster Fuller estuvo entre los primeros en reconocer que el baño no es una unidad aislada, sino que demanda combinaciones con los otros varios mecanismos de la casa. En su primera casa mástil (1927) dió forma a esta idea... Aquí también se ve como los nuevos materiales y las construcciones... fácilmente conducían a grotescas regresiones... La idea de descansar una casa en un eje central viene de temprano siglo XIX... Pero como forma standard multiplicada por millones, estas cabañas encerradas en sí mismas se convierten en la pesadilla de un planificador de ciudades... La coraza mecánica debe compartir su

lugar en la dirección general a seguirse como un todo; coordinación y libertad de tratamiento... La labor de la mecanización no es distribuir casas de fácil manufactura, casas como estampadas o corazas mecánicas, sino que elementos standard flexibles, que admitan varias combinaciones, de forma de crear viviendas mejores y más confortables." 13.

La distinción que Giedion iba a dibujar en este penúltimo capítulo, entre el baño como forma de ablución privada y el baño como 'acto' público de regeneración, ciertamente refleja algo del contexto específico en el cual las secciones finales de la "Mecanización Toma el Mando" fueron escritas: en general el peculiar clima optimista del ya avanzado New Deal- en particular, los veranos de 1944 y 1945 que Giedion pasó junto a Fernand Léger y su esposa en Rouses Point, lago Champlain, en la frontera de USA con Canadá; trabajando en las últimas etapas del libro. Porque, como clarifica Giedion en "Arquitectura Ud. y Yo" (1958), era este un período en el cual ambos hombres empezaron a repensar, aunque atropelladamente, los términos bajo los cuales una cultura moderna que se precie de serlo podía llegar a ser, con Giedion tomando distancia del dogmatismo del Neue Sachlichkeit y Léger mirando a la promesa y al piadoso objetivo del Frente Popular. Para ambos, la parcialmente perdida pero tradicional celebración de instituciones colectivas y de formas (tales como el baño público) iba a convertirse en tema crítico. Ellos estuvieron entre los primeros, junto a José Luis Sert, en llamar a una nueva monumentalidad, dando a luz sus "Nueve Puntos en Monumentalidad", el 1943. Al anticipar el tema del XIII Congreso CIAM, "El corazón de la Ciudad", llevado a cabo en Hoddedson en 1952, expresaron su mutuo interés por la tendencia a privatizar cada aspecto de la vida moderna. Siguiendo la temprana preocupación soviética por el problema, o sea cual debería ser la forma y el contenido del nuevo condensador social en una sociedad progresiva, y luego de subsecuentes falsas monumentalidades de, tanto el realismo social stalinista o el Tercer Reich, estipulaban en el primer punto del manifiesto que:

"Los monumentos son señales humanas que el hombre ha creado como símbolos de sus ideales, de sus anhelos y de sus acciones. Su intención es la de sobrevivir el período que las originó y constituir una herencia para las generaciones futuras. Como tales forman un eslabón entre el pasado y el futuro". 14

Al llamar a la reintegración de las artes al servicio del monumento colectivo parecería que ambos

aún tenían en mente la curacera imagen del Rockefeller Center aunque reconocieran la dificultad de representar con programas modernos y medios artísticos modernos la forma simbólica y la memoria del pueblo. Con este manifiesto sobre monumentalidad escrito cinco años antes que "La Mecanización Toma el Mando", el rol de Giedion como historiador polémico había dado una vuelta entera ya que fue compelido a reconocer que el síndrome espacio-tiempo que había marcado en 1941 como la sintaxis primaria para la reintegración del hombre era, de hecho, incapaz de hacerlo, ya que ninguna conexión existía entre las formas abstractas del arte moderno y las formas tradicionales representativas de la memoria colectiva. La reflexión contrademanda era virtualmente instantánea y para Giedion, de ahí en más, no representaba nada más que un largo retorno a través del anciano pasado para redescubrir el eterno lenguaje del eterno presente.

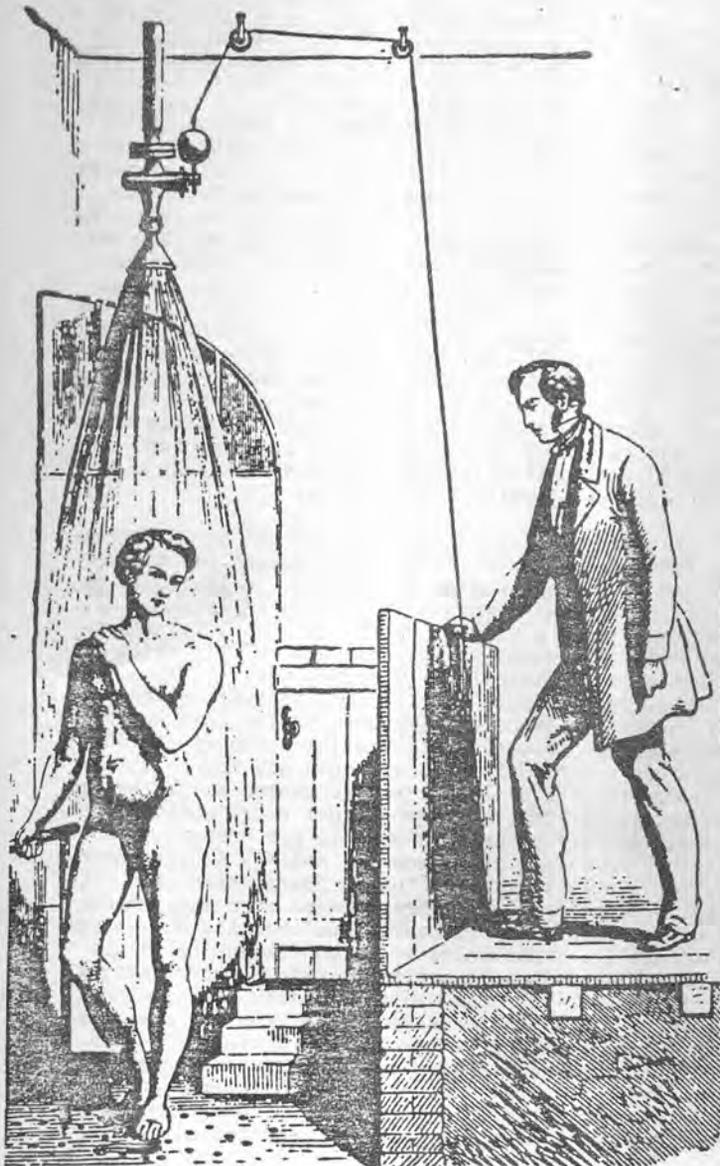
NOTAS:

- 1) Sigfried Giedion, "Espacio, Tiempo y Arquitectura, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 4ta ed. 1963, p 721.
- 2) Ibid, p 446.
- 3) Giedion tomó su concepto de espacio-tiempo de una teoría estética Cubista que, aparte de paralelos en física teórica, tenía ambos, un origen místico y uno metafísico -uno en la idea de Henri Bergson de una naciente realidad como consta en su "Evolución Creativa" de 1907; y la otra en la visión de Ouspensky de una realidad última determinada por el tiempo, anticipada primero en su "Tertium Organum" de 1911. Apollinaire puede haber sido influenciado por ambas fuentes en su libro "La Pintura Cubista" de 1914, 'Vista desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión aparece emergiendo de las tres dimensiones conocidas; representa la inmensidad del espacio eternalizándose a sí mismo.' Este espacio avant-garde, anti-perspectivo ganó mucha de su autoridad de la teoría de la relatividad de Einstein de 1905 y aún más con la confirmación de la teoría de Riemann de 'hiperespacio cuatridimensional concebido como un continuo isotrópico curvado'. (Ver 'Teorías Estéticas Cúbicas' de Christopher Gray, Baltimore 1953.)
- 4) Sigfried Giedion, op cit. p 18.
- 5) Sigfried Giedion, op cit, p 388.
- 6) Leonardo Benevolo, "Historia de la Arquitectura Moderna", MIT Press, Cambridge, Mass, 1977 vol.1, p 201. Publicado primero en italiano en 1960.
- 7) Ibid, pp 194, 195.
- 8) Ibid, pp229, 230.
- 9) Sigfried Giedion, "La Mecanización Toma el Mando", Oxford University Press, New York, 1948, p 31.
- 10) Paul Hofer y Ulrich Stucky, eds, "Homenaje a Giedion", Birkhauser Verlag, Basel, 1971, pp50, 51.
- 11) "La Mecanización Toma el Mando" Giedion, p387
- 12) Ibid, p 712. El trabajo de Giedion en la cultura del baño había sido primero tomado para una exhibición llevada a cabo en el Kunstge-

werbe Museum, Zurich, en 1935, bajo el título Dar Bad im Kulturgenzen.

13) Ibid, pp 709-711.

14) Sigfried Giedion, "Arquitectura Ud. y Yo", Oxford University Press, Cambridge, Mass, 1958, pp 48, 49. Es importante notar que este libro fue publicado originalmente en 1956 como "Architektur und Gemeinschaft- Tagebuch



Ducha con fines médicos,

Francia, c 1860.

El doctor, desde su plataforma de observación, controla el tratamiento. 'No es cosa rara ver que el paciente en su primera ducha siente terror, grita, se resiste, huye, experimenta sofocación y palpitaciones; tampoco es raro escucharle decir luego de la primera impresión "Así que esto es todo" ' (L Fleury, Traité thérapeutique) (La Mecanización Toma el Mando, fig 470)

einer Entwicklung". Este título evocaba el concernimiento crítico alemán, viniendo de mediados del siglo XIX para distinguir entre una sociedad basada en el enraizamiento y en la fraternidad (Gemeinschaft) y una sociedad basada en el concepto de Iluminación del contrato social, sobre mera asociación abstracta (Gesellschaft).

Arnold Rikli,

hygienischer Arzt in Velbes (Krain) und in Triest.



Bekleidung für den Ausmarsch zum Sichtluftbad in Velbes.

Vestimenta para la Cura Atmos-

férica, Dr Rikli, c 1870

En los años sesenta, el suizo Arnold Rikli (1823-1906) intentó explotar sistemáticamente los efectos beneficiosos de la radiación. Los baños de sol y el ejercicio al aire libre eran los elementos básicos de su cura. Rikli hacía que sus pacientes usaran shorts, sandalias y camisas abiertas. En el tiempo de los parasoles estos vestidos eran usados por unos pocos excéntricos que caminaban tras las altas verjas que circundaban su sanatorio. (Dr Arnold Rikli, "Que Haya Luz, o La Cura Atmosférica" 5ta ed., 1895) (La Mecanización Toma el Mando, fig 466)

TRADUCCIONES /

PANOPTICISMO UNIVERSAL

por Anthony Vidler

Los historiadores del Movimiento Moderno, desorientados por tantas declaraciones polémicas contra las formas académicas del siglo XIX, y siguiendo los deseos propios de los modernistas hacia una ruptura completa con un pasado historicista y ecléctico, han, generalmente, pasado por alto las relaciones profundas y estructurales entre el rol de la arquitectura en el siglo XIX, y cómo emergió posteriormente en términos de teoría y práctica. Entre las repulsivas paredes de los asilos, prisiones, hospitales y escuelas del siglo XIX y las nuevas membranas abiertas, puras y transparentes de la Cite Industrielle y la Ville Radieuse, parecería ser que no había ninguna relación, excepto que son una completa antítesis. El "condensador social" era, después de todo, la real oposición del "motor del confinamiento". Sin embargo, las recientes investigaciones de un número de historiadores contemporáneos, principalmente Foucault, Bruno Fortier, y sus colegas de París, han subrayado la continuidad del "panopticismo" a lo largo del período moderno, continuidad que corresponde a la estructura económica del capitalismo monopólico desde el final del siglo XIX a la reconstrucción posterior de la Primera Guerra Mundial. La importancia creciente de la cuestión "social" como paternalismo empresarial y represión militar, fueron suplantadas por el consumo masivo y los incentivos culturales del orden social, dando a entender que el "panopticismo" quedaría oculto bajo la pura y limpia utopía de la modernidad. La prisión y el asilo cederían frente al Y.M.C.A. o al albergue del Ejército de Salvación.

Mientras una visión no "nostálgica" de una primera época del industrialismo pudo revelar las contradicciones específicas de la segunda, la ideología de la arquitectura "funcional", forjada en la época de Bentham, nunca perdió su fuerza original. Verdaderamente las sugeridas relaciones para existir entre efectividad institucional y forma arquitectónica, son el resultado directo de este funcionalismo temprano. Si nosotros miremos las imágenes de las instituciones sociales del Constructivismo o las ciudades terapéuticas de Le Corbusier, es evidente que los arquitectos modernistas difícilmente rechazaron su rol heredado del siglo XIX como "agentes del orden social". El manejo científico de la industria por Frederick W. Taylor, fue vista para tener su análoga en el sector social. La Taylorización fue la "Benthamización" del período moderno, y sus herramientas eran esas unidades de espacio racionalizadas que constituían las soluciones institucionales a los conflictos políticos y económicos. Aquí la noción de "tipo", reproducidas en forma desde su predecesor académico, se convierte en la armadura teórica esencial; si las leyes de Darwin fueron aplicadas a las supervivencias de formas como a las supervivencias de las especies, la "familia" de formas institucionales que sirvieron para cristalizar la sociedad masiva en unidades manejables fue la preocupación especial del arquitecto.

No intentar denunciar un funcionalismo empírico que "empazace de nuevo", en contraposición con problemas programáticamente definidos, podría ocultar la continua actitud de los arquitectos, propensa a reificar sus soluciones en generalizables elementos de producción masiva. El trabajo de Le Corbusier para el Ejército de Salvación en París entre 1926 y 1933 es paradigmático; ambos en su dormitorio para el "Palais du Peuple" y en la "machine for cleansing" descritos por Brian Brace Taylor, pueden ser vistos como conformando a las presuposiciones del diseño de hospital o prisión de principios del siglo XIX, pero con una diferencia esencial: a saber, que la polémica de "l'esprit nouveau" presentó tal reforma y control institucionalizada como benéfico, ocultando por un momento el programa de tales instituciones.

OBSERVACIONES.

RAICES DE UN PARADIGMA
INDICIARIO. C. Ginzburg

En estas páginas intentaré demostrar cómo, hacia fines del ochocientos, surgió silenciosamente en el ámbito de las ciencias humanas un modelo epistemológico (si se prefiere un paradigma) al cual no se le prestó hasta ahora, suficiente atención. El análisis de este paradigma, que de hecho operó ampliamente aunque sin teorizarlo explícitamente puede ayudar a sacar de la aridez la contraposición entre racionalismo e irracionalismo.

PARTE I

1- Entre los años 1874 y 1876 aparecieron en la "zeitschrift für bildende kunst" una serie de artículos sobre pintura italiana, firmados por un desconocido estudio ruso IVAN LERMOLIEFF y traducidos al alemán por JOHANNES SCHWARZE, también desconocido. Los artículos proponían un nuevo método para atribuir cuadros antiguos, y suscitó reacciones constatables y vivas discusiones entre los historiadores del arte. Sólo algunos años después, su autor se quitó la doble máscara en la que se había escondido, (apellido del cual Schwarze es el calco y Lermolief el anagrama o casi). Y todavía hoy los historiadores del arte hablan de método morelliano. Veremos brevemente en qué consistía este método. Según Morelli los museos están llenos de cuadros atribuidos en forma inexacta.

Pero restituir cada cuadro a su verdadero autor es difícil: muy frecuentemente se encuentran obras sin firma, quizá repintadas o en mal estado de conservación. En esta situación es indispensable poder distinguir los originales de las copias. Para poder hacerlo (decía Morelli) no hay que basarse como se hace habitualmente, en las características más aparentes y por consiguiente más fácilmente imitables como los ojos hacia el cielo del Perugino o las sonrisas de Leonardo. Es necesario en cambio examinar las particularidades más insignificantes y menos influenciadas por las características de la escuela a la que el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de las manos y de los pies. De tal manera Morelli descubrió y escrupulosamente catalogó la forma de las orejas propias de Botticelli, de Cosme de Tura y otros: trazos presentes en los originales pero no en las copias. Con este método, propone docenas y docenas de nuevas atribuciones, en algunos de los principales museos de Europa. Frecuentemente, se trataba de atribuciones sensacionales, como el caso de una Venus recostada que se conserva en la Galería de Dresde y pasaba por una copia del Sassoferrato de un original perdido de Tiziano, y Morelli identificó una de las pocas obras autógrafas de Giorgione.

No obstante los resultados, el método de Morelli fue criticado y sucesivamente juzgado como mecánico y groseramente positivista, hasta que ca⁸ en descrédito. (Es posible, que muchos estudiosos que hablaban así con suficiencia usaron tácitamente el método para sus atribuciones). El renovado interés por los trabajos de Morelli, es mérito de Wind que vio en ellos un ejemplo típico de la actitud moderna en la comparación de obras de arte, actitud que lleva a gustar de las particulari-

dades antes que de la obra en su conjunto. En Morelli habría, según Wind, una exasperación por la inmediatez del genio, aprendida en su juventud, en círculos románticos berlineses. Esta es una interpretación poco convincente, ya que Morelli no se proponía problemas de orden estético (lo cual se le reprocha) sino problemas preliminares de orden filológico. En realidad, las implicancias del método propuesto por Morelli eran otras y más ricas. Veremos que el mismo Wind estuvo a un paso de intuirlos.

2- Los libros de Morelli, (escribe Wind) tienen un aspecto algo insólito comparado con otros historiadores de arte. Están llenos de ilustraciones de dedos y orejas; son cuidadosos registros de las pequeñas características que traicionan la presencia de un supuesto artista -como un criminal se ve traicionado por sus impresiones digitales.....cualquier museo de arte estudiado por Morelli adquiere el aspecto de un museo criminal". Esta comparación, fue brillante desarrollada por Castelnovo, que relacionó el método indiciario de Morelli con el método de Sherlock Holmes y su creador Arthur Conan Doyle. El experto de arte, es comparable con el detective que descubre al autor de un delito, sobre la base de imperceptibles indicios. Son innumerables los ejemplos de la sagacia de Holmes al interpretar huellas en el barro, cenizas de cigarrillos, etc. Pero para persuadirnos de la exactitud de la aproximación propuesta por Castelnovo veremos una parte de "La aventura de la Caja de Cartón" (1982) en la cual Sherlock Holmes literalmente "mo relleggia". El caso empieza justamente, con dos orejas cortadas enviadas por correo a una inocente señorita. Y aquí el conocedor del trabajo: Holmes.

"se interrumpe y yo (Watson) noté sorprendido, mirándolo, que él miraba con singular atención el perfil de la señorita. Por un instante me fue posible leer en su expresivo rostro sorpresa y satisfacción al mismo tiempo, pero cuando ella se dio vuelta para descubrir el motivo de su imprevisto silencio, Holmes se volvió impenetrable como de costumbre". Más adelante Holmes explica a Watson (y a los lectores) el recorrido de su instantáneo e intenso trabajo mental.

"en su calidad de médico Watson, Ud. no ignorará, que no existe parte del cuerpo humano que ofrezca mayores diferencias que una oreja. Cada oreja tiene sus características propias y diferentes a cualquier otra. En la "Reseña antropológica" del año pasado Ud. encontrará dos breves monografías escritas por mí. Había por consiguiente examinado las orejas en la caja, con ojos de expertos, y observé agudamente sus características anatómicas. Imagínese mi sorpresa cuando al mirar la señorita Cushing, noté que su oreja correspondía de manera exacta a la oreja femenina que acababa de examinar. No era posible pensar en una coincidencia. En ambas existía el mismo acortamiento de la espina, la misma amplia curva del lóbulo superior, la misma circunvalación del cartílago interno. En todos los puntos esenciales se trataba de la misma oreja. Naturalmente me dí cuenta enseguida de la importancia de tal observación. Era evidente que la víctima debía ser una cosanguínea, probablemente muy cercana a la señorita..."

3- Veremos ahora las implicaciones. Pero primero retomaremos otra interesante intuición de Wind.

Para algunos críticos de Morelli resultaba extraño el dictamen que "la personalidad se busca allí donde el esfuerzo personal es menos intenso". Pero sobre este punto la psicología moderna estaría seguramente de parte de Morelli: nuestros pequeños gestos inconcientes revelan nuestro carácter más que cualquier actitud formal, cuidadosamente preparada".

"Nuestros pequeños gestos inconcientes...": podemos substituir la genérica expresión "psicología moderna" por el nombre de Freud. Estas páginas de Wind atraerán la atención de los estudiosos sobre el famoso y por mucho tiempo olvidado ensayo de Freud "El Moisés de Miguel Ángel". Al principio del segundo párrafo Freud escribía:

"Mucho antes de toda actividad psicoanalítica supe que un crítico de arte ruso, Iván Lermolieff, cuyos primeros trabajos publicados en alemán datan de los años 1874 a 1876, había provocado una revolución en las galerías de pinturas de Europa, revisando la atribución de muchos cuadros a diversos pintores, enseñando a distinguir con seguridad las copias de los originales y estableciendo, con las obras así libertadas de su anterior clasificación, nuevas individualidades artísticas. A estos resultados llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios, de minucias tales como la estructura de las uñas de los dedos, el pabellón de la oreja, el nimbo de las figuras de santos y otros elementos que el copista descuida imitar y que todo artista ejecuta en una forma que le es característica. Me interesó luego mucho averiguar que detrás del seudónimo ruso se había ocultado un médico italiano llamado Morelli, muerto en 1891, cuando ocupaba un puesto en el Senado de su patria. A mi juicio, su procedimiento muestra grandes afinidades con el psicoanálisis. También el psicoanálisis acostumbra deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo-"el refuse" de la observación"-, cosas secretas o encubiertas.

El ensayo sobre el Moisés de Miguel Ángel aparece anónimo: Freud reconoce la paternidad sólo en el momento de incluirlo en sus obras completas. Se supuso que la tendencia de Morelli a anular, ocultándola bajo pseudónimos, su personalidad de autor, termina por contagiar a Freud: se han hecho conjeturas más o menos aceptables sobre el significado de esta convergencia. Lo cierto es que, cubierto por el velo del anonimato Freud declaró, en forma al mismo tiempo explícita y reticente, la considerable influencia intelectual que Morelli ejerció sobre él, en una fase anterior al descubrimiento del psicoanálisis. Reducir este influjo, como se ha hecho, sólo al ensayo del Moisés de Miguel Ángel, o en general a los ensayos sobre argumentos ligados a la historia del arte, significa limitar indebidamente la capacidad de las palabras de Freud: "A mi juicio, su procedimiento muestra grandes afinidades con el psicoanálisis". En realidad, toda declaración de Freud asegura a Morelli un puesto especial en la formación del psicoanálisis. Se trata de hecho, de una conexión documentada y no conjetural como la mayor parte de los "antecedentes" o precursores de Freud; es más, el encuentro con los escritos de Morelli se produce en la fase preanalítica de Freud. Tenemos entonces un elemento que contribuyó directamente a la cristalización del psicoanálisis, y no (como en el caso de la página sobre el sueño de J. Popper "lynkeus") con coincidencias a descubrirse en el futuro.

4- Antes de intentar entender qué sacó Freud de la lectura de los escritos de Morelli, es oportuno precisar en qué momento esto ocurre. El momento, o mejor los momentos, ya que Freud habla de dos encuentros distintos: "mucho antes de toda actividad psicoanalítica supe que un crítico de arte ruso, Iván Lermolieff..."; me interesó luego mucho averiguar que detrás del pseudónimo ruso se había ocultado un médico italiano llamado Morelli...

La primera afirmación es fechable sólo conjeturalmente como terminus ante quem podemos poner el 1895 (año de publicación de los "Estudios sobre la historia de Freud y Brener") o el 1896 (año en que Freud usó por primera vez el término psicoanálisis).

Como terminus post quem, el 1883. En diciembre de ese año, Freud contaba en una larga carta a su novia, el "descubrimiento de la pintura" hecha durante una visita a la Galería de Dresde. En el pasado la pintura no le había interesado, ahora escribía "me saqué de encima mi barbarie y empecé a admirar". Es difícil suponer, que antes de esta fecha Freud se haya sentido atraído por los escritos de un desconocido historiador del arte, y es perfectamente posible en cambio, que se pusiese a leerlo poco después de la carta a su novia, sobre la Galería de Dresde. Los primeros ensayos de Morelli reunidos en un volumen (Leipzig 1880) estudia las obras de los maestros italianos en las Galerías de Múnich, Dresde y Berlín.

El segundo encuentro de Freud con los escritos de Morelli es datable con mayor aproximación. El verdadero nombre de Iván Lermolieff se hizo público por primera vez en la portada de la traducción inglesa de los ensayos que apareció en 1883; en las reediciones y traducciones posteriores al 1891 (fecha de la muerte de Morelli) figuran siempre tanto el nombre como el pseudónimo. No es desechable que uno de estos volúmenes llegara antes o después a las manos de Freud: pero es muy probable que Freud conociera la identidad de Iván Lermolieff por casualidad, curioseando una librería en Milán, en setiembre de 1898. En la biblioteca de Freud que se conserva en Londres existe una copia del volumen de Giovanni Morelli (Iván Lermolieff) "Acerca de la pintura italiana Studios histórico-críticos".- "Las Galerías Borghese y Doria Pamphili en Roma", Milán 1897. En la portada está escrita la fecha en que lo compró: Milán, 14 de setiembre. La única estada de Freud en Milán tuvo lugar en el otoño de 1898. En aquel momento, por otra parte, el libro de Morelli, tenía para Freud un ulterior motivo de interés. Desde algunos meses atrás, se estaba ocupando de los "lapsus": poco tiempo antes, había sucedido en Dalmacia el episodio que después analizara en la "psicopatología de la vida cotidiana", en la cual había tratado inútilmente de recordar el nombre del autor de los frescos de Orvieto. Ahora tanto el verdadero autor (Signorelli) como los autores que en un primer momento recordaba Freud (Boticelli y Boltraffio) estaban mencionados en el libro de Morelli.

Pero, qué puede representar para Freud (para el joven Freud, todavía lejos del psicoanálisis) la lectura de los ensayos de Morelli? El mismo Freud lo indica: la propuesta de un método interpretativo fundado sobre los descartes, sobre los datos marginales considerados como reveladores. De esta manera, los particulares considerados habitualmente sin importancia o triviales, "bajos", proporcionaban las llaves para acceder a los productos más elevados del espíritu humano: "mis adversarios, escribía irónicamente Morelli (ironía hecha para gustar a

Freud) se complacen en calificarme como quien no sabe ver el sentido espiritual de una obra de arte y por eso dan importancia a los medios exteriores como la forma de la mano, las orejas y peor aún, "horribile dictu" un objeto tan antipático como las uñas. También Morelli hubiera podido hacer propio el lema virginiano simpático a Freud y que eligió como epígrafe de "La interpretación de los sueños": flectere si necquo superos, acheronta movebo". Además estos datos marginales eran para Morelli, reveladores, ya que representaban el momento en que el control del artista, ligado a la tradición cultural, se aflojaba para ceder el lugar a rasgos puramente individuales, "que salen sin que uno se dé cuenta". Más que la alusión a una actividad inconsciente en él, aquel período impresiona, el núcleo íntimo de la individualidad artística, con los elementos que escapan al control consciente.

5- Hemos visto, entonces, declinarse una analogía entre el método de Morelli, el de Holmes y el de Freud. Del nexo Morelli-Freud ya hemos hablado. Acerca de la singular convergencia entre los procedimientos de Holmes y Freud ya habló por su parte S. Marcus. El mismo Freud manifestó a un paciente (el hombre de los lobos) su propio interés por las aventuras de Sherlock Holmes. Pero a un colega (T. Reik) que acercaba el método psicoanalítico al método de Holmes, habló con admiración, (en la primavera de 1913) de las técnicas atribuidas a Morelli. En los tres casos, rastros quizá infinitesimos ayuda a conocer una realidad más profunda. Rastros: más precisamente síntomas en el caso de Holmes y signos pictóricos en el de Morelli.

Cómo se explica esta triple analogía? La respuesta es simple a primera vista. Freud era un médico, Morelli se había graduado en medicina; Conan Doyle fue médico antes de dedicarse a la literatura. En los tres casos se entrevé el modelo de la semiótica médica: la disciplina que admite diagnosticar las enfermedades inaccessibles a la observación directa sobre la base de síntomas superficiales irrelevante a los ojos del profano. Pero, no se trata simplemente de coincidencias biográficas. Hacia fines del 800 (precisamente en el decenio 1870-80) comenzó a afirmarse en las ciencias humanas, un paradigma indiciario basado en la semiótica, aunque sus raíces eran mucho más antiguas.

PARTE II

1- Por milenios el hombre fue cazador. Aprendió a reconstruir las formas y los movimientos de presas invisibles por las huellas en el barro, ramas rotas, estiércol, mechones de pelo, plumas enredadas y olores extraños. Aprendió a intuir, registrar, interpretar y clasificar rastros infinitesimales como hilos de baba. Aprendió a cumplir operaciones mentales complejas con mucha rapidez en la espesura de un bosque o en un descampado lleno de peligros.

Generaciones y generaciones de cazadores han enriquecido y transmitido este patrimonio cognoscitivo. Ante la falta de documentación verbal para poner al lado de las pinturas rupestres y de las manufacturas podemos recurrir a las fábulas que al saber de aquellos remotos cazadores nos transmiten tal vez en eco, aunque en forma tardía y deformada.

Tres hermanos, (cuenta una fábula oriental, difundida entre tártaros, hebreos, turcos) encuentran un hombre

que ha perdido un camello o en otras variantes un caballo. Sin excitarse, se lo describen, es blanco, ciego de un ojo, tiene dos odras sobre el lomo, una llena de vino, otra llena de aceite. Por consiguiente, lo han visto? No, lo han visto. Entonces son acusados de hurto y llevados a juicio. Para los hermanos es un triunfo: en un momento demuestran cómo, a través de pequeños indicios, pudieron reconstruir el aspecto de un animal que nunca habían visto. Los tres hermanos son evidentemente depositarios de un saber de tipo venatorio (aunque no sean descriptos como cazadores). Lo que caracteriza este saber es la capacidad de llegar a una realidad compleja no experimentable directamente a partir de datos aparentemente insignificantes. Se puede agregar que estos datos, están siempre dispuestos de tal manera por el observador, que dan lugar a una secuencia narrativa cuya formulación más simple, podría ser "Alguien ha pasado por allá". Quizás la misma idea de narración (distinta de la encantación, de la conjuración o de la invocación) nace por primera vez en una sociedad de cazadores, desde la experiencia de descifrar las huellas. En el hecho que las figuras retóricas sobre la que se apoya todavía hoy la descifración venatoria (la parte por el todo, el efecto por la causa) son reconocibles al eje prosáico de la metonimia con rigurosa exclusión de la metáfora, reforzaría esta hipótesis (obviamente indemostrable). El cazador fue el primero en "contar una historia" ya que sólo él estaba en condición de leer una serie coherente de eventos en las huellas mudas (o bien imperceptibles) dejadas por la presa.

Descifrar o leer las huellas de los animales son metáforas. Se intentó tomarlo al pie de la letra, como la condensación verbal de un proceso histórico que llevó, en un arco temporal posiblemente larguísimo a la invención de la escritura. La misma conexión formuló la tradición china en forma de mito antropológico que atribuía la invención de la escritura a un alto funcionario que había observado las huellas de un pájaro sobre la costa arenosa de un río. Por otra parte, dejando de lado el ámbito de los mitos y las hipótesis por el de la historia documentada, encontramos innegables analogías entre el paradigma venatorio que hemos planteado y el paradigma implícito en los textos proféticos mesopotámicos desde el III milenio AC. en adelante. Ambos suponen el minucioso reconocimiento de una realidad ínfima, para descubrir las huellas de eventos no experimentados directamente por el observador. Estiércol, huellas, pelos, plumas por un lado, interiores de animales, gotas de aceite en el agua, rastros, movimientos involuntarios del cuerpo, etc. por otro lado. Es cierto que la segunda serie, a diferencia de la primera, era prácticamente ilimitada en el sentido que todo o casi todo podía transformarse en objeto profético para los adivinos mesopotámicos. Pero la diferencia fundamental a nuestros ojos en otra: la profecía mira hacia el futuro y el desciframiento venatorio hacia el pasado (quizás un pasado viejo en instantes). Sin embargo, la actitud frente al conocimiento es similar, las operaciones intelectuales comprometidas (análisis, comparación, clasificación), son formalmente idénticas. Claro que, sólo formalmente ya que el contexto social era totalmente distinto. Fue notorio cómo, la invención de la escritura modeló en profundidad las profecías mesopotámicas. A las divinidades, se les atribuía entre otras prerrogativas de los soberanos, la de comunicarse con los súbditos por medio de mensajes escritos -en los astros, en los cuerpos humanos y por todos la-

dos- que los adivinos debían descifrar (idea destinada a desembocar en la imagen plurimilenaria del "libro de la naturaleza") la identificación de la mántica con el desciframiento de los caracteres divinos inscriptos en la realidad estaba reforzada por las características pictográficas de la escritura cuneiforme: también ella designaba cosas a través de cosas.

También una huella designaba un animal que había pasado. Respecto de la huella, del rastro entendido materialmente, el pictograma representa un paso adelante incalculable en el camino de la abstracción intelectual. Pero un paso mucho más importante fue, el pasaje a la escritura fonética.

De hecho en la escritura cuneiforme los elementos pictográficos y fonéticos continuaron existiendo, así como en la literatura profética mesopotámica, la progresiva intensificación de los rasgos apriorísticos y generalizantes no anuló la tendencia fundamental a inferir las causas desde los efectos. Es esta actitud, lo que explica por un lado la infiltración de términos técnicos del léxico jurídico y por otro lado la presencia de fragmentos de fisiognómica y semiótica médica, en el lenguaje de las profecías mesopotámicas.

Después de una larga vuelta hemos vuelto a la semiótica. La encontramos incluida en una constelación de disciplinas de aspecto singular (pero el término es evidentemente anacrónico) Nos podríamos tentar de contraponer dos pseudociencias como la adivinación y la fisiognómica a dos ciencias como el derecho y la medicina (atribuyendo la heterogeneidad de la aproximación a la lejanía espacial y temporal de la sociedad en cuestión). Pero sería una conclusión superficial. Algo ligaba estas formas de saber en la antigua mesopotamia (si excluimos de ellas la adivinación inspirada, que se fundaba en experiencias de tipo estático): una actitud orientada hacia el análisis de casos individuales, reconstruibles sólo a través de rastros, síntomas, indicios. Los mismos textos de jurisprudencia mesopotámica no consistían en un conjunto de leyes y ordenanzas sino en la discusión de una causística concreta. Se puede, entonces, hablar de un paradigma indiciario o divinadorio, que va según la forma del saber hacia el pasado, el presente o el futuro. Hacia el futuro, tenemos la adivinación en sentido propio; hacia el pasado, el presente y el futuro tenemos la semiótica médica en su doble faz: diagnóstica y pronóstica, hacia el pasado tenemos la jurisprudencia. Pero dentro de este paradigma indiciario o divinadorio se deja ver el gesto más antiguo de la historia intelectual del género humano: el del cazador agazapado en el barro que estudia las huellas de la presa.

2- Todo lo que hemos dicho acá, explica cómo, un diagnóstico de trauma craneal formulado sobre la base de un estrabismo bilateral, podría encontrar su lugar en un tratado profético mesopotámico; generalizando, explica cómo surge históricamente una constelación de disciplinas basadas en descifrar signos de distinto género, desde los síntomas a las escrituras. Pasando de la civilización mesopotámica a la griega, esta constelación cambió profundamente, como consecuencia de la formación de nuevas disciplinas como la historiografía y la filología y de la conquista de una nueva autonomía social y epistemológica de disciplinas antiguas como la medicina. El cuerpo, el lenguaje y

la historia de los hombres son indagados por primera vez en forma desprejuiciada y excluyendo por principio la intervención divina.

De este cambio decisivo que caracterizó la cultura de la polis, nosotros somos obviamente herederos. Menos obvio resulta el hecho que, en este cambio, haya habido en un primer momento, un paradigma definible como semiótico o indiciario. Esto aparece como evidente, en el caso de la medicina hipocrática, que definió sus propios métodos reflexionando sobre la noción de síntoma (semion). Sólo observando los síntomas -decían los hipocráticos- es posible elaborar historias precisas de las enfermedades: la enfermedad es de por sí intocable. Esta insistencia en la naturaleza indiciaria de la medicina estaba inspirada probablemente en la contraposición entre la inmediatez del conocimiento divino y la conjeturalidad de lo humano anunciado por el médico pitagórico Alcmeone. En esta negación de la transparencia de la realidad encontraba su legítima acción un paradigma indiciario operante en esferas de distintas actividades. Los médicos, los historiadores, los políticos, los alfareros, los carpinteros, los marineros, los cazadores, los pescadores, las mujeres: éstas son sólo algunas de las categorías que operaban entre los griegos, en el vasto territorio del saber conjetural. Los confines de este territorio, significativamente gobernado por una diosa como Metis, la primera mujer de Jove, que personificaba la adivinación mediante el agua, estaban delimitados por términos como "conjetura", "conjeturar" (Tekmor, Tekmairesthai). Pero este paradigma queda implícito, aplastado por el prestigioso (y socialmente más elevado) modelo de conocimiento elaborado por Platón.

3- El tono defensivo de ciertos pasos del "corpus" hipocrático, nos hace ver que ya en el siglo V AC. comenzó a manifestarse una polémica, que durará hasta nuestros días, contra la incerteza de la medicina. Tal persistencia se explica por la relación médico-paciente (caracterizada por la imposibilidad del segundo de controlar el saber y el poder detentado en el primero) que no cambió mucho desde los tiempos de Hipócrates. Pero cambiaron en el curso de casi dos milenios y medio, los términos de la polémica, adecuándose a las transformaciones sufridas por los conceptos de "rigor" y de "ciencia". Como es obvio, el corte decisivo en este sentido, se produjo por la aparición de un paradigma científico, basado en la física galileana, pero más durable que esta última. Si bien la física moderna no se puede definir como "galileana" (a pesar de no haber renegado de Galileo) el significado epistemológico (y simbólico) de Galileo para la ciencia en general, quedó intacto. Ahora, está claro que el grupo de disciplinas que llamamos indiciarias (incluyendo la medicina) no tienen cabida en los criterios de científicidad deducible del paradigma galileano. Se trata de disciplinas eminentemente cualitativas, que tienen por objeto situaciones y documentos individuales, en tanto individuales, y precisamente por esto, logran resultados que tienen un margen ineliminable de aleatoriedad: basta pensar en el paso de las conjeturas (el mismo término tiene origen profético) en la medicina o en la filología además que en la mántica. Otro carácter tiene la ciencia galileana, que habría podido hacer propio el lema escolástico "individuum est inefabile", o sea de la individual no se puede hablar.

El uso de las matemáticas y el método experimental implicaban respectivamente, la cuantificación y la reinterabilidad de los fenómenos, mientras la perspectiva individualizante excluía por definición, la segunda y admitía la primera sólo en funciones auxiliares. Por esto la historia no pudo ser nunca una ciencia galileana. En el curso del seicientos, el empalme de los métodos de la anticuaría en el tronco de la historiografía sacó indirectamente a la luz los lejanos orígenes indiciarios de esta última, ocultados por siglos. Este punto de partida quedó inmutable, no obstante las relaciones cada vez más estrechas entre la historia y las ciencias sociales. La historia quedó como una ciencia social "sui generis" irremediamente unido a lo concreto. Si lo histórico no puede referirse, explícita o implícitamente a series de fenómenos comparables, su estrategia cognoscitiva así como sus códigos expresivos, permanecen intrínsecamente individualizantes (aunque el individuo sea un grupo social o una sociedad entera). En este sentido lo histórico es comparable al médico que utiliza los cuadros patológicos para analizar el morbo específico del enfermo. Y como lo es para el médico, el conocimiento histórico es indirecto, indiciario y conjetural. Pero la contraposición que hemos sugerido es demasiado esquemática. En el ámbito de las disciplinas, la filología y más precisamente la crítica textual, constituyó desde su aparición un caso atípico.

Su objetivo, se constituyó a través de una drástica selección (destinada a disminuir ulteriormente) de rasgos pertinentes. Esta lucha interna de la disciplina surgió de dos rupturas históricas decisivas: la invención de la escritura y la invención de la imprenta. Como es notorio, la crítica textual nace después de la escritura (cuando se decide transcribir los poemas homéricos) y se consolidó después de la imprenta (cuando las primeras y frecuentemente apuradas ediciones de los clásicos se sustituyeron por ediciones más serias). Primero, fueron considerados como no pertinentes al texto, todos los elementos ligados a la oratoria y a la gestualidad; después también, los elementos ligados a la naturaleza de la escritura. El resultado de esta doble operación fue la sucesiva desmaterialización del texto, cada vez más depurado de cada referencia sensible: si bien es necesario un soporte sensible para que el texto sobreviva, el texto no se identifica con su soporte. Todo esto, parece obvio en la actualidad pero no lo es de hecho. Basta pensar en la fruición decisiva de la entonación en la literatura oral, en la caligrafía y en la poesía china, para darse cuenta que nuestra noción de texto está unida a una elección cultural de alcances incalculables. Que esta elección no fue determinada por la sustitución de la reproducción manual por la mecánica, queda demostrado por el ejemplo clamoroso de la china, donde la invención de la imprenta no rompe el nexo entre el texto literario y la caligrafía (veremos luego, cómo el problema de los textos figurativos se han puesto históricamente en otros términos).

Esta noción de texto profundamente abstracta explica por qué la crítica textual, a pesar de haber sido por mucho tiempo profética, tuviese en sí la potencialidad de desarrollo en un sentido rigurosamente científico, que maduraría durante el ochocientos. Con una decisión radical, la crítica textual había tomado en consideración únicamente los rasgos reproducibles del texto (primero manualmente y después de Gutenberg mecánicamente). De tal manera, tomando como objetivo

los casos individuales terminó evitando el escollo principal de las ciencias humanas: la calidad. Es significativo que, mientras Galileo fundó, con una reducción drástica, la moderna ciencia de la naturaleza se halla interesado también por la filología. La tradicional comparación medieval entre mundo y libro, se basaba en la evidencia, en la legitimidad inmediata de ambos: Galileo en cambio señaló que "la filosofía... escrita en ese gran libro que continuamente está abierto a nuestros ojos (yo digo el universo)... no se puede entender, si primero no se aprende a entender el idioma, y conocer los caracteres en los que está escrito" o sea "triángulos, círculos y otras figuras geométricas". Para el filósofo, como para el filólogo, el texto es una entidad profunda invisible, que se reconstruye más allá de los datos sensibles: las figuras, los números, los movimientos, pero no los olores, los sabores, los sonidos, "liquali fuor dall'animal viviente non credo che sieno altro che nomi".

Con esta frase Galileo imprimía a las ciencias de la naturaleza un desarrollo en sentido antiantropocéntrico y antiantropomórfico que no abandonará más. En la geografía del saber se producía un desgarramiento destinado poco a poco a scentuarse. Pero también es cierto que entre el físico galileano profesionalmente sordo a los sonidos e insensible a los sabores y a los olores, y el médico contemporáneo, que arriesgaba diagnósticos escuchando el sonido de un pecho, husmeando excremento y catando orinas, el contraste no podía ser mayor.

4- Uno de estos médicos era el vienés Giulio Mancini médico de cabecera de Urbano VIII. No se sabe si conocía personalmente a Galileo: pero es probable que se hayan encontrado, ya que frecuentaban los mismos ambientes romanos (desde la corte papal a la academia lincea) y las mismas personas (desde Federico Cesì, a Giovanni Ciampoli, a Giovanni Faber). En un vivísimo retrato Micio Eritreo, alias Gian Vittorio Rossi, delineó el ateísmo del Mancini, su extraordinaria capacidad diagnóstica (descrita con términos tomados del léxico divinatorio) y su desprejuiciamiento para sonsacar a sus clientes los cuadros de los que era "intelligentissimus". El Mancini había redactado una obra titulada "Alcune consideratione appartenenti alla pittura come di diletto di un gentilhuomo nobile e como introductione a quello si deve dire", que circuló por mucho tiempo en forma manuscrita (la primera edición impresa salió hace unos 20 años). El libro, tal como muestra el título, estaba dirigido, no a los pintores, sino a los aficionados -los "virtuosi"- que en número cada vez mayor, agolpaban las muestras de cuadros antiguos y modernos, que se hacían en el Pantheon el 19 de marzo de cada año. Sin este mercado artístico, la parte quizás más novedosa de las "Considerazioni" del Mancini (la dedicada a la "recognition della pittura", y por consiguiente a los métodos para reconocer los falsos, para distinguir los originales de las copias) no se había escrito, nunca. El primer tentativo de fundación de la "connoisseurship" (como se llamaría un siglo después) parte de un célebre médico por sus diagnósticos fulmineos - un hombre que, con una rápida mirada al enfermo "quem exitum morbus ille esset habiturus, divinabat". Llegado a este punto, nos permitiremos ver que en la unión ojo clínico-ojo de experto hay algo más que una simple coincidencia. Antes de seguir de cerca las argumentaciones de Mancini, ponemos en relieve un presupuesto común a él, al "caballero noble" al cual estaban dirigidas las "considerazioni" y a nosotros. Un presupuesto no declarado ya que se consideró obvio: entre un cuadro de Rafael y una copia

del mismo (se trate de una pintura, un grabado, u hoy una foto) existe una diferencia ineliminable. Las implicaciones comerciales de este presupuesto (que un original sea por definición "un unicum", irrepetible) son obvias. Y a ellas está ligado el surgimiento de una figura social como la del experto. Pero se trate de un presupuesto que aparece por una elección cultural, no precisamente descuidado, como muestra el hecho que dicha elección no se aplica a los textos escritos. Los presuntos caracteres eternos de la pintura y de la literatura no tienen cabida. Hemos visto anteriormente a través de cuáles desarrollos históricos la noción de texto escrito fue depurada de una serie de rasgos considerados no pertinentes. En el caso de la pintura esta depuración no se verificó (todavía). Por eso a nuestros ojos las copias manuscritas o las ediciones de Orlando Furioso pueden reproducir exactamente el texto que quiso hacer Ariosto; las copias de un retrato de Rafael, nunca. La diferencia de estatuto entre las copias en pintura y en literatura explica porqué Mancini no podía usar los métodos de la crítica textual, a pesar de establecer como principio una analogía entre el acto de pintar y el acto de escribir. Pero, partiendo de esta analogía, busca ayuda en otras disciplinas, en vía de formación.

El primer problema que Mancini se planteaba, era el de la fecha de las obras. Para lograr este fin, afirmaba, es necesario adquirir "una certa pratica nella cognitione della varietà della pittura quanto á suoi tempi, come han questi antiquarj e bibliotecarj dei caratteri, dei quali riconoscono il tempo della scrittura". El acento en la cognitione... dei caratteri se refiere a los métodos elaborados en los mismos años por Leone Allacci, bibliotecario de la Vaticana, para fechar los manuscritos griegos y latinos (métodos destinados a ser retomados y desarrollados medio siglo más tarde por el fundador de la ciencia paleográfica, Mabillon). Pero, "más allá de la propiedad común del siglo" existe, continuaba Mancini "la propiedad propia individual" así como "vemos que en los escritores se reconoce esta propiedad distinta". El nexo analógico entre pintura y escritura, sugerido primero para una escala macroscópica ("los tiempos", "el siglo") ahora se propondrá para una escala microscópica, individual. En este ámbito, no se habían utilizado los métodos protopaleográficos de Allacci. Hubo en esos mismos años un tentativo aislado de poner bajo análisis, desde un punto de vista inusitado, los escritos individuales. El médico Mancini, citando a Hipócrates, observó que es posible remontarse de las "operationi" a la "impressioni" del alma, que a su vez tienen raíz en la "propiedad" de los cuerpos individuales: "per la quale e con la quale suppositione, como credo, alcuni belli ingegni di questo nostro seculo hanno scritto et volsuto dar regola di riconoscer l'intelletto et ingegno altrui con il modo de scrivere e della scrittura di quest'o quell' altro huomo". Uno de estos "belli ingegni" era con muchas probabilidades el médico boloñés Camilo Baldi, que en su "Trattato come da una lettera missiva si conoscano la nature e qualità dello scrittore" había intercalado un capítulo que se lo puede considerar como el más antiguo texto de grafología aparecido en Europa. El título del capítulo VI del "Trattato" es: "quali siano le significationi che nella figura del carattere si posiano prendere": donde por carácter se entendía "la figura ed il ritratto della lettera, che elemento si chiama, fatto con la penna sopra la carta". Pero a pesar de las palabras de elogio que hemos recordado, Mancini se desinteresó del objetivo de la nascente grafología, y por consiguiente de la reconstrucción de la personalidad de los

escribas a partir del "carattere" escrito al "carattere" psicológico (esta sinonimia nos lleva nuevamente a una úrica y remora matriz disciplinaria). Se detuvo en cambio sobre un presupuesto de la nueva disciplina: la diversidad, o mejor dicho en la inimitabilidad de las escrituras individuales. Aislando los elementos inimitables de las pinturas sería posible lograr el objetivo que Mancini se prefijaba: elaborar un método que permitiese distinguir los originales de los falsos, las obras de los maestros, de las copias, o de los trabajos de escuela. Todo esto explica la exhortación a controlar si en las pinturas

si veda quella franchezza del mastro, et in particolare in quelle parti che di necessità si fanno di resolutione né si possono ben condurre con l'imitatione, come sono in particolare i capelli, la barba, gl'occhi. Che l'anelare de' capelli, quando si han da imitare, si fanno con stento, che nella copia poi apparisce, et, se il copiatore non li vuol imitare, allhora non hanno la perfettione di mastro. Et queste parti nella pittura sono come i tratti e gruppi nella scrittura che vogliono quella franchezza e resolutione di mastro. Il medesimo ancor si deve osservare in alcuni spiriti e botte di limi a luogo a luogo, che dal mastro vengono posti a un tratto e con resolutione d'una pennellata non imitabile; così nelle pieghe di panni e lor lume, quali pendono più dalla fantasia e resolutione del mastro che dalla verità della cosa posta in essere.

Como se ve el paralelo sugerido por Mancini en varios contextos, entre el acto de escribir y el de pintar, lo retoma en este trozo desde un punto de vista nuevo sin precedentes, (si se exceptúa una fugaz elusión del Filarete, que Mancini es posible que no conociera). La analogía está subrayada por el uso de términos técnicos como "franqueza", "trazos", "grupos". También la insistencia en la velocidad tiene el mismo origen: en una época de creciente desarrollo burocrático, la cualidad que aseguraba el suceso de una escritura en el mercado, eran la elegancia y la rapidez del "ductus". En general, la importancia atribuida por Mancini a los elementos ornamentales, testimonia una reflexión nada superficial sobre las características de los modelos de escritura que prevalecían en Italia entre fines del Quinientos y principio del Seiscientos. El estudio de los caracteres de la escritura mostraba que la identificación de la mano del maestro debía ser buscada preferentemente en las partes del cuadro a) conducidas más rápidamente y por consiguiente b) con tendencia a separarse de la representación de lo real (enredos de cabelleras, ropajes, que dependen más de la fantasía y resolución del maestro que de la verdad del hecho). Sobre la riqueza, contenido en estas afirmaciones -una riqueza que ni el Mancini ni sus contemporáneos estaban en condiciones de llevar a la luz - volveremos más adelante.

5- Caracteres. La misma palabra nos lleva, en sentido propio o analógico, alrededor de 1620, a los escritos del fundador de la física moderna por un lado, y a los iniciadores de la paleografía, la grafología y la connoisseurship por el otro. Claro que, entre los caracteres inmateriales que Galileo leía con los ojos del cerebro en el libro de la naturaleza, y los caracteres que Allacci, Galdi o Mancini descifraban materialmente sobre pa-

peles y pergaminos, telas, o tablas, el parentesco era sólo metafórico. Pero la identidad de los términos hace sobresalir aún más la heterogeneidad de las disciplinas que hemos abordado. El interés científico, en la acepción galileana del término, descendía bruscamente a medida que de las propiedades universales de la geometría se pasaba a las propiedades comunes del siglo de la escritura y después a la propiedad propia individual de las pinturas (o desde luego de la caligrafía). Esta escala decreciente confirma que el verdadero obstáculo a la aplicación del paradigma galileano era la centralidad del elemento individual en cada disciplina. Cuanto más individuales se consideraban los rasgos pertinentes, más difícil se hacía la posibilidad de un conocimiento científico riguroso. Claro que la decisión preliminar de pasar por alto los rasgos individuales no garantizaba de por sí la aplicabilidad de los métodos físico-matemáticos (sin lo cual no se podía hablar de adopción del paradigma galileano): pero al menos no la excluía sin más.

6- Llegados a este punto se abrían dos caminos: o sacrificar el conocimiento del elemento individual por la generalización (más o menos rigurosa, más o menos formulada en un lenguaje matemático) o intentar elaborar, quizá a tientas, un paradigma de lo individual basado en el conocimiento científico (pero de una científicidad por definir). El primer camino fue abatido por las ciencias naturales y sólo después de mucho tiempo de las llamadas ciencias humanas.

El motivo es evidente. La tendencia a dejar de lado rasgos individuales de un objeto es directamente proporcional a la distancia emotiva del observador. En una página del "Tratado de Arquitectura", Filarete después de haber afirmado que es posible construir dos edificios perfectamente idénticos (así como, a pesar de las apariencias, los "hocicos tártaros que tienen todos la misma cara, o los de Etiopía que son todos negros, si se miran bien, se encuentran diferencias entre las similitudes") admitía, sin embargo que existen "bastantes animales que son similares entre sí, como moscas, hormigas, gusanos, ranas y muchos pescados, que siendo de la misma especie no se reconocen el uno del otro". A los ojos de un arquitecto europeo, las diferencias exigüas entre los edificios (europeos) eran relevantes, las diferencias entre dos hocicos tártaros o etíopes, insignificantes y las diferencias entre dos gusanos o dos hormigas, inexistentes. Un arquitecto tártaro, un etíope ignorante de arquitectura o una hormiga, habían propuesto jerarquías diferentes. El conocimiento individualizado es siempre antropocéntrico, etnocéntrico y va hacia la especificación clara que, los animales, los minerales y las plantas pueden ser considerados en una perspectiva individualizante, por ejemplo profética: sobre todo en el caso de ejemplares fuera de lo normal. Como se sabe la teratología era una parte importante de la mítica. Pero en los primeros decenios del Seiscientos la influencia, aunque ejercida indirectamente del paradigma galileano tendía a subordinar el estudio de los fenómenos anómalos, a la indagación de la norma, la adivinación: al conocimiento generalizante de la naturaleza. En abril de 1625 nace en los alrededores de Roma un ternero con dos cabezas. Los naturalistas ligados a la "Academia del Lincei" se interesan en el caso. En los jardines vaticanos del Belvedere se encuentran a discutir Giovanni Faber, secretario de la Academia, Ciampoli (ambos ligados a Galileo) Mancini, el cardenal Agostino Vegio y el papa Urbano VIII. La primera pregunta que surge es la siguiente: el ternero bicéfalo es un solo animal o son dos? Para los médicos el elemento que

distingue al individuo es el cerebro; para los seguidores de Aristóteles, el corazón. En el informe de Faber se advierte la influencia de la probable intervención de Mancini, el único médico presente es la discusión. A pesar de sus intereses astrológicos Mancini analizaba las características específicas del monstruoso parto con el fin de lograr una definición más precisa del individuo normal y no con el fin de hacer una profecía. Un individuo que pertenece a una especie, puede con derecho, ser considerado repetible. Con la misma atención que solía dedicar al examen de pinturas, Mancini debe escrutar la anatomía del ternero bicéfalo. Pero, la analogía con su actividad de experto terminaba aquí. En cierto sentido, un personaje como Mancini expresa la conexión entre el paradigma adivinatorio (Mancini, hombre de ojo clínico y experto) y el paradigma generalizante (Mancini, anatomista y naturalista).

La unión, pero también la diferencia. A pesar de las apariencias, la precisa descripción de la autopista del ternero, redactada por Faber, y las minuciosas incisiones que le acompañaban, representando los órganos internos del animal, no se proponían tomar "las propiedades propias individuales" del objeto en cuanto tal, sino más allá de él, las "propiedades comunes" (naturales y no históricas) de la especie. De esta manera se retomaba y refinaba la tradición naturalista que encabezaba Aristóteles. La vista, simbolizada por el lince de la mirada agudísima que adornaba el blasón de la "Academia" de Federico Cesi, se transformaba en el órgano privilegiado de estas disciplinas para las que estaba cerrado, el ojo sobresensorial de la matemática.

7- Entre estas últimas estaban aparentemente las ciencias humanas (como las definimos hoy). Con más razón, en cierto sentido - al menos por su tenaz antropocentrismo, expresado con tanto candor en la página citada del Filarete. Sin embargo hubo tentativas de introducir el método matemático, en el estudio de los hechos humanos. Es comprensible, que el primero y más logrado (el de los aritméticos políticos) asumiese como objeto los gestos humanos más determinantes en sentido biológico: nacimiento, procreación y muerte. Esta drástica reducción permitía una indagación rigurosa (y al mismo tiempo suficiente) para los fines cognocitivos militares o fiscales de los estados absolutos, orientados, dada la escala de sus propias operaciones en sentido exclusivamente cuantitativo. Pero la indiferencia cualitativa de los comitentes de la nueva ciencia - la estadística - no rompe del todo la unión de esta última con la esfera de las disciplinas que hemos llamado indiciarias. El cálculo de probabilidades, como dice el título de la obra clásica de Bernoulli (Ars conjectandi) buscaba dar una formulación matemática rigurosa a los problemas que en forma completamente distinta fueron afrontados por la adivinación.

Pero el complejo de las ciencias humanas, queda pegado al cualitativo. No sin malestar, sobre todo en el caso de la medicina. A pesar de los progresos cumplidos, sus métodos aparecen inciertos y sus resultados, dudosos. Un escrito como "La certeza de la medicina" de Casanis, que apareció a fines del Setecientos reconocía esta falta de rigor esta falta de rigor, aunque se esforzaba por reconocer a la medicina, una cientifidad "sui generis". Las razones de la incerteza de la medicina parecían fundamentalmente dos. En primer lugar, catalogar las enfermedades individualmente en un cuadro ordenado, no era su

ficiente: en cada individuo la enfermedad asumía características distintas. En segundo lugar, el conocimiento de las enfermedades permanecía indirecto, indiciario: el cuerpo viviente era por definición, intocable. Claro que se podía seccionar un cadáver: pero, cómo sacar del cadáver, ya atacado por el proceso de la muerte, las características del individuo viviente? De frente a esta doble dificultad era inevitable reconocer, que la eficacia misma de los procedimientos de la medicina era indemostrable. En conclusión, la imposibilidad por parte de la medicina de lograr el rigor propio de las ciencias de la naturaleza, derivaba de la imposibilidad de la cuantificación salvo con funciones auxiliares; la imposibilidad de la cuantificación derivaba de la presencia ineliminable del cualitativo, de lo individual, y la presencia de lo individual, del hecho que el ojo humano es más sensible a las diferencias (quizás marginales) entre los seres humanos que entre las piedras o las hojas. El las discusiones sobre la "incerteza" de la medicina estaban ya formulados los futuros nudos epistemológicos de las ciencias humanas.

8- Lo escrito por el Cabanis dejaba ver una comprensible indiferencia. A pesar de las objeciones, más o menos justificadas, que podían ser replanteadas en el campo metodológico, la medicina quedaba siempre como una ciencia plenamente reconocida desde el punto de vista social. Pero no todas las formas de conocimiento indiciario se beneficiaban con un prestigio similar. Algunas como la "connoisseurship", de origen relativamente reciente, ocupaban una posición ambigua, al margen de las disciplinas reconocidas. Otras más ligadas a la práctica cotidiana quedaban directamente afuera. La capacidad de reconocer un caballo defectuoso por sus jarretes, la llegada de un temporal por un imprevisto cambio del tiempo, una intención hostil en un rostro que se ensombrece, no eran tenidos en cuenta en un tratado de veterinaria, de meteorología o de psicología. En cada caso estas formas de saber eran más ricas que cualquier codificación escrita, no veían de los libros sino de la voz, de los gestos, de las miradas, se fundaban en las sutilezas no formalizables, a menudo no traducibles verbalmente; constituían el patrimonio en parte unitario, en parte diversificado de hombres y de mujeres que pertenecían a todas las clases sociales. Un sutil parentesco los unía: todas nacían de la experiencia, de lo concreto de la experiencia. En lo concreto estaba la fuerza de este tipo de saber, y su límite - la incapacidad de usar el instrumento potente y terrible de la abstracción.

De este cuerpo de saberes parciales, sin origen, ni memoria ni historia, la cultura escrita había buscado dar en el tiempo una formulación verbal precisa. Se trataba en general de formulaciones descoloridas y empobrecidas. Basta pensar en el abismo que separaba la rigidez esquemática de los tratados de fisiognómica, de la penetración fisiognómica flexible y rigurosa de un amante, un mercader de caballos o un jugador de cartas. Quizá sólo en el caso de la medicina la codificación escrita de un saber indiciario había dado lugar a un real enriquecimiento (pero la historia de las relaciones entre medicina culta y medicina popular se está todavía por escribir).

En el curso del Setecientos la situación cambia. Hay una verdadera ofensiva cultural de la burguesía que se apropia de gran parte del saber, indiciario o no indiciario, de artesanos y campesinos, codificándolo y contemporáneamente intensificando un gigantesco proceso de aculturación, ya iniciado (obviamente con formas y conte

nidos distintos) por la Contrarreforma. El símbolo y el instrumento central de esta ofensiva es naturalmente la "Encyclopédie". Pero necesitamos analizar episodios mínimos pero reveladores, como la intervención del desconocido maestro albañil romano, que demuestra a Winckelmann, seguramente estupefacto, que la "piedrita pequeña y chata" reconocible entre los dedos de la mano de una estatua descubierta en Porto d'Anzio era la estopa o el tapón de un reloj a pólvora". El recuento sistemático de estos pequeños discernimientos como los llamaba Winckelmann, alimentó entre el Setecientos y el Ochocientos, nuevas formulaciones de antiguos saberes -desde la cocina a la hidrología, a la veterinaria. Debido a un número cada vez mayor de lectores el acceso a determinadas experiencias tiene por mediador las páginas de los libros, en medida cada vez mayor. Las novelas dieron a la burguesía un sustituto y a la vez una reformulación de los ritos de iniciación (o sea el acceso a la experiencia en general). Y gracias a la literatura de imaginación el paradigma indiciario conoce en este período una nueva e inesperada fortuna.

9- Hemos ya recordado a propósito del origen remoto posiblemente venatorio del paradigma indiciario, la fábula o novela oriental de los tres hermanos que interpretando una serie de indicios, logran describir el aspecto de un animal que no han visto nunca. Esta novela hace su primera aparición en occidente a través de la recopilación de Sercambi. Sucesivamente vuelve como centro de una recopilación de novelas mucho más amplia, presentada como traducción del persa al italiano a cargo de un tal Cristóforo, armenio, que aparece en Venecia en la mitad del Quinientos bajo el título de "Peregrinaje de los tres jóvenes hijos del rey de Serendipo". El libro fue varias veces reimprimido y traducido (primero al alemán, y después en el curso del Setecientos, dada la moda orientalizante, se tradujo a los principales idiomas europeos). El suceso de la historia de los hijos del rey de Serendipo fue tal que indujo a Horace Walpole en el 1754 a intentar el término "serendipity" para designar "los descubrimientos imprevistos, hechos gracias a la oportunidad y a la inteligencia".

Años antes, Voltaire había reelaborado, en el tercer capítulo de Zadig, la primer novela del "Peregrinaje" que había leído en la traducción francesa. En la reelaboración, el camello del original se transformó en una perra y un caballo que Zadig lograba describir minuciosamente descifrando las huellas sobre el terreno. Acusado de robo y conducido ante los jueces Zadig se disculpa rehaciendo en voz alta, el trabajo mental que le había permitido trazar el retrato de dos animales que no había visto nunca.

J'ai vu sur la sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu'ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours...

En estos renglones y en los que siguen, estaba el embrión de la novela policial. En ellos se inspiraron Poe, Gaborian, Conan Doyle (directamente los dos primeros e indirectamente el tercero).

Los motivos de la extraordinaria suerte de la novela policial son claros (sobre alguno de ellos volveremos más adelante). Hasta ahora se puede decir que se basaba en un modelo cognocitivo, al mismo tiempo antiguo y moderno. De su antigüedad inmemorable hemos hablado. De su modernidad, basta citar la página en la cual Cuvier exaltó los métodos y los sucesos de la nueva ciencia paleontológica:

...aujourd'hui, quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cet empreint ruminait, et cette conclusion est tout aussi certaine qu'aucune autre en physique et en morale. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe, et la forme des dents, et la forme des mâchoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuisses, des épaules et du bassin de l'animal qui vient de passer: c'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig.

Un signo más seguro quizás pero también íntimamente similar. El nombre de Zadig se transformó en algo tan simbólico que en 1880., Tomás Huxley, en el ciclo de conferencias pronunciadas para difundir los descubrimientos de Darwin, definió "método de Zadig" el procedimiento que mancomunaba la historia, la arqueología, la geología, la astronomía física y la paleontología: o sea la capacidad de hacer profecías retrospectivas. Disciplinas como éstas, profundamente empapadas de divagaciones, no podían sino volver al paradigma indiciario o divinatorio y Huxley hablaba explícitamente de adivinación vuelta al pasado descartando el paradigma galileano. Cuando las causas no son reproducibles, no queda otra posibilidad que inferirla de los efectos.

PARTE III

1- Podemos comparar los hilos que componen esta búsqueda, a los hilos de un tapiz. Llegando a este punto lo vemos compuesto de una trama tupida y homogénea. La coherencia del diseño se verifica recorriendo el tapiz en varias direcciones. Verticalmente: tenemos una secuencia del tipo Serendippo-Zadig-Poe-Gaborian-Conan Doyle. Horizontalmente: tenemos al principio del Setecientos un dibujo que registra una al lado de la otra, en orden decreciente de inadmisibilidad, la medicina, la connoisseurship y la identificación de las escrituras. Diagonalmente, saltando de un contexto histórico a otro, y a las espaldas de Monsieur Lecoq que recorre febrilmente un "terreno inculto, cubierto de nieve", punteado por las huellas de criminales, comparándolo a "una inmensa página blanca donde las personas que nosotros buscamos han escrito no sólo sus movimientos y sus pasos, sino también sus pensamientos secretos, las esperanzas y angustias que los agitaba". Veremos perfilarse autores de tratados de fisiognómica, adivinos babiloneses que intentan leer los mensajes escritos por los dioses en las piedras y en los cielos, cazadores del Neolítico.

El tapiz es el paradigma que hemos ido llamando según los contextos, venatorio, divinatorio, indiciario o semiótico. Se trata de adjetivos no sinónimos que todavía nos reubican en un modelo epistemológico común, articulado en distintas disciplinas, a menudo ligadas

entre sí por el préstamo de métodos o de términos clave. Entre el Setecientos y el Ochocientos con el nacimiento de las ciencias humanas la constelación de las disciplinas indiciarias cambia profundamente: surgen nuevos astros destinados a un rápido ocaso, como la frenología; o a una gran fortuna como la paleontología, pero sobre todo se afirma por su prestigio epistemológico y social, la medicina. A ello se refieren explícita o implícitamente todas las ciencias humanas. Pero, ¿qué parte de la medicina? A mediados del Ochocientos vemos perfilarse una alternativa: el modelo anatómico por un lado y el semiótico por otro. La metáfora de la "anatomía de la sociedad" usada en un paso crucial también por Marx, expresa la aspiración a un conocimiento sistemático, en una etapa que había visto el derrumbe del último gran sistema filosófico -el hegeliano. Pero a pesar de la gran fortuna del marxismo, las ciencias humanas han terminado por asumir una vez más (con una importante excepción que ya veremos el paradigma indiciario de la semiótica). Y aquí, reencontramos la triada Morelli-Freud-Conan Doyle de donde habíamos partido.

2- Hasta ahora hemos hablado de un paradigma indiciario (y sus sinónimos) en un sentido amplio. Llegó el momento de desarticularlo. Una cosa es analizar huellas, astros, deshechos animales o humanos, catarros, córneas, pulsaciones, campos de nieve o cenizas de cigarrillos; y otra analizar escrituras o dibujos o discursos.

Distinguir entre la naturaleza (inanimada o viviente) y cultura es fundamental, como así también, distinguir entre las distintas disciplinas, aunque sea más superficial y cambiante. Morelli se había propuesto volver a trazar en el interior de un sistema de signos culturalmente condicionados como el pictórico, los signos que tenían la involuntariedad de los síntomas (y de la mayor parte de los indicios). No sólo eso: en estos signos involuntarios, en las materiales pequeñeces comparables a las palabras a las palabras y frases favoritas que la mayor parte de los hombres tanto hablando como escribiendo introducen en el discurso tal vez sin intención, sin darse cuenta, Morelli reconocía el indicio más veraz de la individualidad del artista. De tal manera él retomaba el método formulado antes por su precursor Julio Mancini. El hecho que esos principios maduraran tanto tiempo después no era casual. En ese momento emergía una tendencia cada vez más neta hacia un control cualitativo y capilar sobre la sociedad por parte del poder estatal, que utilizaba una noción de individuo basado también en sus rasgos mínimos e involuntarios.

3- Cada sociedad advierte la necesidad de distinguir sus propios componentes, pero las formas de hacer frente a esta necesidad varían según el tiempo y el lugar. Existe, antes que nada, el nombre: pero cuanto más se complejiza la sociedad, más insuficiente se hace el nombre por circunscribir sin errores la identidad de un individuo. En el Egipto grecorromano por ejemplo, aquél que se presentaba a un notario para casarse o para cumplir una transacción comercial, era registrado por su nombre y pocos datos físicos, acompañados por la indicación de cicatrices (si las había) o de otras señas particulares. Las posibilidades de error o de sustitución dolosa de personas eran elevadas. En comparación la firma al pie de los contratos presentaba muchas ventajas: a fines del 700, en un fragmento de su "Historia

Pictórica" dedicado a los métodos de los condecorados, el abate Lanzi afirmaba que la inimitabilidad de las escrituras individuales, había sido establecida por la naturaleza, para seguridad de la "sociedad civil" (burguesa). Claro que, las firmas se podían falsificar y los analfabetos quedaban fuera de control. Pero a pesar de estos defectos por varios siglos las sociedades europeas no sintieron la necesidad de métodos más seguros y más prácticos para detectar la identidad. Cuando hace la gran industria con su movilidad geográfica y social, la rápida formación de grandes concentraciones urbanas cambiaron radicalmente los datos del problema. En una sociedad con estas características hacer desaparecer los rastros y reaparecer con otra identidad era un juego de niños, tanto en Londres como en París. Pero sólo en los últimos decenios del 800 hubo nuevas propuestas para sistemas de identificación. Estos surgían como exigencia de nuevos acontecimientos de la lucha de clases: la formación de una asociación internacional de los trabajadores, la represión a la oposición obrera después de las comunas, la modificación de la criminalidad.

La aparición de nuevas relaciones de producción capitalista había provocado en Inglaterra cerca del 1720, y casi un siglo después en el resto de Europa napoleónica, una transformación de la legislación, ligada al nuevo concepto burgués de propiedad que aumentó el número de los delitos castigables y la importancia de las penas. La tendencia a criminalizar la lucha de clases se acompañó por la construcción de un sistema carcelario fundado en la larga detención. Pero la cárcel produce criminales. En Francia el número de reincidentes, en continuo aumento a partir de 1870 llegó a los fines del siglo a un porcentual igual a la mitad de los criminales bajo proceso. El problema de la identificación de los reincidentes que aparecen en aquellos decenios, constituyó el primer paso hacia un proyecto complejo más o menos conciente de un control general y sutil de la sociedad.

Para la identificación de los reincidentes era necesario probar: a) que un individuo, ya había sido condenado; b) que el individuo en cuestión era el mismo que ya había sufrido una condena. El primer punto se resolvió con la creación de los registros de la policía. El segundo ponía dificultades más serias. Las antiguas penas, que distinguía para siempre a un condenado, marcándolo o mutilándolo fueron abolidas. La azucena marcada sobre la espalda de Milady permitió a D'Artagnan reconocer en ella una envenenadora ya condenada en su pasado por sus crímenes, mientras que dos evadidos como Edmont Dantés y Jean Valjean habían podido presentar se en la escena social con mentirosas y respetables apariencias (basta estos ejemplos para ver hasta qué punto la figura del criminal reincidente ocupaba la imaginación del 800). La respetabilidad burguesa necesitaba signos de reconocimiento indelebles pero menos sanguinarios y humillantes que los impuestos por el viejo régimen.

La idea de un enorme archivo fotográfico criminal, fue descartada en un primer momento, ya que tenía problemas de clasificación insolubles: cómo recortar pequeños elementos en la continuidad de la imagen? El camino de la cuantificación aparece más simple y riguroso. Desde el 1879 en adelante un empleado de la prefectura de París, Alphonse Bertillon elaboró un método antropométrico (que después ilustró en varios ensayos y memorias) basado sobre una minuciosa medición corpórea, que confluía en una ficha personal. Claro que un error de

pocos milímetros creaba las premisas para un error judicial: Pero el defecto principal del método antropométrico de Bertillon consistía en ser netamente negativo. Esto consistía en que se podía descartar, en el momento del reconocimiento, dos individuos distintos pero no se podía asegurar con seguridad que dos series idénticas de datos se referían a un único individuo. La irreductible ambigüedad del individuo, cazada en la puerta por medio de la cuantificación, entraba nuevamente por la ventana. Para evitarlo Bertillon propone integrar el método antropométrico con el "retrato hablado", o sea la descripción analítica verbal de las pequeñas partes (nariz, ojos, orejas, etc.) cuya suma debería reconstruir la imagen del individuo, conformando así el procedimiento de identificación. Las páginas de orejas exhibidas por Bertillon recuerdan las ilustraciones que en esos mismos años el Morelli agregaba a sus propios ensayos. Quizás no se tratara de una influencia directa: también impresiona ver que Bertillon en su actividad de experto grafológico, asumía como indicios reveladores de una falsificación las particularidades o "idiotismos" del original que el falsificador no lograba reproducir y entonces substituíra por los propios.

Como se habrá entendido el método de Bertillon era increíblemente complicado. Los problemas que traían las mediciones ya los señalamos. El "Retrato Hablado" empeoraba más las cosas. Cómo distinguir en el momento de la descripción una nariz jorobada y arqueada de una nariz arqueada y jorobada? Cómo clasificar el matiz de un ojo verdeazul?

Pero tomando sus memorias de 1888, sucesivamente corregidas y profundizadas, Galton propone un método de identificación mucho más simple ya que retomaba la recolección de datos y su clasificación. El método se basaba como es sabido en las impresiones digitales. Pero Galton mismo reconocía con mucha honestidad de haber sido precedido teórica y prácticamente por otros. El análisis científico de las impresiones digitales había sido iniciado desde 1823 por el fundador de la histología, Purkyne en su memoria "Comentario de examine physiologico organi visus et systematis cutanei" él distingue y describe nueve tipos fundamentales de líneas papilares, afirmando al mismo tiempo que no existen dos individuos con impresiones digitales idénticas. Las posibilidades de aplicación práctica de este descubrimiento se ignoraban, no así sus implicaciones filosóficas, discutidas en un capítulo titulado "De cognitione organismi individualis in genere". El conocimiento del individuo decía Purkyne es central en la medicina práctica comenzando por el diagnóstico: en individuos distintos los síntomas se presentan de distinta manera. Por eso algunos habían definido la medicina práctica "artem individualisandi (die Kunst des Individualisirens)". Pero la fundamentación de este arte se encuentra en la fisiología del individuo. Aquí Purkyne que de joven había estudiado filosofía en Praga, retomaba los temas más profundos del pensamiento de Leibniz. L'individuo "ens omnimodo determinatum", tiene una particularidad verificable en sus características imperceptibles, infinitesimales. Ni el caso ni las influencias externas bastan para explicarla. Es necesario suponer la existencia de una norma o "tipus" interno que mantiene la variedad de los organismos en los límites de cada especie: el conocimiento de esta norma (afirmaba proféticamente Purkyne) "abriría el conocimiento escondido en la naturaleza individual". El error de la fisiognómica fue

enfrentar la variedad de los individuos desde opiniones preconcebidas y de conjeturas apuradas: de esta manera se hizo hasta ahora imposible fundar una fisiognómica científica y descriptiva. Abandonando las líneas de las manos a la "vana ciencia" de los quirománticos, Purkyne concentraba su atención en un dato menos aparente: y en las líneas impresas sobre las yemas encontraba la contraseña oculta de la individualidad. Dejamos por un momento Europa y pasamos a Asia. A diferencia de sus colegas europeos y con total independencia, los adivinos chinos y japoneses también se habían interesado en las líneas imperceptibles de las manos. El uso habitual en China y sobre todo en Bengala de imprimir sobre cartas y documentos la yema sucia de pescado o de tinta tenía en sí una serie de reflexiones de carácter divinatório. El que estaba habituado de descifrar escrituras misteriosas en las rayas de una piedra o de la madera, en los rastros dejados por los pájaros o en los dibujos impresos en la caparazón de las tortugas debía llegar sin esfuerzo a comprender las líneas impresas por un dedo sucio sobre una superficie cualquiera. En el año 1860 Sir William Herschel, administrador del distrito de Hooghly en Bengala apreció la utilidad de este uso muy difundido entre las poblaciones locales y pensó usarla para un mejor funcionamiento de la administración británica. Los aspectos teóricos de la cuestión no le interesaban e ignoraba la memoria latina de Purkyne, olvidado durante medio siglo. En realidad observó Galton, no sólo en las colonias británicas de la India se tenía mucha necesidad de un instrumento de identificación eficaz: los indios eran analfabetos, pendencieros, astutos y mentirosos, y a los ojos de un europeo todos iguales. En el 1880 Herschel anunció en su "Nature" que después de 17 años de pruebas las imprentas digitales se introducían oficialmente en el distrito de Hooghly donde se venían usando desde hacía 3 años con óptimos resultados. Los funcionarios imperiales se habían apropiado del saber indiciario de los bengaleses para usarlo contra ellos.

A partir del artículo de Herschel traje a Galton para repensar y profundizar sistemáticamente el problema. Lo que hizo posible su indagación fue la confluencia de 3 elementos distintos: el descubrimiento de un científico puro como Purkyne, el saber concreto ligado a la práctica cotidiana de las poblaciones bengalesas y la sagacia política y administrativa de Sir Williams Herschel, fiel funcionario de la Corona Británica.

Galton rinde homenaje al primero y al tercero. Buscó además sin éxito alguna particularidad racial en las impresiones digitales, pero se propone proseguir la búsqueda en algunas tribus indias con la esperanza de encontrar en ellas características parecidas a los monjes. Además de hacer una contribución decisiva al análisis de las impresiones digitales, Galton no vio sus implicaciones prácticas. En poco tiempo el nuevo método fue introducido en Inglaterra y poco a poco en todo el mundo (uno de los últimos a ceder fue Francia). De tal manera cada ser humano (observó orgullosamente Galton, aplicando a sí mismo el elogio que un funcionario del Ministerio del Interior francés le había hecho a su competidor Bertillon) adquiría una identidad y una individualidad cierta y duradera.

Así, aquello que a los ojos de los administradores británicos era hasta hacía poco una masa indistinta de "hocicos" bengaleses (por usar el término despreciativo del Filarete) se transformaba de golpe en una serie

de individuos con rasgos biológicos específicos. Esta prodigiosa extensión de la noción de individualidad llegaba a través de la relación con el Estado, con sus órganos burocráticos y policiales. Ahora hasta el último habitante de un miserable pueblito de Asia o de Europa era reconocible y controlable.

4- Pero el mismo paradigma indiciario usado para elaborar formas de control social cada vez más sutiles y capilares se puede transformar en un instrumento para aclarar las nebulosas de la ideología que oscurecen cada vez una estructura social compleja como la del capitalismo maduro. Si las pretensiones de conocimiento sistemático se transforman cada vez más en una veleidad, no por eso la idea de totalidad se debe abandonar. Al contrario: la existencia de una conexión profunda que explica los fenómenos superficiales se revalida cuando se afirma que un conocimiento directo de tal conexión no es posible. Si la realidad es opaca, existen zonas privilegiadas -observaciones, indicios- que permiten descifrarla.

Esta idea que constituye el nudo del paradigma indiciario o semiótico, se abrió camino en los ámbitos cognocitivos más variados, modelando en profundidad las ciencias humanas. Se han adoptado minúsculas particularidades paleográficas como huellas que permitían reconstruir cambios y transformaciones culturales (con una explícita llamada de Morelli que saldaba la deuda contraída por Mancini con Allacci casi tres siglos antes). La representación de los vestidos como agitados por el viento en los pintores florentinos del cuatrocientos, los neologismos de Rabelais, la curación de los enfermos de escrófula, por parte de los reyes de Francia e Inglaterra son sólo algunos de los ejemplos en que mínimos indicios son asumidos como elementos reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social, o bien de un escritor, o bien de una sociedad entera. Una disciplina como el psicoanálisis se construyó alrededor de la hipótesis que particularidades ínfimas pueden revelar fenómenos profundos de importancia. La decadencia del pensamiento sistemático fue acompañada por la fortuna del pensamiento aforístico desde Nietzsche a Adorno. El mismo término "aforístico" es revelador. (Es un indicio, un síntoma, una observación: del paradigma no se sale). Aforismo era el título de una obra famosa de Hipócrates. En el 600 empezaron a aparecer recopilaciones de aforismos políticos. La literatura aforística es por definición un tentativo al formular juicios sobre el hombre y sobre la sociedad basándose en síntomas, en indicios: un hombre y una sociedad están enfermos, "en crisis". Y también crisis es un término médico hipocrático. Se puede demostrar fácilmente que la novela más grande de nuestro tiempo - La Recherche - está construida según un riguroso paradigma indiciario.

5- Pero puede un paradigma indiciario ser riguroso? La dirección cuantitativa y antiantropocéntrica de las ciencias naturales de Galileo en adelante puso a las ciencias humanas en un desagradable dilema: o asumir un estatuto científico débil para llegar a resultados importantes o bien asumir un estatuto científico fuerte para llegar a resultados de escaso relieve. Sólo la lingüística ha logrado en el curso de este siglo escapar a este dilema, colocándose por este motivo como un modelo más o menos logrado, también para otras disciplinas. Nos

queda la duda, que este tipo de rigor sea no sólo inalcanzable sino también indeseable para las formas de saber más ligadas a la experiencia cotidiana o más precisamente a todas las situaciones en las cuales la unicidad e insustituibilidad de los datos es decisiva a los ojos de los implicados. Alguien ha dicho que el enamoramiento es la sobrevaloración de las diferencias marginales que existen entre una mujer y otra (o entre un hombre y otro). Esta idea se puede extender a las obras de arte o a los caballos. En estas situaciones el rigor elástico del paradigma indiciario parece imposible de eliminar. Se trata de formas de saber tendencialmente mudas. (en el sentido que sus reglas no se prestan para ser formalizadas ni dichas) Ninguno aprende el oficio del conocedor o del diagnosticador limitándose a poner en práctica reglas preexistentes. En este tipo de conocimiento entran en juego elementos imponderables: olfato, golpe de ojo, intuición. Nos hemos escrupulosamente cuidado hasta ahora de usar este término. Pero si se quiere usarlo como sinónimo de recapitulación fulmínea de los procesos racionales, habrá que distinguir una intuición baja de una intuición alta. La antigua fisiognómica árabe se apoyaba en la noción compleja que designaba en general la capacidad de pasar de manera inmediata de lo conocido a lo desconocido sobre la base de los indicios. El término que viene del vocabulario de los sufí, se usaba para designar ya sean las instituciones místicas o las formas de penetración y sagacia como las atribuidas a los hijos del rey de Serendippo. En esta segunda acepción la firás es el órgano del saber indiciario. Esta intuición baja se radica en los sentidos y no tiene nada que ver con la intuición supersensible de varios irracionalismos del 800 y 900. Está difundida en todo el mundo sin límites geográficos, históricos, étnicos, sexuales o de clase y por consiguiente está muy lejos de toda forma de conocimiento superior, privilegio de pocos elegidos. Es patrimonio de los bengaleses cuyo saber fue expropiado por Sir Williams Herschel; de los cazadores, de los marineros, de las mujeres -liga estrechamente el animal hombre a las otras especies animales.

Los comentarios, y debates posteriores, sobre los textos de Carlo Ginzburg, Colin Rowe y Norberg-Schulz que se publican a continuación son desgrabaciones de algunos tramos del Seminario de Introducción a la Crítica que se realizó en el CESCA entre Julio y Noviembre de este año.

El Seminario se desarrolló sobre la base del análisis de once textos a cargo de investigadores del Programa:

El Proyecto Histórico, de M. Tafuri.
Pancho Liernur

Iconología e Iconografía, de E. Panowsky.
Jorge Sarquis

Raíces de un paradigma indiciario, de C. Ginzburg.
Hebe Faldutti

Am Steinhoff, de M. Tafuri.
Marcelo Cuenca

La Tourette, de C. Rowe.
Jorge Mele

El Hospital de Venecia, de A. Colquhoun.
Ana Cabarro

La Exposición de 1889, de L. Benévolo.
Michel Tronquoy

San Carlino, de G. C. Argan.
Marcelo Gizzarelli

El Bauhaus, de R. Banham.
Fernando Aliata

La casa Robie, de Hitchcock.
Anahí Ballent

Santo Spirito, de Norberg-Schulz
Graciela Silvestri

Agradecemos la participación como invitados, en distintas clases del Seminario, de los arquitectos Eduardo Leston, Ernesto Katzestein, Ignacio Dahl Rocha y Roberto Passanissi.

"Spie, radici di un paradigma indiziario" Forma parte de una recopilación de ensayos hecha por Gargani en su libro "La Crisis de la Razón", editado en el año 1979.

Al hacer la traducción, encontré como primer dificultad de finir el significado de la palabra "SPIA". Esta viene del latín, "SPHIA", que significa observar, y en italiano tiene dos acepciones: indicio - signo y espía - delator, ambos unidos a la observación.

En este ensayo Ginzburg hace una reflexión metodológica a posteriori de algunas de sus investigaciones que tiene en ellas su correspondencia práctica- correspondencia que también verificamos en SPIE, en que el método indiciario se aplica a sí mismo y reconstruye su propia historia.

Sus investigaciones anteriores son:

* I Benandanti - Stregoneria e culti agrari tra 500 E 600 (1966).

* I Costituti di don Pietro Manelfi (1970)

* Il Nicodemismo - simulazione e dissimulazione religiosa nella europa del 500 (1970)

* Giochi di pazienza (1975)

* Il formaggio E i vermi (1976)

En ellas podemos descubrir ciertos aspectos comunes:

- 1) Todos sus objetos de investigación son realidades opacas o sea objetos cuyos contornos están desdibujados por deformaciones y censuras.
- 2) El material de investigación, constituido por textos, relatos populares, sobreentendidos culturales son minuciosamente desarticulados y analizados punto por punto estableciendo los paralelos entre texto y código de lectura.
- 3) Sus investigaciones producen siempre una pequeña o gran ruptura de imágenes culturales consolidadas. Volvamos al primer aspecto y preguntémosnos cómo acceder a una realidad opaca. En "Il Formaggio e i vermi" Ginzburg se plantea como reconstruir la "cultura de las clases subalternas" o "cultura popular" de por sí oprimida y silenciada, cultura oral aún en nuestros días. El historiador se encuentra ante el problema que sus fuentes de información son doblemente indirectas: Por ser escritas y por haber sido escritas por individuos pertenecientes a las clases dominantes. De todos modos estos intermediarios deformantes son utilizables, pueden aportar importantes testimonios según Ginzburg. Muchos historiadores tienden a dejar de lado este tipo de documentación planteando que "la cultura popular existe fuera del gesto que la suprime" dentro de esta línea señala a Foucault a quien interesaría más el gesto y los criterios de exclusión que los excluidos. Por ejemplo en Pierre Riviere, el análisis va a los dos lenguajes que se entrecuzan, el judicial y el psiquiátrico pasando a un segundo plano la figura del asesino. Se deja de lado la posibilidad de interpretar el texto que Pierre Riviere escribe a los jueces, no se estudian sus lecturas y no se ve su relación con la cultura dominante. Por consiguiente Ginzburg lo acusa de hacer un populismo de signo cambiado, un populismo negro y a su proyecto de hacer una "Arqueología del silencio" de transformarlo en silencio. Señala, como vemos, dos posturas respecto a la cultura de las clases populares: Una pasiva adecuación a la cultura impuesta y una absoluta extrañeza o independencia.

Ginzburg propone ampliar hacia abajo la noción de individuo, marcar la importancia del individuo perteneciente a las clases populares, sus ideas, sus creencias e intentar a través de un individuo medio, sin relieve, reconstruir como en un microcosmos las características de un trato social teniendo en cuenta el riesgo de caer en la anécdota.

Volvamos a nuestra pregunta: ¿Cómo estudiar a este individuo, realidad opaca?. Cómo onerar? Ginzburg onera a través de lo que denomina "descartes" que consisten en discontinuidades, interpolaciones, deformaciones de frases, deslices, sobreentendidos y silencios del discurso que son detectados con una lectura analítica y puntual casi obsesiva. Estos "descartes" pasan a ser indicios, o sea, de datos pasan a hipótesis.

En Giochi di Pazienza Ginzburg acepta como norma dos significados de la verdad, una positiva y otra negativa. Negativa en cuanto impone al historiador de no fasificar los datos de la búsqueda y positiva por la ausencia de presupuestos o al menos una total disponibilidad a abandonarlos o modificarlos frente a los resultados de la búsqueda y afirma: No siempre se encuentra lo que se busca, pero más difícilmente lo que no se busca. O sea ir al centro del problema analizando los aspectos conflictivos internos que permitan un hipotético relevamiento retrospectivo.

Otro tipo de lectura favorecería la continuidad, la coherencia y la homogeneidad cultural. En SPIE, Ginzburg señala los dos caminos:

- 1.- Sacrificar el conocimiento del elemento individual por la generalización.
- 2.- Intentar elaborar un paradigma distinto basado en el conocimiento científico de lo individual. (Pero de una cientificidad por definir).

El segundo aspecto común de sus investigaciones es, dijimos, su manera de desarticular el discurso buscando le su sentido latente. Freud en "El Moisés y el Monoteísmo" marca la diferencia entre "Verdad Material" y "Verdad Histórica" definiendo esta última como "Retorno de lo Reprimido" usando el término Reprimido "como algo pasado, desaparecido, superado, en la vida de un pueblo, algo que me aventuro a equiparar a lo reprimido en la vida psíquica individual".

Si tenemos en cuenta la "profunda deformación que sufre lo retornado en comparación con su contenido original" vemos en Ginzburg la intención de reconstruir la relación entre verdad material y verdad histórica. En SPIE, reconstruye la historia del método indiciario desenmascarando la presencia constante de la otra cara interna y negada: La experiencia radicada en los sentidos o sea la intuición que nos une a las otras especies animales. Y aquí la ruptura con una actitud científica consolidada.

LA VISION CRITICA
DE COLIN ROWE

por Jorge Mele

Objeto de análisis, el convento de La Tourette. Obra de Le Corbusier.

Disertante: Arq. Jorge Salvador Mele.

Arquitecto invitado: Eduardo Leston.

Programa de Estudios Históricos de la construcción del habitar.

Centro de Estudios. SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS.

.....

Empezamos hoy a desarrollar las discusiones sobre autores y objetos arquitectónicos concretos. Por lo cual el debate que desarrollaremos tendrá la posibilidad de particularizarse, sobre las ideas, estrategias y/o dispositivos con que Colin Rowe nos brinda su visión interpretativa crítica de la obra de Le Corbusier, La Tourette.

Estas palabras están dirigidas a comentar algunas nociones que considero estructurantes de su discurso crítico particular sobre la obra en cuestión. Trataré de leerlas e intentar alguna observación crítica.

Aunque muy someramente es conveniente aclarar en primer lugar, cuál es su rol en el campo intelectual y desde qué ángulos él desarrolla su postura.

El opera dentro de posiciones críticas, en la cual no necesariamente se formula y complementa, en una práctica concreta como operador, al igual que otros críticos.

Reivindica la autonomía de la crítica, similarmente a los que plantearon igual problemática respecto de la autonomía de la arquitectura.

Pero lo que permite recortar en Colin Rowe un perfil aún más nítido es su abierto postura crítica al funcionalismo, su apoyo a la formulación de la idea de la autonomía de la arquitectura y fundamentalmente su intención de no plantear sistemas cerrados de pensamiento.

Esta tríada lo pone en afinidad a otros dos críticos importantísimos que actúan principalmente en la década del 70 y lo que va del 80 hasta hoy, que son su compatriota Alan Colquhoun y Manfred Tafuri.

En 1947 escribe su primer trabajo sobre la matemática de la villa ideal y a partir de ese momento va estructurando sus hipótesis en sucesivos discursos; discursos fragmentarios en los cuales él destaca la necesidad de una crítica no erudita, al alcance de todos. Para ello se vale de un personaje de la estética de principios de siglo que es Worringer.

Esto marca las primeras características de Colin Rowe que a su vez están ligadas a una voluntad de plantear la relación de la arquitectura con el espectador mediante la búsqueda de la arquitectura como placer. El supone que mediante el método visibilista, el espectador ve los problemas, razona, entiende y descubre cómo está resuelto; en ese instante se produce el momento de la comprensión y la decantación estética, logrando la máxima fruición entre sujeto y objeto.

Este método él lo desarrolla a través de un instrumento que es el de las configuraciones aproximadas. Lo que le permite a posteriori identificar las diferencias.

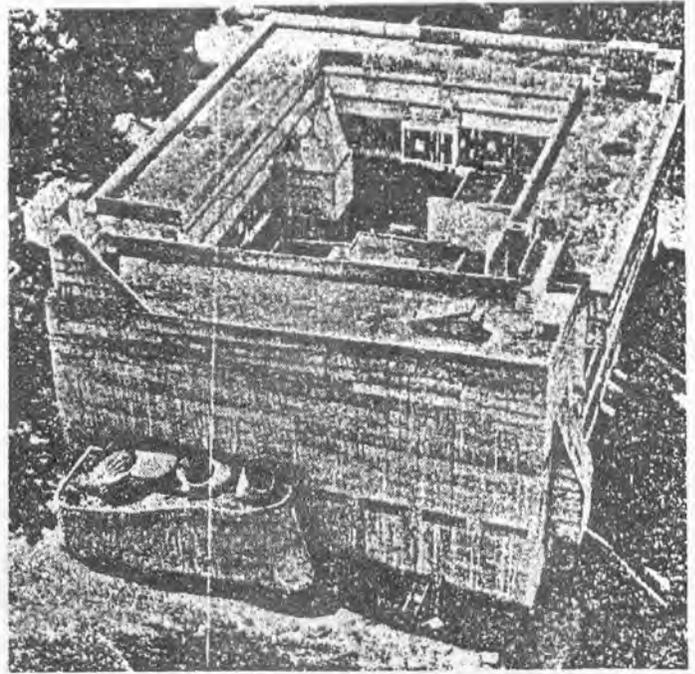
Consiste en intentar establecer de qué modo el mismo motivo general puede ser transformado según la lógica o la compulsión de estrategias específicamente analíticas o estilísticas.

Cuando con todo este aparato conceptual él analiza los problemas de la ciudad, infiere una doble posibilidad polar de salida para sus formulaciones frente a ella. Caben solamente dos acepciones: la ciudad de la memoria y la ciudad de la utopía. La primera es aquella que se hace en función de los elementos existentes y los que existieron; en la cual uno cuando opera lo hace en función del material pasado.

La ciudad de la utopía es aquella que uno plantea a partir del desarrollo de sus propias ideas y hacia adelante sin tener ningún tipo de seguridad que esto realmente suceda.

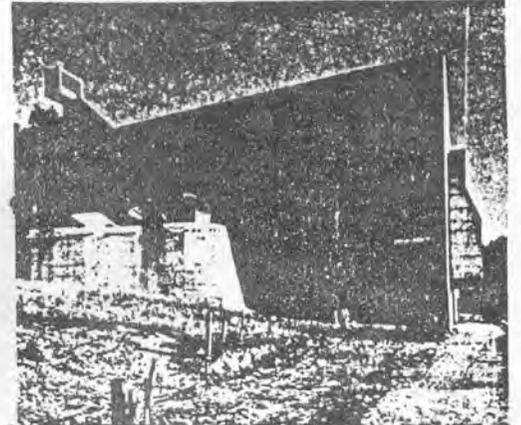
A partir de ahí, trabaja sobre dos paradigmas, que representan dos modos de entender estas cuestiones en el campo de la arquitectura; uno es Versalles, donde toda su arquitectura está preconcebida, predeterminada; otro es la Villa Adriana, en la cual predomina el armado por collage, dando lugar a la posibilidad de la indeterminación. Estas dos ideas le permiten a C.R., trabajar con simultaneidad la ciudad de la utopía y la ciudad de la memoria, a través del ensamblado de unidades completas (autosuficientes) a manera de montaje, en el cual cada cosa puede articularse según sus propias valencias para formar una nueva y compleja totalidad diferente.(1)

Yo creo que estas nociones iniciales se leen con cierta claridad en el texto que nos ocupa y que no es difícil encontrar la coherencia de estas ideas en este discurso sobre la Tourette.



Vista aérea desde el norte de La Tourette.

Pared norte de la Iglesia de La Tourette.



Vista desde el noroeste de La Tourette.



Es preciso sí, indagar las hipótesis de base que están en esta crítica y precisamente son aquellas que tienen que ver con las nociones generales con las que abríamos este discurso; quiero decir que fundamentalmente se preocupa por demostrar que, en este caso la respuesta arquitectónica está dotada de un "plus" y este tiene un valor estético con el cual se puede superar el paradigma unívoco funcionalista del movimiento moderno, denunciando así la relación mecánica entre forma y función, por lo tanto dejando así cuestionado nuevamente ese concepto.

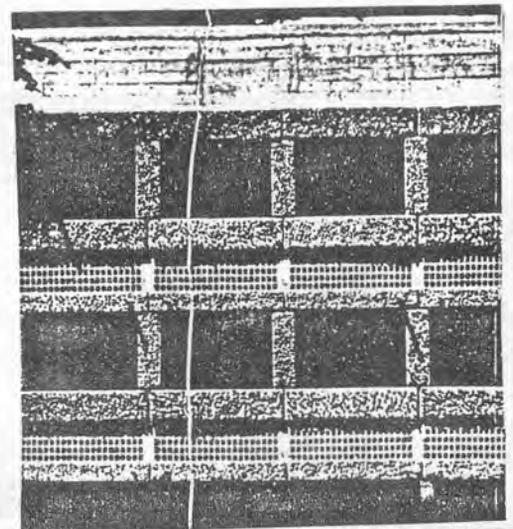
Para Rowe, existe la posibilidad de la creación estética ante las exigencias objetivas de un programa de necesidades, de sitio y de otras relaciones con la cual él va a leer la estructura del objeto.

Pero esta hipótesis de base, la cual considero fundamental, está estructurada con un orden de jerarquías que establecen una vinculación entre "la razón explícita de la obra" y los "apremios perceptivos" de los cuales surgirían las totalidades significativas, permitiendo una doble lectura. La alta para iniciados y la baja para gente común.

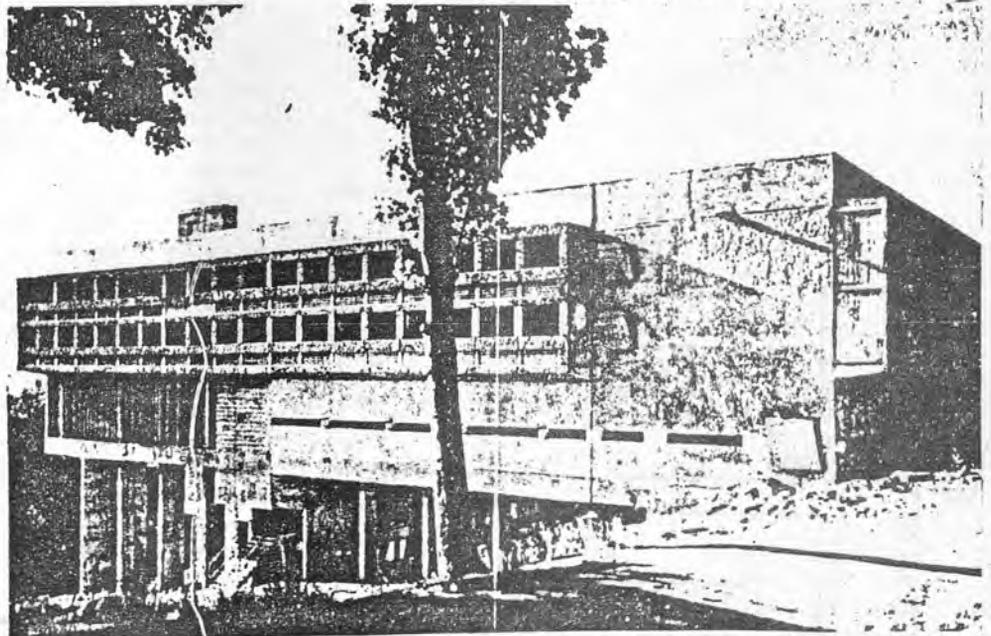
En segundo lugar voltea el mito y la imagen mistificante que se le atribuye a Le Corbusier de totalizador y unificador.

Finalmente y ésta es la hipótesis que me parece de lo más atractiva, aunque expuesta en una forma bastante velada; infiere la manera de relacionar la arquitectura con la historia mediante el tema de la alusión.

Habiendo planteado lo que yo considero las hipótesis básicas sobre las que se construye este texto, trataré de analizar la estructura de argumentación que subyace entre líneas.



Detalle de la fachada este de La Tourette.



Vista desde el sureste de La Tourette.

Pasando ahora sí a la estructura de la argumentación, C.R. diagnostica cómo y de qué manera un motivo sin interés intrínseco (la pared Norte del convento), un elemento de arquitectura, puede ser un tema que concientemente llegue a condensar todo un programa institucional. (2)

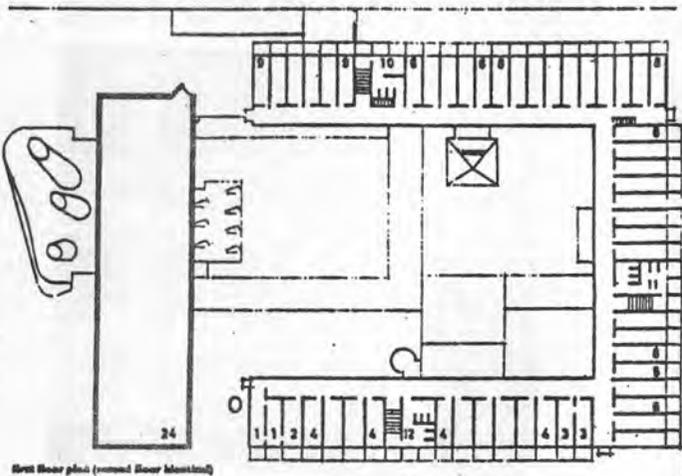
De muestra cómo esto puede hacerse, y dice que justamente puede hacerse mediante el método visualista instrumentado en las configuraciones aproximadas. De esta manera extra en todo un juego descriptivo supuesto, de las imágenes, de las sensaciones y de las percepciones que tendría una persona común que se dirige hacia el convento denotando las impresiones que aquélla recibe. A través de todas estas sensaciones que tendría un individuo corriente y sus correspondientes interpretaciones, él hace una inspección rigurosa del exterior del edificio, trata la configuración general, para posteriormente vincularla a "la razón explícita" con el programa. El rol que juega en Le Corbusier su aspecto estilístico, su concepción del mundo frente al tema; para finalmente contraponerlo antitéticamente con el emplazamiento, como metáfora de la posibilidad de integración entre el pensamiento del arquitecto (un pensamiento subjetivo) y toda la ideología institucional dominicana.

En una tercera parte, define el lugar que dentro de la biografía de L.C. se halla el "gesto sa crílego" que para Rowe es la ruptura de ciertos caracteres de unidad, la ruptura de la regla; el momento en el cual coexisten, no exentas de tensión, la estructura arquitectónica que él denomina de "megarón" con la estructura arquitectónica de "sandwich". (3)

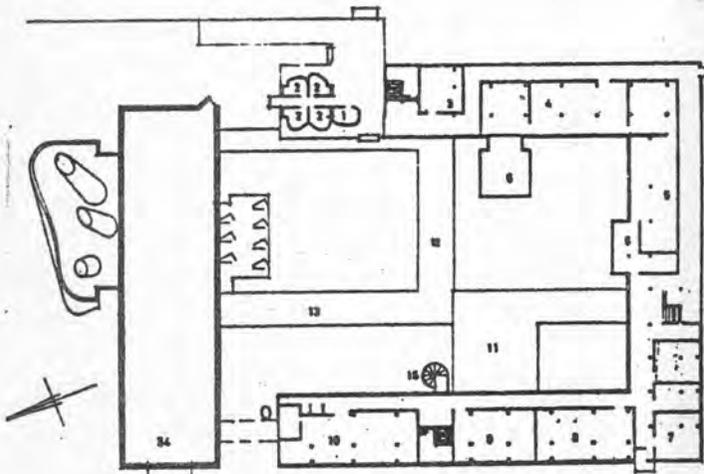
En esta instancia de análisis de la estructura argumentativa cabe la pregunta acerca del rol que juega el instrumento empleado; cuál es el sentido de la utilización de la lectura puro visualista?

Es interesante ver cómo inspecciona el edificio exteriormente en función de la realidad física y la impresión óptica, explicando a medida que nos acercamos a él, con la experiencia de las sensaciones y sus correspondientes interpretaciones. De esta manera va sustentando los elementos de arquitectura, luego adjetivándolos en función de su perceptualidad y finalmente dándoles un sentido interpretativo en razón del tema en cuestión. El carácter de la interpretación no es libre, sino, estrechamente vinculado a lo que él supone son temas afines a las problemáticas religiosas.

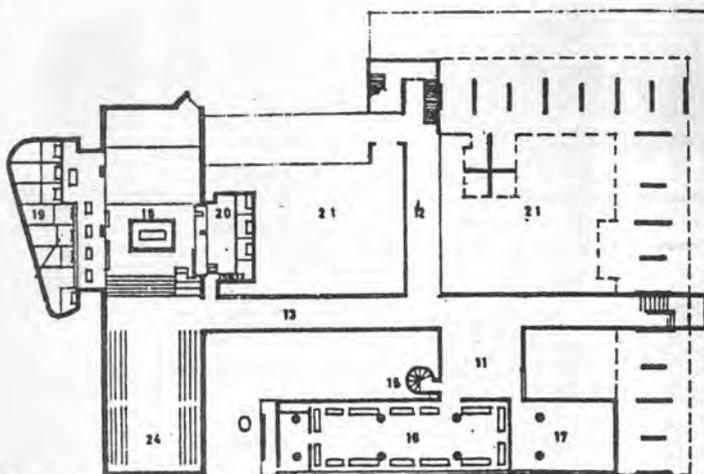
Así, por ejemplo, sobre la "superficie vertical" se recortarán "gesticulantes entrañas", los "canons a lumiere" recordarán a reliquias de un "martirio agudísimo", la pared en su frontalidad podrá simbolizar la "elevación final", el escorzo en su conciencia de lo sólido denunciará "la trágica condición del visitante". El sustantivado y el adjetivado de los elementos de arquitectura según sus cualidades probablemente alusivas, tampoco es arbitrario y responde a las posiciones relativas de los otros elementos.



First floor plan (revised floor plan)



Second floor plan



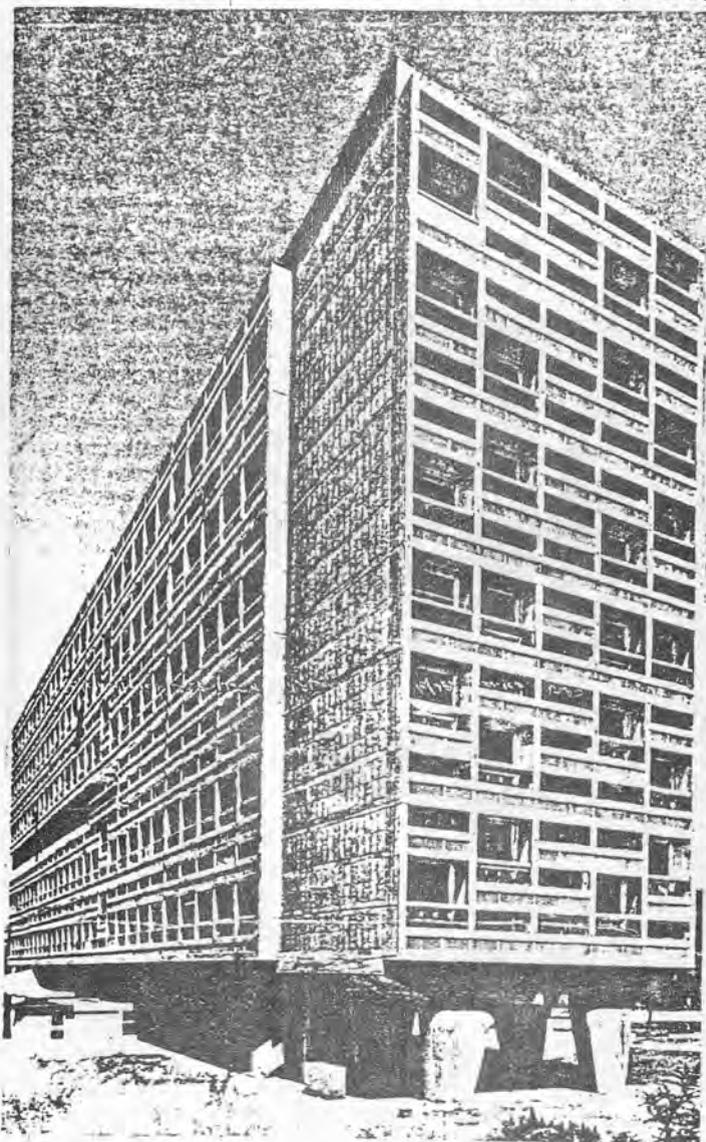
Quando Colin Rowe incorpora todo ese juego del sustantivado, el adjetivado y la interpretación, creo que está aportando el punto de mayor debate sobre este tipo de crítica frente a los objetos arquitectónicos. Pero por otra parte está hip notizado, muy inteligentemente mediante analogías referidas sutilmente a la accessis religiosa, sobre el rol que el disimulo juega en la alusión histórica "a través del juego de la ilusión óptica". Esto él lo vincula a la propia investigación Corbusiana sobre el Partenón, mediante toda esa gran especulación crítico-descriptiva sobre el tema de la pared. Estas disquisiciones parecen garantizar la coherencia interna del discurso, sin embargo trataremos de quebrarlo tomando distancia. Si la arquitectura es una representación compleja de ideas de dominio y control de la realidad que se interceptan oblicuamente, las más de las veces en conflicto; es deber de la crítica desmontar ese proceso tejido en un campo histórico, abstener el juicio y denunciar ausencias o contradicciones.

Pasando a hablar de ciertas ausencias que particularmente he notado, no creo que sean todas, espero que no sean todas. En primer lugar pondría la falta de explicación de Le Corbusier y su implicación con la historia general, con su biografía, con su contexto. En este sentido Colin Rowe nada nos dice, no da respuestas.

En ningún momento se habla de cómo?, por qué? L.C. llega a ese trabajo, siendo que desde Marsella en adelante es claro para todos que ya no trabaja para mecenas, sino que trabaja concretamente para el Estado, con el cual libra toda una lucha y todo un esfuerzo para insertar la figura del arquitecto como un técnico público dentro de ciertos manejos colectivos de la gestión del territorio y la región. Sabido es que todo esto lleva al maestro a contradicciones profundas, de su propia historia, en la cual y no fácilmente él no está dispuesto a abandonar aquel primer ideal de incidir modificando la estructura, a través del trabajo intelectual absolutamente libre, demiúrgico, casi transitorio.

Esto aparece esbozado muy sintéticamente en algunas imágenes que son prefiguraciones de otra preocupación: la escultórica. En 1936 desarrolla Almario, en 1946 Ozón. En ellas como bien lo señalara Tafuri, plantea cuestiones que rompen con los criterios de racionalidad como proyecto de dominio y de control total sobre la realidad. Esta ruptura se produce incorporando la cualidad que deviene producto de haber asumido la dimensión del "eros", Ozón, es el símbolo de la oreja, que está completamente habitada por evocaciones oníricas, en la cual se muestra una puerta abierta de la que surge un envoltorio metafísico antro pomórfico. Estas organizaciones figurativas hasta ese momento en Le Corbusier eran inéditas y precisamente marcan la aparición de "Eros" en el proceso ideativo de Le Corbusier. Eros como ruptura del sujeto, tensión hacia el otro, para profundizar la experiencia de la relación en toda su tensión dramática hacia el otro y su diferencia, pero, todo esto con el riesgo de anularse en la disolución absoluta.

Unidad de habitación en Marsella. 1947-1952.



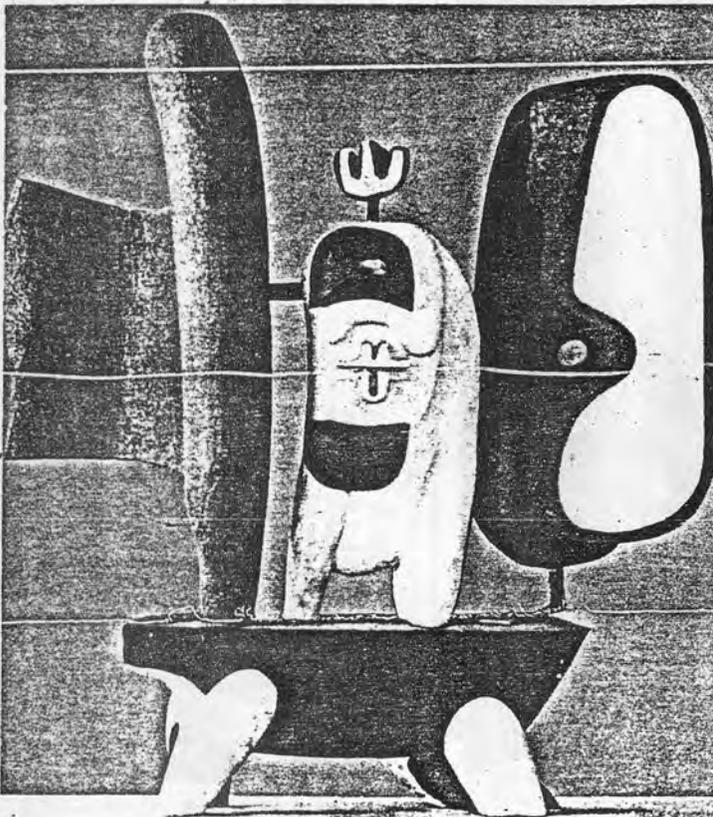
Le Corbusier acoge la incorporación del tema imaginario, relacionándolo con lo real, mediante la vinulación de lo artificial y lo natural, incorporando el mundo mágico, como un supremo homenaje, en un esfuerzo absolutamente definitivo para tratar de superar la finitud del sujeto.

Pero todo esto, ¿qué tiene que ver con la arquitectura?, lo cierto es que tal tensión entre sujetos y objetos va a tener necesariamente una manifestación de ruptura de total continuidad formal. Lo que en la primera época de L.C. en la década del 20 y parte del 30 él planteaba en sus esquemas homotópicos, la dicotomía entre trama y gesto, lo blanco, lo artificial, lo mítico, toda una serie de operaciones absorbidas dentro de la caja arquitectónica, en la Tourette lo que va a hacer es, pasar a "la contradicción exhibida" en la explicitación concreta, literal, de esas contradicciones a través de la yuxtaposición de volúmenes radicalmente diversos.

Nada dice tampoco el texto sobre las contradicciones que agitan la vida del último Le Corbusier, en función de sus luchas constantes por tratar de imponer su desactualizado programa cultural. Todo el poder para la racionalidad, "aventura que surge de sus propias búsquedas intelectuales y de sus sucesivas contrastaciones con los fracasos obtenidos en las diferentes instancias en la cual le toca trabajar". A partir de aquí, y esto es de Tafuri, hay todo un intento de no dejarse sumergir en la ola del flujo monetario, que todo lo homogeneiza, en su proyecto de dominio intelectual, en la referencia a la clasicidad implícita como demostración de esa regresiva necesidad de volver a totalizar y de controlar todo el proceso de gestión del territorio.

Es por eso que con Chandigarh, con Ronchamps y con la Tourette, quizás él esté planteando una actitud de suprema evasión, sólo le queda la posibilidad de trabajar sobre juegos cerrados de lenguaje, con distorsiones, desplazamientos de conceptos... Es así cómo plantea una estructura arquitectónica de patio (sobre la que Rowe nada dice) pero que en realidad no se utiliza como tal. Plantea ordenamientos por yuxtaposición, junto a la codificación de toda una suerte de símbolos herméticos que en última instancia están hablando las lenguas de la propia interpretación del sentido temático último del convento como lugar de retiro aislado de la metrópolis. Formas a las que en definitiva las está absorbiendo su materialidad a través de un espacio fenoménico que en última instancia sólo podrá salvaguardarse a sí mismo mediante la críptica del misticismo, mediante la autonomía de su palabra, "pero sin tratar de establecer una relación entre los procesos de valoración económica y la misma autonomía de la palabra".

Escultura num. 24, Ozon II, 1940-1962.



Quiero terminar la presentación del tema citando una palabras de Manfredo Tafuri a la cual adscribo como cierre no definitivo de estas apreciaciones críticas: "La palabra arquitectónica, regresa de ese modo a los orígenes, acto de autorreflexión, que fluctúa sobre lo real dejando el signo de la conciencia enferma de un universo altoburgués que se pregunta sabiendo que no puede responderse las causas del naufragio propio".(4)

Este texto me planteó una serie de preguntas que yo creo que sería interesante que las discutiéramos:

- 1) Cuál es el rol que debería jugar este tipo de análisis puro visualista, en nuestra aproximación a la crítica de los objetos históricos.
- 2) Tratar se establecer las diferencias que existen entre esta modalidad y el análisis lingüístico tal cual lo plantea Tafuri en el Proyecto histórico.
- 3) Plantear una serie de preguntas que sean orientadoras para que podamos inspeccionar un campo histórico determinado, que es lo no desarrollado por Rowe en este artículo.

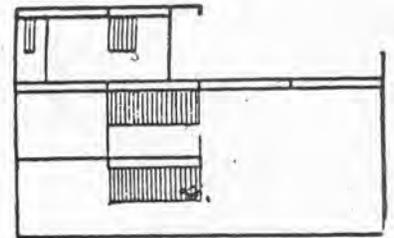
Eduardo Leston: El artículo me parece francamente descorazonador. En ese sentido me parece que aquí no ha conseguido superar, la matemática de la Villa Ideal, por ejemplo.

Pienso que quizás, las ausencias que vos mencionaste, hayan sido en parte llenadas en el lapso que media entre 1961 y esta fecha; pienso por otro lado que es muy difícil comparar, la figura de Tafuri con la de Colin Rowe, puesto que son dos personalidades no solamente diferentes sino antitéticas. Rowe, entrando en una instancia personal es bastante vagoneta, es un borrachín... no es mujeriego, es soltero. Él es un hombre intelectualmente cuasi-destruido, se trata de un intelectual a quienle ha resultado particularmente difícil crearse un espacio de interlocución, especialmente en los Estados Unidos.

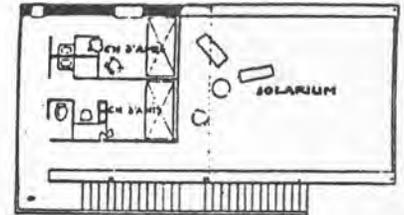
De ninguna manera creo que hay que esperar de C. Rowe, una fuerza física al respecto de poder articular un discurso ante un grupo hostil; posee una personalidad profundamente delicada, en muchos aspectos vulnerable. Es importante decir, que muchas de las cosas publicadas hasta hoy, que son tardías, muy tardías; se deben al apoyo de sus amigos; quizás él no hubiera publicado en inglés y nosotros hoy no tendríamos muchos de sus textos en castellano.

Con respecto al texto, insisto que me parece descorazonador; coincido contigo en muchas de las cosas que mencionaste. Cabría mencionar un aspecto que me parece de actualidad, que vos no hayas mencionado.

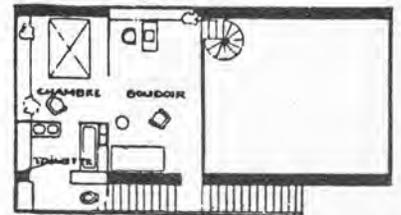
En la primera parte del artículo, cuando él se aproxima al edificio, plantea este paralelo con lo que yo diría el espacio acrópico; tema desarrollado por Le Corbusier a través de los años y para mí corporizado de manera muy notoria en el Capitolio de Chandigarh. Esa actitud, de disponer los objetos sobre el territorio en función de relaciones y de referencias que en realidad están fuera del plano visible para uno. Es el caso de la relación que puede haber entre los edificios de la Acrópolis y los elementos distantes del paisaje.



COUPE

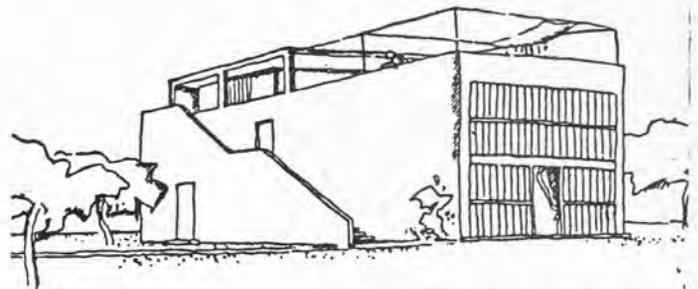


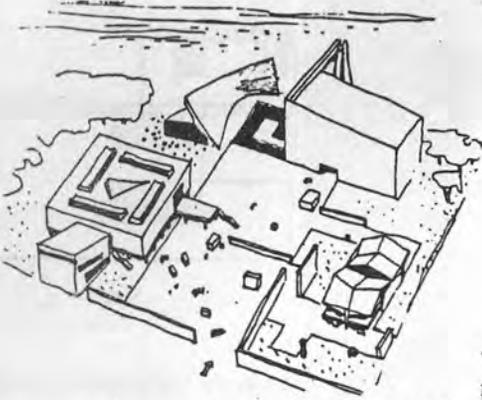
TERRASSE



ENTRESOL

Proyecto para la Maison Citrohan. (L.C. 1920).





Proyecto para el Museo de Tokyo. Boite a Miracles.
(L.C. 1956).

La manera de aproximarse al edificio, no sólo tiene el argumento del escorzo sino todo el paralelo con esta actitud de Le Corbusier. Sobre este tema hay algunas cosas interesantes, es decir actitudes acerca de cómo se aproxima uno a este recinto sagrado; este paralelo entre recintos sagrados griego y cristiano, está igualmente planteado en Ronchamps. Vinculándolo a lo que yo diría, ciertos aspectos primitivos manejados por L.C., casi proto-intelectuales.

Así, como vos dijiste, el problema del "eros", como la sana explosión de lo vital ante la razón, es notorio o empieza a ser notorio en La Tourette. No la tengo muy ubicada en el tiempo, creo que es muy importante ubicar una obra en una muy estricta cronología biográfica. La otra cosa que mencionaste que me parece interesante, una cosa que yo he comentado alguna vez, que es el problema de ataque contra el programa arquitectónico como sustento de forma automáticamente derivado de él (relación forma-función). Quería aclarar que para la mentalidad anglosajona, la tipología se antepone al programa, que más bien la tipología se contrapone al programa. La idea que tiene el contexto anglosajón de tipología, es distinta a la que tienen los italianos por ejemplo. En realidad el concepto anglosajón de tipología tiene que ver con los aspectos visibilistas por una parte y por otra con una cierta manera de operar proyectualmente, más que con ciertas razones estructurales, que es lo que uno entiende más habitualmente. Para ellos, tipología es que, tanto la forma no sigue a la función, como que el programa no produce per-se tipología. Por lo cual ese problema ya estaba planteado en esa época.

Creo que al igual que para Tafuri, no hace falta decir que para Colin Rowe Le Corbusier es el arquitecto del siglo, no hay ninguna figura que se le pueda acercar, en su producción, en su complejidad.

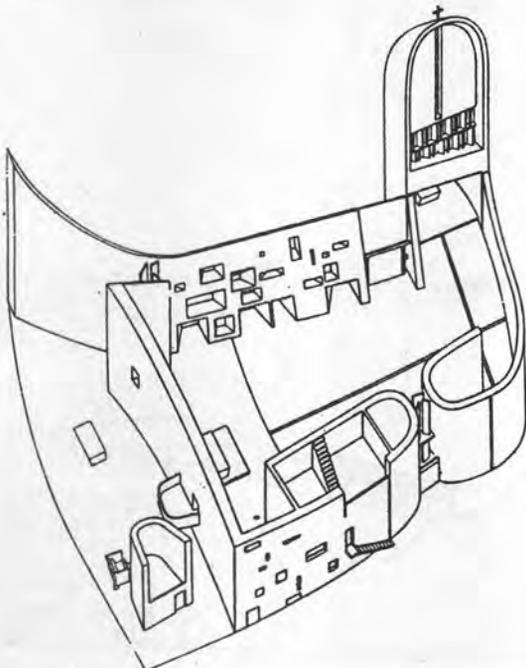
J.Mele: Aprovechando que está con nosotros Eduardo, yo quería preguntarle, si C.R. es un francotirador o si es una persona que está trabajando en el campo de la crítica, de manera articulada con otros equipos.

E.Leston: Mirá, yo hay muchas cosas que no sé, por qué no he tenido una relación personal con él - C.R. es discípulo de todo el aparato que Witkower lleva a Londres después de haberse alojado de Alemania. Una cosa que me hubiera gustado haber hecho para esta ocasión pero no la hice por no contar con el material preciso, era analizar el artículo que el mismo Witkower escribe sobre el hall de acceso con la escalera a la biblioteca Laurenciana, que me parece, se trata de una obra con la cual se podría haber comparado este artículo que hoy nos reúne. Fundamentalmente porque Rowe fue alumno de Witkower y probablemente podríamos haber visto algunas afinidades interesantes en el enfoque.

Rowe, en los sesenta viaja a los Estados Unidos y al principio predica en el desierto. Luego recalca en la Universidad de Cornell donde tiene un grupo de alumnos que se le acercan para estudiar. Uno de los principales es Fred Koetter con el que escribe Collage-City; yo creo que el ajuste, el encuadre, la corrección de textos, hasta el tipeado debe ser de Koetter, tratando de unir todas las ideas de Rowe.

Pero hay un bastante importante grupo de siete (7) u (8) personas, un típico producto de Rowe, en su paso por Cornell. Luego él tuvo problemas políticos más que académicos, fue porque a Ungers lo hicieron decano y le hizo la vida imposible hasta que se fue de la universidad.

Axonometría de Notre-Dame-du-Haut. (1950-1955).
Ronchamp.



DEBATE.

J.S.Mela: en el grupo se discutió sobre el componente fuertemente subjetivo, que este tipo de análisis puede llegar a tener. Evidentemente las dos primeras preguntas estaban implicadas y relacionadas. Una explícitamente trata de vincular el análisis lingüístico en el proyecto histórico y ver hasta qué punto, en qué medida existiría una posibilidad de complementariedad. Creo que lo intentaría responder de la siguiente manera, esto es: desde la heterodoxia doctrinal con la cual Manfredo Tafuri trata de interpretar los problemas críticos de los objetos que tiene ante sí y no el rol del análisis puro visualista de la pintura de Carpaccio en el 500, porque su pintura tiene componentes figurativas, significativas... (p.ej.) que pareciera ser las técnicas puro-visualistas no permiten captar. Quizás si con estas técnicas observáramos obras artísticas de un Mondrián, Albers; o quizás una obra de arquitectura como alguna de Hans Meyer, o de Jacobus Johannes Peter Oud; es probable que dejando de lado toda la carga, fuertemente subjetiva que Rowe pone en su análisis crítico, el factor de homogenización a la que dicha técnica conlleva, sea superado por una lectura rigurosa y objetiva, en propia resonancia con los contenidos profundos del tema de la abstracción manejados en aquellas particulares líneas del movimiento moderno. Quiero decir aquello que dijo Tafuri, de técnicas apropiadas y diferentes para temas de distinta índole. Creo que el grave problema de todo esto, es esa gran carga conceptual que lleva a pensar a C.Rowe, en este artículo; que todos los hombres tienen que ver las cosas de la misma manera, de la misma forma y sentir exactamente lo mismo. Cosa que ya Edwards T.Hall se había encargado de explicitar demostrando que las percepciones y las interpretaciones que hacemos de esas percepciones están condicionadas cultural, social e históricamente.

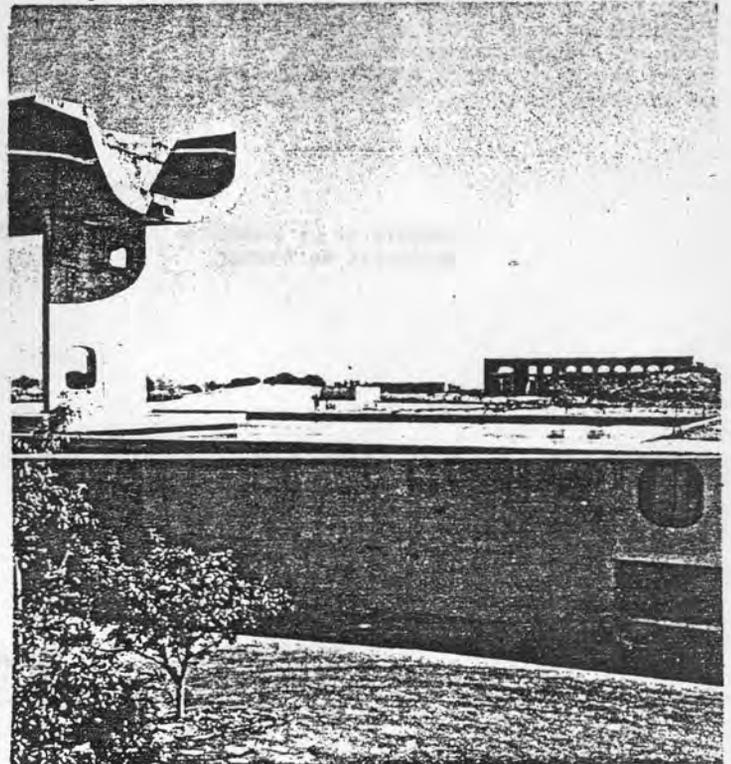
P.Liernur: había una crítica al tono de las preguntas, que es la de pedirle a C.Rowe cosas que no tiene por qué dar, o que no tiene para dar. Entonces para preguntarse si el tipo tiene que darlas o no, si es porque se olvidó o porque simplemente es una posición.

El hecho que ésta sea una posición elegida probablemente, que en esta charla, tanto la tuya, como la que luego acotó Eduardo, es algo que nos tiene que ir quedando claro.

Creo que con todos los textos tendríamos que tratar de entender, contra quién está combatiendo ese señor, qué combate está librando ese texto utilizando esa obra como intermediaria para combatir. Ahí aparece por el lado positivo el asunto de combatir esa cuestión del funcionalismo más bajo, librándose absolutamente sólo ante la locura tecnocrática de los años sesenta.

Pero al mismo tiempo había otro combate ante el historicismo y el sociologismo, que en cierta manera no lo considero tan progresivo como el anterior. Me parece bien volver a las cuestiones específicas, pero al mismo tiempo hay algo de lo que ustedes decían, hay una especie de cosa defensiva ante la historia y una nece-

Detalle del Parlamento y al fondo el Tribunal Supremo de Chandigarh.

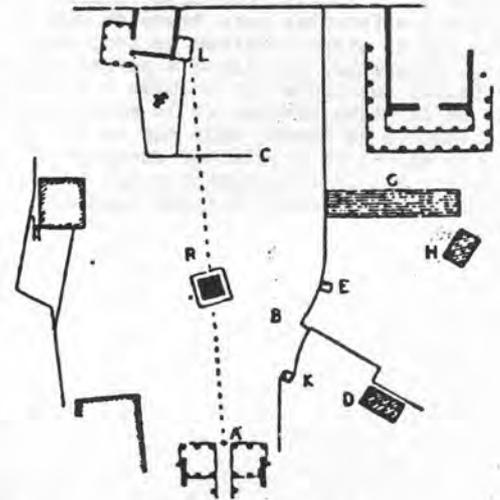


sidad de interpretar dentro de un sistema formal o de buscar dentro de un sistema formal los elementos que le dan valor y que lo hacen crocante artísticamente. Es notable cómo todo funciona con dualismos, con oposiciones simples, dobles, pero siempre sin la aparición de terceros elementos, no existe esa idea que existía en Guinzburg por ejemplo del tapiz. En este caso aparece fijado a posiciones internas las cuales excluyen elementos externos y que le impedían ver lo que realmente había que ver. En realidad en La Tourette lo más crepitante, lo más difícil es el interior, la negación explícita que está hecha con el convento de la tipología de patio. Por supuesto que luego, como decíamos él arriba a todo el tema de los llenos y los vacíos, reivindicando el rol del espacio vacío como espacio positivo. Pero aquí nos parecía que se faltaba a sí mismo y por lo tanto ponía en crisis al propio sistema y que posiblemente para explicar eso (en este sentido había una posible disención con lo que planteaba Eduardo alrededor del tema de la forma-función), en realidad simultáneamente a que Le Corbusier está dando una respuesta al funcionalismo más burdo, está poniendo en crisis la misma operación y ahí, si no se hace intervenir otro tipo de cosas externas, no se entiende cómo darle explicación. Le Corbusier está polemizando como con una especie de mensajes secretos con los tipos que están polemizando con él por Ronchamp; que están planteando que ha roto cosas que rompieron con el racionalismo y en realidad está pasando un mensaje con un sentido totalmente opuesto. Todo lo contrario, dice O.K. en esta cosa de la racionalidad invertida, todo derecho, patio, pero todo con un sentido inverso. El aparente desorden, pero que en realidad oculta un orden en Ronchamp y que aquí aparecen al inverso.

Si no se entienden estas cosas ni siquiera se le puede responder al puro-visibilismo. Y lo que estábamos en duda era si en realidad correspondía también esta crítica porque en el grupo la mitad del grupo más uno, so tenía que está leyendo en la Tourette un comentario de Le Corbusier a la Acrópolis, una lectura que no necesita meterse dentro de los edificios y que toma a los mismos como objetos aislados, cosa que no nos quedó de masiado clara porque cuando se mete en la cuestión el sandwich y el megarón así como en ciertas cosas de la articulación interna del edificio no es tan así. Pero queda sin embargo esa sensación.

Bueno, de alguna manera éstas son las respuestas a las dos primeras preguntas, no a la tercera.

F. Aliata: en el grupo se estuvo tratando qué grado de operatividad este tipo de crítica tiene para nuestro propio trabajo. De alguna manera la conclusión un poco general, es que este tipo de acercamiento al objeto desde una aparente neutralidad que no es tal, por parte del observador, de alguna manera pueda ser un instrumento que sirva para romper al análisis mecánico que se pueda ir tejiendo desde fuera del objeto, desde otras lecturas, desde la propia lectura que uno hace general del espacio histórico, o desde las poéticas, es como de repente ponerse a plantear, como que esto es realmente así o no; creo que en ese sentido lo vemos válido.



Estudio de Le Corbusier sobre los edificios de la Acrópolis de Atenas.

THE ACROPOLIS, ATHENS



M. Sizerelli: digamos que C. Rowe tiene algunas intuiciones geniales y que hay que verlo en todo el transcurso del libro, Manierismo y arquitectura moderna, esta temática

que también había desarrollado H. Hauser respecto a la arquitectura moderna; el tema de la ambigüedad, el tema del manierismo y de los orígenes del mundo moderno y las rupturas con el clasicismo. Creo que presenta algunas inclusiones muy interesantes, como ser, la relación programa-sujeto, el arquitecto con el objeto y como había una contradicción en todo el tema que planteó Tafuri cuando vino acá. También se ve que compara a Palladio con Le Corbusier en otro texto, como que había ahí un primer punto para coser esta diferencia entre sensibilidad y objetividad que no era tan separado como se había supuesto en la arquitectura moderna. Creo que éste es un aporte importante de Rowe y que nos preguntamos entonces cómo hizo para llegar a eso desde la pura-visibilidad; o porque es un genio o por que hay algo más que nos escamotea, que lo conoce, lo sabe o no lo dice. Pero aparentemente está planteando un montón de cuestiones que también las va a plantear Tafuri. Graciela decía algo que de alguna manera se asimilaba a lo que planteaba Pancho. Como método para qué nos sirve?

J. Sarquis: si bien el texto tenía algunas falencias, igualmente encontrábamos en él algunas cosas positivas y una de éstas es que por ej. él metía el cuerpo y las sensaciones (las que no podían ser universalizables) y lo que él sentía respecto a las obras, en este sentido no universalizables (esto es lo que hay que sentir respecto a la Tourette). Creo que es importante acerca de todo lo que se puede sentir acerca de una obra de arquitectura, pero que no necesariamente sean estas cosas que él refiere. A mí el relato del edificio me daba la sensación que me había abierto muchas puertas, por ejemplo todas cosas que puede decir de la pared (está bien, tratada como lo está esta pared) pero hay tres o cuatro páginas que hablan de una pared en definitiva.

Luego, haciendo una comparación con Tafuri, referente a toda esta cuestión entre lo Apolíneo y lo Dionisíaco, yo decía que me daba la sensación que Tafuri trata de decir: bueno, lo que yo siento no importa tanto, importan todas las determinaciones que se tengan alrededor de una obra, en cambio Rowe parece decir todo lo contrario, importa lo que yo siento, y lo que yo supongo que siente aquél que ve la obra, todas las otras determinaciones, todas las respuestas sobre las determinaciones me interesan menos, y en definitiva la obra está terminada así. Como dicen algunos, el diseñador debe poder contra todas las circunstancias.

Eduardo rescató una cosa respecto a la naturaleza y el sitio, con respecto a la obra, esto de la implantación. Que se conecta con esta cuestión de la Acrópolis, de ver las obras desde su exterioridad, de no meterse algunas con otras, de no meterse dentro del edificio. Eso que señaló Pancho, respecto al interior.

Me parece que hay una cosa que es importante señalar y que pertenece a una escuela como muy pragmática que viene de la estética científica y visibilista que importa por sobre todas las cosas al campo de la sensación y lo que dice la obra por sí misma; esto tiene una cosa buena pero otra que es engañosa y es que aparentemente las obras se agotaran en su pura visibilidad y esto yo creo que es una especie de trampa de las de las que hay que tener mucho cuidado.

P. Liernur: Creo que no es esa la trampa, no es que la pura visibilidad hizo tal cosa. Creo que ni siquiera es posible apelar a otra cosa ni al análisis puro visibilista y extraer todos los valores visivos y ponerlos en relación a otros valores, sino es desde una visión que introduzca otras variantes, aún dentro de la propia visibilista.

J. Sarquis: este tipo de análisis es como si quisiera agotar la obra ahí, es como si dijéramos en esta instancia tiene una validez la obra; lo que ocurre es que no es una cuestión de agregar cosas, lo que pasa es que las otras instancias van a modificar esta situación visibilista.

Las otras instancias no van a dejar indemne la visibilista. Ahora no vamos a ser ingenuos porque como decía Pancho, está C.R. en un momento histórico con su artillería dirigida a un sector, otra dirigida a otro sector y otras que no las vemos. Pero lo tramposo es cuando uno, o Rowe, pretenden decir, esto es una crítica de arquitectura, esta es una crítica para mirar y en ese sentido puede serlo.

E. Leston: yo creo que de ninguna manera el texto se transmite como el análisis perceptual total, por otro lado después de conversar en el grupo sobre el artículo yo me animaría a decir que, en este momento, ciertas ausencias desde el punto de vista rigurosamente perceptual responden a cierto tipo de exigencias editoriales. Rowe y mucha otra gente, conocen la obra de Le Corbusier del derecho y del revés, de modo tal que esa posible falencia en el sentido de no ubicar la obra tanto biográficamente como cronológicamente, no se lo debemos atribuir a que no lo sepa hacer, sino que se debe a otras razones que no dependen de él. Creo que sería interesante no sólo ubicar cronológicamente y biográficamente la obra sujeto del texto, sino el texto en sí.

O sea que desde ese punto de vista yo creo que le falta tela al enfoque en su propia regla de juego. Hay un aspecto del artículo que sí me parece interesante que hace quizás a la validez del análisis perceptivo o perceptual o visibilista, o como se lo quiera llamar. Es todo el argumento que utiliza sobre el sitio. A mí me pasa muchas veces con Tafuri, yo no soy un gran lector de Tafuri, porque me cuesta entenderlo, pero por ejemplo en el libro de arquitectura contemporánea que escribí con Francesco Dal-Có, se pasa rápidamente a lo que el autor considera el meollo de la cuestión y se deja al lego (todos nosotros somos legos) en lo que yo diría precisamente ante la ausencia de este análisis perceptual. Por lo tanto a mí me parece importante este asunto del sitio porque creo que es uno de los centros de interés y de Rowe respecto a La Tourette, que creo que trata de abrir nuevamente la cuestión sobre lo alineante que significa abrir un juicio sobre arquitectura en base a fotografías o en base a textos de textos. Alguien me dijo que después de leer este artículo le dio ganas de participar en el lugar, de la experiencia visual y sacar sus propias conclusiones. Creo que la obra no solamente goza de cierto campo visibilista, sino que a su vez está ligada a ciertos aspectos territoriales, geográficos y de sitio, por lo cual a mí se me ocurría que por una vez, hay alguien que dice que la obra de arquitectura tiene una familia, tiene hijos, tiene sexo, tiene cara, tiene rugosidades, tiene materia incorporada a ella. O sea que todo este punto de vista me parecía interesante.

Por último quería decir que hace algún tiempo que no leo algo sobre análisis de obra en pintura, desarrolla por algún autor de la escuela de Warburgh, pero se me ocurre que el enfoque es muy parecido. Porque se trata la obra de arquitectura como bien podría tratarse a una obra pictórica; digo esto porque cuando uno en general lee crítica de arte, esto no lo ve, se pasa al campo de la metáfora y de las interpretaciones metafóricas rápidamente, pero el análisis de cómo se ha hecho materia la idea que tiene el autor en la cabeza, esto es difícil y acá no creo que se haga, que exista ni que haya existido. La manera cómo el pincel es apoyado sobre el tela, el énfasis que se ha hecho sobre la presión del pincel sobre la tela (para quien alguna vez alguno haya estudiado un poco de pintura como por ejemplo Jorge) percibir la diferencia entre una cosa y otra abre una serie de matices extraordinariamente ricos.

De ahí se pasa a la diferencia del material con el cual uno está aplicando, no solamente el problema del pincel (hay como cinco mil pinceles diferentes como Jorge bien sabe). Yo creo que estos aspectos son muy importantes.

P.Liernur: yo quisiera subrayar por lo menos desde mi punto de vista lo que no sé si queda claro. Tempo que quede una especie de posibilidad de análisis por capas de la obra. Había una capa visibilista que hay que completar... y me preocupa que no quede en cuestión todo este conjunto de ideas que hoy estamos manejando. Es preciso entender y analizar los conflictos... los cruces; por eso yo hablaba de pares donde no intervienen terceros, terceros como cruce, como choque de distintos, inserción de distintos lenguajes entre sí. De todas maneras esta crítica va dirigida hacia Popper que aparece más adelante en el texto de la ciudad collage, lo que me deja como temeroso, porque sé que Popper va a decir que las posiciones miscircicistas carecen de fundamento. Una manera de pensar abiertamente McArthysta.

NOTAS.-

1.- Esta información ha sido sistematizada en la conferencia que dictara el arq. J.F.Liernur sobre la crítica, en el Seminario referido a Arquitecturas de la década del 70. Centro de Arte y Comunicación. Año 1979.

2.- En el "substructum" de las hipótesis de base planteadas en este artículo por C.Rowe, entre líneas podemos leer el verdadero sentido que va dando a sus juicios.

Según Rowe, "la arquitectura del movimiento moderno fue estéticamente activa, culturalmente necesaria e históricamente inevitable". Y, "la verificación de los atributos formales plásticos figurativos son prueba de que tuvieron existencia real". Con las frases anteriores el crítico está definiendo "la modernidad" en términos románticos, en el sentido que se sufre porque no se puede aceptar al mundo tal cual es.

Sólo con estas claves podemos entonces entender la jerarquía con la cual podemos organizar sus hipótesis básicas.

1) Su preocupación por demostrar como en este caso la respuesta al programa se da a diferencia de las obras paradigmáticas de movimiento moderno, con una mediación estética ante las exigencias objetivas del programa. Desarrollo producto de la progresión que llevó a expresar conscientemente el espíritu del tiempo.

2) De la vinculación entre la razón explícita de la obra y los apremios perceptivos surgiría el todo significativo, permitiendo una doble lectura; la alta, para iniciados, y la baja para gente común.

3) Voltea un mito del Le Corbusier y su imagen de totalizador y unificante.

4) Relaciona la manera de hacer arquitectura con la historia, mediante los mecanismos de la alusión.

3.- Modalidad de ataque al objeto, estudio particularizado.

Diagnóstico. Esta instancia se resuelve según dos hipótesis, una técnica y otra metafórica.

1) Cuando el paseante cree o puede leer algo, esto no es por azar sino puramente intencional.

Para apoyar esta formulación recurre a un referente en la propia obra de Le Corbusier, la villa Scwob, en la cual el elemento preponderante de la fachada (una pared lisa) carece de todo interés intrínseco. Y a uno histórico, que aparece en forma de discurso en Vers 'Une Architecture, como un "comentario personal sobre el material de la Acrópolis de Atenas".

Cuando cambia el sentido del discurso, es para precisamente tratar de demostrar de qué manera se produciría la captación del objeto por la persona que accediera al convento.

Aquí se produce algo llamativo y es que él, se inclina a pensar que la gente puede llegar a leerlo de una manera y no de otra, connotando con el tema de referencia.

Produce una dudosa afirmación del saber por instinto, destacando los rasgos fisonómicos, perfil, cara; captando su realidad significativa a través de suposiciones muy difíciles de ser mantenidas.

Esta supuesta intencionalidad puesta de manifiesto en esta obra se descubre mediante sutiles juegos de oposiciones a los que se vería sometido el visitante. Por ejemplo, en un acercamiento rápido, cuanto mayor proximación más distanciamiento. O por otro lado, la pared jugando como pantalla que tensiona lo próximo y lo remoto.

2) La pared como resumen de un programa institucional, puede leerse como la búsqueda de la instancia metafórica, a través de signos admonitorios que preanuncian la experiencia mediante lecturas de profundidad (el edificio tiende a girar y a comportarse estéticamente).

Estas dos hipótesis sustentan el juicio según el cual la crítica debe operar. "Las complejidades perceptivas de la Tourette hacen que el análisis del dato perceptivo sea imprescindible ante la posibilidad de desfigurarse cualquier intento crítico que no repare en él". Más adelante agrega la técnica que hace ello posible, "Las ilusiones ópticas jamás son aparentes, su efectividad dependen de lo engañosas. El problema crítico que presentan las ilusiones ópticas (la superficie sirve para revelar la profundidad): como la profundidad se convierte en instrumento a través del cual se representa la superficie como sensación de densidad casi rómica.

Desarrollo. Aquí, se pasa del modo normal de ver el edificio, a considerar su razón explícita, mediante el estudio del programa y el emplazamiento.

Respecto al programa, se concluye, que al no plantear una solución obligada, se responde de acuerdo al estilo Corbusierano con una formulación altamente generalizada y particularizada.

C. Rowe dice al respecto, "formulación experimentada como formulación lógica mediante la economía volumétrica formal y una serie de determinaciones de base categorial. Una serie de proposiciones que postulan la forma ideal de xenobio dominicano". Estas deducciones apriorísticas entran en conexión antitética con las condiciones específicas de su emplazamiento.

Respecto al emplazamiento; se va a decir que: "cobra la función de contraposición". Que la "lógica personal Corbusiana lo lleva a la proclamación del realismo, a una respuesta nominalista, al gesto idealista y al veto empirista".

Así, el edificio, "responde al ETHOS de la institución por actitudes paralelas de rigor equivalentes". No se trata de un teatro doméstico para virtuosos del ascetismo". Sin embargo todo esto es la causa inmediata del edificio.

En otro plano del discurso figuran, el cómo explicar la estratificación horizontal, mediante los elementos del discurso escolástico y "las distenciones de tono emocional jugadas por la luz". Instancias las cuales no suprimen las exigencias del pensamiento ni de la sensación.

Luego programa y emplazamiento permiten explicar una modalidad operativa de Le Corbusier por la cual: a) "el análisis Le Corbusiano nunca es exhibido como solución. b) "en esta obra el intelecto civiliza la parte sensible y la sensibilidad actualiza la civilidad". c) "el argumento conceptual jamás proporciona un pretexto suficiente y siempre a de ser vuelto a interpretar en términos perceptivos".

Programa: "En esta obra muchas operaciones obedecen a la exigencia de la mirada y no de la obra misma". "A las necesidades del sujeto que concibe más que a las del objeto percibido".

"Son las superficies por medio de la cual la mirada mide la gravedad". "Otorga profundidad a la superficie". "Condensa cavidades especiales en el plano". "Lleva a su apogeo la dicotomía entre lo rotundo y lo plano". Rowe sostiene que en la Tourette se rompe con la cerebralidad típica de Garches, "aportando también una ruptura a cualquier consistencia lógica".

Demuestra así cómo algunas atribuciones comunes a Le Corbusier son generalmente rotas. "Continuidad estructural del bloque". "Consistencia del espacio textural". "Homogeneidad de fibras o capas espaciales". "Metáfora del bloque de piedra o de Madera". "El bloque sólo es

explotable si colabore con la naturaleza que le hemos presupuesto.

Para producir las afirmaciones concluyentes referidas al propio proceso de Le Corbusier, esto es la pulverización de la regla.

"Mediante la combinación de temas que uno hubiera pensado que deberían quedar siempre separados Le Corbusier ha logrado instigar sensaciones de tensión - comprensión, aberturas, densidad, torsión, estabilidad. Garantiza un estímulo visual tan acerado que el observador sólo empieza a tomar conciencia de la experiencia anormal a la que ha estado sometido retrospectivamente".

4.- Manfredo Tafuri, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1978, capítulo segundo: La actividad de los "Maestros" en la posguerra, pp. 346-357.

SEMINARIOS /

BRUNELLESCHI
SANTO SPIRITO
NORBERG-SCHULZ

por Graciela Silvestri

Crítica al texto de Norberg Schulz sobre Renacimiento, Brunelleschi y Santo Spirito extraído de El Significa en la Arquitectura Occidental.

I.-

El texto al que hacemos referencia es de 1975 (Meaning in Western architecture), posterior a Existencia, espacio y arquitectura (1971) y anterior a Genius Loci (1979). Aunque el propio N.S. remite el desarrollo de su teoría arquitectónica a su primera obra teórica (Intention in architecture 1963, tiene una anterior sobre Miguel Angel) es en "Existencia..." donde introduce el concepto de espacio existencial "que comprende las relaciones fundamentales entre hombre y ambiente", subdividiéndolo en espacio (orientación) y carácter (identificación), y refiriéndose directamente a la arquitectura como concretización del espacio existencial. Toma parte así de un movimiento general crítico respecto al "movimiento moderno" aunque no propone ruptura sino una superación, un "completamiento" que ya estarían apuntados en la preguerra. A partir del concepto de espacio existencial intenta un nuevo análisis arquitectónico que abarcaría el concreto hombre -en-el-mundo.

Los textos previos a Existencia nos orientan en cuanto a los orígenes de esta elección: la desconfianza en la razón. En un texto de 1969 (El significado de Arquitectura)* leemos algunos párrafos significativos: "Pero en esta situación de bienestar y progreso material comienzan a aparecer ciertas tendencias que tienen un efecto alarmante sobre los apóstoles del movimiento racionalista(...). Durante los últimos años este fenómeno se ha hecho tan corriente que ya no es posible considerarlo una escapada ocasional de la vía segura de la razón. Se expresa evidentemente en él una duda general en cuanto al credo en que se basaba el primer funcionalismo(...) Tampoco significa un retorno a la actitud absoluta del historicismo y del romanticismo nacional. Más bien apunta al centro del problema: ¿es realmente satisfactoria la concepción racional del mundo post-medieval?". Nosotros nos podemos preguntar de qué mundo está polemizando. N.S. unifica el mundo idealmente: un mundo de bienestar y desarrollo, una sociedad consumista, etc. No habla ni le interesa -salvo como apelación a lo primitivo- ni la cara "negra" del mundo capitalista, ni el campo socialista, ni el oriente, donde cabría preguntarse si la concepción del mundo tiene que ver con la europea. Esta razón es la razón positivista, de progreso lineal, etc. revisada en filosofía bastante antes que la posguerra, y desde diversos ángulos -después veremos cuál toma N.S. En este texto hay otro párrafo interesante que revela aspectos más profundos de su pensamiento. Es de los pocos que se encuentran ya que N.S. evita constantemente las referencias a una realidad política y económica concreta, proponiendo su filosofía "por sobre" estas consideraciones, "más allá" de ellas

* El significado en arquitectura, art. en el libro del mismo nombre de Jencks y Baird, BLUME 1975.

en una intemporalidad de la esencia humana que aunque se manifiesta diversa en los modos históricos se mantiene básicamente igual. Dice "las nuevas tendencias en arquitectura indican que se está formando una nueva concepción del mundo, una concepción que los arquitectos están contribuyendo a configurar. Aún es demasiado pronto para describir detalladamente su contenido que tal como yo lo veo, consistirá parcialmente en una nueva distribución clarificadora de las funciones del arte y la ciencia mientras que la política, que recientemente ha venido desempeñando una dudosa función como pseudo-ciencia y como pseudo religión, se situará mucho más en el fondo. Aquellos países que han permitido a la política convertirse en dominante se caracterizan realmente por una acusada carencia de vida, no necesariamente porque el hombre esté oprimido, sino porque las manifestaciones de la vida no reciben un auténtico alimento". Esta posición de N.S. se mantiene en sus libros posteriores y bajo esta luz comprensible resulta su entusiasmado descubrimiento de dos textos de Heidegger de (1950 y 1951) en que se basa su obra posterior. N.S. explicita como fuente filosófica a Heidegger (Ser y Tiempo, Bauen Wohnen Denken, Edificar, habitar, pensar, y las reflexiones acerca de la cosa 1950); en esta línea también a Merleau Ponty. Creo sin embargo que los dos textos últimos son los fundamentales y que Ser y Tiempo está tomado sólo en cuanto libro esencial en el pensamiento de Heidegger. Los otros dos textos en cambio originaron, especialmente el primero, una gran adhesión en el mundo de la cultura arquitectónica. Me interesa exponerme en estos textos ya que encontraremos hoy y aquí en nuestro país una veta semejante a la Schulziana aunque con otras características. Veamos qué Heidegger toma N.S. ya que son conocidos los ángulos diversos desde donde se lo revisa a Heidegger.

En su obra capital, a Heidegger le interesa fundamentalmente estudiar el problema del Ser, esto es, fundar una nueva ontología. El Ser no se demuestra, se muestra: por esto es necesario describir los fenómenos "tal como son", ya que el fenómeno es "la cosa misma en cuanto se muestra". En dónde acecharemos el fenómeno del Ser? En los existentes. Trata de llegar al ser, estructura profunda de eso que somos, a través del análisis de la existencia humana. D-sea que el conocimiento del hombre es un medio, no un fin. Norberg Schulz se detiene en cambio en el estadio óptico, antropológico del existente, siguiendo la línea francesa de posguerra, aunque no la neomarxista. Pero desde ya que queda implícita en su concepción la misma concepción metafísica de las estructuras esenciales del hombre que "lo constituyen de una vez y ante todo".

Uno de los textos de Heidegger que N.S. cita en Genius Loci como fundamental nos aclara el tipo de análisis del mundo y del hombre; que N.S. tratará luego de aplicar a la arquitectura. "Debemos dirigirnos al ente, pensar incluso en su contacto, dirigiendo los ojos a su ser, pero precisamente de tal modo que le dejemos reposar en sí mismo, en su eclosión".

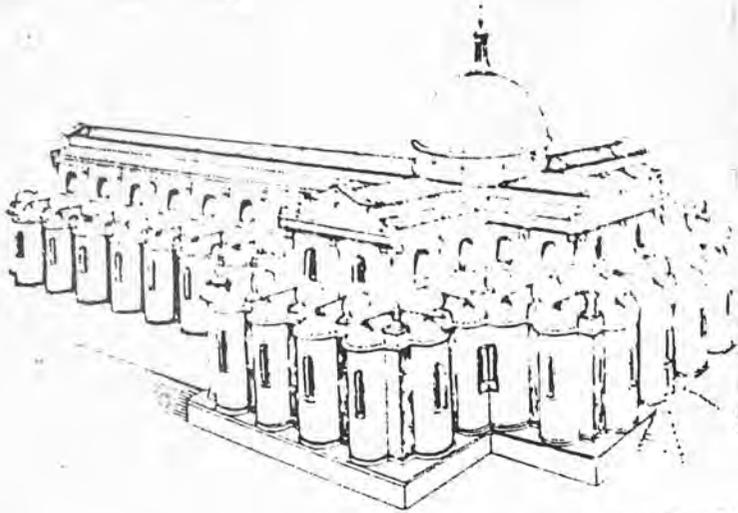
Para explicar esta aproximación hace un análisis de un cuadro de Van Gogh en el que se ve un par de botas gastadas. H. apunta que simbolizan el mundo campesino. "Se ve el ser del instrumento, la utilidad, que se basa en la plenitud del ser esencial: solidez, confianza. Contribuye a través de la confianza en que la tierra y el mundo estén cerca. La esencia la hemos descubierta a través de un cuadro de Van Gogh, no comprendiendo cómo se fabrican, etc. La obra nos revela la "realidad total" de las botas". "La realidad de la obra de arte, su función fundamental, es abrir el ente en ser". Así como la esencia de las botas, así se nos da la esencia de la existencia humana, sin tener en cuenta las condiciones de existencia. No es casual entonces que en nuestro texto se supriman deliberadamente todas las consideraciones acerca de la estructura en que nacen esas obras y esas ideas que N.S. analiza. Siendo un texto de historia es importante considerar el propio

concepto de historia en esta vertiente existencialista, que se vincula con los conceptos de posibilidad y libertad básicas en el Dasein (o sea el ente que es ahí, el ser-en-el-mundo). No existe una historia sino un devenir en el tiempo infinito, donde el Dasein se elige y decide. Digamos un poco burdamente que por ej. la revolución burguesa se dio porque otros Dasein se eligieron de ese modo en sus decisiones proyectuales, pero pudieron haberse elegido de otra manera. Así N.S. explica la historia: "He tratado de demostrar que la época postmedieval se está derrumbando a pesar de su progreso material, porque ha dejado una serie de aspectos esenciales del hombre a la arbitrariedad de una libertad mal entendida". Por eso en el texto el desarrollo histórico se muestra como ideas deviniendo de otras ideas, como fluir de acontecimientos.

Vayamos ahora al texto básico para N.S.: Construir-Habitar-Pensar, un texto hermoso y seductor, que se presenta casi como una oración, con palabras repetidas una y otra vez, resonantes, que nos remiten a antiguos significados. Se trata de la esencia del construir y del habitar, o más bien qué es el construir partiendo de la esencia del habitar. Para integrar esa esencia va al origen de las palabras. Ser-en-la-Tierra significa habitar. Habitar: estar en paz, estar reconstituyendo la unidad originaria (cuadruplicidad): Tierra-cielo-mortales-inmortales. Da el famoso ejemplo del puente: ¿se piensa que el puente es primero puente y luego símbolo? No. El puente es tal porque reune "a su modo" la cuadruplicidad) Así pasa al concepto de lugar: un lugar no es previamente un lugar donde se construyó un puente, sino que el lugar nace del puente, porque da una "morada" a la cuadruplicidad. La producción de lugares es construir, producir, y aquí va al origen de técnica, tecué, hacer aparecer. ¿Qué cosa? La esencia. Nuevamente el Ser. "El habitar es el fundamento del ser según el cual los mortales somos. La falta de habitación (dice H.) no es la verdadera necesidad (...) los mortales deben aprender a habitar".

N.S. hace una transposición directa en Genius Loci: "El deber del arquitecto es crear lugares significativos para ayudar al hombre a habitar". Y agrega finalmente el concepto de "habitar poéticamente".

A partir de esto, dijimos, N.S. crea un método descriptivo en el que encontramos los ecos de este texto. Podemos hacer referencia a Keats Lynch en cuanto a este tipo de análisis. Subyace en ambos una preocupación por la pérdida de calidad y de significados en el mundo contemporáneo y un intento de resolverla casi diríamos moral: aclaremos esta confusión y los hombres, especialmente los arquitectos, se darán cuenta de esto y así etc. etc. en Existencia... N.S. utiliza los conceptos de lugar, camino y región como esquemas básicos de orientación en el espacio.. Luego propone niveles de espacio existencial de acuerdo a sus dimensiones (por eso en el texto aparecen sucesivamente paisaje y asentamiento, edificio y articulación) y por último se refiere al espacio arquitectónico como concretización del espacio existencial (al que toma como concepto psicológico (son abundantes en el libro las citas de Piaget) intentando borrar las implicancias metafísicas del análisis heideggeriano. Implicancias metafísicas y otras implicancias también que han sido borradas hace tiempo del discurso del filósofo. Heidegger salió impecable después de su pública adhesión al nazismo en 1933 y uno se pregunta si su discurso filosófico no tiene nada que ver con el político. El discurso heideggeriano es fundamentalmente ambiguo y por ello disponible. Por su misma estructura dice y no dice, por determinación del propio campo en que se mueve, el campo filosófico, relativamente autónomo. Bourdieu devela a través de la estructura del discurso de su puesta en forma de las palabras que usa, aquello que Heidegger no dice porque "está más allá" de eso, o sea su esencia intimamente reaccionaria y pequeñoburguesa. "En este caso, como en todos los casos de camuflaje por la forma, las significaciones interdictas, teóricamen-



Florenca. Espiritu Santo. Reconstrucción hipotética del proyecto original por Sanpaulesi.

te reconocibles, quedan prácticamente ignoradas; presentes en tanto substancia, están, como el rostro perdido entre el follaje, ausentes en tanto forma, ausentes de la forma. La expresión está allí tanto para enmascarar las experiencias primitivas del mundo social y los fantasmas sociales que se hallan en su origen como para develarlas, para decir las diciendo, por la manera de decir, que no las dice" (Campo del poder y campo intelectual, Bourdieu). Por ejemplo la serie de antítesis: arraigo (centro de la ideología del suelo y las raíces) versus curiosidad (movilidad, desarraigo del intelectual errante=judío) autenticidad (elite) inautenticidad (masa), originalidad y secreto versus masificación, estadística, media, etc.; la sofisticación adulterada de la "modernidad" urbana (=judía) versus la simplicidad arcaica, rural valorizada por un léxico pastoral; la técnica demorífica ("desierto", "devastación", "decadencia", "optimismo tecnocrata=socialista, Metrópolis, "masas humanas") versus "regreso a la tierra y a la casa" y acá recordamos el discurso de construir, habitar, pensar, los ejemplos que toma, la cuadruplicidad original, etc.. La situación actual del campo europeo es distinta y está lejos Norberg Schulz de una visión apocalíptica de la realidad como la de Heidegger y mucho más lejos de su posición política. (No tenemos datos acerca de esto, pero su asociación con Porthoghese, del P.S.I. nos da algunas pistas). Pero en su polémica con las concepciones materialistas o marxistas de la arquitectura (el contra quien de N.S. se aclara en su libro sobre Porthoghese; "la opinión ingenua de que una revolución social aclarará automáticamente la situación). Toma justamente estas características pequeñoburguesas del discurso de Heidegger que señalábamos antes: la separación de los discursos político y filosóficos, la apelación a lo primitivo como criterio de valor; los lamentos por el mundo perdido (la Edad Media cuando el hombre tenía su centro), la falta de calidad, la masificación, la alineación ontológica (el hombre debe aprender a habitar") y no material, la polémica con un racionalismo Kantiano (obviando el materialismo dialéctico como si no existiera), el fundamentalismo, la oposición al análisis, la exaltación de la aprehensión global.

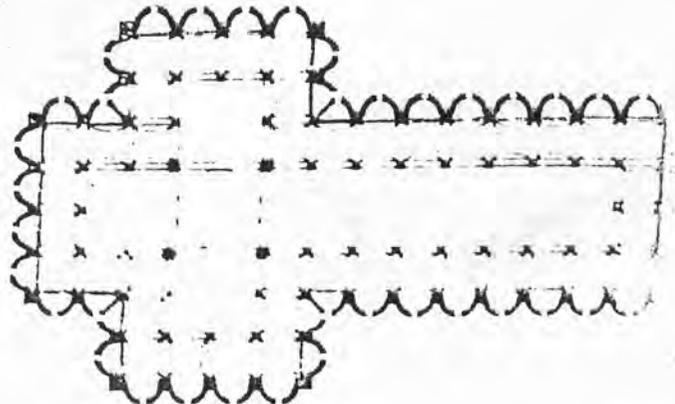
II

Estamos ante un texto de historia de la arquitectura. Pero ¿estamos realmente ante un texto de historia de la arquitectura?. Creo que nos equivocariamos si lo vemos así. Norberg Schulz trata de usar la historia para legalizar su visión del mundo y de la arquitectura. Se trata de una operación habitual: estos valores históricos reconocidos se deben leer de esta otra manera, y estos valores así leídos fundamentan mi posición actual. Es conocida la relación de Norberg Schulz con Porthoghese. Siempre en sus libros teóricos, los ejemplos demostrativos históricos aparecen junto con obras de Porthoghese que expresarían exactamente lo que Norberg Schulz pretende hoy de la arquitectura. El libro según Porthoghese y Gigliotti se llama "En busca de la Arquitectura perdida". ¿Perdida en dónde? Perdida en el período post medieval en un lento proceso de elección falsa: el espacio jerarquizado y ordenado medieval, de "seguridad existencial" pasa en el renacimiento al espacio ordenado geométricamente, antropocéntrico.

Del hombre como centro a la pérdida del centro post industrial hay un paso. Un centro es un lugar, en sentido heideggeriano. Hoy ya no hay lugares, porque el hombre no sabe habitar. En el renacimiento aún había lugares, aún había carácter, o sea calidad. La sociedad de masas ha perdido el centro y la calidad, y Norberg Schulz, se propone recuperarlos desde la arquitectura. Por eso el análisis de las obras renacentistas (toma pocas obras) se basa en un análisis del espacio existencial renacentista, espacio concreto, homogéneo, antropocéntrico que se concretiza en las obras de arquitectura en tres características: reintroducción de miembros antropomorfos clásicos; uso de relaciones geométricas elementales y acentuación de la centralización espacial. San Lorenzo y San Pietro in Montorio, cuyas diferencias estarían en la acentuación plástica del último (plasticismo que Norberg Schulz, siguiendo a Dvorak, ya encuentra en el primero). Cada obra está analizada exclusivamente con estos parámetros, en una simplificación demostrativa e intencional. El orden del texto está en paralelo con su libro teórico anterior. Existencia...: una introducción en la que indica las características del espacio existencial renacentista, una aproximación por distintos niveles espaciales, y las obras concretas.

A pesar del reconocimiento de la operatividad de este texto histórico cabe preguntarse qué nuevos aspectos aporta Norberg Schulz con esta aproximación a la realidad, o si realmente los aporta. Tomamos para esto algunos temas críticos o polémicos en el estudio del renacimiento.

Florenca. Espiritu Santo. Planta del proyecto original.



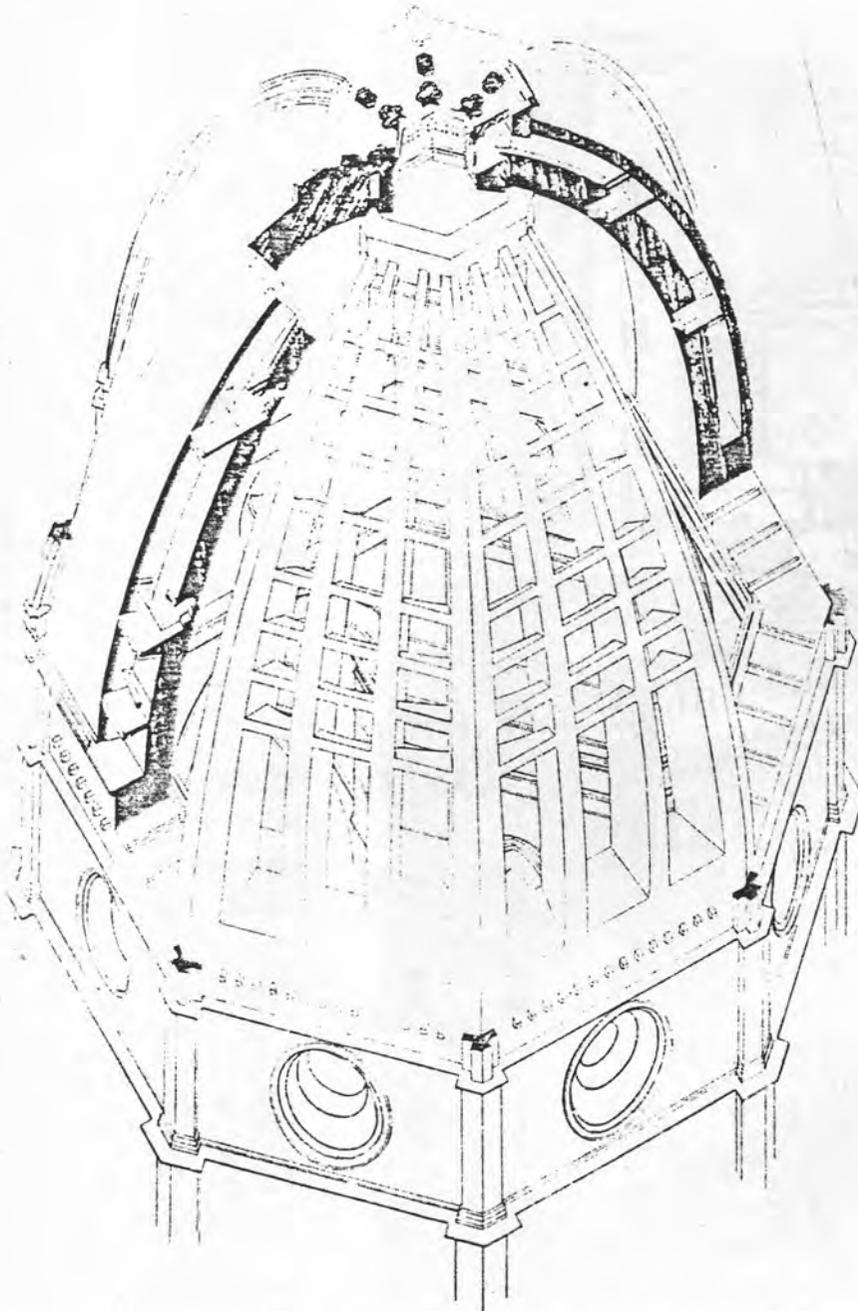
1.- La discusión sobre el Renacimiento. "El tema de la periodización del Renacimiento no es... una mera cuestión técnica, sino que implica un preciso juicio historiográfico" dice Tafuri. Y Benévolo: "La discusión sobre el modo de interpretarlo coincide con la discusión de la etapa sucesiva" y la discusión de su arquitectura vale por las mismas razones. En nuestro campo la arquitectura del renacimiento es el ciclo ya completo más reciente, de ahí su interés no por continuidad de intenciones o instrumentos operativos sino por una continuidad del cuadro institucional en las que estas experiencias son colocadas". Ambos autores coinciden con un concepto estructural del Renacimiento. En la historia de la crítica del renacimiento, los primeros enfoques (Vasari, Felibieu- Voltaire). También fueron estructurales, en el sentido que consideraban al re-

nacimiento como un ciclo abierto y "primer momento de una revolución de la Razón contra los mitos medievales, con su desenlace natural en la era de las luces" (Tafuri). El concepto de "Renacimiento que comienza en el 400 y termina con 1520-30, (o sea el tradicional manejado en la historia del arte que ve la historia como "fluir de nuevas experiencias dentro de una clasificación fija y meta histórica" (Benévolo) se remonta, según Tafuri a la época de la desvalorización pro-medievalista de Ruskiu y especialmente a Burckhardt (la cultura del renacimiento en Italia), coincidiendo con el momento histórico en que la cultura europea toma conciencia de la "profunda escisión que la revolución industrial y los móviles político sociales derivados de ella han provocado en el interior del ciclo que realmente concluye en 1789".



Recientemente historiadores como Garin, Hay, e historiadores de la arquitectura han retomado este concepto de renacimiento, comprendiendo como una estructura histórica que surge como "expresiva superestructural de la aristocracia del dinero, la crisis del orden corporativo, el nacimiento del capitalismo moderno, y agota su función cuando el proceso de formación de la burguesía contemporánea ha concluido y entra en crisis el propio concepto del arte". Norberg Schulz no encara la polémica y se mantiene acriticamente en las concepciones de la historiografía clásica, lo que resulta comprensible a la luz de su propia filosofía y su concepto de la historia (recordemos el tema de la

libertad y la posibilidad). Cuáles son las causas de la ruptura con la arquitectura medieval? Porqué tal concepción del espacio ha sido sustituida por tal otra? Norberg Schulz no va más allá de apuntar qué sucedió en los distintos niveles espaciales, no cómo o porqué, y no se trata de especificidad disciplinar; esta forma de aproximación descriptiva está en la base del propio método fenomenológico de aproximación a la realidad. Lo que aparece, lo que es para la conciencia un todo, es verdaderamente un todo, existe como tal. Un todo es irreductible y debe ser descrito, no analizado. (Husserl, citado por H. Lefevre en "El existencialismo").



Proyección axonométrica de la estructura de Santa Maria de la Flor (según Sanpaolesi).

2.- La discusión sobre Brunelleschi. También Brunelleschi, como el renacimiento, tuvo diversa suerte crítica. La mayoría de los autores, (Norberg Schulz incluido) están de acuerdo en señalarlo como el maestro de ruptura, el que lleva a cabo la revolución lingüística que inicia el ciclo de la rinascita, el rinascimento, o el clasicismo según los autores. Sus contemporáneos lo señalaron como el inventor de máquinas, el creador de la cúpula especialmente en su aspecto de invención técnica y materialización, en una imagen que nos remite a Leonardo. A pocos decenios de su muerte comienza a pesar en figura como proyectista, la restauración de lo Antiguo, las "formas puras" platónicas, etc. de acuerdo a las sucesivas evoluciones de la polémica florentina. Posteriormente, bajo la influencia de Buickhardt, hay en Alemania un redescubrimiento de Brunelleschi, revalorizando especialmente las obras juveniles (Inocents a Pazzi) y acentuando una supuesta ruptura entre estas y las tardías (Fabukzy) En la misma línea alemana, Duvrak (citado por Norberg Schulz) introduce el concepto de sentir plástico en la obra brunelleschiana. La escuela alemana ignoró el papel de Brunelleschi como iniciador de la perspectiva; esto lo hace Argan en 1946 (la arquitectura de Brunelleschi y los orígenes de la perspectiva). Los últimos desarrollos críticos reabrieron el problema de Brunelleschi, tratando de ir a las fuentes, con reconstrucciones posibles, etc.; con una marcada polémica entre la escuela alemana (Saalman) y la italiana (Luporini, Sanpaolesi etc) las polémicas están establecidas en el nivel del lenguaje Brunelleschiano: plástico o anti-plástico, la calificación constructiva y la concreción material versus la inversión de la materialidad en cualidad formal etc. Sin embargo la mayoría de los críticos señala como lo específicamente nuevo de Brunelleschi la asunción del nuevo papel del arquitecto en la organización de la sociedad. Y este papel no está dado "además" de la invención del nuevo lenguaje sino que esta nueva organización del trabajo, esta nueva escisión definitiva del trabajo manual e intelectual etc. está en las bases mismas del nuevo lenguaje. "Frente a la racionalización asegurada por la nueva mensurabilidad del espacio, cada cualidad de la cosa no presenta ya un valor sino más bien un estorbo, un exceso inútil a eliminar, o mejor a controlar, en estrecha concordancia con la polémica anticorporativa efectuada en otro lugar: la normalización de los detalles decorativos hace anacrónica de golpe la inventiva y la libertad creativa antes asignada a canteros, escultores y decoradores, que ven perder así sus funciones tradicionales. La "recuperación del clasicismo tiene un significado preciso: asegura la plena disponibilidad de una serie normalizada de elementos entre sí por una gramática puramente métrica, hasta el punto de hacer permanente el uso de cada elemento, conceptualmente secundaria su individualización, experimental y verificable su montaje". (Tafari) ¿Qué dice Norberg Schulz sobre este problema? "Mientras los arquitectos de la Edad Media participaban en una obra colectiva, Brunelleschi es señalado como el primer genio creador individual. Hoy sabemos, sin embargo, que los arquitectos medievales eran hombres cultos y dotados de genio creador, y podemos sostener con sólido fundamento que la historia de la arquitectura siempre se ha desarrollado a través de personalidades creadoras y que lo que representa Brunelleschi es tan sólo un nuevo papel social"; nuevamente recordemos que no le interesa la trama material y social en la que está inmersa la arquitectura. Recordemos los conceptos de Dasein, de libertad, de posibilidad, etc.

3.- La cúpula de Santa María. Queda claro entonces por qué prácticamente no nombra la cúpula de Santa María del Fiore (la nombra sólo en relación al proyecto de Alberti de San Francisco en Rimini). Es posible o probable que considere a la cúpula como una continuación medieval, ya que algunos críticos, como el caso -e Frey, (que es citado por Norberg Schulz en Existencia...) o Murray remarcen justamente la continuidad Brunelleschi - gótico. Cosa que a Norberg Schulz le conviene señalar (ver la introducción 1er párrafo). Pero esta es sin duda una parte de la explicación. La otra hace a los aspectos tecnológicos y de producción material nuevos y evidentes (tan evidentes) en la cúpula, que

a Norberg Schulz le conviene obviar. Tal es la importancia de la cúpula que Benevolo toma la fecha de 1418 (curso para el Modelo de la cúpula del Duomo) como iniciado por el renacimiento y Tafari la pone como clave para la formación del nuevo lenguaje. "Dando una solución tecnológicamente nueva al problema de las cimbras de la cúpula (...) Brunelleschi racionaliza la técnica y los modos de producción edilicia, rompe la continuidad de la organización colectiva del taller tradicional, hace emerger impetuosamente el tema de la moderna división social del trabajo". La cúpula como gran Máquina nos remite nuevamente a la visión que los contemporáneos tenían de Brunelleschi, el inventor, a la relación entre ciencia y técnica en el Renacimiento, los por qué de ese florecimiento técnico en la Florencia del 400. Historiadores como Agnes Hiller ponen en primer plano el carácter industrial del capital florentino en el trecento para explicar la importancia que adquiere en la ciudad el concepto de actividad técnica como actividad creadora; el avance de la burguesía media de la que los Medici son expresión y la democracia formal de su relación con los ideales de laicismo, igualdad y utilidad práctica de filósofos como Bruni. Esta y otros historiadores sociales y culturales echan mano constantemente a la cúpula tanto en sus aspectos simbólicos como prácticos, como expresión de la compleja trama de luchas en la sociedad florentina (recuérdese que el primer levantamiento proletario, la revuelta de los Ciampi se da en 1378 en Florencia, y en relación a esto, las huelgas obreras durante los trabajos de la cúpula, o las máquinas que proyecta Brunelleschi para seguridad de los operarios etc.). Los límites de la técnica tradicional, el nacimiento de la tecnología, los problemas económicos que pudieron condicionar la invención (con la hipótesis de Romano Teneti sobre la crisis económica florentina y la solución de la cúpula y son objeto de diversas especulaciones, pero la cúpula está indisolublemente ligada a ellas que Norberg Schulz no puede más que obviarla en el contexto renacentista, aún a costa de desaprovechar la elocuencia de la cúpula en el concepto de lugar, o en el nuevo significado que ésta otorga a la ciudad de Florencia.

Santo Spirito.

Lo que obvia en Santo Spirito lo hace por razones similares a las anteriores. La considera, en correspondencia con otros autores, la "realización más madura" de Brunelleschi. En la introducción a la obra hace una pequeña biografía de Brunelleschi, luego pasa a dar algunos datos (fecha de proyecto e iniciación, diferencias entre las supuestas intenciones de Brunelleschi y el proyecto construido, basándose acriticamente en las reconstrucciones eruditas de Luporini y Sampaolero o se a escuela italiana). Describe el objeto y "prueba" cómo en este edificio fundamental se dan todas las características que previamente había señalado como del espacio renacentista: "obra maestra del planeamiento geométrico", "edificio central alargado" "articulación interior (que) expresa visiblemente el sistema geométrico mediante miembros oscuros... que tienen carácter figurativo". "A pesar de la composición aditiva, Espíritu Santo se presenta como una totalidad unificada y profundamente significativa". Significativa del "espíritu de la época", significativa como obra de arte porque "abre al ente en su ser". Ahora bien, se sabe que la intención de Brunelleschi en Santo Spirito era insertarla en el barrio y relacionarla con la city florentina, a través del Amo, por medio de una plaza, superando así la relación angular iglesia-plaza; que este proyecto brunelleschiano no es accesorio sino que tiene que ver con la transformación de la ciudad medieval en una compleja dialéctica de intervenciones nuevas y preexistencias, que su proyecto falló no por utópico - en San Lorenzo sí se hizo algo parecido, pero detrás estaba el poder de los Medici - sino por los intereses materiales que en esta intervención se jugaban. Pero a Norberg Schulz sólo le interesa probar que se dan tales caracte-

terísticas en la iglesia, y meterse en la ciudad y en las luchas evidentes significaría una ruptura en el texto que está presentado siempre en el mismo nivel de análisis, que el autor no se puede permitir. Además, una posible inserción urbana de una obra renacentista chocaría con una de sus hipótesis en cuanto a la autosuficiencia de la obra (ver ejemplo en el texto de Santa María della Consolazione), la abstracción ideal etc. Muchas omisiones, algunas significativas - como que Brunelleschi "habló" el proyecto en su presentación, sin presentar maqueta - pueden ser consideradas por ser este un texto breve y de divulgación aparentemente. Otras hay que buscarlas en razones más profundas.

3.- A pesar de los límites propios de la aproximación "Schulziana" a la arquitectura, es notorio que tanto él como otros críticos que de alguna manera podemos asociar con Norberg Schulz, con todas las limitaciones de esta asociación (Kervi Lynch, la escuela del empirismo inglés, etc.) buscar una nueva sistematización crítica, una serie de parámetros de análisis que incluyan a la razón-entendida en sentido de razón lógica- pero no estén limitados por ella, buscando un concepto más abarcativo para la descripción del espacio humano. Aquí en Argentina se ha tomado con fervor a Lynch por los años '70, y también se ha intentado la vía "existencial" de aproximación (ver por ejemplo, Luciana J. Leplat y su descripción de la Villa Giulia, los cursos de introducción a la arquitectura de la facultad de Mar del Plata con una función instrumental, etc.)

Aproximaciones todas que se intentaban "objetivos", más completos y globales que las anteriores y siempre dentro de los límites estrictamente espaciales. Otra vertiente muy reciente sigue más al pie de la letra al Heidegger que analizábamos, tomaba Norberg Schulz; opone más claramente razón e intuición y está explicitada en el manifiesto de San Juan y Boedo (publicado en el suplemento de arquitectura de Clarín y en la última Revista S.C.A.). Algunos párrafos: "La Ciudad se manifiesta bajo la forma de instituciones que llevan a cabo las actividades rituales, fundadas en los mitos, las tradiciones y las creencias colectivas" "Los espacios y construcciones (...) son instrumentos materiales de las actividades rituales y de los servicios" "A diferencia de los "técnicos" y "especialistas", son los hombres sabios, los artistas y los poetas, aquellos que han comprendido y expresado una visión integral de la ciudad, sintetizando su sentido profundo y su forma visible" (ver también en la misma revista de la S. C.A. el Artículo de F. Iglesia "Ideas fundamentales para la acción de preservación"). No voy a entrar ahora a analizar esta vertiente, aunque me parece que da posibilidades interesantísimas de discusión y análisis más profundos, porque podemos conocer precisamente quiénes y cómo lo hacen, contra quién polemizan sin hacer conjeturas, los orígenes de las posiciones yendo directamente a las fuentes, y el contexto en que se desarrollan, un contexto tan contradictorio como el nuestro.

EL ESTADO
Y LA ARQUITECTURA
MODERNA EN VENEZUELA

por Alberto Sato

Con este trabajo intentamos introducirnos en un aspecto significativo del desarrollo arquitectónico latinoamericano, no obstante hemos considerado solamente el caso venezolano sin que éste signifique un paradigma: Creemos que existen relaciones inseparables entre Arquitectura Moderna y Estado Moderno, en tanto que aquella constituyó una legítima representación del Estado, en las circunstancias históricas determinadas por su proceso de formación en Estado parlamentario, dependiente y terciario, por tanto, predominantemente urbano. (1)

Las condiciones externas de este nuevo orden Institucional se ubican en la crisis financiera de los años '30 y el carácter hegemónico de las tecnologías petroleras. De esta manera, el momento que estudiamos corresponde a la acción de los dos gobiernos que sucedieron al tránsito gomecista que, alimentados por diferentes raíces ideológicas y políticas, constituyeron los puntos de partida para la formación del Estado Moderno. (2)

El interés puesto en esta relación Estado-Arquitectura nos permite desarrollar la hipótesis de que es aquél quien determina la función de la Arquitectura, quien la promueve y, en última instancia, quien asume el rol de la vanguardia.

Con este objeto definimos en el contexto venezolano algunos elementos que permiten la identificación de este nuevo estado. Domingo Alberto Rangel señalaba que "...el Estado puramente represivo pertenecía ya al pretérito. En el futuro aparecería un Estado de gestión que ingerirá en ciertos aspectos tradicionalmente reservados a la empresa particular y fijaría con minuciosidad las condiciones para el funcionamiento de la economía nacional...", apoyado sobre las teorías de Coen y Tamburano acerca de que "...Las características prevalecientes del Estado Moderno no es la cohesión sino la hegemonía". De un modo particular esta acción del Estado se habrá de reflejar en el plano de la cultura. (3). El período analizado se circunscribe al decenio 1936-1945. El fenómeno racionalista constituye la instalación de un modelo general en los países latinoamericanos, sea cual fuere su economía de base y se explica en tanto que expresa un aspecto significativo de las representaciones en el proceso de modernización.

EL PAIS Y LA CULTURA

Con la finalización de la Gran Guerra, la economía venezolana experimenta una profunda transformación en su estructura de base: De acuerdo a las estadísticas, en 1930 queda claramente definida la hegemonía petrolera. Sobre un PIB de 1.289 millones de bolívares, 419,1 millones le corresponden a la actividad petrolera, con el cual queda relegada la producción agrícola-ganadera, que había sido el sustento de la oligarquía ilustrada del siglo XIX. La docilidad de Gómez (4) permitirá al monopolio norteamericano y angloholandés desarrollar una economía en clave sujetando al país con un férreo control político y social.

El encadenamiento tecnológico de los imperios del siglo XIX, realizados sobre bases energéticas carboníferas convertidas en metalurgias y ferrocarriles como excedentes exportables, se habían constituido en un verdadero instrumento de organización territorial a lo largo de todo el continente latinoamericano. Puesto en funcionamiento este sistema, Europa extrajo de sus entrañas los alimentos y materias primas que abastecieron a una población industrializada productora de bienes de consumo y tecnología, aumentando la brecha existente entre los países desarrollados y la periferia. A partir de la nueva economía mundial de finales del siglo XIX los grandes graneros latinoamericanos vieron sustituir a su sistema ferroviario por el asfalto y el automóvil; ciudades y pueblos quedaron aislados o bien desaparecieron, a la vez que nue-

vos poblados comenzaron a extenderse al borde de las carreteras. Las calderas de vapor se reemplazaron con motores eléctricos y esta forma de la energía fue generada por la combustión de gasolina.

En esta etapa de la expansión europea, Venezuela era un importante productor de café y del mismo modo en la economía del estaño boliviano, del caucho amazónico, del salitre chileno, la máxima inversión y el máximo desarrollo se pusieron en función de la monoproducción. Sus economías de enclave no permitieron la articulación de una infraestructura territorial que unificara el conjunto de sus regiones, de tal manera que sea por la asimetría campo-ciudad, los territorios y sus áreas culturales han acentuado su atomización hasta el punto que el término unificador de Latinoamérica pareciera constituir una designación política.

La sustitución de la economía cafetalera en Venezuela se llevó a cabo en base a otra de carácter también monoprodutora, no obstante de mayor concentración territorial, y progresivamente el interlocutor de los monopolios petroleros se concentrará en el Estado venezolano. Concentración interna y externa serán las características del futuro Estado hegemónico.

Las primeras etapas de la exploración petrolera no afectaron sensiblemente a los conglomerados urbanos, especialmente a Caracas, más allá de las razones políticas impuestas por Juan Vicente Gómez -atrincherados en los cuarteles de Maracay-, las razones del estancamiento poblacional derivan de la explotación intensiva del petróleo, en donde se manifiestan grandes concentraciones de mano de obra en los campos petroleros del Zulia y Anzoátegui, acusando el mayor volumen de empleo con 27.221 obreros. (5)

La nostalgia por "la ciudad de los techos rojos" (6), se refiere a una Caracas colonial que sobrevivió a la acción civilizadora, ecléctica e ilustrada de la gestión de Guzmán Blanco. Puesto que ésta fue una respuesta superestructural de una imaginada sociedad urbana postindustrial, masiva y terciaria. Fue el correspondiente de la unificación política e institucional de una Venezuela agraria y terrateniente. Esta etapa de la vida nacional se inscribe en el proceso de unificación nacional de los países agrícola-ganaderos de Latinoamérica: El guzmancismo es similar al requismo argentino, el porfiriato mexicano, para citar algunos. La oligarquía terrateniente estableció una clara distinción de poderes entre la sociedad civil y la política. A las autocracias ilustradas les correspondió el rol de poner en funcionamiento a la sociedad liberal, parlamentaria y moderna. El patriarcado había cumplido su histórica función liberadora sin terminar de inscribir a la sociedad latinoamericana dentro del universo de las instituciones republicanas.

Es por esto que a las autocracias ilustradas les ha correspondido la formación de tales instituciones, como así también la formación del ejército profesional, la enseñanza laica y la ruptura, en definitiva, del sistema cultural hispánico. El afrancesamiento de sus representaciones y el anclaje al capital británico hacen referencia a la doble articulación que cita Hobabawum respecto de la revolución burguesa, resuelta de un modo eficiente en nuestro continente. (7)

El desarrollo institucional del guzmancismo no correspondió a un efectivo crecimiento urbano, industrial o terciario: Caracas, símbolo de la unificación, vio surgir su Capitolio, El Calvario, la Universidad, sus Academias, el Templo Masónico, etc. que se reproducen a lo largo de todo el continente. Sin embargo, aquí se trató de una sociedad "urbana" de 72.212 habitantes en 1981, y que todavía, al finalizar la Gran Guerra, el 4º Censo de 1920 arrojaba 92.212 caraqueños. Río de Janeiro llegaba por ese entonces al millón; el D.F. de México, a los 700.000 y Buenos Aires también al millón.

Este notable sobredimensionamiento no constituyó sin embargo, el momento de la ruptura de su perfil colonial, por cuanto se ha mantenido esa visión panorámica del valle de los techos rojos. Habrá de ser por los efectos de la economía petrolera, cuando ya nadie sería ajeno al sistema, cuando han desaparecido las economías de subsistencia, en tanto que todos los habitantes dependen o se incorporan a las nuevas formas de la monoproducción, en calidad de productores directos, asalariados en áreas de servicios o bien la mayoría, como ejército de reserva de mano de obra. Tal ese momento de la transformación, cuando Venezuela entra en el proceso de urbanización del campo, es decir del territorio en toda su extensión.

El proceso migratorio, que se inicia después de 1929, tendrá carácter explosivo a partir de la muerte de J.V. Gómez, con la liberación de todas las fuerzas de la sociedad civil, contenidas a fuerza de ladridos y muchos mordiscos por el "caçorro". La generación del '28 ocupará su lugar y aquella sociedad civil moldeará a la sociedad política necesaria para la formación del Estado Moderno.

Sin embargo, las transformaciones operadas en la década de 1936-1945, no obedecieron tanto a la presión interna generada en esas circunstancias por cuanto su organización fue incipiente y relativamente desarticulada, sino que correspondió a las necesidades del capitalismo ultramarino, que vino a extraer el petróleo: Se modernizaron todos los estamentos sociales y comenzó a perfilarse una nueva conducta en la también nueva burguesía urbana que ha crecido definitivamente al amparo de las regalías petroleras (8). Fueron, de hecho, de un tipo distinto de aquellas amantadas por J.V. Gómez: "... la casta burocrática superior, generales en el período de Gómez y doctores en los de López Contreras y Medina Angerita ven engrandecidos sus ingresos vertiginosamente... (9). El asunto importante es que ya son doctores, y la burocracia aumentó de 13.500 en 1920 a 56.100 en 1936. El Estado se constituyó en el principal captador de fuerza de trabajo en términos relativos, en tanto que la "burguesía nacional no existió sino en una mínima expresión, con una participación de capital de 37% sobre el conjunto de las inversiones industriales, es decir, alrededor del 10 % del total de las inversiones en el país" (10).

Dentro de este contexto, el debate político y cultural se desarrolló dentro de un estrecho margen de maniobra, aunque ha determinado su devenir: En 1928 estalla, luego de esporádicos enfrentamientos con el gobierno, una lucha generacional liderada por aquellas burguesías urbanas -los doctores- alimentados clandestinamente por los ideales de la Reforma del '18; establecer contacto -quienes de alguna manera sacaron provecho del destierro o el exilio- con Haya de la Torre, Mariategui, Juan B. Justo, Alfredo Palacios, etc., no obstante la mayoría de ellos se establecieron en Colombia, por esos tiempos, un ámbito poco apropiado para el aggiornamiento político y cultural, ya que ese país había iniciado una época de cerrado conservatismo.

1936 es el año que va inaugurar el nuevo proceso: El General Eleazar López Contreras es designado Presidente por el Congreso de la República. La larga siesta termina y el despertar es agitado. Estalla la primera huelga petrolera, se crea la Confederación de Trabajadores de Venezuela CTV, se promulga la Ley del Trabajo y surgen las fórmulas políticas de los actuales partidos venezolanos (11). Ha quedado atrás la etapa del maridaje entre el poder político y las burguesías del modelo del Cesarismo Democrático de Laureano Vallenilla Lanz (12).

La actualización cultural sufrió un mayor desplazamiento temporal: La literatura y las artes plásticas recreaban por aquel entonces el realismo a lo Zola y el postimpresionismo. Los primeros pasos del aggiornamiento fueron indecisos; la gran movilización política estudiantil y obrera de 1936 fue contenida y reprimida al año siguiente. No obstante, el gobierno, definido por sus mismos protagonistas como continuación del gomecismo constituyó una transición hacia el Nuevo Estado: Existió respeto al civilismo y a la cultura.

Gracias al empeño puesto por Rómulo Gallegos, el de Doña Bárbara del '29, designado por breve tiempo, Ministro de Educación, decreta la creación de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y Artes Aplicadas, con el cual se sustituye a la vieja Academia De Bellas Artes, para retribuir, aunque tardíamente, las aventuras y desvelos del grupo de la bonemía del Círculo de Bellas Artes, que desde 1912 habían luchado contra nadie, a favor de una pasión plástica, por el luminoso paisaje del Caribe, o paisajes de cualquier lugar, por la influencia muy dominante de la provincia europea. Es entonces que en 1936, el tratado rompe consigo mismo; Antonio Edmundo Monsato, quien profesara amplia cultura y fuera protagonista del Círculo (13), es nombrado Director de la Escuela, después de 18 años de haberse disuelto aquel Círculo de Bellas Artes, interrogio sólo explicable a la luz de las circunstancias políticas. El acontecimiento de la Escuela coincide una vez más con la apertura o bien, con las fisuras ofrecidas por López Contreras. El 20 de febrero de 1938, se inaugura el Museo de Bellas Artes, primer edificio construido a los efectos de exhibición de las artes plásticas, correctamente realizado en sus amplios salones, realizado en escasos meses por Carlos Raúl Villanueva, también correctamente realizado para los fines de la imagen institucional de la Cultura del Estado.

Los acontecimientos de la cultura se suceden de un modo vertiginoso: Mariano Picón Salas funda en 1939 la Revista Nacional de Cultura; se funda en 1937 el Instituto de Geología; en ese mismo año el Instituto de Cirugía experimental de la Universidad Central; Luis B. Prieto Figueroa introduce en 1936 su Anteproyecto de Educación en el Senado y, como veremos el despertar de la cultura en la Venezuela Moderna giró en buena medida alrededor del problema educativo, sea en el campo de la enseñanza como en el de la investigación: La cultura ya había arrancado con la generación del '28.

Hasta aquí el necesario prólogo para ubicar el fenómeno de modernización en una Venezuela latinoamericana, pero petrolera y que por tales razones se explica su desplazamiento, su crecimiento y su estallido, visible el 17 de diciembre de 1935, a las 11,45 p.m. día y hora cuando el Benemérito General Juan Vicente Gómez, dejara de existir. (14)

VANGUARDIAS DE ARQUITECTURA-PRIMER TERMINO

La presencia de las vanguardias, portadoras del nuevo mensaje arquitectónico del racionalismo, data del período de la expansión urbana hacia el Este del Valle, las nuevas burguesías urbanas comienzan a alojarse en las urbanizaciones de La Florida de 1929 y Campo Alegre de 1932, cuyo planteo de barrio-jardín fue responsable del más importante arquitecto del primer período racionalista en Venezuela: Manuel Mujica Millán (15), aunque la presencia de ese lenguaje no correspondió cronológicamente, a la divulgación del racionalismo en Latinoamérica, como tampoco se han exaltado los éxitos de la inteligencia en un franco debate arquitectónico.

Hacia 1929 surge en México la revista Tolteca y aparecen las obras de Villagrán García y O'Gorman, se crea la Facultad de Arquitectura con la reforma de 1929. En la semana de Arte Moderno de San Pablo de 1922 se suceden las obras de Gregori Warchavchik en 1928, los visita Le Corbusier al año siguiente y se reorganiza la Escuela de Bellas Artes bajo la dirección de Lucio Costa; en Argentina, la revista Martín Fierro promueve a la nueva arquitectura, a Le Corbusier, con su vocero el arquitecto Prebisch y aparecen las obras de León Dourge, Vilar y Biraben.

Como se ha explicado, toda actualización fue posible fuera de Gómez, por ese motivo, el nacionalismo oligárquico -rector de cultura- tendrá en Venezuela una mayor permanencia. Todavía después de Gómez, en términos de arquitectura, la burguesía urbana hace construir -y las obras de Mujica son un ejemplo- dentro de la estética de la afirmación del hispanismo con el llamado neocolonial, y en términos de estilo, el Estado Gomecista se reservará el morisco, un original sello de identidad institucional.

La vanguardia inició sin estridencias durante el último período de Gómez, su realización con el único tema posible en tales circunstancias: el tema de la quinta y unos pocos edificios de renta. La importación de modelos hecha por Luis Tani, los hermanos Trivella, R. Seijas Cook, C. Guinand, M. Mujica y C.R. Villanueva, permiten verificar que la analogía con el movimiento moderno corresponde a las obras de Mallet-Stevens, Lurcat y en especial a los ejemplos de la *Siedlung der Werkbund* de 1933 y los modelos comerciales de Mendelsohn, tratándose de un racionalismo que iniciaba su repliegue del escenario europeo. La experimentación sobre la vivienda mínima estuvo ausente, tal como se observa en México, a través de las experiencias de Legorreta, o del Brasil con Warchavchik o de W. Acosta en Argentina, como tampoco se abrió la polémica lecorbusiana. Se ha tratado en fin, de una estética que se ofrecía claramente como una alterativa dentro del amplio repertorio estilístico que también contenía al hispánico, sea vascuense, californiano o limeño.

Nos ubicamos en síntesis, al hecho de que, aparte de su valor filológico, el ingreso del racionalismo en manos de la vanguardia clásica quedará, por la temática y la escala, restringido a experiencias de escasa significación urbana. No obstante, los ejemplos más representativos de este lenguaje corresponden a quienes se constituyeron en orientadores de futuras generaciones: C.R. Villanueva con su quinta en La Florida, y la casa-estudio de M. Mujica en Campo Alegre, ambas de 1935.

MASIFICACION DEL MOVIMIENTO MODERNO-SEGUNDO TIEMPO

La segunda imposición del racionalismo se produce por la "acción civilizadora" de la pequeña burguesía urbana, poseedora de una limitada capacidad de ahorro, se abre paso en la pequeña fisura económica que deja al sistema monopolístico. La hegemonía del sector dominante mantendrá, hasta hace pocas décadas un gran desequilibrio social. Pobres y ricos constituyeron la ecuación de la fórmula de la dependencia, pero la ciudad, especialmente la gran masa de obreros y subempleados requerían de servicios: abastos y zapaterías, comerciantes y artesanos, a la escala del vecindario y compartiendo la miseria del migrante, fueron capaces de realizar su acumulación primitiva. A este sector de clase le correspondió buscar un nuevo modo de vida, distinto del rancho, el tugurio o la casa de inquilinato. Su ascenso económico les ha propuesto salir de la trastienda del negocio o taller para buscar un lugar más apropiado para desarrollar su vida

de familia. Se trató de la popularización de la ciudad funcional. Trabajo y vivienda, de hecho, han quedado escindidos fuera de toda teoría por obra de la ideología, en el alegre fluir de la lógica del capitalismo.

Los constructores, pertenecientes a esa misma casta social, fueron los vehículos que permitieron satisfacer los deseos de emulación, de ascenso social de la pequeña burguesía urbana.

Llevados de la mano por el gran capital inmobiliario, constructores y clientes fueron localizados en urbanizaciones de pequeño lote: Eugenio Mendoza Cobefia, Salvador Alvarez Michaud, los hermanos Machado Hernández, Luis Roche, Juan Bernardo Arismendi, entre otros, fueron quienes parcelaron las haciendas de lo que hoy son las céntricas urbanizaciones de Sucre, El Conde, Las Flores, etc. (16)

Con la imprescindible ayuda de otro componente de la especulación: La Banca hipotecaria, entre la que cabe citar la pionera compañía Instituto Venezolano de Crédito Territorial C.A. de 1932, comenzó la extensión de la mancha urbana de Caracas (17). Barrios de casitas desparejas, como canta la canción popular, fueron los que efectivamente reemplazaron los techos rojos de la ciudad, por una nueva geometría y un nuevo color: Blancas, de techo plano negro, aventamiento de hierro laminado y sin molduras, simulacro de una estética que tuvo la proyección heroica de una ruptura, pero de cuya historia y significación ignoraban totalmente esos constructores.

Revistas y periódicos de fácil acceso hablaron de las ventajas económicas, funcionales, sanitarias, constructivas y, especialmente, de la modernidad de este tipo de construcción, hecha a "la medida de sus posibilidades" y ofrecían los ejemplos de alguna casa del Werkbund o de algún Doktor-ingeniero. La arquitectura moderna llegó a masificarse, ya no en la Europa romana-medieval-renacentista-barroca, sino que paradójicamente, en los países de la periferia, donde impera la ideología del fácil reemplazo y abundan los consumidores de novedades y además, donde había que construir para una nueva legión de actores urbanos en ciudades sin construir.

Este ingreso de la arquitectura racionalista tuvo la virtud de modificar el perfil urbano, cambiar y emborronar el paisaje de la ciudad, pero dio albergue y fue símbolo orgulloso de la presencia de la pequeña burguesía urbana dentro del complejo mundo de la competencia social. Más adelante, esta arquitectura se climatizará y humanizará por obra de las manipulaciones que los EE.UU. harán del racionalismo junto con el Brasil, modelo ambientado para una hipotética cultura tropical. Veremos ya en la década de los '50 en Vista Alegre, La Paz, La Florida, etc. muros sinuosos, aberturas en aleros, columnas oblicuas y paresoles, donde el sol jamás podría asomar, como la expresión con ritmo de mambo de la modernidad que pasó por Hollywood.

En resumen, el Movimiento Moderno tuvo dos etapas de incorporación en nuestro medio: Por el techo y por la puerta de atrás. Su ingreso por el frente se hará, como veremos, a través del Estado.

EL ESTADO MODERNO

Este trabajo se había impuesto definir, preliminarmente, a la sociedad política porque ésta actuaría protagónicamente en la imposición del Movimiento Moderno (18). Por cierto que aquí no cabe definir a la sociedad política o al Estado, sin embargo, tratare-

mos de acercarnos a un conjunto de definiciones que progresivamente recortan al conjunto de nociones que permiten descifrar una realidad venezolana, especialmente en lo relativo a su protagonismo en la cultura arquitectónica.

En términos clásicos, el Estado es un órgano de dominación de clase... es la creación del "orden" que legaliza y afianza esta dominación, amortiguando los choques entre las clases. Internándonos en la definición del rol del Estado en la sociedad capitalista ésta se presenta como... "el factor de unidad política del bloque en el poder bajo la égida de la clase o fracción hegemónica..." (19).

En Latinoamérica este rol es complejo en tanto que el bloque en el poder asegura la estabilidad del poder monopólico externo, desarrolla a las oligarquías nativas y, sin que esto fuera contradictorio, permite cierta garantía de intereses económicos de algunas clases en el poder. Después de la crisis de los años '30, el modelo populista aparece frente a los sectores obreros como su interlocutor asumiendo la hegemonía que difícilmente podría efectuarse independientemente por parte del sector monopólico o las burguesías locales. La retirada de capitales norteamericanos por la Gran Depresión y el cierre de los mercados tradicionales, dan paso al desarrollo del proyecto nacional de industrialización. El Estado nacionalista de Latinoamérica fue hegemónico dentro de estas circunstancias y, por momentos con relativa independencia respecto de las economías centrales.

En Venezuela, por la coyuntura petrolera, la situación aparece distinta, no obstante las características socioculturales tienen semejanza con el modelo general. La liberación de fuerzas que comienza a operarse con López Cortez y que promoverá la formación de grandes consorcios privados, actuó bajo la tutela y el financiamiento real de toda la actividad económica por parte del Estado.

La concentración urbana exigirá al gobierno la necesidad de ejercer el control social sobre la masa de reciente formación: Estadísticamente observamos que el 6º Censo de 1936 arrojó 258.513 habitantes en el área metropolitana, la tasa de crecimiento saltó de 6,4 en el trentenio 1891-1920 de 46,5 para el período 1920-1936, con sensible ensanchamiento de la pirámide poblacional en el sector activo. (20) Es decir, la población joven, migrante, con baja expectativa de vida y analfabeta, frente a una burguesía terciaria, sin oferta de empleo y ocupada en esos momentos por organizar los partidos políticos que habrían de representarlos.

Las características comparativas de esta situación están ilustradas por R. Quintero: "El populismo venezolano se diferencia del argentino por la relativa poca expansión de las clases medias, por la no tan grande e importante participación de sectores de clase obrera organizadas sindicalmente, pero sí por un acelerado proceso de urbanización que tiende al movimiento de un cada vez más significativo sector de marginados..." (21). El Estado, por lo tanto, habrá de sustituir a las burguesías en su incapacidad de desarrollar sus proyectos.

Las necesidades del Estado, caracterizado como hegemónico y no meramente coercitivo, se expresa también y de un modo particular en el tema de la arquitectura por la necesidad de generar los ámbitos para el desarrollo de las nuevas actividades sociales e imponer, más allá de toda especialización, los modos y disciplinas generales del nuevo conjunto social.

LA ARQUITECTURA MODERNA DEL ESTADO.

La acción constructiva se orienta en la segunda etapa petrolera, en la inversión reproductiva y en servicios; la infraestructura básica para el petróleo señala, a finales del gomecismo, un desarrollo que satisfizo la estrategia monoprodutora, mientras que las ciudades permanecieron aletargadas, sin modificaciones significativas desde las épocas de Guzmán Blanco.

La concurrencia del Estado hegemónico bajo la forma del populismo toma forma bajo los gobiernos de López Contreras y más visiblemente con Medina Angarita, apoyándose en el clásico tríptico Salud-Vivienda y Educación. El énfasis puesto en la política educativa, expresada cualitativamente arrojará datos significativos:

Vivienda, año 1937 :	3,85 millones de Bs.
Salud, año 1936 :	5,50 millones de Bs.
Educación, año 1936:	8,40 millones de Bs.

La posible explicación de este fenómeno educativo no se apoya en la simple imposición estadística acerca del analfabetismo, porque en términos de datos, fue tan necesario resolver el problema de la mortalidad infantil, la malaria y otros males endémicos como así también el problema de la vivienda para los grandes sectores que se fueron concentrando en la periferia de la ciudad. Estos aspectos fueron atendidos de un modo puntual: Se construye la Maternidad Concepción Palacios y se encomienda el Despacho de Sanidad al Dr. Enrique Tejera, que orienta un interesante programa sanitario. Por otra parte, el Banco Obrero se ocupará de sanear un sector deteriorado de Caracas construyendo en la zona del Silencio un conjunto habitacional de 747 apartamentos que dará albergue a cerca de 4.000 personas, habiéndose constituido en el más importante programa de renovación urbana de la historia de Caracas hasta nuestros días.

Pero en términos de proyecto social, en el contexto de estos dos gobiernos, fue quizás más importante, la urgente formación de fuerza de trabajo que permitiría la puesta en marcha de la nueva sociedad terciaria y burocrática: A lo sumo bachilleres surgirán de este gran programa a diferencia de otros procesos en Latinoamérica que, en tanto que industrialistas, crearon numerosas escuelas de oficios y politécnicos.

Las iniciativas por la renovación pedagógica en Venezuela ha correspondido al esfuerzo del gremio docente a través de su líder Luis Beltrán Prieto Figueroa, más que a la acción orgánica del Estado, puesto que éstas serán las características del populismo venezolano: El estímulo y la promoción de las iniciativas

de la sociedad civil transformándolas en asuntos de Estado, o bien la clara hegemonía de éste en el maridaje con la burguesía naciente haciendo suyo cada problema pero preferentemente cada solución que surja del seno de la sociedad.

La primera Convención de la Federación Venezolana de Maestros FVM, realizada en 1936, expresó por boca de L.B. Prieto "... La Convención ha demostrado en su cruzada la realidad educacional venezolana, con su ochenta y uno por ciento de analfabetos con sus escuelas sin luz y sin asientos, con sus maestros mal pagados, con sus niños enfermos y depauperados por la miseria, para despertar el interés colectivo..." (22)

No obstante este hecho trascendental en la educación venezolana, si el modelo de la modernización se refiere al desarrollo de los sistemas de la cultura europea, no cabe dudas que el Decreto de Instrucción Pública Gratuita y Obligatoria del 27 de junio de 1870, marca un hito fundamental en el acontecer venezolano. El Decreto respira por todos sus poros el ideal sarmientino por cuanto... "Venezuela respondió al llamado del Sur, y lo que en Francia era un ideal para 1871, aquí se convirtió en realidad" (23). Tal decreto establece además que se dé protección a las escuelas ambulantes, nocturnas y dominicales y aunque su pensum haya sido predominantemente laico, republicano en la esfera de la instrucción primaria, se disponía que... "todo esfuerzo en beneficio de la instrucción primaria, sea de un individuo, de una asociación (...) será eficazmente secundado y protegido por las autoridades del Estado..." Esta apertura se institucionaliza durante el gomecismo que en los considerandos del Decreto del 19 de diciembre de 1914, bajo la inspiración del Ministro Guevara Rojas, establece la libertad irrestricta: "... toda persona libre en el pleno ejercicio de sus derechos civiles puede fundar establecimientos docentes y enseñar cualquiera rama de conocimientos, sin necesidad de previa licencia ni sujeción a reglamentos" (24). De esta manera, la enseñanza retoma los caminos iniciados desde la conquista por la espada y la cruz. El laicismo y la monopolización de la enseñanza en manos de Guzmán Blanco cede frente a la propia debilidad del sistema institucional del Estado y el escaso desarrollo de la burguesía urbana, en esencia laica y estatista en el área educativa. El escaso parque edilicio construido a tales efectos muestra al campo educativo poco consolidado, en estado de abandono y considerado todavía en 1937, como una rama de la beneficencia pública.

El Magisterio de 1936 impulsó la Escuela Activa, como vehículo de un contenido político y social, que sintetiza las aspiraciones de la etapa que se había inaugurado en 1935: "... es la creación de un espíritu. Si la escuela antigua fue expresión de regímenes autocráticos, la educación renovada, que aspira a incorporar a todos los hombres a la vida libre de la colectividad, es democrático y por tanto pide la intervención de los alumnos a su propia educación, dejando al maestro la función específica de guía inteligente que condiciona y hace factible una autodirección" (25).

El cambio radical del sistema educativo alcanza a todos los estratos de la sociedad venezolana, puesto que ella representaba una corporización de los anhelos de democracia. Leyes y decretos, profesores y arquitectos concurren al proceso de ruptura, de enfrentamientos con las viejas instituciones del saber. Aquel Estado laico, ilustrado había estado ausente en el escenario urbano. La juventud de Cané y sus plácidos recuerdos de la represión y el sojuzgamiento de la enseñanza republicana no se hicieron presentes en Venezuela; la imagen del claustro había correspondido a los religiosos, la escuela pública se ubicaba en la mayoría de los casos en casas rentadas.

La ruptura del sistema educativo queda en manos del Estado, como síntesis de la concurrencia de las aspiraciones del conjunto social. La imagen del Estado a través de la educación se presentó definitivamente moderna, hasta en sus propios edificios. No se trató de la aplicación de un tipo de racionalidad constructiva, ni del estudio de la funcionalidad espacial; estos aspectos fueron, para el Estado, la añadidura de la función principal que le tocó jugar a la archi-

ectura, puesto que se trató de la imposición del modelo de la modernidad de la sociedad emergente que habría de preparar su escenografía en la nueva etapa que se inauguraba, y de esta manera con la educación se impuso la arquitectura moderna (26).

La acción del gobierno, sin llegar a ser homogénea, muestra el carácter predominante de la modernidad en la acción de Rómulo Gallegos, con la participación del grupo de educadores chilenos, con los nuevos proyectos de educación, la creación del Instituto Pedagógico, etc. Cuatro grandes liceos, veintisiete grupos escolares, ciento cuarenta y dos escuelas para obreros, textos para educación de adultos y publicaciones masivas sobre aspectos pedagógicos, serán las realizaciones que, sin contar con un Vasconcellos o Capanema, más aún con un numeroso recambio de ministros de variada orientación política y social, imprimieron definitivamente el signo de la modernidad.

Los símbolos arquitectónicos de la modernidad educativa corresponden también al lenguaje de la modernidad educativa; en Caracas, entre 1936 y 1939 se diseñan y construyen tres hitos de particular relevancia en el perfil urbano: La Escuela Experimental, el Pedagógico y la Escuela Gran Colombia. Ubicadas en las populosas urbanizaciones de Los Caobos, El Paraíso y Quinta Crespo, se construyeron en una presencia efectiva del nuevo Estado Moderno, se construyeron sin duda en la presentación pública de ese Estado Moderno.

Ciriano Domínguez, aggrornado en los acontecimientos de la arquitectura moderna europea, realiza en 1936 la primera obra racionalista educacional con el Instituto Pedagógico. Se trata de un proyecto de patio cerrado, del mismo modo que el que realizara H. Blaser con la Escuela Experimental, pero que incorporaba el nuevo programa, con sus laboratorios, salas de manualidades y servicios dentro de los estándares de iluminación, aireación, etc., imprimiendo de un modo especial la imagen sanitaria, complemento visual y disciplinario de la arquitectura moderna. La Gran Colombia, en cambio, fue la obra que expresó de manera integral la nueva estética. Realizada por C.R. Villanueva en 1939, está ubicada en Quinta Crespo; aquí se incorpora el esquema de aula abierta y el patio ya no queda rodeado por los corredores de las aulas, como en las escuelas anteriores, aquí se abre y rompe la estructura de la vigilancia y este sistema forma parte de la articulación del conjunto de funciones escolares en una premeditada ruptura de toda simetría. De acuerdo con lo expresado por Sibyl Moholy-Nagy, el edificio se identifica con la arquitectura de Mallet Stevens y de Lurcat, en el contexto del racionalismo cubista de la escuela francesa. (27)

Afirmaba Henry Morris que la arquitectura es parte de la esencia de la educación (28). Corresponde entonces analizar la escuela abierta, con toda la ideología de la arquitectura moderna a qué se refiere esta visible permisibilidad por parte del Estado, por cuanto los ejemplos citados no están alejados de los paradigmas educativos de las vanguardias europeas: La Escuela al Aire libre en la Suresnes de Beaudouin y Loda, del '39. La Escuela Experimental de Los Angeles de R. Neu del '34-5; el Impington Village College de W. Gropius del '36, con la diferencia de que las escuelas venezolanas se ubican en el corazón de la gran ciudad. De esta manera, esta ciudad, su gente, reconoce a través del aspecto público de estos edificios una acción del Estado enfrentada a la iconografía del academicismo que él mismo había construido en su proyecto de identidad institucional e introduce la ideología del sanitarismo y la eficiencia como su propio sistema emblemático. Por tales motivos, esta apropiación del Estado, relega a un segundo lugar a la labor pionera

de los "héroes" de la arquitectura que, en Latinoamérica y en Venezuela les había correspondido la ingente tarea de preparar el terreno cultural con la reproducción de los modelos originales de la arquitectura moderna, pero que recién cobraron validez cuando el Estado toma responsabilidad en el asunto.

Caracas, abril de 1983.

NOTAS.-

- 01.- Asumimos la noción de Estado Moderno como sometimiento de la sociedad civil (K. Mark, *Mega* 1/3 pp. 13-5) y como acción "... Es necesario que en las ciudades establezca (...) nuevos gobiernos con nombres nuevos, una autoridad nueva y nuevos hombres, y aunque haga ricos a los que eran pobres (...), debe edificar nuevas ciudades, destruir las viejas, transplantar a los moradores de uno a otro paraje..." (tomado de "El Príncipe", N. Maquiavelo, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, Prgf. IV, p. 142.
- 02.- El 18 de diciembre de 1935, al día siguiente del fallecimiento de J.V. Gómez, el Consejo de Ministros nombra Encargado del Poder Ejecutivo al General Eleazar López Contreras, Ministro de Guerra y Marina, que aún pareciera la garantía de continuidad gomecista, abrirá las compuertas de la democracia; el 28 de abril de 1941 el Congreso lleva a cabo la elección presidencial en la Cámara del Senado y es nominado por 120 votos el Gral. Isaias Medina Angarita frente a Rómulo Gallegos que había logrado reunir 13 votos, con el apoyo de la nueva sociedad política venezolana. Medina cae tras el célebre estallido cívico-militar del 18 de octubre de 1945.
- 03.- Rangel, Domingo Alberto, *EL REY PETROLED*, Tomo II de "Capital y Desarrollo", ed. UCV., Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Caracas, 1977, p. 284.

- 04.- Ver, Brito Figueroa, Federico, HISTORIA ECONOMICA Y SOCIAL DE VENEZUELA, tomo II, Ediciones Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974.
- 05.- Rangel, op. cit.p. 207.
- 06.- Se refiere a LA CIUDAD DE LOS TECHOS ROJOS de Enrique Bernardo Núñez.
- 07.- Hobsbawm, Eric, LAS REVOLUCIONES BURGUESAS, ed. Guadarrama.
- 08.- Rangel, Domingo Alberto, LA OLIGARQUIA DEL DINERO, ed. Vadell Hnos. Valencia, 1976, pp.44-45.
- 09.- Rangel, EL REY PETROLEO, cit.246.
- 10.- AA.VV. ESTUDIO DE CARACAS, vol. IV, ed.Biblioteca de la Universidad Central UCV, Caracas, 1970, p. 70 y Brito Figueroa, op. cit.p. 398.
- 11.- Ver: Fuenmayor, Juan Bautista, 1928-1948, VEINTE AÑOS DE POLITICA, ed.Mediterráneo, Madrid, 1968.
- 12.- Se trata del libro de Laureano Vallenilla Lanz CESARISMO DEMOCRATICO, publicado en 1919, cfr. Tipografía Garrido, Caracas, 1952.
- 13.- López Méndez, Luis Alfredo, EL CIRCULO DE BELLAS ARTES, C.A. editora El Nacional, Caracas, 1976.
- 14.- Este dato es biológicamente impreciso, no obstante constituyó la fecha oficial, quizás para que tanto su nacimiento como su muerte coincidiera con las de Simón Bolívar.
- 15.- Manuel Mujica Millán n. Vitoria, España el 26-5-1897, m. en Mérida, Venezuela el 13-2-6 ; ver: Posani, Juan Pedro, CARACAS A TRAVES DE SU ARQUITECTURA. Fundación Fina Gómez, Caracas, 1969, p. 319 y ss. y Revista de Arquitectura, CAV.Nº 525, p. 8 y ss.
- 16.- Acedo Mendoza, Carlos, LA VIVIENDA EN EL AREA METROPOLITANA DE CARACAS, ed. Fondo Común, Caracas, 1969, p. 14 y ss.
- 17.- Acedo Mendoza, op. cit. p. 167.
- 18.- Asumimos la denominación de Movimiento Moderno más allá de toda polémica- como categoría histórica, a falta de una que, en dos palabras sintetice el largo discurso acerca de la arquitectura europea de los años 20.
- 19.- Poulantzas, Nicos, PODER POLITICO Y CLASES SOCIALES EN EL ESTADO CAPITALISTA, ed.Siglo XXI, México, 1969, p. 391.
- 20.- ESTUDIO DE CARACAS, op.cit. Vol.III p. 35 y ss.
- 21.- Idem supra. vol.IV.p. 63 y ss.
- 22.- Mudarra, Miguel Angel, HISTORIA DE LA LEGISLACION ESCOLAR CONTEMPORANEA EN VENEZUELA, ed.Publicaciones Mudbell, Caracas, S/F. p.
- 23.- Lemmo, Angelina, LA EDUCACION EN VENEZUELA EN 1870, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 1976. Este trabajo analiza el decreto de 1870 y contiene fa. similares de la Revista ABC, Organo de la Dirección Nacional de Instrucción Primaria, en el que se divulga el pensamiento liberal más allá de cualquier necesidad pedagógica.
- 24.- Mudarra, op.cit. p.96.
- 25.- Idem supra. p. 130.
- 26.- Posani, op.cit. p. 342.
- 27.- Moholy-Nagy, Sibyl, en Punto Nº 46, Caracas, junio de 1972, p.40.
- 28.- McKean, John Maule, "The images of School", Architectural Journal, 19 march 1980.

BUENOS AIRES
DEL CENTENARIO

en torno a los
orígenes del
Movimiento Moderno
en la Argentina

por Pancho Liernur

Con frecuencia, e incluso en trabajos con puntos de partida disímiles, los intentos de elaboración de una historia de la "Arquitectura Moderna" en la Argentina parecen regirse por un concepto - Considerado casi de sentido común - que puede enunciarse como sigue: expresión de un país periférico, el ambiente construido por la elite liberal local ha sido siempre el producto de su sometimiento, sin cuestionamiento alguno, a patrones de referencia que le fueron impuestos o sugeridos por tal o cual centro externo de poder.

Se trata de una base conceptual de apariencia contundente y sencilla que ha permitido presentar articuladamente y sin sobresaltos el conjunto de obras y hechos que presuntamente definen esa Historia. Un buen ejemplo de lo que decimos lo constituye la forma en que son explicados habitualmente los fenómenos de renovación de la década del treinta: se trataría en este caso de un proceso de ruptura con el eclecticismo pompiere hasta entonces dominante, producido merced a la influencia del "Movimiento Moderno" internacional canalizada a través de un valioso pero reducido grupo de profesionales locales.

La afirmación parece incuestionable y cuenta a su favor con la fascinación de lo obvio.

No siempre se es conciente de que al suscribirla estamos también suponiendo: a) una escasa autonomía por parte de la elite local, (el "Movimiento Moderno" tendría poco o nada que ver con un sistema de necesidades internas); b) la inexistencia de contradicciones de cierta importancia en la conformación del cuerpo de ideas dominantes, (el "Movimiento Moderno" chocaría el bloque de los eclecticismos); y c) también en las sedes de referencia la historia transcurre sin contradicciones considerables, (existe una entidad ideológica capaz de influir como un unidad: el "Movimiento Moderno").

Si al advertirlo verificamos nuestra convicción en la certidumbre de tales supuestos e inmediatamente regresamos a nuestra primera afirmación debemos reconocer que no es tan ingenua como parece y, más aún, que ha dejado de mostrarse tan segura e incuestionable.

Pero además, no es cierto que en sus alrededores deambule una multitud de excluidos, disimuladamente soslayados por negarse a aceptar la clave conceptual que debería sujetarlos?

No sucede esto con la filiación académica - jamás abandonada - de Alejandro Bustillo, autor de la que es considerada una de las primeras obras de nuestro "Movimiento Moderno"; o con el viraje hacia el tradicionalismo académico por parte de un abanderado de la "vanguardia" local como Alberto Prebisch?

Y el tozudo rechazo de la influencia corbusierana pese a la visita del maestro y la acción de sus discípulos?

Y la construcción, casi sin referentes externos, de rascacielos puristas?

Y el pasado de quienes protagonizaron la masiva renovación lingüística de la década?

Las preguntas díscolas son numerosas y en el presente trabajo no podríamos formular sus respuestas. Lo que intentaremos es precisar algunas de las características del campo arquitectónico moderno en el momento de su formación en nuestro país durante los años del Centenario, para tratar de localizar allí algunas raíces de la problemática anterior.

Por cierto, no partiremos del presupuesto estrechamente dependiente que hemos puesto en duda, pero tampoco buscaremos negarlo construyendo oposiciones simplistas. Creemos en cambio que es necesario enriquecer nuestro bagaje conceptual, entendiendo que los factores incidentes de origen externo deben confrontarse

con: a) los desarrollos autónomos y paralelos que experimentan los cuerpos de prácticas e ideas en similar o diversa dirección que los que caracterizan a los referentes y b) la existencia de problemáticas específicas determinantes de la instauración de la hegemonía de tal o cual modelo externo por sobre los demás, algo que en definitiva modifica el comportamiento de la totalidad de las ideas en juego.

La pregunta fundamental que debemos formularnos es: ¿cómo es posible que el proceso de repentina construcción de una de las más gigantescas metrópolis del mundo en este territorio hasta entonces desértico y marginal se haya producido sin incurrir características específicas alguna en sus agentes, modelos y procedimientos?

Por eso, no podemos adherir como punto de partida a las hipótesis de un más o menos cenal, más o menos intrasendente, siempre pacífico sucederse de las prácticas arquitectónicas: eclecticismo clasicista, eclecticismo romántico, eclecticismo modernista. Por el contrario parece necesario como primer paso suponer una desordenada y tensa superposición de conflictos.

Trataremos de comenzar a detectarlos y de advertir algunos de los movimientos, las adaptaciones, las especiales reglas de juego y los rasgos peculiares de la producción consecuente.

Una práctica conflictiva.

El campo de los operadores dedicados a construir la metrópolis porteña se presenta a principios del siglo XX como un territorio en disputa. Según Riverola (1), "en aquella época (...) cualquier individuo podía hacer Arquitectura" aunque eran varios los estamentos en la "escala de oficios de este Arte-Ciencia": los arquitectos que habían cursado estudios en los establecimientos oficiales europeos, los que lo habían hecho en ateliers particulares también en Europa y los egresados como Ingenieros en la Facultad de Ciencias Exactas local. Más adelante agrega otros grupos: los arquitectos extranjeros residentes en la Argentina y los que enviaban sus trabajos desde sus respectivos países. (Significativamente excluye de esta lista al sector que mayor volumen de obra absorbía realmente: los constructores.)

Al respecto conviene recordar algunos datos censales. (2) En 1914 se desempeñaban en el país 4.746 profesionales dedicados a la construcción: de ellos 2.798 eran constructores, 1.405 ingenieros (sin especificación de ramas) y sólo 623 eran arquitectos. Por otra parte, la relación entre arquitectos e ingenieros en Buenos Aires era de 33 a 121 en 1869, 120 a 559 en 1887, 209 a 794 en 1895 y 255 a 826 en 1904, vale decir que la proporción de arquitectos disminuyó del 21,5 % en el '69 al 17,7 % en el '87, para aumentar al 23,6 % en 1904.

Llama la atención sin embargo que, contra lo que podía pensarse la actitud consecuente del cuerpo profesional ante esta pérdida de incidencia relativa no fue de comoacción. Por el contrario, los inscriptos en la Sociedad Central de Arquitectos constituían sólo el 10 % de la totalidad de los arquitectos registrados en 1914 y según el recuerdo del propio Christophersen en aquel momento sus "colegas" no llegaban al centenar.

Teniendo en cuenta que el ingreso a la SCA era selectivo, resulta evidente que ésta representaba a un grupo que buscaba separarse del conjunto de los operadores trazando en torno de sus integrantes un círculo de exclusión: en su interior la Arquitectura, en su exterior la Ingeniería, las disciplinas subordinadas o unas prácticas bastardas.

Es que la formación de la Metrópolis plantea la aparición de nuevos ámbitos de trabajo que como tales no presentaban todavía una precisa organización de su saber. Se trata de un proceso por el cual se disuelven los límites de las viejas formas institucionales como consecuencia de la adopción de nuevos modelos organizativos, los requerimientos de necesidades inéditas y el desprendimiento de objetos y prácticas reclamadas por otros conjuntos del saber.

Trataremos de analizar las áreas problemáticas generadas por el nuevo mundo urbano para comprender cómo, después de un momento de perplejidad, el grupo que se aglutina en la SCA intenta recuperar la Arquitectura como su porción específica del saber. Para ello analizaremos las áreas principales en las que a principios de este siglo los arquitectos podían disputar un espacio para su acción: la vivienda y los equipamientos urbanos.

Si se considera la producción de vivienda en relación a los distintos sectores sociales a los que debía responder distinguimos tres grupos diferenciados: la construcción de palacios urbanos o rurales, la de departamentos y casas individuales y la vivienda colectiva obrera. Para la primera de las tareas se emplean arquitectos provenientes de países europeos o que al menos han estudiado en ellos. Entre los primeros están Buschiazzo, Christophersen, Dormel; entre los segundos Bunge, Belgren o Ayerza. Pero también suelen emplearse profesionales residentes en Europa como Sergent, Sortais, Bertrand o Coulomb y Chauvet.

Resulta evidente que la relación entre tan variados orígenes profesionales no podía presentar un curso pacífico, y a este tema hemos de referirnos más adelante. Pero esta disputa resulta secundaria si la comparamos con la que subyace simultáneamente entre comitentes y operadores en su conjunto.

Según Christophersen, en el '80 "la opinión corriente (...) era que un Arquitecto era un constructor, un maestro albañil mejor trajeado, o (...) un ingeniero de tiro reducido". (3)

"Fabricante de planos, me denominó en presencia de terceros un presidente de Consejo Escolar", se queja Carlos Altget, quien describe el modo en que sus distintos comitentes determinan su tarea: un gobernador hace su propio proyecto y lo llama para diseñar la cornisa, un maestro cuestiona el tamaño de las ventanas y otro personaje le responde brutal "últimamente desde que pago puedo hacer mi voluntad". (4)

Claro que esta situación es típica de los primeros momentos del período puesto que opera sobre condiciones relativamente sencillas. En definitiva el propietario puede incidir sin mayores dificultades en un modelo compositivo que hasta entonces se basa en una ristra de ámbitos más o menos similares. La modificación de este sistema simple como consecuencia de factores externos dará mayor autonomía relativa al Arquitecto, quien por este motivo será requerido al menos como un imprescindible mediador.

Recuerda Christophersen que "más tarde las familias argentinas hicieron sus viajes a Europa. Entonces comenzamos a tallar los jóvenes! Nosotros, que habíamos estudiado en Francia, secundados por las casas decoradoras que vinieron al país buscando nuevos mercados para sus producciones artísticas y surgieron los estilos clásicos del arte francés que ha perdurado hasta hace pocos años!" (5)

Bajo una apariencia frívola, el comentario de Christophersen expresa la profunda modificación implícita en el sistema de proyectación de la Academia de Beaux Arts según fuera codificado por Guadet a partir de los principios enunciados por Blondel.

Esta modificación consistía en : a) la creación de circuitos circulatorios interconectados pero independientes para los sectores público, privado y de servicio. ("de grands efforts ont été faits alors pour substituer aux anciennes enfilades des distributions doubles en profondeur, avec les dégagements indispensables a la liberté de l'habitation...), il faut aussi assurer la facilité et l'indépendance des allées et venues, celles du service, celles même de la retraite discrète" (6) y b) la estricta especialización de las funciones de la casa, y con ello de su definición formal.

La reforma puede entenderse como consecuencia de la presión de la cada vez mayor cantidad de mercancías producidas por la revolución industrial. Menos mecánicamente también pueden aceptarse las sugerencias benjaminienses de una cualificación del interior como reacción a la pérdida de valor y a la anomia metropolitanas. (7) Pero lo que parece indudable a este punto es que la casa de ricos de la Argentina del '80 se constituía - como propone Matamoros (8) - en un complejo mecanismo que exigía un conocimiento especializado de sus usos y significados, un conocimiento que sirvió, por lo menos en las primeras décadas del "progreso" como medio de diferenciación y segregación entre los distintos grupos de las clases dominantes.

Es cierto sin embargo que se trató de un medio efímero, porque los recién llegados a la riqueza comenzaron a reproducir rápidamente aquellos signos, poniendo de este modo en crisis al sistema.

Lucio V. López recuerda con ironía al "burgués fatuo que compra y colecciona y que se da por fino y sagaz conocedor de lo viejo, de ese inestimable vieux que todos disputan, aún a riesgo de que resulte apócrifo".

De aquí la alarma que se registra en diversas sedes: "Buenos Aires está plagado hoy día de fachadas Luis XIV; un arquitecto de buena escuela inició el movimiento con algunos ejemplares discretos y de buen gusto; actualmente no se ve otra cosa por todos lados, en todos los barrios; ricos y pobres, palacios y casuchas ostentan el estilo de moda en sus frentes". (9)

Y es por este motivo que los sectores "tradicionales" tratarán entonces, desde finales de la década del '90 de comenzar a desvincularse de la profusión del "gusto bizardo del parvenue", propugnando una corriente "purificadora".

En el periódico "El Constructor" se señala con claridad el origen del problema. Para Aníbal Latino, los edificios "vistosos, a veces elegantes, pero en general abigarrados, sin carácter, sin estilo, de adornos llamativos y superficiales, que tienen por objeto disfrazar la economía y la especulación, responden bien al carácter de la época presente, vago, incoloro, utilitario, sin altos ideales, a la composición cosmopolita de la población, confusa e indefinible, movida por el resorte de las ganancias y los placeres". (10)

Más adelante Julio Molina y Vedia profundizará este razonamiento, afianzando lo que constituye un verdadero movimiento de inversión por el cual el propietario inculdo de Altget (y con él "lo argentino") pasará a ser, frente al cosmopolitismo reservorio de valores: "Hasta hace diez años toda nuestra edificación, buena o mala, era obra de extranjeros, y si alguna adaptación sufrieron, y cada vez menos, las casas a las costumbres del país, ello fue debido a las direcciones dadas por el propietario cuando no se dejara seducir por el prestigio de los más europeos y adelantado. (...) Al considerar nuestra presente Arquitectura podemos consolarnos al saber que no es nuestra". (11)

De este modo la casa de ricos, que fuera definida y valorizada al principio del proceso mediante una operación de multiplicación de comportamientos y objetos encuentra en la ausencia de límites a esa misma multiplicación el obstáculo a su vigencia como signo de distinción. Va de suyo, como veremos más adelante que este valor habrá de ser entonces buscado en su opuesto.

Un tipo de problemática nueva comienzan a presentar los edificios de renta desarrollados en altura. Según el censo municipal de 1904 en Buenos Aires hay 60 casas de 4 pisos, 40 de 5 y 38 de 6. En 1909 el parque se ha duplicado: 146 casas de 4 pisos, 92 de 5 y 68 de 6. (12)

Como es sabido, las casas de renta en altura son producto del alto valor alcanzado por los terrenos centrales a partir del crecimiento de los servicios y del aumento de la calidad urbana. Por otra parte su construcción es permitida a partir del empleo de nuevas tecnologías (uso del hierro) y de la invención de mecanismos posibilitados por la energía eléctrica como los ascensores, los llamadores, la cocina y la calefacción, etc., y del desarrollo de las instalaciones de higiene (inodoros a sifón, duchas, desagües cloacales, etc.)

Pero en los primeros años, el empleo de los nuevos elementos implica un alto costo por tratarse de insumos importados, sofisticados y de cierta complejidad de instalación y mantenimiento.

Por este motivo las primeras casas de renta en altura son destinadas a un público de altos ingresos, constituido por capas inferiores de los sectores altos o por quienes utilizan los departamentos como residencia urbana alternativa a sus mansiones de estancia.

Este tipo de edificio produce entonces un conflicto entre dos fuentes diversas de valor: por un lado la necesidad de disminuir costos de la operación para aumentar la ganancia y por otro la necesidad de responder a las expectativas simbólicas del público, basadas precisamente hasta entonces en la acumulación de objetos y materiales preciados.

Pero además, y quizás más importante como factor de crisis de la propia disciplina, se genera un conflicto entre un mecanismo compositivo clásico, basado en el poché y en las leyes de eurytmia y simetría y por ende con un amplio consumo de espacios excedentes y por otro lado la ley del máximo beneficio sobre la utilización de la tierra. (13)

"Las cosas han cambiado - reconoce Christophersen en 1904 - (...) el encarecimiento de la tierra hizo (a los propietarios) indispensable recurrir a las luces de los que podían abarcar el problema de la edificación no sólo bajo el punto de vista de la materialidad de la obra sino del de su utilización económica". (14) Quizás pueda tomarse como indicio del riesgo que implicaban estas primeras operaciones el hecho de que con frecuencia, fueran los propios profesionales los inversionistas fundamentales.

"Estas casas, de subida locación, están destinadas a familias pudientes que, por una u otra razón carecen de propiedades. En realidad, no obstante sean de alquiler, reúnen tantas comodidades y responden de tal modo a las necesidades íntimas que se encuentra en ellas el 'chez soi' tan bien como en los hoteles privados". (15)

Las apariciones de estas casas pone en cuestión la figura del profesional necesario: por una parte el manejo de los nuevos elementos técnicos tiende al empleo de ingenieros (u otros técnicos), mejor preparados en este sentido; por otra parte las nuevas dimensiones de este tipo de obras que simultáneamente exigen altos

contenidos simbólicos exigen un tour de force lingüístico que sólo un profundo conocimiento de la composición permite realizar. Por último, producto de las contradicciones antes enunciadas comienza a formularse la posibilidad de una ruptura de las formas clásicas de composición, ruptura que a diferencia de las casas baratas deberá realizarse dentro del ámbito de legalidad de la disciplina.

Pero como hemos dicho no es sólo en el área de la renovación de los usos y códigos lingüísticos de las casas altas donde interviene, transformándose, la institución arquitectónica. También es sometida a fuertes tensiones por los temas del habitar popular, los que a nuestro entender pueden configurar cuatro grupos: el conventillo, la casa popular de renta, la casa autoconstruida y el conjunto planificado.

Ciertamente el análisis debe basarse en la consideración del gigantesco proceso de especulación edilicia desatado en Buenos Aires a partir del '80, tal como si bien en forma parcial fuera enunciado en trabajos como los de Scobie, Matamoro, Panettieri, etc. Con este marco buscaremos desde nuestro punto de vista destacar los problemas operativos específicos que cada grupo comporta. (16)

Advertimos entonces que el conventillo llega rápidamente a la definición de un tipo que no requiere la intervención de especialista alguno: se trata de una sucesión simple de cuartos iguales entre sí, alineados a lo largo de uno o ambos lados de un espacio abierto de la menor dimensión posible eufemísticamente llamado patio, al final del cual se agrega un número generalmente exiguo de retretes y piletones. Para construirlo se emplea una tecnología elemental a base de muros de mampostería y techos de zinc y en los casos de un fuerte aumento de la presión especulativa se fabrican uno o dos niveles superpuestos con la consecuente inclusión de una escalera.

Determinado exclusivamente por la búsqueda de altos beneficios y establecido rápidamente el tipo más rentable, el tema no requerirá ni producirá invención alguna. La institución, cuyas normas no pueden presentarse sino como superfluas complicaciones, asistirá perpleja al crecimiento más allá de sus límites de uno de los más importantes componentes de la construcción del nuevo habitar.

Con las casas de alquiler, en cambio el proceso es más complejo por cuanto se parte de organismos compuestos por varios elementos diferenciados (cuartos, cocina, baño) y porque el público al que están destinadas tiene mayor variedad de aspiraciones y posibilidades. La adaptación de estos organismos a terrenos que muchas veces resultan de la adición de varios lotes requiere de ciertas pericias técnicas o al menos, de un ingenio especialmente desarrollado para resolver estas particularidades.

Pero la tendencia a la repetición de los problemas determinada por los casos similares que presenta el dadero permite también aquí la producción de soluciones típicas, las que a su vez contribuyen a la aceleración del proceso de producción.

El tipo más frecuente resulta de la secuencia de departamentos a lo largo de una circulación. Generalmente cuando el predio es angosto los departamentos se ubican sobre uno de los lados y suelen ventilar a pequeños patios individuales. El esquema puede reproducirse a ambos lados del zaguán y si este último es lo suficientemente ancho, actuará como patio permitiendo su utilización para ventilación de los departamentos; se trata del tipo "cité", que conlleva la definición de fachadas interiores y tiende a presentarse como nuevo

elemento urbano, puesto que cuando no se interrumpe al final del predio puede unir dos calles. (17)

Los niveles de complejidad de este tema presentan con todo, un mayor arco de variables, las que incluyen algunas exigencias simbólicas (como la caracterización de las fachadas del patio) y estructurales (a veces las casas son de dos o tres plantas con la consiguiente aparición de puentes y escaleras). Por este motivo los operadores más eficaces en esta área deben contar con un grado de especialización, con frecuencia provisto por la propia práctica. Es el caso típico de : llegado de Italia sin recursos,

se inicia como aprendiz apenas desembarcado y paso a paso, a partir de su asociación con capitales de importantes familias patricias, expande su acción hasta construir 300.000 m². (18)

Las múltiples versiones del petit hotel constituyen el área de mayor interferencia entre profesionales de distinto origen en razón de ser extraordinariamente variable el contenido simbólico que las capas medias a las que están destinados les confieren.

De este modo este tipo de vivienda, que cuenta con un abundante reservorio de modelos en libros y revistas populares, pero que carece al mismo tiempo de y capacidad de fiscalización por parte de los destinatarios, se convierte en campo de ensayo de las más diversas aventuras organizativas y lingüísticas. (19)

Con lo cual si bien es cierto que la Arquitectura es convocada a la disputa, su participación se produce en condiciones adversas: un sistema de reglas que sólo una parte de los contendientes respeta constituye para estos un lastre. Para sobrevivir habrán de elegir entre la lucha por su universalización o el abandono.

Nos hemos referido más arriba al tema de la vivienda de renta y al conventillo, pero no se agota en ellos el tema de la vivienda de los sectores populares, la que en su gran mayoría, especialmente a partir de la electrificación de los tranvías en 1907 habrá de resolverse mediante la autoconstrucción en los barrios periféricos.

Nos interesa subrayar que la tematización de este problema no es obra de la institución arquitectónica, pero habrá de afectarla sustancialmente.

No pasará mucho tiempo para que comiencen a advertirse en ella signos de interés: en los primeros números de "Arquitectura"- la revista de la SCA.- la cuestión ocupará un espacio considerable, y podrá comprobarse lo mismo en el periódico "El Constructor".

Pero en realidad el problema se profesionaliza- vale decir que comienza a instaurarse como campo específico del saber- en otro ámbito disciplinario: el de la medicina.

Y lo hace rápida e intensamente: sobre todo a partir de los estudios y la acción de Rawson, Coni y Gache que se inician en la década del '70, la temática es abordada en el ámbito del higienismo y se incluye en Congresos, debates, programas de enseñanza y publicaciones especializadas. (20)

Por este motivo, cuando se afirma que en Buenos Aires las elites dirigentes no atendieron el problema, habría que precisar que lo que éstas no realizaron masivamente fueron planes de vivienda según el modelo que comenzaba a ponerse en práctica en Europa. Pero, ¿significa esto una ausencia de estrategia y por ende de la multitud de prácticas y lenguajes que la componen en el campo específico de la vivienda popular? ¿Quiere esto decir que la mayor parte del volumen construido en Buenos Aires se produjo como mera excrecencia periférica al sistema de dominio?

Creemos que no, y hemos tratado de fundar en otra sede la hipótesis de que el sistema de la vivienda autoconstruida fue adoptado por los sectores dominantes como: (21) a) aliento a la especulación fundiaria; b) modo de dispersión de la masa obrera; c) creación de un tipo de organización familiar; d) radicación de los extranjeros; e) ocupación del tiempo libre y f) superexplotación encubierta.

De todos modos, a efectos de nuestro discurso nos interesa poner de relieve la conformación cada vez más estructurada de la temática a través de una multitud de agentes y cuerpos de ideas. Maestros, curas, moralistas, empresarios, especuladores, médicos, abogados, políticos, periodistas, van definiendo así en los bordes del espacio tradicional de la disciplina el objeto nuevo que constituirá probablemente el factor fundamental (y aún vigente) de su crisis.

La producción de las arquitecturas del equipamiento genera otro tipo de conflictos. En un polo pueden ubicarse los grandes temas simbólicos del Estado Nacional, en el otro la construcción de los dispositivos de trabajo, transporte, control y disciplinamiento de la población y su producción.

En el primer caso, al menos hasta los años del Centenario, es frecuente la resolución de los grandes temas mediante Concursos Internacionales puesto que aquellos son considerados como símbolos de vigencia universal y por lo tanto sujetos a códigos empleados por los interlocutores a quienes están dirigidos.

No sucede lo mismo con los edificios públicos de los estados provinciales para la resolución de los cuales se recurre a los proyectistas locales. (La excepción más importante es el caso de La Plata, y no casualmente se trata de una ciudad que intente al menos en sus primeros tiempos presentarse como alternativa internacional a Buenos Aires.

Se observará más adelante como la realización de Concursos Internacionales implicaba una interferencia en el sistema de ideas que se estaba construyendo. Registremos por ahora la existencia de un área de competencia que la cada vez mayor comunidad de productores residentes irá denunciando como inaceptable. En esta dirección, la polémica desatada en ocasión del llamado a Concurso Internacional nada menos que para el monumento al centenario de la Nación Argentina adquirirá valor paradigmático. (2.)

En cuanto al conjunto del equipamiento la situación es extremadamente diversa por cuanto su producción tiende a generar por primera vez en la Argentina la figura del profesional asalariado y anónimo. Si bien es cierto que aún se destacan ciertas figuras y a pesar de que el anonimato de sus autores no es absoluto, las grandes instituciones públicas y privadas realizan per se, una considerable porción del espacio construido el cual, aunque diseñado por profesionales va quedando excluido del ámbito de los productos validados como pertenecientes a la institución arquitectónica.

Es el caso de las escuelas, los hospitales y otros centros de asistencia sanitaria, los hospicios, las cárceles y los cuarteles, los mercados, las estaciones, viviendas y talleres ferroviarios, muchas instalaciones industriales, silos, etc. Después de los iniciales momentos de exhibicionismo, las tendencias dominantes en estas obras serán la simplificación y la sobriedad, inducidas por el atenuarse

de los requerimientos simbólicos y de las restricciones disciplinarias, implícito en el propio sistema de proyecto, pero también por las características repetitivas y los altos costos de estas construcciones levantadas en regiones alejadas y con dificultades para el aprovisionamiento de materiales y de mano de obra especializada.

Este ámbito "menor" permitirá el ensayo de mecanismos proyectuales, rupturas lingüísticas y desarrollos técnicos alternativos.

Dado que sobre la base de una concepción tecnocrática se considera habitualmente casi con exclusividad a las arquitecturas de la industria como campo de renovación, nos interesa poner de manifiesto que dicho campo es mucho más vasto no sólo por estar determinado por otros problemas sociales, políticos y simbólicos sino también porque afecta otras temáticas. Es más, son muchos los profesionales que trabajan alternativamente en el ámbito de la profesión liberal y como asalariados, o al menos en el seno de instituciones públicas o privadas.

El caso de Domingo Selva es emblemático: Ingeniero, se desempeña como empleado municipal y realiza los primeros ensayos de hormigón armado en el país en los pequeños puentes y pabellones del jardín zoológico porteño, construye importantes edificios integralmente realizados con este material por razones de celeridad o economía (un gigantesco mercado, instalaciones para la facultad de ciencias veterinarias, el teatro Colón, etc.), pero también es autor de la académica casa de gobierno de Tucumán. (22)

Resumiendo, es a todo un amplio "sistema de conflictos" al que se procurará encontrar respuestas específicas.

De éstas, la más importante será, precisamente el reconocimiento de dicha especificidad.

Por una Arquitectura nacional.

Paradójicamente también pueden registrarse influencias externas a esta actitud. En efecto, no debe olvidarse que es en las últimas décadas del siglo XIX cuando comienzan a desarrollarse en los países centrales las ideologías de la "particularidad nacional". Se trata de la característica que inspira la obra de Viollet Le Duc en Francia e incide en la recuperación del "cottage" operada bajo la dirección de Morris en Inglaterra o en el empleo del neomodéjar por parte de Rodríguez Ayuso en España, y es sin duda la tendencia que está en la base de la obra de Wright.

En realidad, de cuño positivista, la necesidad de encontrar respuestas particulares a situaciones particulares de clima, geografía o tradición, es uno de los temas en debate en las academias europeas especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, período durante el cual se forman en ellas muchos de los profesionales que posteriormente operarán en la Argentina. En el caso de la Academia de París, el debate se extiende hasta el nuevo siglo abarcando desde las primeras posiciones de Le Duc y Labrousse, hasta las de Charles Garnier. Precisamente será Louis Pascal, uno de los protagonistas de esta búsqueda de adaptación de las teorías generales a las condiciones específicas, el maestro de Christophersen en París. (23)

En la relación entre Imperio y colonias, el tema adquiere un rol político que no debe ser menospreciado: después de una primera época en la cual, como lo expresa Hittorff (24) en sus bases para un "Palacio para el gobernador de Argelia", el "objetivo (era) exhibir a la imaginación de las tribus argelinas el alto grado de perfección de nuestras artes e industrias", se co-

mienzan a advertir los inconvenientes que tal actitud prepotente representa. Es que la construcción de edificios con ese carácter implicaba una tajante separación entre dominantes y dominados, y este hecho, en un período posterior al proceso de ocupación violenta, caracterizado por la búsqueda de fórmulas de integración y consenso, constituía un lastre incómodo.

El resultado de esa búsqueda será para el concreto caso francés en el norte de Africa, el surgimiento de la "arabisation", un híbrido con vagas alusiones a la tradición local. El mismo efecto se registrará también en otros territorios bajo dominio colonial. (25)

De este modo en las exposiciones internacionales comienzan a construirse los pabellones de las colonias intentando representar la "fusión" cultural para reflejar así las diversas condiciones nacionales: se trata del tema abordado por Charles Garnier en la exposición del '89.

Valer decir que en los últimos años del siglo XIX estaba en plena construcción el ámbito de legalidad externa que facilitaba el desarrollo de las posiciones "autonomistas" que veremos formular en nuestro país. Pero por otra parte es necesario advertir que simultáneamente se han ido consolidando en Buenos Aires las diversas comunidades nacionales cuyos sectores dirigen las trasladas también aquellas representaciones nacionales que como dijimos más arriba venían elaborándose en sus países de origen.

Este factor debe ser justamente ponderado por cuanto lo que en el ámbito de los lenguajes arquitectónicos da origen a la metáfora de Buenos Aires como Babel sudamericana es esta condición específica de la segunda mitad del siglo XIX inconcebible sin una puesta en crisis de la validez universal del clasicismo.

Cada comunidad nacional contará de este modo con un repertorio particular de imágenes y acudirá a sus profesionales para construirlas. Esto, como es sabido, es lo que ocurre entre otros con García y la comunidad española, Ranzenhofer y los alemanes, Basset Smith y los ingleses, Broggi y los italianos o Erlebe y los suizos. En consecuencia, la preocupación por una problemática nacional articula dos ámbitos diversos: el de una ideología importada y el de un conflicto local, acentuado por la cuestión racial-política que se plantea con la inmigración masiva.

Cada comunidad, la preocupación por una problemática por una problemática nacional articula dos ámbitos diversos: el de una ideología importada y el de un conflicto local, acentuado por la cuestión racial-política que se plantea con la inmigración masiva. Y con tal intensidad que ya en 1915 puede afirmarse que "la idea nacionalista se ha impuesto en el criterio de todas las personas cultas (...) surgida entre nosotros para oponer una valla al cosmopolitismo que todo lo avasalla". Y más aún, conciente de la necesidad de plasmar este concepto en construcciones, el mismo articulista llama "a todos los profesionales para que expresen sus ideas al respecto, convencido de que es menester que se conozcan y uniformen opiniones, a fin de lograr con la sabia experiencia de los viejos y la legítima esperanza de los jóvenes, la constitución de un arte nacional que hable al espíritu, del pasado y del presente de un pueblo fuerte y varonil y que alce hacia el futuro, y en la más soberbia elevación el prestigio de su cultura y de su augusto nombre." (26)

Pero aunque quizás en forma más nítida, el comentario no hace sino expresar la recurrente invocación a una "arquitectura nacional" que caracteriza los primeros años del siglo.

Con motivo del Congreso Internacional del Centenario, dos de las pocas ponencias presentadas sobre asuntos de arquitectura se interrogan centralmente acerca de la especificidad de nuestra condición: son las del ingeniero Buschiazzo y la del ingeniero Muñoz González

titulada precisamente "Estilo Nacional Argentino en Arquitectura". (27) y aún en otra de las ponencias -de la cual la cuestión podía haber estado ausente- el autor (E. Chanourdie) afirma también que: "hay (un) factor importante que no ha tenido tiempo aún de hacerse sentir eficientemente aquí: refiérome al ideal nacional, otro elemento purificador por excelencia. El cosmopolitismo dominante en este país, debido a las sabias teorías alberdianas que han inducido a nuestros estadistas a adoptar una franca política de puertas abiertas, no puede menos que traer aparejado -como todas las cosas imperfectibles de este mundo- al lado de grandes ventajas no menos efectivos inconvenientes. (...)

Ese cosmopolitismo contribuye a retardar la hora en que se cimentará la idea del arte nacional que será en día no lejano la clave que nos revelará el secreto que ha de permitirnos edificar sobre la Babel actual.

En el ya citado texto de Christophersen aflora la misma preocupación aunque adquiera una flexión diversa: "que nacería un arte nacional? - no! pretenderlo siquiera sería absurdo: el arte no tiene patria! pero si surgiría un arte racional, intérprete fiel de nuestra manera de ser y en consonancia con nuestros elementos de construcción, con nuestro sol, con el ambiente en que vivimos. ...". Sobre la base de este concepto Christophersen será quien en una conferencia de 1913 reivindicó por primera vez los valores de la arquitectura colonial.

También Bartolomé Raffo interviene para sostener la idea (28). Para él "la creación de una Escuela de Arquitectura que nos dé con el tiempo un núcleo de hombres bien preparados, creados aquí en nuestro ambiente, será la valla que se opondrá al cosmopolitismo arquitectónico y que encarrilará a nuestro arte dentro de un derrotero - perfectamente nacional, adaptando la línea a - nuestro clima, a nuestro modo de ser y a nuestro ambiente".

Una búsqueda, la de una identidad de nuestra producción construida, que no es patrimonio exclusivo de los operadores sino que se presenta como un objetivo del propio Estado.

Es que también el poder advierte la necesidad de definir un perfil que bordee, anudándolo, un campo cultural tendiente a la fragmentación.

En el discurso de Joaquín V. González con motivo de la nacionalización de la Academia de Bellas Artes, retornan los mismos temas: la base ideológica positivista ("la crítica moderna ha comprendido con Taine, que el arte no es planta exótica; es hijo de su suelo, de su clima y de su altura"); el repudio a lo extranjero ("Entonces no tendrán acogida esas dolorosas importaciones que envilecen el arte"); la invocación a una tendencia unitaria frente a la fragmentación ("Ciencias, artes, educación estética, desarrolladas simultáneamente y en forma integral en todo un pueblo, realizan los más sorprendentes fenómenos de cultura y convivencia: el sentimiento. (...)(29) La voluntad colectiva, modelada sobre un concepto superior de perfección y de belleza se agitará como en un impulso único hacia su conquista"). Es evidente por lo tanto que las formas que adopta la modernización de Buenos Aires deben articularse a esta reacción nacionalista para ser comprendidas.

El problema a nuestro entender debería formularse del siguiente modo: Si la súbita construcción de una metrópolis de 1.300.000 habitantes en un territorio prácticamente desierto planteaba una multitud de nuevos problemas de producción, distribución y control; si a su resolución concurrían profesionales de origen plural con un fuerte sentido de su propia diversidad lingüística, si por obra del proceso universal de industrialización surgían técnicas y materiales nunca empleados hasta entonces, si se desdibujaban los bordes mismos de la disciplina por el desprendimiento de prácticas y agentes atraídos por otros ámbitos de producción; ¿no es insensato pretender que la reacción

de quienes se proponían dirigir el proceso fuera la de la vanguardia, vale decir la del replanteo de la totalidad de las normas y valores empleados hasta el momento, al que como es sabido está en el polo opuesto de la constructividad concreta?

La operación llevada a cabo en los primeros años del siglo fue mucho más compleja que una súbita quebradura de la legalidad vigente.

Esta operación, que se basa en el reconocimiento de una situación específica, de ningún modo significó una exclusión de las temáticas de la renovación lingüística, técnica o compositiva. Por el contrario, a nuestro juicio fue implementada precisamente para posibilitar dicha renovación.

Ningún "balle de máscaras", presuntamente desvinculado de la construcción (¿independiente? ¿incontaminada? ¿autónoma?) de la ciudad real, entonces, sino por el contrario una precisa voluntad de dominio de las variables que dicha renovación -externa al campo- presenta.

La nueva legalidad

"Algunos arquitectos estimulados acaso con ese decir que no hacían nada nuevo, buscaron formas nuevas inspirándose en estilos caídos en desuso y tomando modelos de la fauna y la flora, combinaron elementos de cierta novedad y procuraron huir de la antigua monotona. Pero, ay! que para seguir esos nuevos derroteros es necesario ser piloto experto con gran educación artística y no todos poseen esas cualidades, por lo cual han caído muchos en lamentables extravíos". (30)

En esta opinión emblemática, publicada en "El Constructor" hallamos la clave de la operación que se pone en marcha: "sin extravíos", imprescindible pero en condiciones de extrema incertidumbre, la modernización sólo puede ser garantizada si es guiada por unos pocos "pilotos expertos" que posean las necesarias "cualidades".

Con este objetivo se definen e instituyen un conjunto de formas legales, hábitos, normas éticas, límites físicos, modelos, formas de reconocimiento, etc. que permiten la definición, validación y reproducción de la Arquitectura como disciplina rectora de la construcción del habitar.

Este conjunto, esta Institución, cumplirá así dos objetivos fundamentales: se constituirá en la única depositaria de los Valores del campo diferenciando lo normal de lo patológico y permitirá, a partir de la sujeción de las prácticas, la renovación que las circunstancias requieren.

Se avanza así en las distintas tareas que esta operación implica:

1) Para la definición de los agentes que el cuerpo social habrá de admitir como únicos poseedores de este saber específico se actúa en dos direcciones: en 1903 se instaura una reglamentación por la cual se bloquea el flujo de profesionales extranjeros admitiendo como idóneos exclusivamente a los graduados en el país y a los graduados en el exterior residentes hasta la fecha, y en 1905, a través de la ley Nacional 4560 que abarca otras profesiones, se establece el requerimiento de título universitario para el ejercicio de la Arquitectura.

Por otra parte en 1895 adquiere personería jurídica la "Sociedad de Arquitectos y Constructores de obras" y en 1901 se funda la Sociedad Central de Arquitectos (segundo intento luego del fracaso de la entidad creada en 1866). Esto permite ir estableciendo una ética de la profesión al tiempo que pueden atenderse y regularse intereses particulares como los aranceles profesionales o la reglamentación de los Concursos.

En otro plano de legalidad, pero no menos importante, comienza también a construirse una genealogía válida de la profesión. Como dijimos, ya en 1913 Christopher se dicta la primer Conferencia sobre Arquitectura Colonial. Mientras tanto con la incorporación de Kronfuss comienzan a atenderse los antecedentes de la ar-

quitectura argentina en la Escuela de Arquitectura.

Para el Centenario, Juan Buschiazzo como presidente de la S.C.A. propone al gobierno la redacción de un volumen de Arquitectura Argentina.

2) Para la validación y consagración de las prácticas se instauran competencias de calidad y se organizan medios de difusión de los productos y agentes consagrados.

Así, en 1902 se crea el premio anual "Municipalidad de Buenos Aires" con el fin de fomentar la edificación privada de carácter arquitectónico "por el cual se honran los profesionales que hayan producido el edificio" que reúna el mejor carácter arquitectónico y ornamental en su fachada. (31)

Cuatro años más tarde la propia Sociedad Central de Arquitectos inicia una serie de concursos con premios de honor para estimular la creatividad de los profesionales.

En abril de 1904 comienza a publicarse "Arquitectura" como órgano de los arquitectos. En los primeros años será un suplemento de la Revista Técnica y poco después se convertirá en una revista autónoma.

Como medios de mayor impacto público se organizan y promueven exposiciones, como la que tuvo lugar con motivo de la visita de Campos Salles el presidente del Brasil, o la que se incluyera en la muestra de Bellas Artes realizada con motivo del Centenario en el ex-pabellón de la exposición de París de 1889, reinstalado en Retiro.

3) Para la reproducción se actúa en los tres niveles de enseñanza.

En el nivel primario se precisa el aprendizaje de dibujo en las escuelas públicas pues de este modo "las clases obreras (...) podrán elevar el valor específico de su labor, en el taller o en la fábrica, y ser colaboradores útiles y progresivos, y no el brazo mecánico e inconsciente que aumente su esclavitud a medida de su ignorancia". (32)

En el nivel secundario se crea el curso de Maestros Mayores de Obras con la instalación del Colegio Industrial de la Nación.

Por último en el nivel terciario Luis A. Huergo como decano de la Facultad de Ciencias Exactas crea en 1901 la Escuela de Arquitectura.

Es necesario a este punto reconocer tanto en la formulación de una problemática específica como en la instauración de las reglas de juego para su resolución los verdaderos elementos fundantes de la modernización. Recién a partir de aquí fue posible entonces promover y determinar los términos y la puesta en discurso del debate.

Pero también es necesario procurar superar una lectura ingenua de ese debate, intentando descubrir sus significados en las entrelíneas y en las maneras en que cada una de las partes hace referencia a uno u otro modo externo.

Habría que tener en cuenta que cada uno de los "estilos" representa la adopción de ciertas normas o cierto sustento ideológico los cuales, leídos en las relaciones específicas y peculiares que establecen con las condiciones locales comportan la adopción de diferentes utopías y con ellas el deseo de diversos y muchas veces opuestos mundos posibles.

Formas de lo moderno

Hemos recordado más arriba que las nuevas técnicas van siendo empleadas en la medida en que así lo reunieren los usos y las condiciones económicas a las que deben buscarse respuestas. Se trata de una observación que la historiografía ha registrado con frecuencia.

Sin embargo lo que aún no ha sido suficientemente estudiado es el modo en que el uso de dichas técnicas y del conjunto de las prácticas de la renovación va incorporándose, transformándolo, al campo de las representaciones generando aceptación o rechazo.

En este sentido, lo que se registra desde los primeros años del siglo XX es una creciente fascinación por el tema tecnológico en dos direcciones. Por una, nítidamente ideológica, el desarrollo de la técnica es asumido como abstracta representación del futuro; por otra, como vehículo de reproducción del paradigma especular de la realidad argentina: los Estados Unidos. Y no debe extrañarnos que en el momento de formulación de la doctrina Drago y del copamiento de la industria frigorífica local por empresas norteamericanas ese paradigma se presente en términos ambiguos: unas veces como modelo a alcanzar, otras como referencia negativa. (32)

En el relato de Miguel Cané sobre Nueva York, la ciudad es vista como una anomalía y el pueblo norteamericano juzgado casi con piedad como expresión de un materialismo brutal. La construcción del progreso nacional sin demasiada sujeción a mediaciones estéticas es presentada como antinómica respecto del "plus" de distinción que la cultura argentina sabe agregar al mero mundo empírico. Se trata de la posición tradicional asumida por un sector de la elite.

Pero sería erróneo considerarla como la única. La emulación de los Estados Unidos se expresa en nuestro campo de análisis en dos planos: 1) la transformación de los comportamientos, y con ello de los lugares, por la introducción de nuevas tecnologías; y 2) el desarrollo de un nuevo perfil metropolitano.

En el primero las dos ramas que implican mayores variaciones y comienzan a señalar diferencias con los modelos europeos son el empleo y la difusión de los elementos de higiene y el énfasis puesto en la utilización de artefactos y mecanismos eléctricos.

En el segundo desempeña un rol fundamental la referencia al "skycraper", protagónica en el imaginario colectivo urbano del momento que analizamos.

Como rascacielos son presentados algunos edificios en el suplemento que La Nación dedica al Centenario como la Oficina de Ajustes del Ferrocarril de Conder Follet y Farmer o una de las casas de renta de Lanús y Hary.

Es notorio que también con motivo de las fiestas del Centenario, el vicepresidente de la Sociedad de Arquitectos y Constructores de obras subraya en su discurso que "aún (...) podemos estar orgullosos por nuestros métodos de construcción pues (...) hemos llegado al mes al to grado de adelanto en los procedimientos para llevar a cabo una obra tal que quizás sólo en el mundo pueda rivalizar con nosotros aquella otra fenomenal y asombrosa República que está en el Norte del Continente". (34)

Y no se trata de una fantasía personal. Por el contrario, abonada por la efectividad y celeridad de muchos ejemplos - algunos espectaculares como la construcción

en seis meses del edificio más grande de Buenos Aires, el "rascacielos" del Hotel Plaza - la presunción parece una idea generalizada: "ya no es sólo Norte América el país de las fábulas mecánicas - puede leerse en Caras y Caretas (35) - el nuestro lo acompaña y acaso dentro de poco llegue a aventajarlo".

En 1897 Chanourdie encara la temática de la arquitectura norteamericana en la Revista Técnica con motivo de la exposición de San Luis, y pocos años después vuelve sobre el mismo tema en una entrevista al recién llegado de los Estados Unidos arquitecto Zucker.

En dirección opuesta Christophersen, quien posteriormente reflexionará en dos oportunidades sobre "las construcciones gigantescas", desliza ya en 1913 una distribo: "¿con qué nos quedamos en vez de los estilos... es un vulgar rascacielos, inmensa torre de Babel que alberga todas las razas del universo en una local confusión de lenguas?". (36) (Quizás no sea demasiado aventurado el transitivo: Buenos Aires-Babel-Rascacielos-Babel-Buenos Aires-Rascacielos)

Pero entonces, ¿cuál puede ser el modelo de esta ciudad que se prepara para su Gran Exposición, que se construye en la frontera entre la civilización y el desierto,

que basa su riqueza en la llegada y distribución de un gigantesco flujo de ganado, que pretende asombrar al mundo con el multiplicarse de sus "arañanubes"? ¿Cuál puede ser sino Chicago el referente del que Buenos Aires se sentirá hermana?

Precisamente es esta la referencia que propone Paul Groussac, imaginando en 1897 la utopía de un Buenos Aires del futuro: el Buenos Aires del Centenario. (37) De este modo imagina "otra Buenos Aires, embellecida, rejuvenecida, como si hubieran transcurrido muchos años desde mi ausencia: una Buenos Aires que me trae encontrados y lejanos recuerdos de Chicago y París".

Y esta Buenos Aires del sueño futurista de Groussac tiene muy poco que ver con el pequeño universo superfluo de volutas y mansardas al que suele reducirse el imaginario arquitectónico "liberal". Aquí, la tecnología permite que todo el complejo mecanismo de una exposición Universal se ponga en marcha oprimiendo un botón, "no se percibe en tanto el anticuado ronquido de las calderas bajo presión, no oscurecen el aire los penachos de humo: la invisible energía eléctrica, por doquier esparcida, llega por esos finísimos alambres que cruzan el espacio y la traen de las cataratas del Iguazú, o bien se levanta de los caños metálicos hundidos en el suelo y que van a captar a millones de metros de la superficie la fuerza transformadora del calor central. Los trenes y vehículos siguen derramando el gentío por las bullentes avenidas; cruzan la atmósfera naves extrañas cargadas de pasajeros, naves monstruosas, cometas y aeroplanos que describen curvas sinuosas hasta rasar el suelo y detenerse un momento para volver a subir..?"

Ahora bien, la flexión técnico-progresiva que acabamos de ver no es la única componente modernizante en la representación del mundo que se construye como hegemónica. También confluyen en el mismo sentido las distintas formaciones de ideas que se articularán con posterioridad en el "funcionalismo".

Tales formaciones fueron vehiculizadas especialmente por la amplia difusión de las propuestas de Viollet Le Duc y la escuela inglesa; aunque no deben descuidarse tampoco las trazas funcionalistas de similar origen transformadas como ya referimos más arriba en el propio seno de la Academia de París.

Esto último nos permite comprender el cuidado puesto en el discurso de muchos académicos para subrayar su voluntad de respetar fielmente los requerimientos del programa, como en el caso de Le Monnier, Lanús y el propio Christophersen.

Fuera del área académica francesa, también pueden encontrarse refiguraciones funcionalistas en la reinvención del renacimiento florentino originada en la existencia de condiciones climáticas similares, tal como fuera formulada por Broggi.

Pero el desarrollo más productivo del tema se produce con la difusión de la idea del "home" y el cottage británico, articulada con la expansión de las concepciones antiurbanas implícitas en las teorías de la ciudad jardín.

En coincidencia con la difusión universal de Country Life - la revista inglesa que comienza a editarse en 1897 - también Buenos Aires asiste a la construcción de un mundo suburbano que intenta recuperar los valores de la naturaleza: "lejos del mundanal ruido, apartados de la fiebre de la gran ciudad, el espíritu gozará con fruición de la serenidad del ambiente". (38)

De este modo, como sostiene David Wild, "Una pseudo-campesina era generada por la nueva burguesía como refugio del proceso de industrialización que había dado origen a esa misma retirada". (39)

Por cierto que un aspecto de este trasplante del neovernaculo británico es el snobismo fácil de sus protagonistas, pero sería miope no advertir que con este trasplante entraban simultáneamente las ideologías que lo sustentaban en su sede de origen.

Estas, aunque no fueran aceptadas conscientemente por los arquitectos encargados de las obras implicaban cuestionamientos profundos a los fundamentos del sistema clásico.

En primer lugar a la propia idea de los valores del programa que aquí pasan a ser "economía, confort, higiene y salubridad", exactamente los que constituyen la base de la "Arquitectura Moderna". Desde este cuerpo de valores, el ataque a las premisas clásicas de la Institución puede hacerse macizo: "el espíritu retrógrado de buen número de arquitectos (...) en lugar de alentar el progreso lo retardan; no usan del prestigio que trae aparejada su profesión, sino para trabar toda tendencia superior y desilusionar toda audacia. En vez de mirar al porvenir se hipnotizan en la contemplación del pasado (...); tal es el resultado de su educación. La ciencia, la industria, les aportan cada día elementos nuevos, materiales hasta ahora desconocidos; la evolución de las costumbres modifican la relación entre las cosas y los seres, abre horizontes ni aún sospechados; de hoy a mañana, el descubrimiento de un técnico transforma un oficio en arte (...) Eso no embarga a los arquitectos, la mayoría son esclavos de las tradiciones (...) no son creadores, por que no se crea nada sino de la naturaleza y de la vida". ¿Cuáles deberán ser los principios que rijan entonces el proyecto? : "condiciones aceptables de elegancia, comodidad y atinada distribución". (40)

Sin embargo es lícito preguntarse por qué estas ideas, si bien de incidencia profunda y extendida, no constituyen los caracteres "fuertes" de la representación dominante. Intentaremos encontrar algunas razones examinando con más detalle los componentes principales de esa representación.

EL PARTIDO DE LA SOBRIEDAD

Para comenzar es necesario recordar que la representación que examinaremos se construye como consecuencia de la crisis de 1890, la cual para los sectores más lúcidos del poder ha funcionado como advertencia, mostrando los límites de las fantasías más delirantes de "progreso", al tiempo que ha fissurado la idea de un ejercicio impune del poder.

La ciudad de Buenos Aires, su municipio, atraviesa desde entonces una crisis prolongada. (De la que no es ajena la disolución de la SCA., fundada en 1866: "la larga crisis económica (...) hizo que ésta (la SCA.) quedase relegada al olvido".) Todavía en 1896 el intendente Francisco Alcobendas debe requerir un crédito especial de 5.000.000 de pesos al poder ejecutivo nacional para enfrentar el quebranto de la administración. (41)

Miguel Cané, en su breve pasaje por el gobierno de la ciudad registra la nueva condición y define en pocas palabras la mentalidad a la que deberán adecuarse los años '90: (42) "Reprimamos, pues el deseo natural de poner nuestra ciudad en condiciones de belleza e higiene que la coloquen a la par de los grandes centros europeos y limitémonos por el momento a hacer lo indispensable y lo que honradamente podamos pagar". Esta condición concreta, articulada con el "anticosmopolitismo" que señaláramos más arriba constituye el sustento del partido de la sobriedad.

En su "Literatura Argentina y realidad política", David Viñas alude a este cuerpo de ideas como característico de la primera década del siglo y señala que una de sus características principales es "un quietismo desdeñoso de la historia como índice de cambio, de sujeción y perturbación y que para reemplazarla va poniendo de su parte (...) la eternidad como clima y región de lo inmutable".

De este modo una calidad que no depende de atributos agregados ya que por el contrario se basa en valores eternos y honestos, se instaura como patrón de distinción entre los recién llegados y quienes la poseen desde siempre. Es frecuente por eso encontrar que la elegancia que se deduce de esta condición se presenta como una marca sutil y oculta.

En el texto citado, Viñas nos lo ha mostrado recurriendo a palabras de Lucio López: "una elegancia imposible de transmitir en una descripción", "la suprema elegancia de la sencillez", "la elegancia de los salones que dan el tono".

"Todo, todo, estaba regulado por una inflexible liturgia secreta" (43) recuerda Mujica Láinez, quien también comparte la idea de la transhistoricidad del atributo. Refiriéndose a la casa de los Láinez escribe: "No hace mucho que los actuales moradores volvieron a decorar las salas, despojándolas de inútiles añadidos y poniendo en valor las piezas fundamentales. Pero estas últimas siguen siendo las mismas porque los Láinez tienen el amor profundo, auténtico de "sus cosas", de tal manera que si uno de los numerosos extranjeros que concurrían a lo del tío Manuel, en la calle Maipú, hace cuarenta años, entrara hoy imprevisiblemente en la casa de la calle Callao, de inmediato reconocería lo de Láinez". Y más adelante es todavía más elocuente: "En lo de Láinez hay ese calor, esa intimidad de lo que viene de muy antiguo y no se improvisa (...) No se advierte en los cuartos que vamos recorriendo ni la mano del decorador ni la mano del mueblera. De lejos, de muy lejos viene lo que está aquí".

Ciertamente, el rechazo del "rústacuerismo" y el exhibicionismo de quienes eran considerados como, los recién llegados no sólo tuvo expresiones poéticas: frente a la construcción de los ostentosos palacios de algunos de sus parientes y amigos, los Urquiza Anchorena se negaron a abandonar su casa de la calle Suipacha, atrapada por el avance del sector comercial en los alrededores de la Avda. de Mayo; y lo hicieron "como una desafiante demostración de tradicionalismo y de un prestigio social tan sólido que les permite trasgredir la estricta moda habitacional". (44)

En el campo específicamente arquitectónico, el partido de la sobriedad convocó un cuerpo de ideas que les permitió reflexionar y experimentar frente a las nuevas circunstancias pero rechazando simultáneamente cualquier exhuberancia.

La tradición arquitectónica del occidente moderno abunda en ejemplos de situaciones similares. Casi siempre para resolverlos el recurso empleado fue el mismo: un retorno al clasicismo elemental como marco en el que inscribir la ruptura.

Lógicamente no se lo adopta en sus versiones más rígidas - como las del estadio maduro del Iluminismo - sino en la forma "blanda" representada por la producción que caracterizó la faz inicial del reinado de Luis XVI. Y pueden encontrarse los fundamentos de esta actitud examinando un texto canónico como el de Planat. (45) Comprobamos entonces que: a) se produce como reacción frente al avance de corrientes heterogéneas: "La arquitectura atravesaba por todas partes un período seudogótico, seudorenacimiento: cada país se inclinaba a pastiches más o menos nacionales, más o menos conseguidos; b) expresa los valores de sobriedad, transhistoricidad, sencillez y verdad que hemos enunciado: "Sobrio, pero elegante, unía al principio la gracia a la simplicidad"; "sacrificó más tarde estas cualidades amables a una severidad austera, bajo pretexto de ser más antiguo de lo que había sido jamás la propia antigüedad"; significó "un retorno sincero pero finalmente exagerado hacia lo simple y lo verdadero".

Validado y validándose en una tradición incuestionable, el mismo cuerpo de valores será casi sin advertirlo vehículo de la renovación. Por un lado de la obra de Lanús y Hary podrá decirse que "el estilo escogido fue el Luis XVI puro, y si hermosa resulta exteriormente por su sencillez la ornamentación interna, sobria y rica a la par, la hacen ponderable desde todo punto de vista" (46). La misma sencillez será reclamada por Christophersen: "así llegamos a la obra completa que después de terminada parece que hubiera nacido espontáneamente, porque a fuerza de labor hemos borrado las huellas de nuestras penurias y desvelos. Il n'y a rien de plus difficile que faire des vers faciles". Y más adelante, en el mismo texto traza el vínculo entre las nociones de sencillez y verdad: "la grandiosidad no reside en lo excesivo sino en la sencillez y en la unidad de los elementos introducidos

en la composición. (...) Jamás podrá ser bello lo que sólo es ficción y no es verdad. Platón nos dice: lo bello es el esplendor de la verdad". (47)

El llamado a la renovación empleará exactamente los mismos argumentos. Criticando "los vicios radicales de nuestra arquitectura (...), su exhibicionismo y su mercantilismo", Molina y Vedia se queja de "esta arquitectura ostentosa (...) espejo de la falsedad y vanidad que todos vivimos", pero cree que "podemos esperar que alcanzaremos en día aquella sinceridad, sin la cual el verdadero arte no puede existir". (48)

Del mismo modo, el periódico "El Constructor" publica un artículo sobre "El modernismo y la verdad en el arte" en el que se sostiene que "podemos definir esta cualidad (la verdad), como la conformidad de una obra con lo que representa". (49)

El tema de la flexibilidad del clasicismo o de su capacidad de integración de los impulsos renovadores es experimentado y teorizado por Christophersen. Pensemos en las elaboradas distorsiones compositivas o en el desinhibido empleo de complicados mecanismos técnicos a que apela en el palacio Anchorena. ¿Son verdaderamente contradictorios con el recurso al neobarroco?

La respuesta la proporciona el propio Ch. en un texto posterior: "encauzado dentro del marco clásico es un estilo (el barroco) de arquitectura encantador, porque el genio aprisionado dentro de determinadas reglas se emancipa, sin revolucionar".

Es esta la clave del programa de renovación de quien fuere sin duda la figura principal del período, y más adelante se expresa con absoluta nitidez: "sin revoluciones, pero evolucionando dentro de lo sano y de lo bueno, recogiendo del clásico sus sabias enseñanzas, libre del yugo de tradiciones que entrafían la libertad, desea (América) ensanchar su campo visual y aplicando las sanas tradiciones que fueron glorias de antaño las aplicará a un arte moderno digno de una vida moderna que impone modernas necesidades y aspira a modernas soluciones".

Hemos mostrado en la primera parte del trabajo la manera en que la Arquitectura define un círculo institucional de exclusiones de otras prácticas y agentes.

Alrededor de las ideas que acabamos de examinar se trazará un segundo círculo, más pequeño, que definirá la tendencia hegemónica, y para eso se establecerá un determinado juego de alianzas.

A nuestro juicio en este segundo círculo además de la tendencia clasicista de origen francés debe incluirse:

a) el "neorrenacimiento" de un Broggi o un Buschiazzo, probablemente como sistema de reflexión sobre los mecanismos de composición seriados, tanto en la planta como en lo alzado; b) las flexibles y poco regladas posibilidades compositivas que ofrecía el campo de los modelos de origen británico (piénsese en la ruptura de las condiciones de eutimia y simetría) y c) la tematización de las formas de adaptación de las soluciones al medio físico, el empleo de materiales sencillos y la adaptación a la tradición local que presume el des-puntar de la arquitectura neocolonial.

Muy probablemente es en la existencia de este círculo de mutuas concesiones entre personajes que transitan más o menos libremente de uno a otro sistema donde pueden encontrarse algunas razones para explicar la composición de las primeras comisiones directivas de la Sociedad Central de Arquitectos así como la elección de los sucesivos presidentes. Pero, ¿quienes resultan excluidos? En primer lugar los "modernistas".

Es que, si como hemos tratado de mostrar, los problemas de la renovación podían ser abordados sin requerir un simultáneo replanteo de los sistemas históricos de regulación, el llamado a la ruptura lingüística vanguardista resulta no menos ingenuo que banal: un estilo de periferia.

Pero los "modernistas" no son los únicos marginados. En otras alas del frente son también combatidos los germanófilos, el primer renacimiento francés, e incluso la zona de la Academia liderada por Garnier. Christophersen clama sin sordina contra los primeros, proclamando que de encontrarse modos propios y racionales de construir "desaparecerían los restos de esa exótica Arquitectura importada de los helados y brumosos países del Norte" (50), y vuelve reiteradamente sobre el tema.

El motivo principal de esta exclusión puede hallarse en el rechazo de los "excesos" del período anterior en que los "alemanes" hegemonizaban la profesión (Bunge, Altget, Arnim, Buttner, Joostens, Mog, etc.)

En cuanto al primer renacimiento francés, si bien menos agresivamente se estructura también una actitud de rechazo. Esta, que se registra en el texto ya citado de Le Monnier, se verifica fundamentalmente en la propia filiación la mayor parte de la obra construida. Y no es incomprendible: los llamados estilos Luis XIII y XIV generados a partir de la invención y el agregado de nuevos elementos al clasicismo de origen italiano, son manifestación grandilocuente de recién llegados a la riqueza y en buena parte producto de la ignorancia de la "buena norma" de origen.

Garnier, por su parte, creador de una heterodoxia guiada por la sensibilidad y la retórica, tampoco podía ser visto con profunda simpatía por este grupo que buscaba atrincherarse en la racionalidad de sus acciones como base para construir e imponer un sistema de legalidad.

Para finalizar debemos decir que más allá de las mayores verificaciones, modificaciones y hasta el abandono de algunas de las hipótesis enunciadas creemos que las claves propuestas permiten al menos tender nuevas

bases para las preguntas que nos formuláramos al comienzo.

Recuperación del sentido nacional, fascinación por la renovación tecnológica, sobriedad, veracidad, honestidad, simplicidad, vinculadas a una vocación funcionalista y racionalista, son precisamente características que confieren los particulares matices que individualizan al proceso de renovación lingüística de la década del '30 en la Argentina, algo que a este punto sólo por ingenuidad podemos seguir llamando "Movimiento Moderno".

Nuevas condiciones en el país y nuevos ingredientes de importación provocarán cambios, sin duda. Pero, ¿debe hablarse de ruptura o de síntesis nueva?

Alejandro Bustillo, el autor de la que es considerada obra inicial de aquel presunto "Movimiento Moderno" en la Argentina fue uno de los primeros vástagos del proceso antes descripto.

Los viajes de que Viñas da cuenta en su magnífico libro son dirigidos por los escritores generalmente a Europa o a los Estados Unidos. Nuestros arquitectos también fueron fieles al rito.

Bustillo no: muy pocos recuerdan que, terminada su carrera en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires se trasladó por varios años a la estancia de sus padres a fabricar galpones para la peonada.

Pancho Liernur
Invierno de 1983

NOTAS

- (1) J.V. Rivarola. "Responsabilidades y derechos de los arquitectos". Bs.As. 1959.
- (2) Tercer censo nacional, 1914 y Censos Generales de población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires...de 1865,77,95 y 1904; cit. en "Buenos Aires ciudad", i.Buscich Escobar.
- (3) "Hojas sueltas". Alejandro Christophersen. Revista de Arquitectura. Abril de 1936.
- (4) "Reflexiones". Carls Altgelt. Revista de Arquitectura, Abril 1936.
- (5) Alejandro Christophersen, Ob.cit.
- (6) J.Gaudet, "Elements et theorie de l'Architecture" Tome II, Chapitre III, París 1900.
- (7) Nos referimos al conjunto de las hipótesis expresadas en "París. La capital del siglo XIX". En particular ver "Luis Felipe o el "Interieur", don de Benjamín propone que el "interieur" es el así lo del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del "interieur". El asume la tarea de transfigurar las cosas. Es un trabajo de Sísifo, que consiste en quitar a las cosas, mediante su posesión, su carácter de mercancías". Walter Benjamín, "Angelus Novus. Ensayos y fragmentos". (Edición italiana). Reprints Einaudi, 1976.
- (8) Blas Matamoro. "La casa Porteña". CEDAL. Buenos Aires, 1971.
- (9) E.Le Monnier. "Garnier y la Arquitectura bonaerense", en Revista Técnica, 30.IX.1898.
- (10) Aníbal Latino, "Arquitectura y escultura", en "El Constructor". 22.IV.1909.
- (11) Julio Molina y Vedia, "Nuestra Arquitectura"; en "Nosotros", Tomo XVIII, 1915.
- (12) "Censos Generales de ...Buenos Aires...1904 y 1909.
- (13) Mediante el "poché" tanto las unidades espaciales principales como el involucro de la composición gozaban de una total autonomía formal, por cuanto los intersticios remanentes eran absorbidos por la masa muraria, la cual dado sus dimensiones albergaba asimismo los espacios subordinados. Puede suponerse por ende que el empleo del "poché" debía extinguirse con la caducidad de las tecnologías tradicionales. Sin embargo su presencia constante en la obra de maestros como Le Corbusier, Mies van der Rohe o Alvar Aalto prueba que la mercantilización de la edificación y no la renovación tecnológica la causa principal de su abandono generalizado.
- (14) Alejandro Christophersen. "La Sociedad Central de Arquitectos" en "Arquitectura" Nº2-3.Mayo de 1904.
- (15) Lanus y Mary. En suplemento de "La Nación" en homenaje al Centenario de la Revolución de Mayo. P. 115.
- (16) James Scobie, "Buenos Aires del Centro a los barrios", Solar-Hachette, Buenos Aires 1977.
- Blas Matamoro "La Casa Porteña" Ob.Cit.
 Jorge Paéz, "El conventillo". CEDAL 1971.
 José Panettieri, "Los trabajadores". CEDAL. 1980.
 Elva Roulet, "Conventillo y villas miseria".CEDAL 1980.
 Graciela M. Viñuales, "Viviendas en Buenos Aires" en DANA Nº 13. 1982.
- (17) Este último tipo ha sido descripto por Eduardo Luis Balbachan, "Los ignorados pasajes de Buenos Aires".Ed. Rodolfo Alonso, 1982. Una serie de intrincadas plantas de pequeños conjuntos se registran en "Giuseppe Bernasconi, Architetto" del volumen "Gli Italiani nella Repubblica Argentina", Buenos Aires 1898. P.386 y ss.
- (18) "Giuseppe Bernasconi", Ob.cit.
- (19) Además de las obras que aún pueden verse en la ciudad o de las publicadas por las revistas "Técnica" o "Arquitectura", puede encontrarse un amplio muestrario de soluciones en: "Arquitectura Bonaerense". Casa Editora Librería Leonardo Preis (1906 ?) y L'Architecture Moderne dans la République Argentine" Le Blanc (1910 ?).
- (20) Rawson, Guillermo, "Estudio sobre las casas de inquilinato de Buenos Aires", 1891. Ed.Sociedad Luz 1937.
 Gache, Samuel, "Les logements ouvriers a Buenos Aires", París 1900.
 Rawson, Guillermo, "Conferencias sobre higiene pública". Ed.Donnamette & Hattu. París 1876.
 Wilde, Eduardo: "Curso de higiene pública". Imp. Casavalle Buenos Aires, 1887.
 Coni, Emilio:"El urbanismo en la Argentina", 1919; "Campo y ciudad", 1942, "El homestead", 1917; "La ciudad argentina ideal, 1910.
- (21) Materiales Nº 2 (Publicación del Programa de Estudios Históricos del Centro de Estudios de la SCA).
- (22) Una amplia reseña de la labor de Selva se encuentra en: "Opere edilizie dell' ingegnere Domenico Selva", en el volumen "Gli italiani della Repubblica Argentina all' esposizione di Milano",1906.
- (23) David Van Zanten: "Architectural composition at the Ecole del Beaux Arts from Charles Percier to Charles Garnier", en el volumen "The Architecture of the Ecole des Beaux Arts" editado por Arthur Drexler para el MOMA, 1977.
- (24) David Van Zanten, ob.cit.
- (25) Gildas Baudez, Francois Seguin, "Arabisances. Osservazioni sull'architettura coloniale francese nel Nord Africa 1900-1950" en Lotus Nº 26.
- (26) C.F.A. "Nacionalismo" en "Arquitectura".
- (27) Enrique Chanourdie. "Formas más acertadas para hacer proyectar edificios importantes públicos y privados" en "Congreso Científico Internacional", 1910.
- (28) Joaquín V. González, Discurso de inauguración de la Academia Nacional de Bellas Artes y Escuelas de Artes Decorativas e industriales. en "Arquitectura", junio/julio 1905.
- (29) Bartolomé Raffo, "La Escuela de Arquitectura", en Revista Técnica, Nº 2-3, 1904.
- (30) E.M.R.V.; "La creación en arquitectura", "El constructor", 8.VII.09.
- (31) Ordenanza Municipal del 12.VII.1902. Cit.en "Arquitectura de Buenos Aires. Premios Municipales", Norberto Vidal. "Nuestra Arquitectura" Nº 511-12.
- (32) Joaquín V. González, Ob.cit.
- (33) Para Thomas F. Mc Gann puede verse representada esta actitud por el paseo por la Avenida de Mayo que realizaron T. Roosevelt y Julio A. Roca durante la visita de aquél en 1913. Entonces podía aún parecer que ambos hombres "con sus galeras, corpulentos, satisfechos (eran) símbolos seguros de dos importantes naciones americanas que se comprendían y se respetaban mutuamente y que estaban a suficiente distancia como para no perjudicarse la una a la otra".

Thomas McGann, "La Argentina del ochenta al centenario" compilado por G. Ferrari y E. Gallo. Ed. Susamericana, 1980.

- (34) Bartolomé Roffo, Discurso pronunciado en Conmemoración del Centenario: "El Constructor", 1.VIII. 1910.
- (35) "La edificación en Buenos Aires. La gran rapidez de las construcciones", "Ceres y Carretas", 15.I. 1910.
- (36) Alejandro Christophersen, "La arquitectura colonial y su origen" en "Arquitectura", Octubre 1913.
- (37) Paul Groussac, "El Centenario", en "La Biblioteca", Agosto de 1897.
- (38) "La habitación", en "La vida moderna", 4 de julio 1907.
- (39) David Wild, "British Domestic architecture in the age of unreason", en "International Architect", Nº 6 1981.
- (40) "La habitación", en "La vida moderna", 15.IV.1907.
- (41) I, Buscich Escobar, Ob.cit.
- (42) Idem.
- (43) Manuel Mujica Láinez, "Los porteños", en particular "Los tipos de Inglaterra" y "La atmósfera evocadora de lo de Láinez". Ed.Lib.La Ciudad, 1980
- (44) Juan José Sebrelli, "Apogeo y ocaso de los Anchoarena". Ed.Siglo Veinte, 1974.
- (45) P.Palant. "Le style louis XVI. Recueil de Motifs choisis d' architecture au XVIII siecle". Paris Ed. Librairie de la const.moderne. 1905.
- (46) Lanus y Hery, Ob.cit.
- (47) Alejandro Christophersen, "El balance de un siglo de Arquitectura", en "Revista de Arquitectura".
- (48) Julio Molina y Vedia, Ob.cit.
- (49) "El modernismo y la verdad en el arte", "El constructor", 22.III.1910.
- (50) Alejandro Christophersen. "La Sociedad..." Ob.cit.

Los Museos;
depósitos del saber?

por Jorge Sarquis

Agradecemos la generosa colaboración, para el dibujo de los siguientes planos, de:

- | | |
|---------------------------------|--|
| Arq. Violeta Porpa | -Museo de Ciencias Naturales - Planta y Fachada.
Museo Vitre - Plantas. |
| Arq. Humberto Conzales Muntaner | -Museo de Ciencias Naturales - Parque Centenario - Planta y Fachada. |
| Arq. Maria Laura Casella | -Museo de Bellas Artes - Planta y Fachada. |
| Arq. Quike Romano | -Museo Historico Nacional - Planta. |
| Arq. Diego De Luque | -Museo Arte Decorativo Palacio Errazuriz - Planta y Fachada. |
| Arq. A. J. Bruno | -Acuarium - Planta y Fachada. |
| Arq. Daniel Swartz | -Planetarium - Planta y Fachada. |
| Arq. Stella Maria Garcia | -Tabellon Argentino Museo de Bellas Artes - Planta y Fachada. |

Responder a este interrogante nos implicará mutuamente en uno o más caminos del que, cuando menos verificaremos la calidad de nuestro sistema cultural desde la dimensión museológica, su porosidad y flexibilidad para absorber los diversos intentos de alterar la estructura del saber, para modificar las representaciones de lo real o lo real en sí mismo.

Penetrar el mundo de los museos, es adentrarse en el corpóreo discurso de los objetos muertos con vida. Si bien esta "vida" no es la condición cotidiana de éstos, podríamos hablar paradójicamente de objetos artificiales por su condición de creados por el hombre, con "vida artificial".

Que el museo se tutea con la muerte debe ser alguna de las muchas explicaciones que hace que se sienta cierto rechazo para acceder a ellos. No es sólo el continente, por lo general trascendentes monumentos arquitectónicos, lo que produce esta aprehensión de que hablamos, sino su contenido que tiene más que ver con la muerte que con la vida. Es ese aire solemne del que sue le impregnar el espacio, ese silencio represor, esa actitud constante de mostrar algo con expresa prohibición de tocarlo.

Meditar sobre estos recintos donde alberga una porción del saber, o mejor una específica dimensión desde donde podemos conocer las representaciones de lo real, es la quizás exagerada pretensión de este trabajo. Definir la evolución y determinaciones de estos lugares, que cambios se produjeron en las formas de habitarlo y qué campo de interrelaciones se generaron con las instituciones que contienen, será quizás una forma de entender su situación actual y tal vez su específica utopía que como en todas las manifestaciones de creación del ambiente construido "el espesor del borde del discurso" (1) suele contener mayor dureza y resistencia que la que se presiente al abordar el problema.

Para quien se sumerja en el mundo -¿o submundo? - de los museos, en un intento de observarlos a todos comprenderá el escaso sentido que tiene llamar a todas estas instituciones por el mismo nombre. Seguramente el conocido afán clasificatorio del positivismo del siglo pasado, o quizás como dice Foucault citando el texto de Borges, la real imposibilidad de pensar en otra organización que no esté basada en "lo mismo y lo otro", nos ha legado como herencia esta equívoca y general denominación: museo.

Si después de pasear por el Museo de Ciencias Naturales, se incursiona en el mundo del Museo Histórico Nacional, o el de Bellas Artes, no se comprenderá el por qué todos ellos se encuentran agrupados bajo igual denominación. La colección y sólo ella es lo que acomuna a todos. Existe una característica que los diferencia de esa otra particular forma de colección que son las bibliotecas; mientras los museos coleccionan objetos que no han sido creados para tal fin - excepción hecha de las obras plásticas y con ciertas reservas - en cambio no es difícil pensar como objetivo sino central al menos parcial, de que los libros han sido creados para convivir en las bibliotecas.

Algunos museólogos afirman además que los libros conviven sin la menor relación entre ellos, fenómeno que no ocurre entre los objetos museables, que al ser exhibidos son altamente influenciados entre sí. "La especificidad del museo reside en el hecho que todas sus actividades se apoyan sobre un material de tres dimensiones. De ahí que las colecciones como sistema de documentación, sea la única función del museo en la que no hace doble empleo con ninguna otra institución. Es solamente en el museo donde la investigación está de una manera específica ligada a la creación de colecciones..." (1)

(1) Discurso y Figura. Lyotarg. G.Gili.

Sin ánimo de reproducir un fiel rastreo del origen de estas "sagradas y meritorias instituciones" podemos afirmar sin temor a equivocarnos que al principio fue "la colección". Reyes o Papas, aristocracia o burguesía, el poder económico, político y religioso necesitó practicar la acumulación de estos curiosos objetos, carentes de "utilidad práctica" pero que intuían como poderosos "bienes simbólicos" en el sentido de Bordieu (2) les atribuye cuando analiza las determinaciones del campo intelectual. Todos sin excepción cultivaron con ahínco, durante siglos "el deber" y placer de la colección.

Cuando Hauser (3) engloba en un mismo "corpus" a estas instituciones de la mediación cultural junto a los antiguos salones y cortes caballerescas de la Edad Media; y al teatro de concierto -o de representación- pone excesivamente el acento en el campo del arte -su producción y su consumo- y olvida el peso que hoy pueden tener los temas científicos, históricos o de la vida cotidiana. Penetrar en el mundo de los museos, conocer su trama, sus tensiones, sus luchas por ganar una posición en el legítimo campo intelectual o en el presupuesto gubernamental, y entender sus ambiciones es comprender el lenguaje de estas instituciones y por extensión, al menos una dimensión del discurso de la cultura. Así como Baudrillard demuestra que existe una lógica de los objetos, un discurso completo con sus paradojas, sus contradicciones y sus lapsus (4), así podríamos leer en la historia argentina este crecimiento de la cultura museística abarcando la geografía del país.

Una representación posible.

La aparición de cada museo obedece a múltiples factores, pero básicamente a la conciencia de su necesidad y a la posibilidad política y económica de ponerlo en funcionamiento. Así resulta comprensible que en los albores de nuestra formación social, la naturaleza, sobre quien ya nadie discute la validez de sus leyes científicas, apoyadas en la fe ciega por el pleno auge del positivismo; puede entonces ingresar al mundo de lo museable y en 1812, Rivadavia crea el primer museo argentino, de ciencias naturales como se llama actualmente, pero que entonces se denominó "Museo del País".

Pero no siempre se nos revela con claridad los motivos de la creación de cada museo o sus cambios significativos, lo que sí aparece con claridad es el rol ideológico que cada uno cumple en el cuerpo social; su genealogía, entonces, importa menos que su función social, y -a modo de comparación- así como el teatro, lugar privilegiado de la ficción, tiene la posibilidad de mostrar la realidad tal cual es, libre de mistificaciones, (si es

(1) Jan Jelinek, pag. 115 Revista Museum Vol. 1/1, 1973.

(2) Pierre Bourdieu, Campo Intelectual. Proyecto Creado. Ed. Siglo XXI.

(3) A. Hauser. T. 4 Sociología del Público-p. 632-Ed. Guadarrama.

(4) Baudrillard J. "La Moral de los Objetos"-Ed. Tiempo Contemporáneo- Serie COMUNICACIONES.

que esta pretensión no es ya otra mistificación), el museo, como lugar donde se depositan las instantáneas de las mutaciones de la historia, selecciona los elementos que han de formar su patrimonio, conformando una particular visión de la historia según sea la ideología (conciente o no) de quien dirige dicha institución.

Si en un Museo de Ciencias Naturales la vinchuza, portadora del Mal de Chagas-Mazza no ocupa un lugar que permita su inmediata identificación e incluso no se enseña sobre los daños que provoca y es simplemente expuesta junto a una inofensiva hormiga, no podemos alegrarnos de las virtudes de la neutralidad científica.

Si en cambio en los museos de historia algunos de nuestros más controvertidos gobernantes, como Rosas por ejemplo, convive "peligrosamente" junto a Urquiza o Lavalle, con sus feroces banderas y en cambio la imagen

de Roca, cuya banda presidencial luce aún manchada de sangre, brilla en una magnífica pintura frente a las tropas que cometieron los primeros genocidios nacionales que conocemos, avalados por quienes como Sarmiento creyeron que la sangre de nuestros gauchos sólo servía para abonar la tierra, entonces la parcialidad de esta reconstrucción histórica, que nos parece evidente, nos ofusca. Esta versión ideológica, esta historia escolar, nos parece comprensible siempre y cuando pudiésemos conocer también el museo de los perdedores, porque de lo que aquí se trata es de inducir una idea portadora de una ideología, y naturalmente una ideología oficial, y si bien no pretendemos aquí neutralidad, sí al menos conocer la mayoría de las interpretaciones posibles.

A pesar de todo resulta importante ver a Rosas mismo, cuando en nuestras calles o plazas, en nuestra vida cotidiana, no existen elementos que lo recuerden -para bien o para mal - y no cabe duda que la intención es acomodar nuestro pasado, fundar nuestra memoria, que con las intenciones que fueren, se ejerce manipulación sobre la información, lo que de por sí es condenable por el peligro de deformación e infantilismo que tal retaceo ideológico conlleva.

Decíamos que en los albores de la independencia, Rivadavia crea el hoy Museo de Ciencias Naturales. Hacia 1900 se crean las primeras instituciones de la historia y de las bellas artes y hacia la década del '70 el museo de la Ciudad. Al principio fue la naturaleza, después la historia y el arte, y ahora la ciudad.

Si es verdad que lo que puede ser puesto en discurso (1), especialmente en el discurso museológico ya ha muerto, debemos entender que la ciudad ha muerto? o que al ingresar como objeto de museo y penetrar en un circuito distinto, sus muertos objetos son resignificados y la relación sujeto-objeto cambia cualitativamente? Pierden su calidad de mercancía y adquieren puro valor de contemplación, no se consumen siquiera, como diría Baudrillard, en el intercambio simbólico ni tampoco encajan en la clásica relación valor de uso-valor de cambio?

El relleno del arco Naturaleza/Ciencia-Historia-Arte/Ciudad, se realiza con instituciones que complementan el espectro de los temas que ha creado la cultura en todos sus niveles.

El lenguaje del museo, discurso de los objetos

Apunto aquí a señalar otra representación posible de

(1) Baudrillard J. La Economía Política del Signo. Ed. Siglo XXI.

de los objetos museables que aunque complementaria de la anterior, nos revelará una dimensión desconocida de inapreciable valor. Lo que merece particular atención es que este discurso, como el parlante, contiene un sentido manifiesto, generalmente de fácil lectura, pero otro, tan rico como él de carácter latente, subyacente, cuya decodificación no resulta sencilla y que sólo habla a quien conoce las claves fundamentales de su código. Generalmente nos hemos manejado con la lectura delectada de los objetos museables, propondría ahora una relectura a la luz de una interpretación de los contenidos latentes de estos objetos.

Esta lectura deberá complementar la visión anterior y con seguridad, como en todo lenguaje presentará para dojas, contradicciones, lapsus, etc.

Pero tiene una ventaja fundamental y es la imposibilidad de control conciente de todos los sentidos de este discurso. Así como el lenguaje corporal ofrece hoy una inestimable fuente de datos para el conocimiento de las distintas caracteropatías, quizás tan grande como el lenguaje hablado, (por la imposibilidad de su control conciente). De la misma manera el desconocido campo del discurso de los objetos museados, tomará por sorpresa su posible manipulación por parte de quienes pretendan ofrecer una interesada representación del fenómeno que se trate.

Finalmente podríamos decir que el lenguaje de los objetos podría ser como el de los sueños, formado por trozos, fragmentos, recuerdo de sensaciones, imágenes, voces, colores, es decir un repertorio heteróclito de elementos, tan aparentemente dispersos como el ya famoso diccionario chino de Borges, pero al que es posible encontrarle su coherencia y su lógica. Si bien en este caso se trata de una lógica social de los objetos, inserta en una teoría de la cultura, sin la cual sólo se trataría de un mero relevamiento empírico de objetos que nos daría o una estratificación de clases, o una clasificación de objetos museados sin una interpretación que los ordene dinámicamente. Dicho en otros términos, investigar el lenguaje de los objetos tiene sentido si éste agrega comprensión a los fenómenos de la sociedad, si da una visión inédita o ratifica desde otro nivel una interpretación existente. Si sólo agrega puerilmente lecturas corocidas, tendremos sencilla y peligrosamente al ejercicio del sofisticado poder intelectual al servicio de la mistificación cultural.

BREVE HISTORIA DE LAS INSTITUCIONES MUSEOLÓGICAS

Seguir las líneas de desarrollo de cada especialidad museística y de las instituciones que las agrupan nos debería revelar las formas que adoptó la transculturación del campo del saber occidental, al refractar en el espacio casi vacío del ámbito nacional.

Trataremos de desmontar la trama tejida en torno al tema, observando primero sus relativamente jóvenes instituciones, luego las escuelas de formación de profesionales y las entidades que los agrupan y finalmente la historia misma de los museos.

Si bien el "Instituto Argentino de Museología" (1), se funda en 1957 y es la primera institución sobre el tema, rápidamente en 1960 se forma el "Comité Permanente de Reuniones de Museología", auspiciado por la primera Escuela de Museología de la Universidad del Museo Social Argentino, fundada en 1959.

No cabe duda que dos tendencias, de carácter diverso, aunque quizás con comunes intereses intentan liderar el campo museográfico argentino.

Una reunión, realizada en el Museo de la Casa de Gobierno, en 1967, forma la "Jurta de Directores de Museos", con "casi todos los Directores" de la ciudad de Buenos Aires, con un objetivo manifiesto en pro de la museística nacional y uno latente de reconciliación de las partes con el objetivo de homogeneizar su conducción.

Si bien una primera división podría inducirnos a pensar en museos oficiales versus museos privados, tal interpretación resulta errónea al observar una línea divisoria que se torna indefinida cuando personajes de un sector saltan al otro y las márgenes de ambas riberas se tornan movedizas e irregulares, imposibilitando la definición de una geografía clara y precisa.

De este primer Instituto Argentino de Museología que dirige el Dr. Garrido, deriva el COSEUM - Consejo Superior de Estudios Museológicos- fundado en 1971 siendo aceptada en 1975 su filiación al ICOM (Consejo Internacional de Museos), institución fundada en París en 1946 y dependiente de la UNESCO.

Mientras esta institución pone el acento en las relaciones internacionales, y juega aquí su validación y legitimidad para liderar el quehacer museológico, el "Comité Permanente de Reuniones de Museología" trabaja a nivel nacional intentando ganar un espacio hasta este momento vacío de directivas y carente de objetivos. Realiza la "Primera Reunión Nacional de Museología", que si bien está promovida por una universidad privada, como es la del "Museo Social Argentino", sus conclusiones son publicadas por el Centro Nacional de Documentación del Ministerio de Educación en 1962.

Con posterioridad, en 1953, se realiza la "Segunda Reunión Nacional de Museología" realizada en Rosario, auspiciada por el Ministerio de Educación de Santa Fe y la

Municipalidad de Rosario. No cabe duda de la concreción de las ideas de mirar hacia lo nacional, aunque no se logró, por falta de fondos, publicar sus conclusiones. En 1968 se realiza la tercera y última reunión, en Tigre, bajo el auspicio de la municipalidad local, el Museo Naval de la Nación y el Museo de la Casa de Gobierno. Esta reunión de gran interés por los avances logrados, no pudo concretar -por falta de recursos- la publicación de sus resultados.

Hasta aquí brevemente el juego del poder de estos dos cuerpos de ideas que intentan dominar el naciente campo intelectual de la museología, repitiendo una vez más las clásicas antinomias irreconciliables de la historia argentina, como si fuese o estuviese en la condición del "ser nacional" la imposibilidad de superar lo que podría llamarse el modelo de antinomia, aunque esta estructura no se verifica totalmente, y otras instituciones se forman desequilibrando y rediseñando el campo cultural museológico.

Una de ellas, ligada a través de su dependencia con la UNESCO, nace en 1972, el Comité Argentino del ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios) fundado en París en 1966 y dependiente de la UNESCO. Lo dirige el Arquitecto J.D. Gazzaneo y tiene su sede en la Manzana de las Luces. Como su nombre lo indica su especificidad disciplinar lo descentra relativamente, del debate acerca del poder museológico.

Por último otro organismo no gubernamental, ve la luz en 1968 el ASUM (Asociación Sudamericana de Museos) que tiene su sede en un museo oficial, el "Histórico Nacional", de Defensa al 1600, preside el Comité Internacional y el Comité Argentino el Dr. J.C. Gancedo.

De una simple observación de las áreas de actuación resulta clara la distribución de los territorios: el "Instituto Argentino" establece los lazos con Europa a través de la UNESCO, el "Comité Permanente de Reuniones de Museología" trabaja sobre el territorio nacional y el ASUM, sobre sudamérica.

No cabe duda que habrá diferencias en la concepción de la ciencia museológica, pero muchos otros factores deben incidir para la división "pacífica" de los territorios de acción. De la importancia del poder simbólico da cuenta la simple observación de la disseminación operada en el campo de esta nueva ciencia.

Entidades Profesionales

Veremos ahora las entidades profesionales, aquí ha primado la acción del grupo dirigente del Instituto Argentino de Museología quien formó en 1966 el "Colegio de Museólogos de la R.A.". Los objetivos de protección de los museos argentinos, y defensa de los profesionales museólogos, quedan claramente explícitos en su carta orgánica. La preside el profesor Ernesto Licada y vemos en su comisión directiva la presencia del apellido Garrido y la del Dr. J.C. Gancedo máximo directivo del ASUM.

En 1974 se crea, otra institución que en apariencia es casi paralela, el "Centro Argentino de Restauradores", pero es de suponer que no es así dado que su sede está en la calle Chercas 2084, sede del Instituto Argentino de Museología y del "Colegio de Museólogos de la R.A.", y por otra parte la especificidad del quehacer restaurador ha guiado la formación de este centro.

Cabe, no obstante la duda de la eficiencia de este desmembramiento ya que dada la juventud de esta práctica social y sobre todo en nuestro país, nos resulta inevitable no comparar con otras entidades profesionales por ejemplo las dedicadas a la transformación física del ambiente, arquitectos, agrimensores e ingenieros que sólo en la Capital Federal están separadas por profesiones pero en casi todos los colegios profesionales del interior del país se encuentran agrupados.

(1) Todos los datos expuestos en este apartado se extrajeron de la Guía de Museos.

Son muchas las defensas que hay que realizar y no siempre la división resulta la estrategia más adecuada para tal fin.

La Enseñanza

Pero donde se evidencia con mayor nitidez la división antes apuntada es en el tema de la enseñanza, fuen te no sólo de intereses económicos sino de difusión de las ideologías que cada sector quiere necesariamente imponer.

Aquí debemos volver a Bourdieu, "siendo el poder simbólico, una forma subordinada de poder, siendo el poder para constituir lo dado a través de decirlo, crear apariencias y convencimientos, confirmar o transformar la visión del mundo y así la acción del mundo mismo, este poder casi mágico que hace posible obtener el equivalente de lo que es obtenible por la fuerza (física o económica) gracias a los efectos movilizados específicos, es efectivo solamente si es reconocido como legítimo (es decir no arbitrario)". Y nada mejor que el campo de la enseñanza dado que la relación docente-alumno, lleva implícita todas las características del poder simbólico antes apuntado, para implementar la estrategia necesaria para tal fin.

Veamos ahora como y cuando se formaron cada una de estas escuelas.

La primera "Escuela de Museología" se crea en 1959 y depende del Museo Social Argentino, integrando la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad del M.S.A. La sede en Avda. Corrientes 1723 de la Capital Federal ejerce hoy la dirección la Licenciada Seco Villalba. Otorga títulos de Nivel Universitario y es una Institución Privada.

Debemos dejar claro, que estas escuelas son las que aún hoy siguen funcionando ya entre las primeras, según la "Guía de Instituciones y Museos" figura la "Carrera de Técnico para el Servicio de Museos" creada en 1927 en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.B.A. y dejó de funcionar en 1959. Fue por lo tanto precursora de todas las escuelas de museología existente en el país y muchos de los que hoy están al frente de estas instituciones son egresados de estas escuelas.

La segunda escuela, de las que operan actualmente, creada en 1968 es de La Plata, el "Instituto Superior de Perfeccionamiento Técnico y Docente de Bibliotecología y Museología" depende de la Dirección de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación de la Provincia de Bs.As., otorga tres tipos de títulos: "Auxiliar técnico de Museo" de dos años de duración y es condición indispensable para acceder a la "Licenciatura en Museología" de un (1) año de duración. El tercer título que otorga es el de "Educador de Museo", carrera que prepara para el conocimiento de las técnicas de difusión del museo como centro educativo.

La tercer escuela, por orden de aparición, creada en 1972 por el Instituto Argentino de Museología es la Escuela Superior de Conservadores de Museos" cuyo plan de estudios, de nivel terciario, fue elaborado por el C.O.S.E.U.M. y aprobado en 1972 por el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

La carrera tiene tres años de duración y bajo su dependencia funciona en CIM (Centro de Información Museológica), que desde 1981 edita la "RAAM" (Revista Argentina de Actualización Museológica). Este sector es el que está ligado a través del Consejo Superior de Estudios Museológicos (COSEUM), con el ICOM de la UNESCO.

La cuarta escuela depende de la Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos y se llama "Curso Nacional de Museología", fue fundada en 1973 aunque su origen se registra en ciclos y conferencias dictadas desde 1962. Está ligado al Complejo del Museo Histórico Nacional" y se caracteriza por su especialización en Mu

seografía Histórica" según reza en la Guía Museológica. Tiene una duración de tres años y ejerce la dirección del curso el Dr. Julio César Gancedo.

La Universidad Nacional de Luján crea la quinta escuela denominada "Carrera de Técnico de Museos Históricos", y se halla incluida dentro del Area Historia cuya dirección está a cargo del Dr. Angel Castellán.

Posee una singular organización por ciclos con diversos niveles de especialización. Esta escuela se encuentra aparentemente fuera del área de influencia de los sectores que compiten por el dominio del saber museológico y decimos aparentemente porque de la información que poseemos no podemos deducir su grado de jerarquía, o nivel de dominio con respecto a los demás. No cabe duda que la extraterritorialidad quita peso y tensión a las escuelas de La Plata y Luján.

Los Museos. Análisis institucional.

La creación o más bien formación de los distintos museos que en la Capital Federal podemos contabilizar en 87 según la "Guía Museológica", se encuentran hoy agrupados por temas afines o por los organismos de quienes dependen aunque la mayoría parecen funcionar de manera independiente.

Un análisis por las fechas de su fundación nos revela que hay 75 años de diferencia entre el primer "Museo del País" fundado en 1812 y el segundo "Museo Histórico Nacional" fundado en 1887. De allí se suceden en el siglo pasado los museos detallados en el cuadro 1 y del cual desprendemos algunas conclusiones: desde 1812 hasta 1899 se crean seis museos y de ellos en la última década cuatro. De 1900 a 1930, solamente once museos. De 1930 a 1940, nueve museos e igual cifra en el decenio posterior. De 1950 a 1960, se crean siete museos. Esta cifra se incrementó considerablemente en las décadas posteriores, de 1960 a 1970 con veintitrés museos, la mayor cifra registrada hasta la fecha y de 1970 a 1980 con veintidós museos.

Si los referimos a períodos de gobiernos constitucionales, desde 1880 a 1930, fecha del golpe contra Yri goyen, se fundan sólo diecisiete museos. De 1930 a 1945, dieciséis museos y de 1945 hasta 1955, fecha de la caída de Perón, sólo cuatro museos en diez años. Veamos en el cuadro 2 la alternancia de gobiernos constitucionales e inconstitucionales; hasta hoy podemos concluir que durante los gobiernos militares se crean 33 museos y durante los constitucionales 17 museos. Y desde 1812 hasta la fecha tenemos:

Durante gobiernos constitucionales.....	38 museos en 69 años.
Durante gobiernos inconstitucionales	49 museos en 33 años.

Quiere esto decir que a igual número de años los militares han creado un museo cada nueve meses y los gobiernos civiles uno cada veintidós meses, es decir, dos veces y medio más los gobiernos de facto que los gobiernos constitucionales. He aquí una aparente paradoja; para esto podríamos ensayar algunas respuestas - ya que sólo una investigación a fondo estaría en condiciones de desentrañar las motivaciones reales de esta situación - pero, en principio, esta estadística nos alerta sobre el interés que existe en ciertos sectores sobre este tema, o cuando menos lo evalúan en mayor medida que otros hasta el punto de sostener con los hechos la desproporción apuntada, sospechando quizás que quien lo posee podrá operar en mejores condiciones el control ideológico del campo cultural.

Una respuesta podría argüir, que la mayoría se crearon desde 1930 en adelante, el país era joven y prácticamente no había temas sobre los que aplicar el afán museográfico. Que esta respuesta no es válida lo prueban los hechos que ocurren durante el gobierno peronista más preocupado por la expansión del nivel educativo de las masas y en cambio los museos aparecen como cultura de elite. O quizás, al gobierno peronista no le interesa el pasado museable, es un movimiento que nace en 1945 y aunque arrebató muchas banderas populares al radicalismo a quien coloca en alianza con los conservado-

res, no le interesa la memoria ni la identificación con el pasado.

Quizás sean todas estas respuestas y otras no formuladas, pero hay algo claro y es el divorcio del peronismo con todo lo que pueda tener que ver con la alta cultura - aunque esta contenga valores innegables como las universidades, los institutos científicos - y con todo aquello que pueda llevar a la práctica aquel tristemente célebre apotegma, el pargatas sí, libros no.

Otra agrupación posible de estos 87 museos es hacerlo por temas, -ver cuadro nº 2- y esto nos revela el gran interés que tienen los argentinos por los temas de historia, de artes y de ciencias, pero es reveladora la cifra que tienen los específicamente militares, más aún considerando que muchos de historia son casi militares, esto no es más que el fiel reflejo del peso que éstos han tenido y tienen en la conformación de la sociedad argentina.

Otra sencilla conclusión es que los gobiernos constitucionales minusvaloraron el tema, en cambio los gobiernos de facto no descuidaron el campo simbólico y podemos señalar como radicalizado en esta postura antimuseísta al primer gobierno de Perón que fundó sólo cuatro en diez años, y sólo cinco entre el '73 y el '76, en pleno auge de creación museística.

El período más fecundo corresponde a los gobiernos militares de Onganía y Lanusse con veintidós museos distribuidos de una forma muy pareja según se lee en el cuadro nº 4.

Sería de gran interés conocer la cantidad de visitantes espontáneos (no escolares) que suman cada uno de estos grupos para conocer los temas preferenciales de la sociedad capitalina.

Otra posible agrupación sería por su tipo de dependencia a los distintos organismos y así tendríamos -según el cuadro nº 3- un total de veinte museos que dependen del aparato estatal, si a esto agregamos los ocho militares y otros veintiséis estatales que dependen de distintos organismos, tendríamos un total de cincuenta y cuatro oficiales contra treinta y tres privados, que de todas formas son de instituciones como escuelas, bancos, colegios profesionales o de la misma iglesia, que tienen un fuerte grado de interrelación con el aparato estatal. De estas últimas sólo dos son de real propiedad privada y diez de fundaciones o asociaciones de amigos del museo.

Distribución en el suelo urbano

Si observamos en un plano de la ciudad de Buenos Aires dónde se agrupan la mayoría de los museos, comprenderíamos que existe una zona urbana privilegiada donde se han implantado estas instituciones, lo que de hecho implica un alto grado de coerción hacia los sectores desposeídos y desfavorecidos, no sólo en la distribución de la riqueza económica sino también cultural.

Si ya de por sí resulta difícil, por no decir imposible, acceder a los códigos culturales o del campo simbólico a quienes se encuentran alejados de los centros de difusión, más difícil se torna remontar la tan adversa situación de cambiar su hábitat cotidiano para visitar un museo -mitad espectáculo, mitad educativo- con las resistencias naturales que toda situación de cambio crea en los individuos.

LAS HISTORIAS DE LAS FORMAS-MUSEO.

La aceptada y difundida idea de que "las cosas", los conceptos e incluso la sociedad son así desde siempre, resulta de difícil verificación cuando hablamos del ambiente construido. En otras palabras, los cambios observables en la historia de las formas arquitectónicas lo hacemos cotidianamente al habitar la ciudad, está presente junto a nosotros y pareciera que aquí el cambio nos resulta habitual.

Si hablemos ahora de ese espacio particular dedicado a contener las colecciones, podemos observar también una modificación en las formas de hacerlo. Veremos en este apartado los continuos y sucesivos cambios operados en las formas de habitar al museo, sus carencias y también sus utopías. Si bien no resulta posible encontrar en la historia del país colecciones privadas habitando los palacios de la nobleza, es posible en cambio, reencontrar su eco cuando los museos de historia, de ciencias, o de arte, se disputan por habitar significativos edificios en la ciudad.

No es el caso, por ejemplo, del Museo Pueyrredón, que pasó a ser, casi sin solución de continuidad, de vivienda de la familia Pueyrredón a museo del mismo nombre (1). Este es el caso típico del museo "in situ" donde todo es objeto museable, desde la vivienda (declarada monumento histórico nacional) hasta la reconstrucción del comedor de época, con toda la vajilla y muebles que lo conformaron en su momento.

Clásica vivienda de patio central, de origen sevillano, revela la continuidad con algunas de nuestras raíces - quien puede dudar hoy, que todas nuestras raíces se extienden del naciente al poniente- es la línea Mallea, Victoria Ocampo, Lugones, las familias patricias, en fin nuestra "nobleza criolla, de cristalino hablar, sin acentos contaminados". Olvidando quizás que al no ser "recién venidos", no les deba titularidad primigenia ya que en definitiva aquí para encontrar propietarios, lo que se dice de propiedad ancestral, habría que remontar se hasta Catriel, Namuncurá, y muchísimos otros apellidos ilustres.

Este museo colonial, como el de Luján de Historia Argentina; o el de la calle Defensa, nuestro primer museo de historia, o el del complejo del Cabildo, son de riguroso estilo colonial y el que alteró el código por exceso o por defecto debió adaptarse, como es el caso del museo Saavedra antes vivienda neoclásica aunque de planta o tipología de patio central a una no demasiada ortodoxa iconográfica colonial.

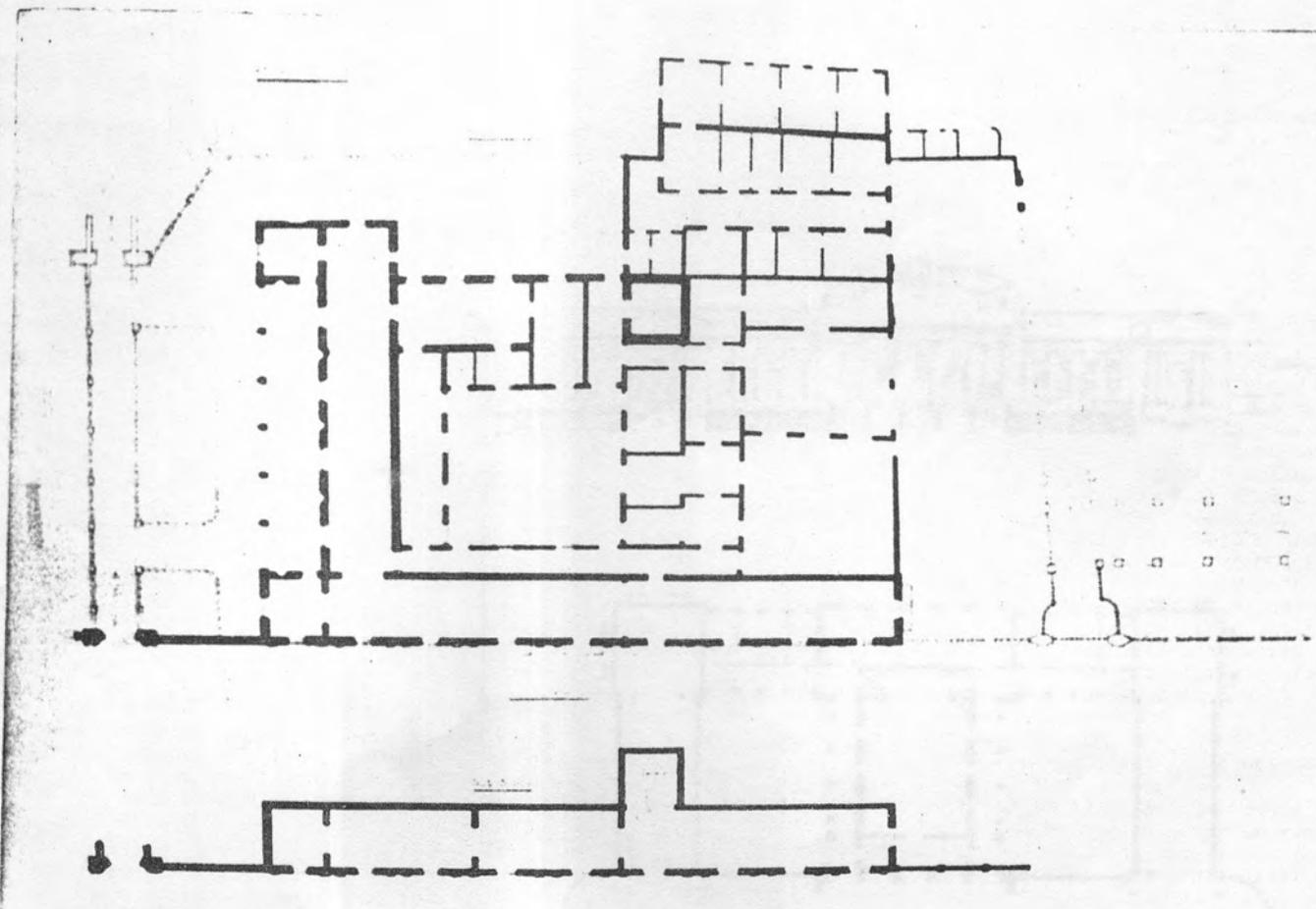
Quizás el menos colonial sea el Histórico Nacional de la calle Defensa (2) construido después de 1857, en el solar adquirido por el Sr. J.G. Lezama al Sr. C.R. Horne y que con posteriores modificaciones interiores fue adaptado al actual Museo Histórico Nacional. Debemos señalar lo sugerente de que fuera elegido éste y no otro como recinto de nuestra historia magna.

El pacto implícito que sella lo histórico nacional a un estilo arquitectónico, que no casualmente arranca de lo español -independencia política pero no ideológica- parece claro. No existen opciones o planteos alternativos; si bien parece imposible un retorno a lo prehispánico, ya desdibujado en el horizonte histórico de nuestra plana geográfica, el "ser nacional" para los que construyeron esta representación de la historia, solamente pasa por la hispanidad.

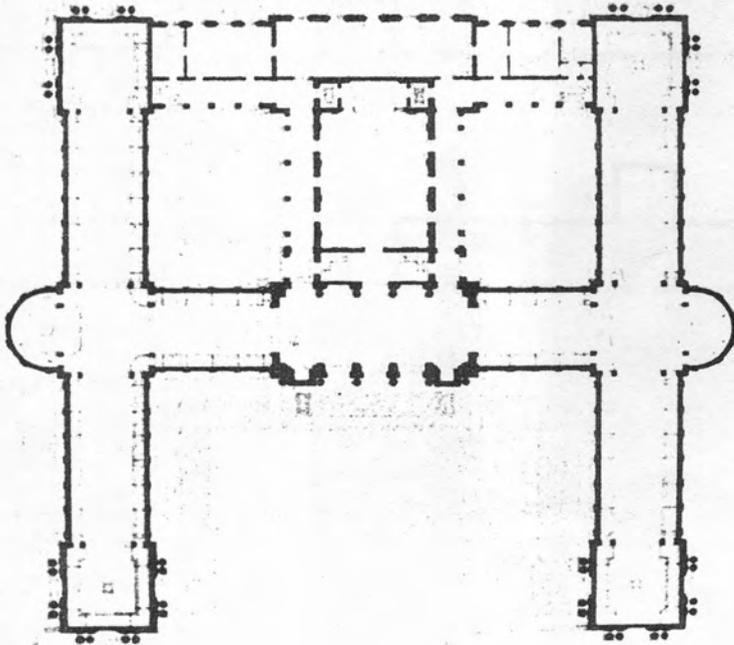
Es en estos argumentos donde debemos encontrar quizás los motivos que no dejan prosperar un anteproyecto de Museo de Historia en 1917, realizado por un ente oficial (La Dirección Gral. de Arq. del M.O.P.) (1) de riguroso planteo neoclásico, sin patio interior y de grandes galerías laterales, suponemos de exposiciones; ejes y simetrías gobiernan la composición, todavía el fondo compete con la figura. Los objetos museados, aun que el telón sea otro, telón al fin traduce la misma ideología expositiva. Imponente acceso, solemne, aquí la historia es irrefutable, aquí no existe la posibilidad democrática de la mirada crítica. Pese a ser un edificio extendido en una sola planta, impone su presencia, entre otras valencias, por la fuerza de su extensión.

(1) Salvo un pequeño interregno que perteneció a un club, quien efectuó modificaciones que fueron luego rectificadas.

(2) Defensa 1500 - Parque Lezama.



1. MUSEO NACIONAL DE HISTORIA.
Parque Lezama



2. MUSEO DE HISTORIA.
Proyecto

La influencia anglo-francesa, alternativa de la española no será aún el hábitat de nuestros museos de historia; deberá buscar realizarse en otros ámbitos de la museología, quizás las ciencias o las artes como veremos más adelante.

Fondo y figura se impone como categoría comparativa inevitable, deben coexistir, no se comprende de otra manera; pero no siempre el fondo acompaña esclareciendo, muchas veces ocurre lo contrario, por ejemplo una chaqueta de Rosas dentro de vitrinas de vidrio de estilo imperio en una sala con molduras neoclásicas a las que se han adherido banderas federales, que dirigen la mirada hacia un techo de artesonado mudéjar; nos obliga a aguzar la percepción para comprender, coexistieron de esta manera? quizás sí, pero sólo quizás y si así no fuera? no sería mejor salas neutras donde la figura impacte o se observe sin necesidad de competir con el fondo u otros objetos, que por momento no se sabe si son soporte de objetos museables u objetos museados ellos mismos?

Un eslabón muy fuerte en la cadena diacrónica de los museos de historia se anuda con la creación del primer museo biográfico, el Histórico de Bartolomé Mitre, en 1906. Varias ideas lo eslabonan hacia atrás, otros hacia el futuro, entre las primeras pesa el plan colonial (2) de variante argentina: germen de la casa chorizo, aún sin partición y sin galería, casi romana pero con iconografía colonial; gruesos muros, primer patio, segundo patio, tercer patio, cada vez con actividades de menor densidad social. Las salas alrededor del primer patio, sala civil, sala militar, sala, salita y cerrando el vacío y presidiendo las mismas el escritorio del general.

Veamos ahora el eslabón hacia adelante: es la ciudad, este hombre habita la urbe, sabe o intuye que éste será el escenario de la lucha, primer museo entre medianeras, no hay planteo excéntrico, solitario, aquí se está codo a codo con los vecinos, pero paradójicamente el ojo mira hacia adentro y todas las salas se observan entre sí, el centro vacío sin sujeto cobijado, en cambio, la villa palladiana del palacio Errazuriz o el museo Sarmiento (no totalmente) observan el planteo inverso, el centro lleno habitado por el sujeto y allí la presencia de la arquitectura, en lo colonial los patios tienen fachadas, las fachadas del vacío y la calle es sólo una fachada más. En uno significa el vacío en el otro el lleno.

¿Pero cómo juzgarlo? si fue originalmente vivienda y sólo después museo, lo que aquí nos interesa no es la versatilidad de la construcción tipológica; sino el nacimiento de la idea casa-museo; ya no se trata de deambular con las colecciones buscando un sitio; se ofrece la última instantánea en la vida del autor. Muchos años después, el ICOM propondrá el ecomuseo, el museo donde los objetos se exponen en el ámbito que vivieron.

Poder observar la intimidad de un prócer, estemos o no de acuerdo con su calidad de tal, resulta extraño, hay cierta impudicia en el acto, nos sentimos empujados observando la bañadera de Mitre, a ejercer (aunque sólo sea imaginada y dicho en psicoanálisis vulgar) nuestras vergonzantes partes voyeristas. Pero la riqueza de información que este tipo de museo conlleva, resulta incomparable, se ofrece sin velos o por lo menos sin más velos que los que la propia época había construido, a múltiples y renovadas interpretaciones.

Aquí podemos comparar incluso con las ideas de Le Corbusier sobre la ciudad histórica como museo viviente, intocada e intocable por las nuevas operaciones inmobiliarias.

Pero volvamos a la idea hipotetizada al comienzo sobre las formas cambiantes de la arquitectura, aparentemente nos hemos contradecido, la solidez de nuestras representaciones históricas no ofrecen fisuras, el edi-

ficio se ha mantenido incólume, podemos pasar de edificios exentos a sólidos entre medianeras, pero el infundible sello colonial estará indefectiblemente presente. Dónde está entonces la variación en la forma del habitar museo? y dónde los cambios en el lenguaje? Observemos ahora el Museo Sarmiento de 1938, si bien es una construcción muy anterior donde se desarrolló el Congreso de Belgrano, no cabe duda que aquí ya no habla el lenguaje colonial; el liberalismo laico y sarmientista, admite o exige un código renacentista, positivista sin las trabas de la ideología católica, pero es que ha pasado toda la experiencia Radical y pese a encontrarnos en la marea liberal, de "prohombres" que quieren limpiar la "escoria" popular, no es ya de preeminencia religiosa, ya no se mira a España, ahora la meca es París o Londres, la geopolítica ha cambiado las piezas de ubicación y hay que adaptarse a las nuevas circunstancias. El punto de fuga, dicho sin embages literarios es París.

Aunque el cambio no es poco, la estructura portante es la misma, el modelo se ha vaciado del contenido y se ha cargado el discurso con nuevos argumentos que cambian el decorado, pero no la esencia de la representación; la dependencia ideológica sigue presente. Si pensamos que ya se realizan en el país las experiencias primeras del habitar moderno, no resulta difícil imaginar las barreras que tendría que derribar quien pretendiera crear un museo en la sintaxis del lenguaje moderno, o al menos en un hábitat en que su continente no fuese ya un objeto museable. Pero un corte se produce en el discontinuo desarrollo de esta novísima práctica, la creación del Museo Social Argentino.

Un "lapsus" en el discurso museológico o un punto de inflexión?

Ambas cosas podrían ser correctas, si bien el Museo Social nace en 1911, es a partir de 1956 cuando se crea la Universidad del Museo Social Argentino (1), primera universidad privada que adquiere una real proyección social; la creación de este museo constituye realmente un doble lapsus, primero porque no es un museo en el sentido común del término sino un recinto donde se pretende albergar el análisis y acción sobre la realidad social argentina y donde recién en 1959 se crea la escuela de Museología y segundo porque insólitamente no responde, a los códigos lingüísticos que venimos observando en esta temática. Quizás se deba esta posibilidad a que en realidad no va a funcionar como museo? y a qué se debe entonces esta presentación con una denominación absolutamente equívoca? Lo que en realidad sucede es que se toma el nombre museo (2) en su acepción amplia y según reza en la Real Academia Española: "Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales" pero también está en el horizonte de su fundador, Dr. Tomás Amadeo, el modelo del Museo Social de París y Budapest. Lo que básicamente ocurre, es que el incipiente liberalismo científico y social necesita un lugar "neutro" donde operar, lejos de las influencias de los gobiernos de turno y aceptando de buen grado las innovaciones que las ciencias o las "artes liberales" propongan.

Pero detengámonos un momento en el proyecto, qué curiosa excepción para el país- se construye !!. Contiene las funciones típicas de la universidad; anfiteatro, aulas, administración, bibliotecas, etc. aunque una total ausencia de salas de exposición. Se trata de una operación inmobiliaria, para una universidad privada de gran volumen -12.000 m² de obra- de la que surgen algunos interrogantes. Por qué para una obra privada el M.O.P. hace el proyecto?. Cómo es que responde a la sintaxis de las vanguardias arquitectónicas siendo para el tema museo? por el momento no tenemos respuesta al primer interrogante, podemos entender en cambio la

(1) Ver plano nº 1.

(2) Ver plano nº 2.

segunda, desde la perspectiva del "progresismo" que guía a sus fundadores. Veamos algunas observaciones al proyecto: composición clásica en sus plantas simétricas y en su simétrica fachada, y aunque no faltan ni la ventana alargada ni la ventana en esquina, de la figura -ción moderna; el peso de la simetría estática, del plano de fachada e incluso de los elementos clásicos de la torre; basamento, fuste y remate hace que convengamos en que se trata de un cambio de dirección mas no de sentido, un verdadero punto de inflexión, el pacto entre lo tradicional y lo moderno en lo representacional se materializa en la mesa de dibujo pero viene inspirado des de "otras mesas", desde otros saberes. El Liberalismo nacional mira a Europa, envidia y admira sus "artes liberales" pero sólo aquellas conciliadoras, las que disuelven las contradicciones, no las que enfrentan radicalmente estrategias de dominación con espíritu de liberación. Su situación urbana resulta extraña, alejada de los centros educativos y sólo justificada por la jerarquía que significa para la época el ensanche de la calle Corrientes.

Desde este lapsus podemos visualizar que existen, para temas afines al museo -siempre que no se trate de museos de historia, claro está- la posibilidad de incorporar otras sintaxis arquitectónicas y lo que es más importante aún; formas de habitar "más funcionales" y acordes con la "vida moderna".

Otro cambio significativo.

Veamos ahora una clara combinación de ambos lenguajes, ecléctico y neoclásico en lo que es representación y exterioridad de fachada y códigos "funcionales" en el interior. Hablamos del actual Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, el primer museo argentino fundado en 1812 y albergado hoy en Parque Centenario junto al Instituto Nacional de Investigaciones de las Ciencias Naturales. Pero antes veamos algo de su agitada vida proyectual, si bien sus anteproyectos en el mismo parque comenzaron alrededor de 1925, es recién en la década del '40 cuando se consigue inaugurar el edificio que hoy poseen y aunque es sólo una parte de un gran proyecto (1) es seguramente la mayor superficie museada de la ciudad, con todo no cabe dudas de que su historia demuestra que es quien ha pretendido mejor destino o es el que ha objetivado con mayor nitidez la utopía museo. De otra manera no se entendería el magnífico proyecto ecléctico neoclásico (2) de 1912 que se pensaba implantar junto al Jardín Botánico, en Malabia y Santa Fe. De clara simetría, netos y jerarquizados espacios para albergar las colecciones. Si bien en los museos de ciencias, las colecciones pueden mostrarse en vitrinas centrales, no cabe duda que aquí el telón de fondo hubiese tenido un peso innegable.

Innegable resulta también el carácter magno y solemne de su monumental arquitectura, sólo comprensible por haberse imaginado envuelto en los vapores eufóricos del centenario, pero sin duda apoyado en una clara ideología que atribuya el peso de la justa medida al poder de simbolizar que poseen los edificios de la cultura. Si algunos autores atribuyen el origen del "arte de musear" a la exposición de los trofeos de guerra quitados al enemigo y tal vez "dignos" de exponerse en hermosos palacios junto a las mejores obras de sus artistas, nuestro ejemplo tendría allí una ubicación envidiable; pero pensar aquí esta utopía construida resulta sólo comprensible por el clima de euforia y esperanza de progreso continuo no sólo de nuestro país sino del mundo entero que vivía lo que después se dio en llamar los años felices del siglo veinte.

(1) Proyecto de la Dirección Nacional de Arquitectura del M.O.P.-Año 1936-Ver plano N° 3.

(2) "El Museo Social Argentino" - Dr. Armando Moirano.

Pero volvamos nuevamente al que sí se construyó en Parque Centenario, que si bien no posee la magnificencia y esplendor del de Botánico, no carece de un pasado menos magnífico. En sus innumerables anteproyectos, imaginamos inmensos palacios casi versallescos o dignos monumentos de duras batallas, para enseñar en definitiva nuestro paisaje natural, que si bien puede ser extraordinario, de ninguna manera debería ser material de mistificación e incluso, utilizado como vehículo de desplazamiento, ocultamiento y en definitiva represión cultural.

De desplazamiento porque los objetos museados son el pretexto para levantar un edificio, hermoso edificio indudablemente, que habla entre otras cosas de la grandeza de las instituciones, de la permanencia de éstas y de la eternidad e inamovilidad de ellas.

Ocultamiento, porque no revela ni intenta revelar la realidad de un país en proceso de construcción, que no puede realizar semejantes alardes de ostentación.

Represión cultural porque de ninguna manera puede servir semejante templo para el ejercicio de la libertad cultural y sólo puede reafirmar, y lo que es peor reproducir la discriminación elitista de los poseedores de cultura.

El proyecto de 1925 muestra un despliegue no sólo de volumen construido y extensión -tipología en peine extendido semicircular, con patios interiores y pasajes vehiculares- sino que presentaba la posibilidad de construirse por etapas y esa quizás fue su peor cualidad ya que sólo se construyó la primera, las etapas siguientes encontraron a la industria de la construcción en la imposibilidad de hacerlo en este estilo neogótico, según se insinuaba en el anteproyecto realizado, un ecléctico que se balancea desde un neoclásico murario hasta un georgiano de reciente importación.

No negamos la trascendencia del estilo que importamos para la representación, para dar la cara a la ciudad, lo que sí debe quedar garantizado son dos conceptos básicos:

1º) Debe ser estilo consagrado internacionalmente y cuyo carácter no deja dudas de que se trata de una institución.

2º) En ningún caso se observa como apto el lenguaje arcaico-colonial.

Este segundo concepto puede explicarse por la devoción sin límites al progresismo de las ciencias y aquí pareciera ser que sólo se admite -implícitamente se entiende- no realizar una iconografía nacional sino que hasta se exige una incursión por otras regiones del campo representacional.

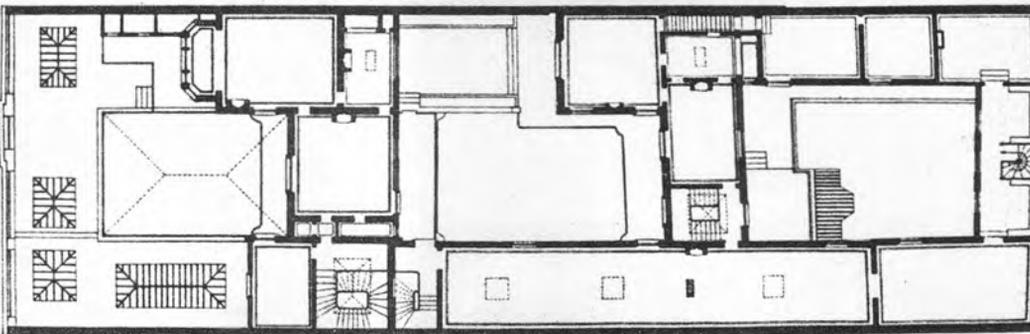
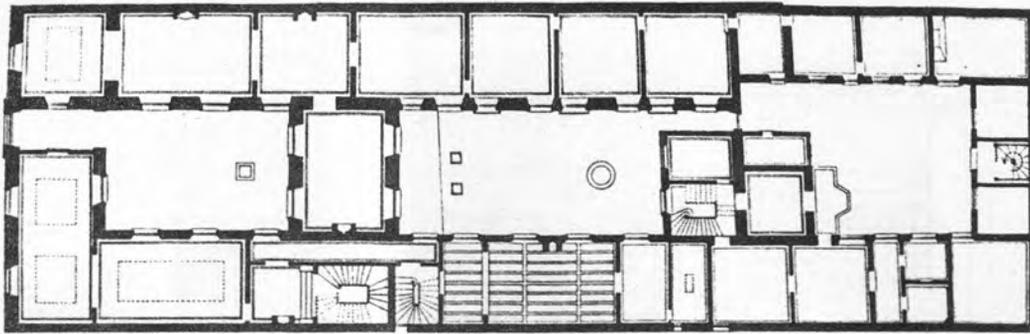
Nace así una noción no realizada hasta entonces, cambio significativo del que hablamos al comienzo: las áreas del interior, los ámbitos comunes, halls de acceso y escaleras principales hablan un lenguaje cargado de significaciones arquitectónicas, y fundamentalmente emparentado con el tratamiento ecléctico neoclásico de fachadas; los salones de exposición por el contrario reciben un carácter vaciado de significación y en general más relacionado con una sintaxis moderna.

Estas áreas o núcleos circulatorios, mediadores entre el exterior y el interior actúan como espacios de transición a la vez que nos advierten, con su tratamiento de buenas proporciones, paredes almohadilladas, escaleras de gran belleza -en el sentido clásico del término- de que vamos a penetrar un recinto donde hay que aquietar los ánimos y aguzar la percepción por lo que vendrá.

Esta sintaxis moderna con intenciones de neutralidad, se percibe claramente en algunos de los grandes salones que por momentos abandonan esta postura para incursionar en un art-decò amortiguado y sólo remarcado con insistencia en los cielorrasos. Hasta aquí lo figurativo, veamos ahora el contenido; no se advierte

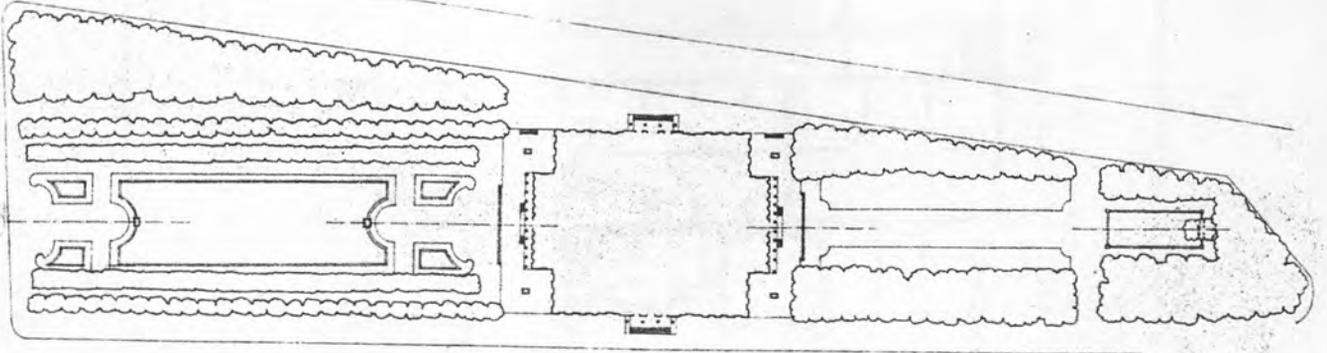
(1) Ver plano n° 4 (Museo Ciencias Naturales)

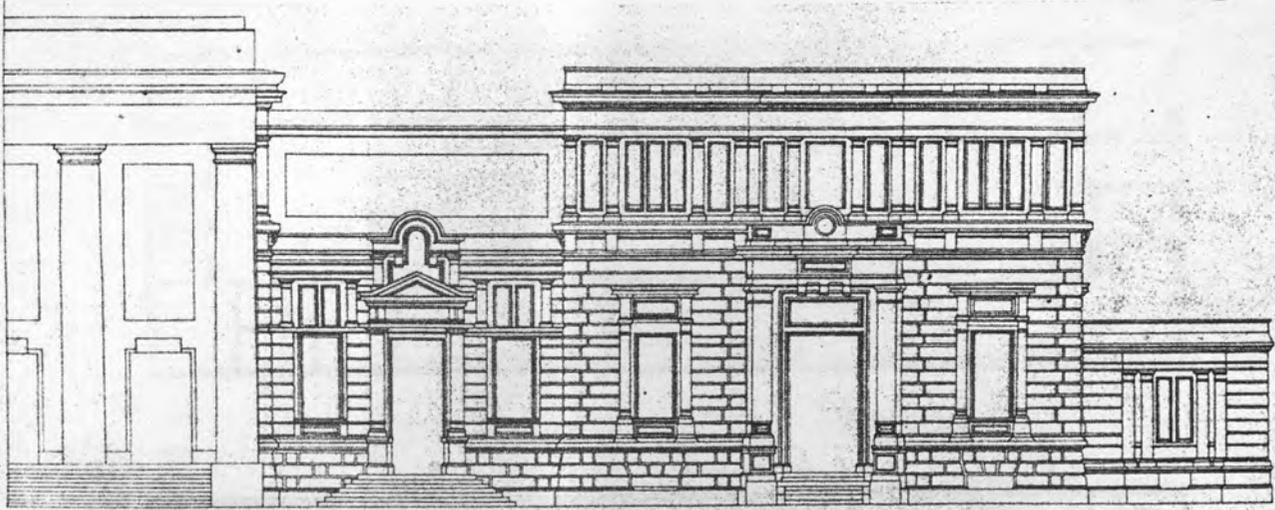
(2) Ver plano n° 5 (Museo Ciencias Naturales-J.Botánico)



3. MUSEO BARTOLOME MITRE.
Plantas baja y alta.

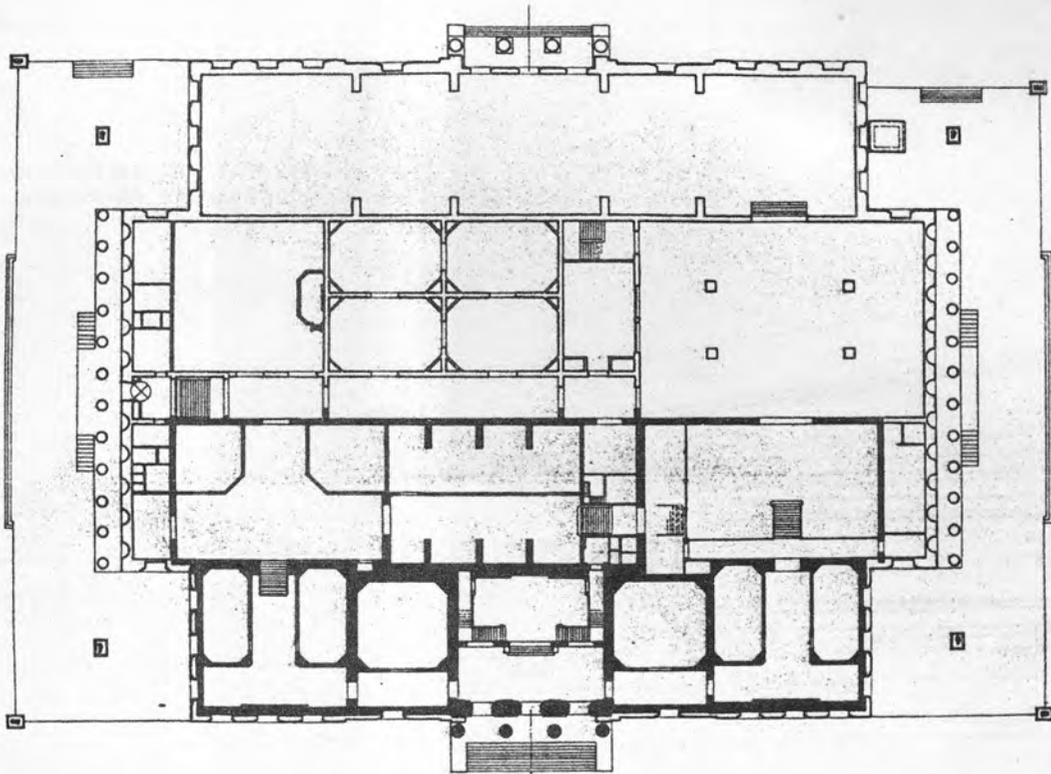
4. MUSEO DE BELLAS ARTES.
Plano de situación





5. MUSEO DE BELLAS ARTES.
Ampliación fachada.

6. MUSEO DE BELLAS ARTES.
Proyecto de ampliación



en el interior, pese al cambio de sintaxis, un real cambio en los usos de salas habitar, persiste el tratamiento homogéneo de salas tres salas, con muy buen material expositivo; pero no encontramos un descanso, un espacio donde pensar lo que se ha visto, un lugar para sentarse, tomar un café o mirar hacia los hermosos jardines del Parque Centenario. Y aquí nos encontramos con otro tema de gran importancia. Qué significa un edificio exento en medio de un parque -aunque sea un museo- si después como en una tumba, bloqueamos todas sus posibles miradas al mundo; cuando desde la más elemental pedagogía sabemos que, resulta imposible mantener la atención durante tanto tiempo. Pero a qué obedecé este profundo deseo de bloquear la mirada, la conexión con el exterior; qué se registra en los museos de cualquier clase?. Es solamente como indicaría la práctica museográfica con el objeto de crear la ilusión escenográfica, como en el teatro o el cine al cerrar todo contacto con el tiempo y espacio real para ofrecer a cambio otro, elaborado y distinto?, o es en cambio una intención latente, pero no por ello carente del irrefrenable deseo de vencer a "Cronos" y congelar sus efectos para volver permanentemente sobre nuestra memoria y comprobar que todo está aquí, que nada se ha ido, que el pasado no ha pasado y menos aún cuando vigilantes, nuestra conciencia congela su implacable transcurso? Hipótesis por el momento sin comprobación, preguntas sin repuestas, pero volvamos al tiempo y espacio real, sobre todo de aquellos de los que tanto carecen nuestros incipientes museos y marcamos la ausencia o escasez de áreas dedicadas, a depósitos, oficinas, restauración, etc., es decir, funciones de soporte, o infraestructura. Lo comprobamos en el proyecto de Historia Natural en Botánico o el proyecto tampoco realizado de Historia Nacional. Solamente áreas de exposición, la pura utopía no sólo en la iconografía elegida para la representación, sino en la distribución de los usos; no existe nada más que salas de exposición, solamente salas tras salas. -Nos recuerda la escasez de áreas de servicio, no sólo del personal de servicio, sino de baños y cocinas de las viviendas de lujo de fines de siglo. - Hoy podemos comprobar el alto grado de sofisticación de una cocina-lavadero actual con toda la artillería de aparatos electrónicos y el placer adherido a los baños, como una señal del cambio efectuado en las formas del habitar.

Nuevos usos, institutos y bibliotecas

Debemos destacar si un elemento no registrado hasta entonces y es la existencia de los institutos de estudio, del tema que trata el museo. Existe en el Parque Centenario y es de gran envergadura no sólo por su carácter social sino por la proporción de superficie asignada al mismo dentro de la totalidad y que en este caso llega casi a la mitad. Si bien hoy el Instituto está construyendo su propio edificio, anexo al existente y dejar así el primitivo sólo para la función museo.

Esta característica, de agregar otras funciones es visible en todos los museos argentinos y se materializa también con las bibliotecas. Casi podríamos decir que no existen museos que no tengan sus propias bibliotecas, de mayor o menor tamaño, de más o menos consulta, algunas con libros de un valor incalculable como la de Ciencias Naturales (1) con más de seiscientos mil volúmenes, (de mayor tamaño que la del Congreso de la Nación) y especializados! lo que ya bordea los límites de lo increíble. Lamentablemente, sin salas de lectura, sus anaqueles se ven recargados, hasta hacernos dudar de la eficacia de su uso.

(1) También poseen excelentes bibliotecas especializadas el Museo de Hist. Natural, el Mitre y el Sarmiento.

La biblioteca del Museo de Bellas Artes, es sin lugar a dudas la mayor que sobre el tema existe en el país. -No se encuentra, lamentablemente, situada de manera visible o de fácil acceso, prueba de ello son sus lánguidos 2.900 lectores en 1982 aunque sus depósitos contienen textos y libros de arte de incalculable valor.

Las Bellas Artes

Penetremos; desde la biblioteca, al mundo de las Bellas Artes. El primer hogar estable e importante es el Pabellón Argentino, armado en 1890 en Retiro en su retorno al país después de representarnos en la exposición de París de 1889, este alarde constructivo de hierro, vidrio y cerámica, cambió su destino de exhibidor de productos o mercancías materiales por bienes o mercancías culturales. Si bien son elementos diversos y regidos por leyes económicas muy distintas con acción en niveles diferentes, acomuna ambos productos el hecho de encontrar en el momento de la exposición un instante válido para ambos.

Pero veamos, al menos con los elementos que poseemos, cómo se desarrolló la vida en este museo adaptado (1). Sin divisiones internas rígidas podemos deducir la existencia de una adecuación flexible en la exposición de los elementos portantes. La total abertura hacia el exterior creaba, seguramente, serias dificultades para ver a través las pinturas o esculturas expuestas, hecho que seguramente debió subsanarse, como en el actual museo de Ciencias Naturales, oscureciendo sus vanos y hasta incluso sus bellas lucarnas por la imposibilidad de ejercer un estricto control no sólo de la intensidad lumínica sino de la térmica que resulta de esta manera dañina para los objetos puestos en exposición. No estamos rechazando la posibilidad de apertura al exterior, simplemente señalamos las dificultades que debieran superar en este edificio, los expositores de las obras, ante el descontrol señalado, válido para la exposición de los primarios productos de la tierra pero no para los más sofisticados de la ciudad.

El Pabellón Argentino estaba situado en un Solar de Retiro junto a un edificio donde se realizaba el Salón Anual de Bellas Artes, rodeado de jardines, este edificio de una iconografía con reminiscencias orientales traía en su seno varias novedades: Primero: tenía un carácter provisorio por su origen de objeto desmontable, llevando implícito por esto último un alto grado de modernidad. Segundo: venía de una exposición mundial donde se incorporaba a la edificación los más sofisticados adelantos de la técnica. Tercero: incorporaba nuevos materiales, hierro, vidrio y cerámica, a este tipo de construcciones (2) que si bien, repetimos, se realizaba con una figuración que podíamos llamar exótica, constituían por el tema y por la técnica según una lectura Benjaminiana (3), un paso progresivo en el desarrollo de las artes.

Y es en esta trilogía argumental donde encontramos la identificación que hace que el incipiente mundo de las artes no sólo acepte sino se sienta orgulloso de tan prestigioso destino. Hecho observable en los documentos archivados en la biblioteca del Museo.

Resulta casi obvio señalar que estos déficit en el uso y quizás otros argumentos de no menor peso fueran creando la necesidad de pensar en otro destino, que tuviese no sólo salones de exposición sino áreas destinadas a las nuevas funciones que las nuevas formas del habitar-museo fueron creando.

Así en 1938, se traslada al actual edificio, ex Casa de Bombas de Obras Sanitarias, que debió adaptarse para sus nuevas funciones. Desconocemos si hubo ofrecimientos de albergues para las "obras de arte",

(1) De 2.800 m2 en dos plantas, ver plano Nº 6.

pero sabiendo de las tensiones que movilizan cada situación de cambio y conociendo concretamente las ofertas que reciben otras instituciones (1) para alterar su marco de actuación no creamos desahucado hipotetizar sobre ello. Este razonamiento es el efecto de abundar en los argumentos que nos autoricen a ejercer una visión crítica sobre una obra de arquitectura que si bien no fue proyectada desde comienzos para destinarla a tal fin, no pocos deben ser los deseos satisfechos que hicieron fuese ésta la aceptada como destino, si no final, al menos provisorio del mundo del arte.

Acercamos nuestra lente y vemos que existe una primera similitud, se trata de un edificio rodeado de jardines aunque sus funciones anteriores eran muy diversas, quizás más diversas en demasía con la anterior, se encuentra en la ribera norte del tejido urbano, ganada ya para la elite económica de la ciudad, y por lo tanto en un prestigioso lugar para "depositar" en custodia el creciente patrimonio de las bellas artes. Sabemos que el centro de gravedad de la geografía urbana, se desplazó definitivamente después de la fiebre amarilla de 1880 desde el sur donde habitaban las familias que ejercían el control del poder, hacia el norte y especialmente vecino a la ribera del Río de la Plata.

Este nuevo edificio ofrece una característica que antes no poseía, es la permanencia. Sus gruesos muros, su columnata de acceso, no dejan lugar a dudas de que hablamos de una institución que permanece en una construcción que está muy lejos de ser provisorio. Si bien desconocemos su textura y coloración original, el resado alisado que hoy ostenta lo acercan a una figuración de corte vernáculo, un collage de sobreimpresión sobre una lavada iconografía neoclásica que resulta imposible de disimular en la columnata de fachada.

Pero penetremos en la planta de 1934 (2) y veamos qué novedades presenta con respecto al Pabellón Argentino. En esta adaptación realizada por el Arq. Bustillo se observa un notable parecido con la planta del catálogo actual; se aprecia aún la impronta de la casa de bombas por las ochavas de ángulos internos; con una división de habitáculos fija e inamovible que la diferencia del gran espacio interior del Pabellón. No podemos afirmar que sea realmente un retroceso, pasar de divisiones flexibles a rígidas, lo que si advertimos es que no obstante la ampliación con ámbitos de mayores proporciones, carece de lugares destinados a otras actividades que no sean salas de exposición, sólo una pequeña portería y biblioteca, ni salas de restauración, administración, etc. Tampoco lugares de descanso para el público ni cafeterías u otros usos; se aprecia el cierre de ventanas que sólo van a existir en la ampliación y únicamente en los salones de escultura.

En 1936, nuevamente el Arq. Bustillo encara otra modificación (3), se trata ahora de una gran ampliación de superficie -duplicando la existente- cerrando una planta cuadrada, donde aparecen dos fachadas laterales, de doce columnas, que dan a los jardines y fuentes que se observan en la planta de exteriores (4). Se repite la situación, sólo salas de exposiciones y una de conferencias. La superficie dedicada a depósito resulta insignificante, hoy resulta asombroso no sólo que no haya salas de descanso, sino que no se hayan previsto siquiera sanitarios para el público.

La utópica situación en que queda el macizo construido, con largas perspectivas cuyo punto de fuga penetra en el frontis de doce columnas -que intuimos de iconografía renacentista- se contradice en el interior de este templo de las artes, por varios motivos, quizás el más importante es el carácter de pura máscara

(1) La Biblioteca Nacional p.ej. recibió entre muchas la oferta en 1945 de alojarse en el edificio Barolo de Avenida de Mayo.

(2) Ver plano Nº 7.

(3) Ver plano Nº 9.

(4) Ver plano Nº 8.

o "patriche" que adquieren las "fachadas de columnas" en relación con los interiores -más allá de la relación reduccionista forma-función- sino por una simple economía de recursos, ya que resulta dispendioso tan elocuentes accesos que no son tales y tan significantes portales, que exaltan la simbología de la penetración para desmentirla en el mismo momento de ejercerla.

Existe una segunda contradicción y es, no sólo la falta de simetría existente en el interior -en correspondencia con el exterior- sino, lo que es mucho peor, el desorden y la falta de jerarquía en la distribución espacial interior de la que no se logra deducir, para ejercer una crítica leal, desde qué principios o qué prioridades se establecieron en la proyectación de esta obra.

Un proyecto posterior, de 1943, reduce el área de acción al proyecto del '34 pero con una partición de la superficie de peor calidad aún, manteniendo la idea de recorrido circular, con sus pro y sus contra - no pasar dos veces por el mismo sitio, pero tener que atravesar todo el museo para quien sólo va a un punto de interés o a visitar una exposición temporaria-. El museo presenta hoy una circulación desde el hall central, con recorridos que remiten a salones que ofician de verdaderos "cul-de-sac" incluso en la gran ampliación que aún se encuentra en período de construcción.

Lo que sí aparece como aporte de gran diferencia es el estudio de fachadas definidas ahora por un neoclásico renacentista (1) donde no falta ni el almohadado, ni las columnas flanqueando las ventanas o los muros accesos laterales, ahora sobre la vía principal, que denuncian o una pobreza de recursos para resolver una fachada extensa o una neta y clara intención de exacerbar hasta el límite al absurdo de tener que utilizar, todavía en 1943, un "estilo" que respalde y de esta manera tranquilice los "exaltados" espíritus que siempre existen en el mundo del arte y comprendan que se trata de una institución seria y venerable que con sus pesados muros, aunque sean de similitud, podrá resistir los embates que provengan de los que pretenden menoscabar el poder de la institución.

Una primera conclusión

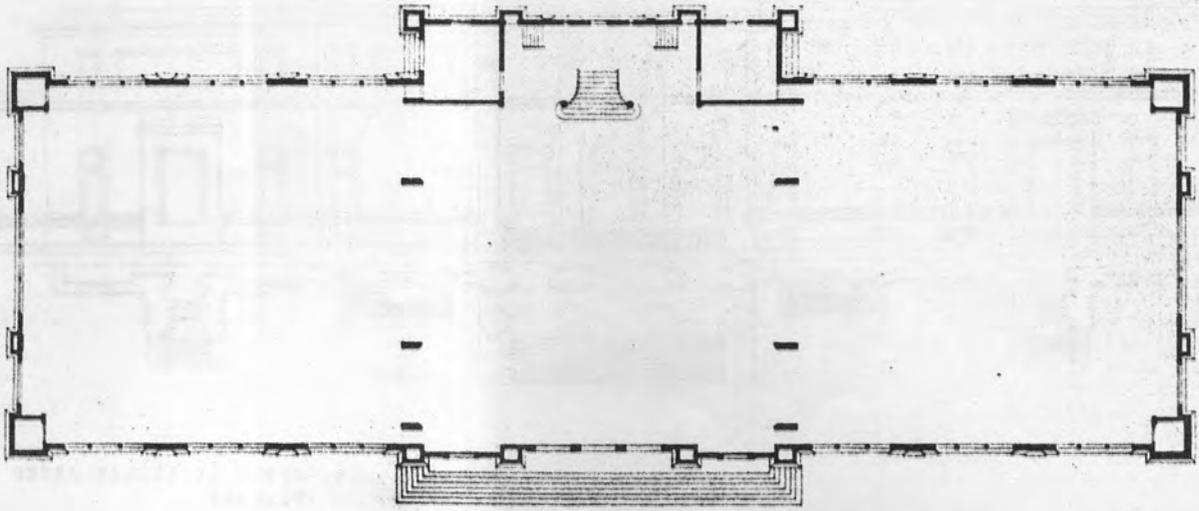
Si como dice M. Tafuri, "la historia de la arquitectura pretende entenderla a ésta como un pequeño fragmento de los modos de representación del conocimiento de lo real" y agrega "la arquitectura es la puesta en lenguaje de las condiciones edilicias de una época, la puesta en lenguaje de una determinada estrategia" (2), quedan dos preguntas por hacer: sobre qué conocimiento de lo real se apoyan los modos de representación de la arquitectura, en la edificación de nuestros museos? y cuál es esa estrategia?

No es innecesario aclarar que no estamos hablando de una estrategia conciente y como diría Foucault con "el hombre en la sala de los botones" se trata de un acuerdo implícito, no manifiesto y generado por el mismo sistema funcionando con sus hombres sujetos y no sujetos de su acción, estas condensaciones de poder necesarias para el mantenimiento del equilibrio del sistema, y que penetran en todo el tejido social, tiene también objetivos latentes, no manifiestos, no explícitos.

Por ejemplo, nadie parece dudar de la bonomía de las intenciones del accionar de los museos y se naturaliza el que su soporte construido, deba tener el carácter de edificio monumento, o por lo menos así se lo creyó hasta no hace mucho tiempo.

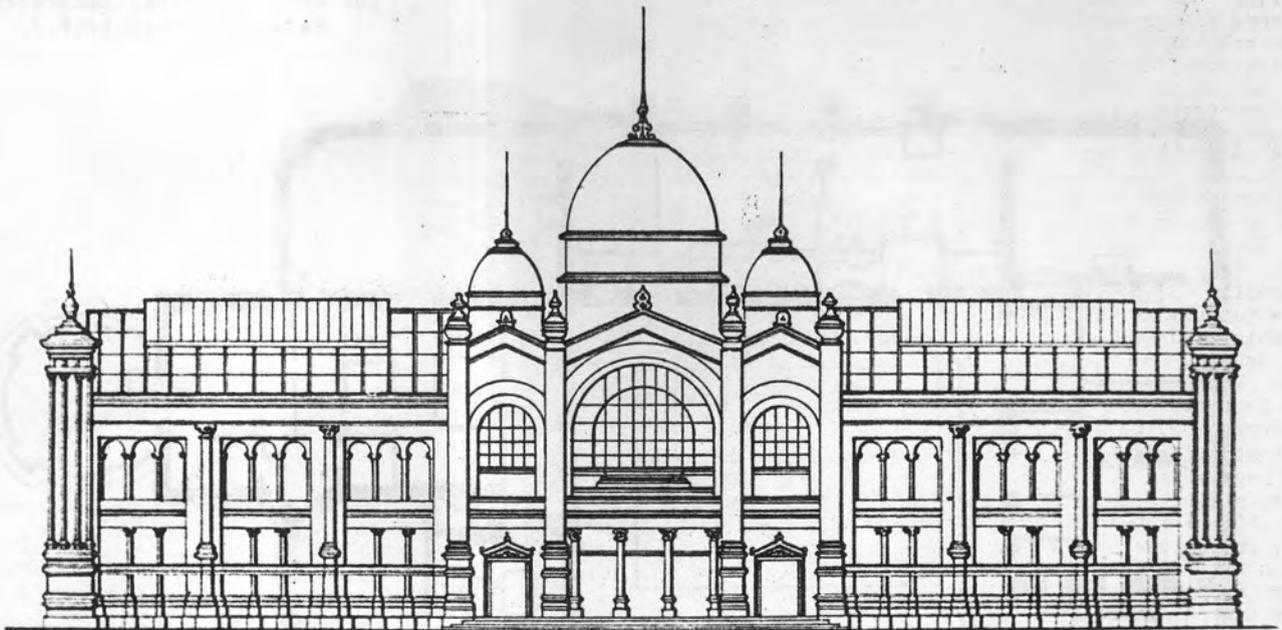
(1) Ver plano Nº 10

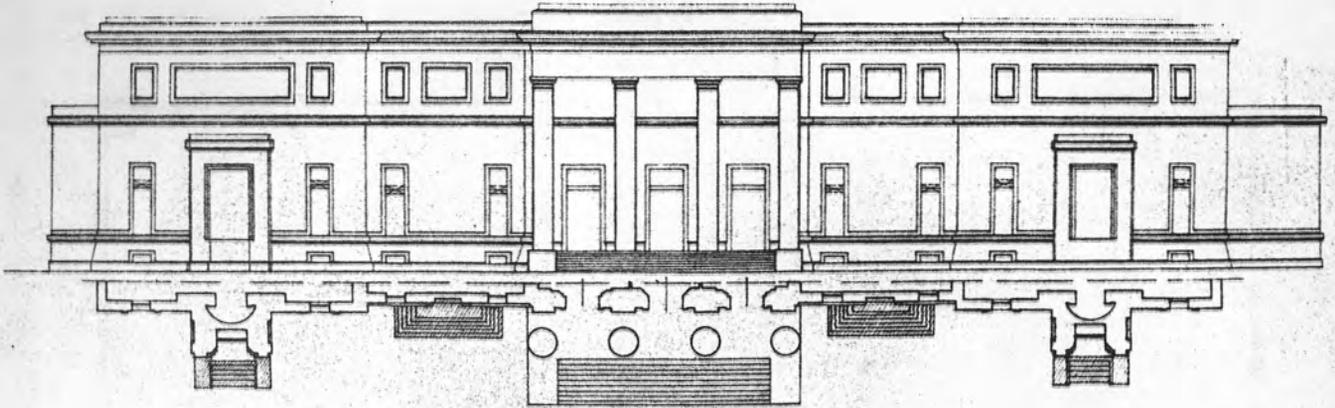
(2) Reportaje a M. Tafuri - De próxima aparición en Revista "Materiales" Nº 3.



7. PRIMER MUSEO DE BELLAS ARTES.
Planta del Pabellón Argentino

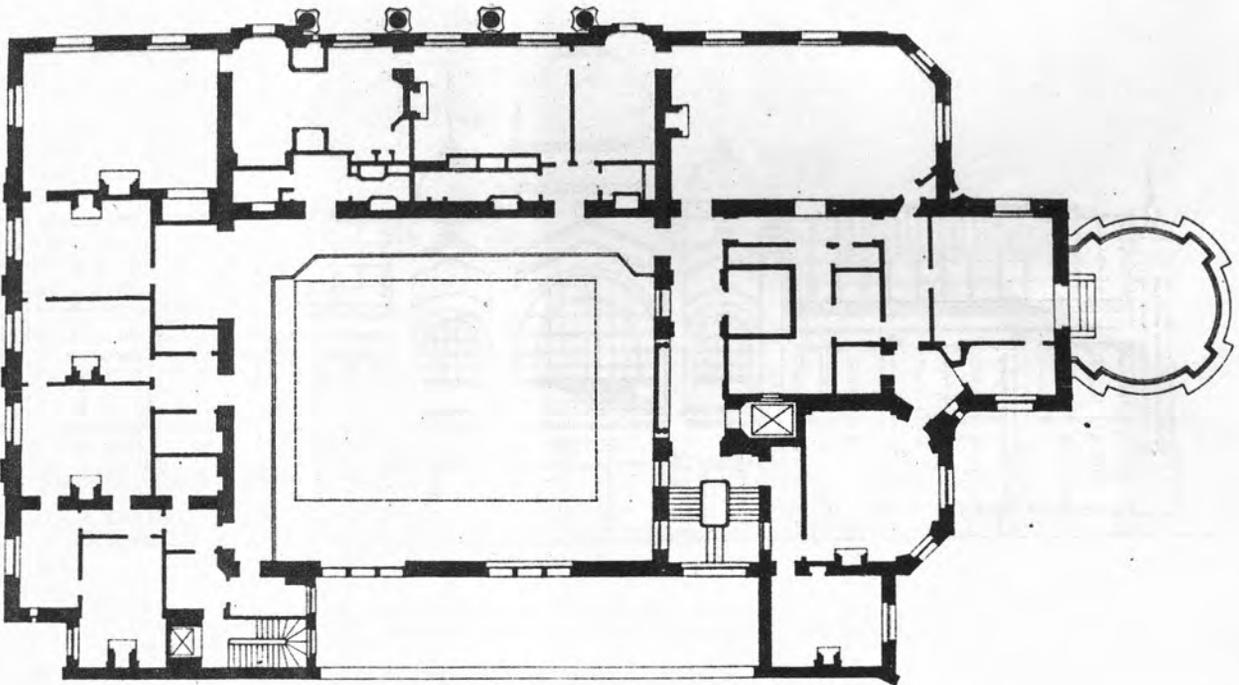
8. MUSEO DE BELLAS ARTES
Fachada del Pabellón Argentino





9. MUSEO DE BELLAS ARTES
Fachada

10. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS
Palacio Errazuriz.P.A.



Cómo se modificaría nuestra concepción de los museos, si pensáramos por un momento que su desarrollo institucional -con su ciencia, la museología, con su herramienta disciplinar la museografía- es para los sectores dominantes la implementación fragmentaria de una estrategia de poder globalizante de recondicionamientos y adaptación de las instituciones, con un claro objetivo de permanencia y mantenimiento del mágico poder legitimante ya sea del gusto o de la escala de valores y normas con las que habrá de "sujetarse el cada vez más sujetado sujeto".

No cabe duda que el conocimiento de lo real sobre la que se apoyan las representaciones de la arquitectura, (o mejor aún; las expresiones arquitectónicas, como manifestaciones visibles o cristalizaciones del conocimiento de la realidad existente en un momento de la historia y que a su vez son partes integrantes, una vez producidas, de esa realidad analizada) en las décadas del treinta y cuarenta que es cuando se estaban generando e implantando los museos de que hablábamos, se produce en el país ese largo proceso de modernización que cubre todos los estamentos de la geografía urbana poniendo en crisis todas las representaciones existentes que explicaban, sin fisuras ni sobresaltos, con un saber aparentemente concluido, toda la realidad existente ante sus ojos.

Si bien los museos podrían expresar al ámbito de la cultura donde habita la fantasía del excedente, es decir del progreso una vez satisfechas las necesidades de educación más elementales y en definitiva donde la sociedad se muestra a sí misma como cumplimentando etapas de progreso social, no podríamos quizás invertir esta lectura y observando desde otro ángulo del escenario construir en cambio esta otra representación? Es en el museo donde se conjugan el ocio y la educación pero utilizando ambas actividades o necesidades como trampas. El ocio, aparentemente libre, es dirigido, motivado, movilizado por introyecciones culposas del aparato publicitario, que invita a visitar tal o cual exposición en la esperanza de educar y así prestigiar con el acto del consumo, al visitante del museo. A la educación, porque siendo el otro componente del "atractivo museo", se entrega formación ideologizada y no información esclarecedora para que el visitante construya su propia representación. Y aún un paso más, no es legítimo pensar en que la existencia misma de los museos, su producción y más aún su reproducción, es una estrategia proveniente de la "producción del consumo" (1) museo?

O acaso no se ve en las exposiciones de arte, especialmente en la apertura de salones, desde el Nacional hasta los patrocinados por diversas firmas comerciales, a una elite, intelectual (o no), que consume el "bien museo" sin otro saldo residual que el de la exhibición de modas y sobre todo el de dejar sentado el signo diferencial y distintivo por el acto de la presencia. El estar, ya de por sí distingue, no otro es el sentido de la frase el "tout Bs.As." aludiendo a que no faltó nadie; paradójico valor instituido por la bilingüedad de clase alta, que remite, obviamente, a la necesidad de que todos participen del juego, y digo paradójico valor porque si la distinción está en la base del consumo y no la necesidad, esta lógica social indicaría que mientras menos sean los poseedores del signo mayor será el poder prestigiador de éste.

Este fenómeno diferencia notablemente los museos de arte, de los de Ciencias o Historia, a nadie se le ocurre exhibir "modelos" para visitar el Museo Sarmiento o el de Ciencias Naturales. La distinción por la concurrencia a estos últimos circula por otros canales. Un elemento que está en la base de la diferencia (no el único y quizás tampoco el más decisivo) es que el museo de arte a través de sus Academias y Jurados legitima valores y establece la gradiente aceptable y sa-

(1) "Génesis ideológica de las necesidades" J. Baudrillard

tisfactoria de alteración de la norma y con sus condecoraciones e incluso con sus marginaciones, establecerá los precios en el mercado del arte (1). Y aquí sí la obra aparece como puro signo-mercancía, que lejos ya de su valor de uso regido por una lógica funcional se instaura sólo como valor de cambio pero no como mercancía reemplazable y equivalente (no sólo por dinero, o por otras obras) sino como valor signo y regido por su propia lógica social.

La validación de los museos de ciencia o de historia pasa por publicaciones, cátedras, prestigio y otros elementos que se conjugan y compiten en el escenario del campo intelectual.

La esperanza negativa

Pero es desde la museología misma, desde donde debería provenir una cuidadosa crítica social y revertir esta actitud conciliadora en la que es puesta la museografía, vaciada de sus posibilidades de portadora de verdad y sobre todo de una actitud esclarecedora y no mitificadora de la historia, la ciencia o el arte. No resulta sencilla nuestra pretensión, ya que la noción misma que conlleva la palabra "museo", resulta de una dureza y una inmovilidad tal, que pretender identificar el campo nociónal museológico con acción reveladora, puede parecer una utopía inalcanzable y lo que es peor, inútil. Pero así como el naufrago que empuja desesperado su cuerpo hacia la orilla, no tiene otra alternativa; lo hace porque la inmovilidad es la entrega, la muerte, aunque nadie, ni él mismo pueda asegurar un final exitoso, sería necesario insertar una esperanza en esta realidad negativa del fenómeno museo.

Algunas de estas ideas despuntan en el horizonte museográfico, cambiando valores establecidos, veamos por ejemplo el museo de Arte de la Boca (2), creado y donado por Quinquela Martín en 1936, sitio de su residencia. Posee tres características distintas a los otros museos:

- 10) Se encuentra fuera del circuito céntrico de museos y salas de exposiciones.
- 20) Forma parte de un complejo cultural con escuela y teatro.
- 30) Pese a haber nacido como museo no tiene acceso directo desde la calle.

Estas características hacen que pese a tener pinturas de Lacámara, De la Cárcova, Berni, Victorica, Spilimbergo, Sivari y Cañas, entre muchos otros de reconocido valor y esculturas de Riganelli, Irurtia y Lagos entre muchísimas de significativa calidad, sus salas pese a sus quinientos visitantes diarios no cuentan entre ellos al "tout" Bs.As., ni por el momento, es sitio de moda para exhibición de personalidades (1) del mundillo de la fama. No es difícil explicar, por contraste, el excesivo "interés por el arte" que se observa en las inauguraciones de la ex-casa de bombas o el Palacio Errázuriz. Tampoco podemos descartar, entre los vaivenes de la moda que en algún momento estas excelentes obras se vean favorecidas y este magnífico museo se vea visitado por gente que desconoce que aquí se exhibe, sino el mayor, un contingente valiosísimo de pintura y escultura argentina.

Quizás influya, para su aislamiento las características y el estado actual del continente (2). Obra de un racionalismo híbrido, exhibe una sintaxis basada en una modernidad recién arribada al Río de La Plata. Pero este ingenuo collage de estilemas "modernos", que recupera las acogedoras recovas, sólo ofrece austeridad de lenguaje, tanto en sus áreas comunes (3) como en sus salas de exhibición, y no ofrece nada a cambio, se ha to-

(1) De la obra de arte como mercancía. H.H.Holz. Colección Punto y Línea. G.Gigli.

(2) Contiene más de 1.000 obras entre pinturas y esculturas sobre 3.400 m², 9 salas de exhibición y 3 terrazas.

mado una de las variables del código moderno, el despojo, y se han olvidado otras como proporciones, iluminación, jerarquía espacial, penetración interior-exterior, etc. A esta pobreza de caracteres permanentes debemos agregar un deficiente mantenimiento, producido quizás por su dependencia de una entidad oficial, y a la imposibilidad de contar con una economía (4) de desarrollo propio. No es difícil imaginar que con la venta de sólo una de sus valiosas obras, aunque esto parezca una herejía, podría transformarse este riquísimo museo en una realidad acogedora y agradable. Si bien el patrimonio es el bien básico de cada museo, una venta doblemente condicionada, con el museo para realizar las obras y con la entidad adquiriente, del interior o del exterior, para exhibirla al público permanentemente. No me parecería un crimen de Lesa-Patria, encontrar exhibiéndose en el Museo de Arte Moderno de N.York a una pintura de Lacámara, o Sivori e incluso hasta el hall del Banco Nación por ejemplo podría albergar semejante sacrilegio.

En cuanto a los usos secundarios cabe anotar la ausencia de áreas de descanso, cafetería, etc. que aparecen como una constante de nuestros museos atribuible en parte a un escaso desarrollo de la tecnología museográfica pero fundamentalmente a una concepción católica del sujeto basada en la ausencia del placer terrenal y apoyada en la real dureza que poseían las condiciones de origen de la población inmigrante.

Pero por éstos años, la incipiente modernidad encuentra sus posibilidades de desarrollo en el no ejecutado Acuarium de Buenos Aires (1) emplazado en la Costanera Sur frente a la fuente de Lola Mora. De gramática "racionalista" y planteo simétrico sobre el eje longitudinal, nos revela una composición clásica de apoyo a esta atractiva y "moderna" figuración. Con dos torres que flanquean el acceso, escalonadas y de planta cruciforme que se ven muy difundidas en mucha arquitectura de todo el país para edificios públicos y de recreación. Extraña simbiosis entre un art-decò en retirada y una austera arquitectura blanca, de lisos revoques y pequeños aventamientos, o en muchos casos falsas ventanas.

Importante e imponentes halls de acceso y galerías de circulación; con respecto al uso público no hay variantes, seguimos en salas tras salas, desde el clásico acuarium hasta museo oceanográfico y una sala de reproducción de la industria del pescado, pero sin lugares para el descanso, ni áreas abiertas para observar el exterior. Hay sí un cambio para señalar, el detallado estudio de depósitos, despensas y áreas de mantenimiento de animales como del personal que los atiende. Carece, curiosamente de biblioteca especializada, uso prácticamente infaltable en la mayoría de los museos examinados.

Para la misma fecha, 1936, se produce en el M.O.P., otro anteproyecto no realizado, el Planetario de Buenos Aires (2), con emplazamiento desconocido, y fuerte macizo al frente, simétrico, pesado juego murario, limpieza de molduras, pero obsesivo almohadillado que sobre un significativo zócalo apoyan ventanas verticales absolutamente clásicas. A mitad de camino entre lo clásico y lo moderno, sin duda un edificio público con un grado de aburrimiento pocas veces conseguido. Si comparamos este proyecto con el realizado en los parques de Palermo (3), pese a su iconografía inspirada en un símil cósmico futurista, al menos carece de esa solemnidad mortuoria que contamina casi inevitablemente a cualquier edificio que se destine a museo.

Con la construcción del Centro Cultural San Martín en 1955, se crea una significativa variante, nace el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires que se aloja en el 9º piso y se destina el 7º y el 8º al Museo

- (1) Se entiende que no se pretende esta presencia sino sólo se marca el fenómeno.
- (2) Ver plano Nº 11.
- (3) En oposición al de Ciencias Naturales de Parque Centenario.
- (4) No pueden cobrar entrada por disposición oficial.

de Artes Plásticas E. Sivori ya creado en 1934.

Varias son las características innovadoras, pero la más importante es que por primera vez debe accederse a un museo por ascensor; esta especie de aislamiento con respecto al hábito de acceder directamente desde la calle, atravesando solemnes portales, sólo se ve atenuada por tratarse de un centro donde conviven teatros, cines, escuelas de arte, etc. No obstante, aún hoy resulta extraño acceder a un museo de estas connotaciones, que el público asimila más a una galería de exposiciones, que si funcionan en edificios de altura, que a un típico museo.

No está demás señalar la neutralidad del interior de la caja de exposiciones, con buena iluminación artificial y aunque no tiene ni lugares de descanso especial ni aberturas al exterior, su ausencia no se nota de masiado por tratarse de una sala que aunque de gran tamaño, no alcanza las dimensiones fatigantes de otros museos.

La ciudad como museo

Si como dice Foucault, no podemos percibir, en el desarrollo del saber, ni de la propia historia, un desarrollo progresivo y en una visión retrospectiva sólo registramos avances y retrocesos, discontinuidades, desplazamientos transversales, y nudos donde se concentran en determinados momentos, importantes acontecimientos, que cristalizan de las más diversas formas; el Museo de la Ciudad ha saltado el duro y denso borde del discurso museológico y ha dejado un vacío, en este lento avance de las formas del habitar museo, que no han llenado otras instituciones de igual carácter.

Por muchas razones podríamos decir que este museo se encuentra "más allá de la utopía" pero por esta misma razón por tocar los riesgosos límites de la disciplina, cuestionando el mismo que nacer museológico, puede transformarse en una entidad donde la pura hiperactividad sin un claro sentido de su rol lo coloque en un ámbito sin planos de referencia y sin marco de actuación.

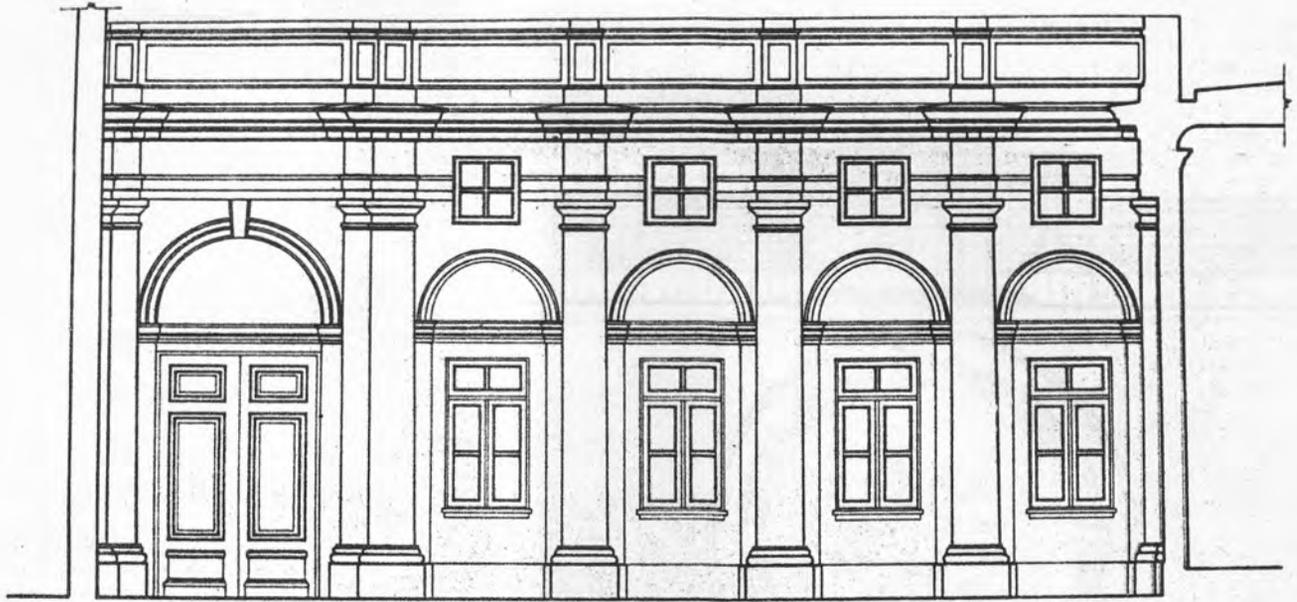
Pero veamos cuáles son sus logros:

- 1º) Posee una actividad de exposiciones infinitamente superior a su capacidad real de recursos e instalaciones.
- 2º) No expone sólo objetos del pasado, ha incorporado la muestra de conductas, comportamientos o costumbres del pasado y esto constituye una novedad absoluta.
- 3º) Ha ganado la calle, o mejor la ciudad, ejerciendo su claridad conceptual en los sitios más extraños.

Dice el catálogo de la exposición "Fotografías... ¿fotografías?" realizada en 1971: "Hoy día, el público receptor no está preparado (y aquí entra en juego el sistema educativo que hoy impera) más que para deformar lo que se les entrega al análisis cultural: se consume lo que venga y según sus connotaciones más superficiales, y esto no es un caos, es un orden perfectamente orquestado, es una coherencia de la incoherencia", este texto de la "hoja catálogo" en una gráfica quizás demasiado elemental, nos deja perplejos. La lucidez en la comprensión del fenómeno expositivo, es una valencia a favor de esta entidad por el carácter desmitificador con que las encara; carece de solemnidad lo que disminuye el índice de distinción que se ejerce con conductas de acumulación cultural.

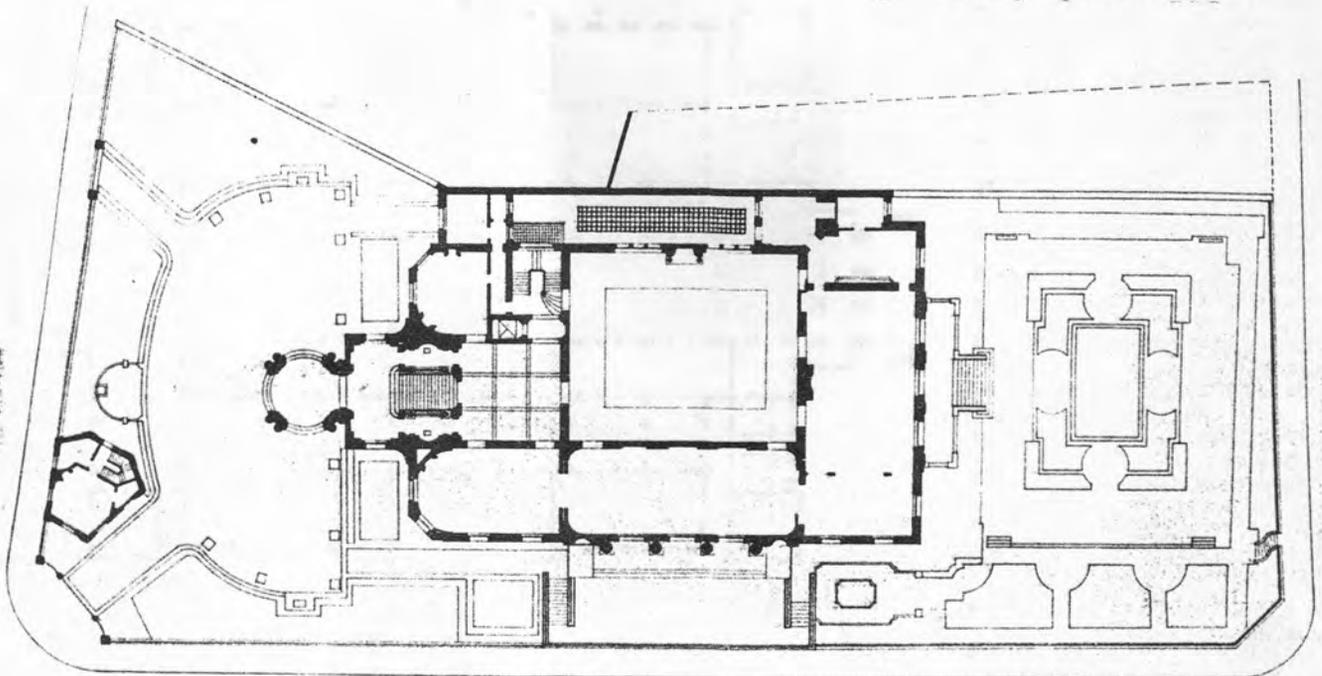
Pero no siempre se reitera este modelo expositivo en cuanto a claridad conceptual, y aquí radica el peligro de este museo, que por ser de "la ciudad" y comprender casi todas las actividades del hombre contemporáneo

- (1) Proyecto del Arq. Pirovano desarrollado en el M.O.P. y presentado en 1936, en planta de 120m X 90m., y cuatro plantas al frente. Ver plano Nº 12.
- (2) Posee 374 butacas y bóveda de 25 m. de diámetro y alrededor de 1.000 m². Ver plano Nº 13.
- (3) Ver foto Nº 4.

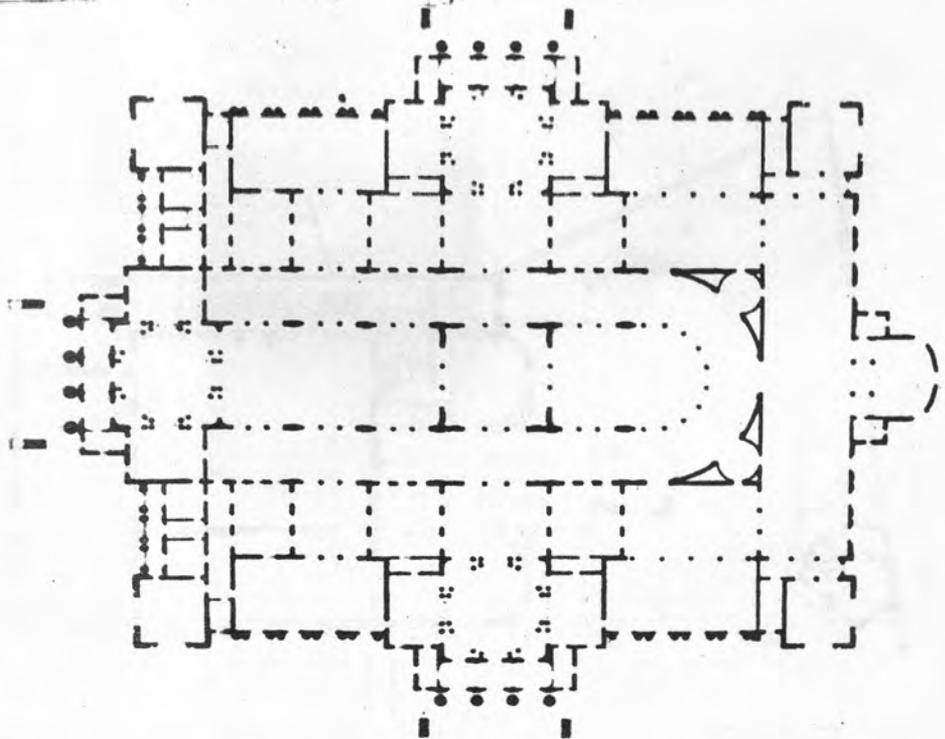
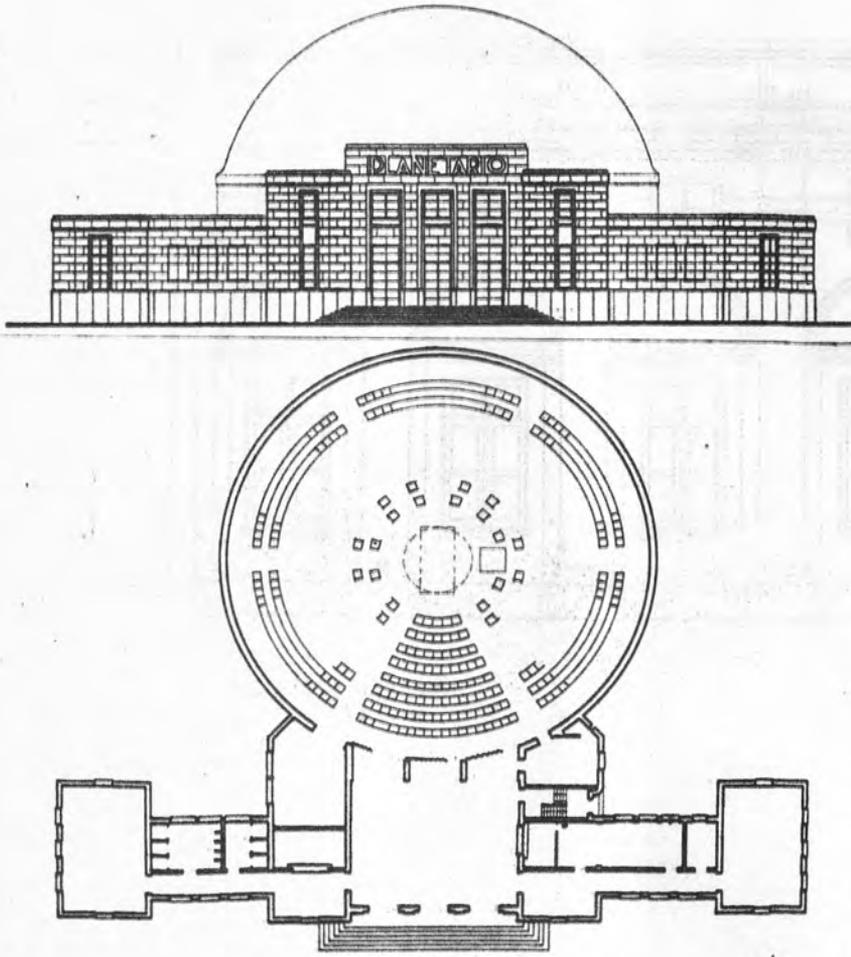


11. MUSEO SARMIENTO
Fachada

12. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS
Palacio Errazuriz.P.B.



13. PLANETARIO
Fachada y Planta



14. MUSEO DE CIENCIAS NATURALES
Planta Baja.

ráneo, puede caer fácilmente en el todo vale, o al menos en desniveles muy notables entre una y otra exposición, lo que hace carecer a algunas del claro sentido que conllevan otras.

Sus instalaciones reales son mínimas, la planta alta de Alsina y Defensa donde funciona el "alto mando" se encuentra ya atiborrado de sus objetos exponibles, allí se intenta llevar el archivo de la Ciudad (1) del cual el barrio Sur, su barrio, ya ha dado "muestras" de estar bastante inventariado. Sus recursos son realmente escasos como ejemplifican sus "económicos" catálogos.

Con respecto al reciclaje de costumbres de época auténticas dramatizaciones colectivas, carnavales, fiestas de tango o recreación de ambientes como aulas con objetos cargados de connotaciones y nostalgia, tienen un auténtico valor desmistificador, siempre y cuando no se transforme en la industria de la nostalgia que corre el peligro de adormecer las conciencias en el regusto por el pasado y no presentarlo como un momento que fue y que sirve para verificar en qué medida se ha cambiado, en qué cosas, y cuáles han servido para mantener el statu-quo.

Por ejemplo, cuando se realizan las exposiciones de las publicidades de época, "los porteños siempre fuimos sanos y bellos", aparece con claridad el doble mensaje, por un lado el manifiesto risueño y nostálgico al ver (y recordar algunos), la inocencia de estos instrumentos de convencimiento; pero hay un subtexto latente que nos habla de que hoy visto en perspectiva todo lo que se intentaba vender eran artículos no sólo innecesarios, sino, y lo que es peor, absolutamente ineficaces; y esto nos sirve para observar y denunciar los actuales artilugios que utiliza hoy el aparato publicitario, brazo armado del sistema para reproducirlo, creando necesidades artificiales y convocando a un consumo de artículos suntuarios o lo que es peor, publicitando reales artículos de primera necesidad, o medicinas salvadoras contra el stress que el propio sistema publicitario contribuye a sostener. Existe ya en algunos países el museo de la publicidad con un claro sentido de denuncia contra su rol fetichizante y encubridor.

Pero, si hay algo en lo que innova realmente con respecto a la forma de hacer o producir museo, es cuando afirmamos que gana la calle. Si bien aquí de donde el museo de la ciudad obtiene su material más valioso, es este el lugar donde se encuentra el material museable; ya se trate de un recorrido por la ciudad o en las búsquedas de edificios singulares, que con afán de conocimiento se organiza al estilo de las antiguas búsquedas del tesoro; o las visitas a puertas y ventanas organizada con una firma comercial privada o con otras firmas comerciales oficiales, ya que hasta en esto ha introducido modificaciones loables este singular estilo museográfico.

A modo de síntesis

Carece de interés realizar un recuento de las conclusiones desgrenadas a lo largo del trabajo, parece más importante, observar tendencias y señalar utopías posibles.

Así como decíamos que el museo de la Ciudad constituía en muchos aspectos del discurso museológico la utopía realizada; queda aún una franja vacía o un terreno no transitado que, si tomamos como modelos otros museos en el mundo, seguramente cubriremos tarde o temprano. Tales pueden ser el museo ecológico, el de los derechos humanos, el de la publicidad, etc., etc., no sólo con un carácter de colección, sino intentando la tan difícil tarea de esclarecer, formar, informar, investigar, con sentido comunitario y practicando la titánica empresa de superar las barreras ideológicas que impiden leer la realidad tal cual es, e incluso las re-

(1) Archivo sobre cinco ítems: Edificios, Plazas y Paseos, costumbres, Sucesos y Personas.

presentaciones habituales adheridas a los fenómenos como si formaran definitivamente parte de ellos.

Después existen temas particulares y específicos sobre los que cabría un abordaje distinto al que se ha practicado hasta el momento, por ejemplo la luz, si

bien ésta tiene un primer cometido que el mero acto de iluminar los objetos, existe una concepción del sujeto y aquí traemos una cita de Aurora León (1) donde alude a la predilección por la penumbra que distinguía al romanticismo y que a su vez este claroscuro era un signo de distinción; en cambio la modernidad incorpora la total penetración lumínica desde el exterior y la posibilidad de visualizar desde el interior la totalidad del exterior. En esto siguen nuestros museos negando las visuales del exterior y los sitios de reparo. En cuanto a la luz artificial, también la modernidad se connota con luz, carteles luminosos, iluminaciones indirectas, de colores, etc. Poco se ha explotado esta posibilidad en nuestros museos, algunos lo han practicado con suerte diversa.

El mismo razonamiento cabe para el tema servicios, tanto del propio museo como del público, si bien algo se ha avanzado en esto, en realidad poco es lo que se ha concretado. Sabemos de la ausencia de recursos para dedicar a estos ítems, pero hemos observado proyectos de museos, que aunque no realizados, no existe en las premisas previas la intención de crear estos lugares.

Hemos observado también, que casi todos nuestros museos tienen su lugar destinado a la biblioteca, que aunque no siempre de fácil consulta, es una variante no contemplada en estas instituciones en otros países. No poseemos un relevamiento de la utilidad real que prestan estas bibliotecas y deberá depender seguramente de la facilidad de su acceso y uso.

Los museos de arte, si bien han accedido a la propiedad horizontal y con ello se ha marcado una novedad significativa al fundirse con la vida cotidiana y restar solemnidad, carecen de la posibilidad de acoger modalidades del quehacer estético contemporáneo como happenings, escultura urbana, etc. Estos gestos podrían realizarse en espacios al aire libre o en grandes superficies cubiertas de rústicas y resistentes materiales para posibilitar su uso intensivo.

Otra modalidad es el museo combinado con otra actividad -por supuesto de tipo cultural- sea biblioteca como dijimos, Institutos de Ciencias, de Historia, o insertos en Centros Culturales como los ya vistos.

En cuanto a su iconografía, se adapta lentamente a las modificaciones que sufre el habitar en general, aunque ya vimos que los de Historia se encuentran ligados a un lenguaje colonial y en cambio los de ciencia o arte han variado con el tiempo, en mayor grado que los primeros.

Todas estas determinaciones junto a las exigencias institucionales conforman la densa trama del habitar museológico, cada una pesa de distinta manera para cada momento histórico y deja su impronta en el espacio construido, es a partir de estas huellas, no siempre visibles, que hemos intentado reconstruir y desconstruir la particular historia de estas instituciones dedicadas precisamente a coleccionar las infinitas historias del quehacer humano.

¿Pero, podemos ahora responder a la pregunta inicial, son los museos depósitos del saber? La respuesta es sí y no. Positiva porque allí se albergan los residuos materiales de los acontecimientos solemnes y cotidianos de la vida de una sociedad y desde allí, reconstruyendo los rastros, tendremos la posibilidad de representar una historia que seguramente no coincidirá con la historia oficial, pero que tendrá la virtud de haber sido extraída de los "datos casi puros", sin elaboración.

(1) El Museo, teoría, praxis y utopía-Ed. Cátedra S.A. Madrid.

Negativa porque esta reconstrucción sólo se podrá hacer a partir de "estos datos" que fueron museados por quienes poseían ya una ideología selectiva, inconciente la mayoría de las veces y como tal arbitraria aunque válida en la creencia de los sujetos actuantes.

Es por tanto legítimo hablar de depósitos o albergues del saber, aunque deberíamos hablar de un saber en bruto que debe ser elaborado por quien accede a él con el objetivo de poseerlo, no sólo porque se encuentre petrificado, sino porque lo está de una determinada manera, impregnado de hábitos, costumbres, ideas que conforman y dibujan una interesada realidad, ocultando con verdades a medias, el mayor acercamiento posible a las múltiples determinaciones y estrategias de dominio que definen cada situación histórica.

CUADRO Nº 1

AÑO MUSEO

1812	* Museo del País Bernardino Rivadavia (Hoy de Ciencias Naturales)
1887	* Museo Histórico Nacional
1888	* " Postal y Telegráfico Dr. Ramón J. Cácano.
1895	* " Nacional de Bellas Artes.
1890	* " de Lapiceras Históricas.
1893	* " de la Policía Federal Argentina.
1900	* Museo de Botánica y Farmacología - J.A. Domínguez.
1903	* " y Archivo Banco Provincia de Bs.As.
1904	* " Etnográfico - J.B. Ambrosetti.
1904	* " de Mineralogía y Geología.
1905	* " Mitre.
1913	* Museo Tecnológico Ingeniero Eduardo Latzino.
1915	* " Forense de la Justicia Nacional.
1917	* " del Instituto de Hipología.
1922	* Museo Municipal Arte Hispanoamericano Isaac F. Blanco.
1927	* Museo Numismático y de Valores del Estado.
1929	* " de Ciencias Naturales Angel Gallardo.
1931	* Museo Argentino para la Escuela Primaria J.B. Terán.
1934	* Museo Artes Plásticas E. Sivori.
1936	* " Bellas Artes de la Boca.
1937	* " Nacional de Arte Decorativo.
1938	* " Sarmiento.
1938	* " Nacional del Teatro.
1938	* " de Arte Marino.
1939	* Primer Museo Argentino de Historia Argentina de la Escuela Primaria.
1939	* Museo del Teatro Colón.
1940	* Museo del Cabildo.
1940	* " de Armas de la Nación.
1941	* " Numismático Banco Central R.A. J.E. Urburu.
1941	* Museo Maurice Minkowsky.
1942	* " Bs.As. Cornelio Saavedra.
1942	* " Casa Irurtia.
1944	* " del Instituto Nacional Sanmartiniano.
1948	* " Motivos Populares Argentinos J. Hernández.
1949	* " Antiguo Congreso Nacional depende de la Academia Nacional de Historia.
1950	* Museo Internacional de la Caricatura y Humorismo "Severo Vaccaro".
1954	* " de Animales Venenosos y Serpentario.
1956	* " Inst. Antártico Argentino.
1955	* " de Arte Moderno.
1958	* " del Escritor.
1958	* " "Casa de Ricardo Rojas" e Instituto de Investigaciones.

1960	* Museo del Grabado.
1960	* Exposición Permanente de Materias Primas Minerales.
1961	* Museo Roca "Instituto de Investigaciones Históricas".
1961	* " de Calcos y Escultores.
1961	* " Buque de Fragata Pte. Sarmiento.
1962	* " Municipal Arte Español "Enrique Larreta".
1963	* " Criblo de los Correales.

AÑO MUSEO

1963	* Museo Bellas Artes de la Escuela Nº 1 del Dist. Escolar XII "Gral. Urquiza".
1964	* Museo Nacional del Hombre.
1964	* " Botánico (en el Botánico)
1965	* " Nacional de Arte Oriental.
1965	* " Notarial Argentino.
1965	* " Histórico y Numismático Banco Nación.
1967	* " San Roque.
1967	* " Judío.
1967	* " Farmacobotánico J.F. Molino.
1967	* " de Aduanas.
1968	* Primer Museo Permanente del Boxeo Argentino.
1968	* Museo del Arte Plástico.
1968	* " del Regimiento de Granaderos a Caballo Gral. San Martín.
1968	* " de la Ciudad.
1969	* " Histórico de la Iglesia (Ex Monasterio de las Hermanas Catalinas).
1970	* Museo e Instituto de Investigaciones Históricas (a inaugurar)
1971	* " y Archivo Histórico de la Dirección Gral. Impositiva.
1971	* " Nacional y Centro de Estudios Ferroviarios.
1971	* " de los Subterráneos.
1971	* " Alfredo Palacios.
1971	* " Arqueológico "Gastón Máspero".
1971	* " Ateneo Estudios Históricos Nueva Pompeya.
1972	* " del Traje.
1972	* " Municipal del Cine P.C. Duiros Hicken.
1972	* " Nacional de Aeronáutica.
1973	* " Nacional de la Farmacia.
1973	* " Notarial.
1974	* " Argentino del Juguete.
1975	* " Naval de la Corbeta Uruguay.
1975	* " Entel Telefonía.
1976	* " de la Diplomacia Argentina.
1976	* " de la Casa del Teatro.
1977	* Sala Histórica Gral. Savio.
1977	* Museo Bernardo A. Houssay.
1977	* " Gral. Belgrano.
1977	* " y Biblioteca de la Literatura Porteña (dedicado a Carriego).
Sin Fecha	* Museo "María Antonia de la Paz y Figueroa".
*	* " de las Obras Misionales Pontificias.
*	* " de la Casa de Gobierno.
*	* " de la Basílica del Rosario y Defensa de Buenos Aires.

CUADRO Nº 2

TEMAS	Constitu cionales	Inconstitu cionales	S/F	Total
Museos de Arte	6	13	-	19
Museos de Historia....	6	12	1	19
Museos de Ciencia.....	7	7	2	16
Museos de Costumbres..	6	6	-	12
Museos de Adm.Pública.	4	4	-	8
Museos de Militares...	3	3	1	7
Museos de Tecnología..	1	2	-	3
Museos Religiosos.....	-	2	1	3
SUMA.....	33	49	5	87

CUADRO Nº 3

DEPENDIENTES DE ORGANISMOS OFICIALES:

Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos (Depende del Min.de Cult. y Educación) creado en 1938	*Museo Histórico Nac.1887 *Museo Mitre.....1906 *Museo Sarmiento.....1938 *Museo del Cabildo....1940 *Museo del Traje.....1972
Complejo de Museos de Arte y Ciencias-1973-(Procede Dto.Museo Nac.1969) que había sustituido Dir.Gral. de Museos y Bibliotecas.	*Museo Arg.de Ciencias Naturales B.Rivadavia e Inst.Invest.C.N....1812 *Mus.Nac.Bellas Artes.1895 *Mus.Nac.Arte Decorat.1937 *Mus.Nac.Arte Oriental1965 *Museo Casa Irurtia 1942
Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la C.de Bs.As.	*Museo Munic.Arte His-panoameric.L.F.Blanco1922 *Museo Artes Plásticas E.Sívori.....1934 *Museo Histórico de la C.de Bs.As.A.Saavedra1942

CUADRO Nº 4

AÑOS	ArteHist.	Clénc.	Costum.	Adm.Púb.	Mil.	Otros	Años		Tot.
1812 y s/r	-	1	2	-	-	1	1	-	5
1880-1930	2	2	5	2	2	1	1	50	15 Cons.
1930-1946	6	6	-	2	1	1	-	16	16 Inco.
1946-1955	-	1	1	2	-	-	-	10	4 Cons.
1955-1958	1	1	1	-	-	-	-	3	3 Inco.
1958-1962	3	1	1	-	-	1	-	4	6 Cons.
1962-1964	2	-	2	1	-	-	-	2	5 Inco.
1964-1966	1	2	-	-	-	-	-	2	3 Cons.
1966-1973	3	3	3	3	3	2	4	7	21 Inco.
1973-1976	-	-	-	2	2	1	-	3	5 Cons.
1976-1980	1	2	1	-	-	-	-	4	4 Inco.
SUMA	19	19	16	12	8	7	6		87

El Asilo Colonia
de Lomas de Zamora

por María C. Poberaj

ANÁLISIS DE LAS ESTRATEGIAS DOMINANTES EN SU
CONSTITUCION, DE SUS TRANSFORMACIONES Y COMO
PROPUESTA DE ESPACIO MANICOMIAL (1908) EN LA
MARGINALIDAD DE LA METROPOLIS.

Ante la necesidad de "...alojar a las crónicas y a las idiotas, lo que aliviará la casa que se encuentra tan hacinada y permitirá el acceso diario siempre tan solicitado."

(1)"...y a la brevedad posible porque no es humano que 132 enfermas duerman en el suelo por falta de local".(2) (1902) La necesidad es concreta: descongetionar el Hospital Nacional de Alienadas, situado junto con el Hospicio de las Mercedes (hombres) en el Predio de la Convalescencia (actual barrio de Constitución, Buenos Aires).

Hay un solo hospital para dementes mujeres en la capital y a él llegan pacientes del interior, Sumando, que dadas las condiciones terapéuticas del momento (año 1902) hay pocos egresos y que la población de Buenos Aires crece cada día más y la emigración, además es una de las causas más significativas del incremento de la locura.(3)

Datos estadísticos demuestran que el crecimiento de la población manicomial femenina en 1901/1902 es importante y acrecienta la urgencia de construir un nuevo lugar para alojar a las crónicas:

Hospital Nacional de Alienadas	
año 1901.....	1488 enfermas
1902.....entraron...	578 "
	salieron... 384 "
	fallecieron 112 "
	<u>1570</u> "

Esta situación de falta de espacio físico para alojar a los enfermos mentales en Argentina 1902, no es privativa de ese momento, sino que es una constante en la construcción manicomial argentina. (me atrevo a decir, que hoy, 1983, la situación no es distinta).

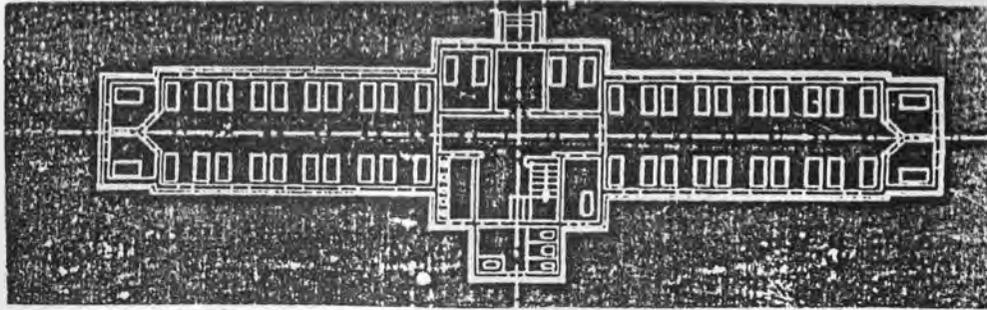
"El hacinamiento parece ser una condición estructural del hospicio, atribuída siempre a la precariedad de recursos". Y aunque los directores y las inspectoras (de la Soc. Beneficencia) se quejan "... el hacinamiento cobra un valor "en acto" simbólico y transaccional. Porque en ese estrechamiento del espacio reaparece la vieja imagen del encierro, como una dimensión represiva permanente, que establece los límites precisos de la "liberación" de los locos..." (4)

Cuando se inaugura en 1863 la Casa de Dementes para hombres, hay 123 internados, pese a que su capacidad era de 120; es decir que el exceso de población comienza ya con el nacimiento del asilo. "...¿Cómo esperar, pues, que una casa en estas condiciones se convierta en un instrumento de curación, cuando la falta de espacio nos obliga diariamente a alojar a tres y cuatro personas en una habitación de 30 m3, a poner camas en la galería y a hacer comedores generales en las mismas."(5)

¿Porqué un asilo colonia suburbano como solución y no la ampliación del Hospital Nac. de Alienadas en Buenos Aires?

Existe tras de esta decisión de implantación urbana (que no es para nada casual) toda una serie de estrategias dominantes que abarcan requerimientos económicos, urbanos, de discursos de higienistas y psiquiatras, de gobierno, de nuevas terapias, de control de la población de alienados (6), etc. El sector de salud pública nunca se caracterizó por disponer de recursos económicos en cantidad suficiente para sus necesidades y la Soc. de Benef. administra en ese momento el Hospital Nac. de Alienadas; consiguiendo como futuro anexo una gran casa en Lomas de Zamora conocida como la Quinta de Varela. La propiedad pertenece al Banco Hipotecario Nacional en liquidación y el Directorio esta dispuesto a alquilarla a la Sociedad.

Dentro de la misma sociedad surge el debate entre sus miembros, acerca de las posibles soluciones al problema urgente del hacinamiento. Un grupo propone hacer "una construcción ligera" (de carácter temporario) en el hospital de la capital. Otro estudia, tras una visita a la quinta de "Las



Planta Baja, Pabellón Dormitorio, 1904, Ing. Nystromer

Lomas" la posibilidad de refuncionalizar la gran casa. Esta propuesta, tiene sus desventajas: sólo hay lugar para 84 camas (la necesidad mínima son 132), así que se propone edificar un pabellón y dependencias. Ante la urgencia, surge la propuesta de hacer un galpón en el H.N.A. y le piden al ing. Nystromer, los planos (es el ing. constructor del H.N.A.; colaborador inmediato, antes y durante la gestión del Dr. Esteves como director 1907/24) (7)

La polémica sigue: "...¿se debe gastar dinero en hacer galpones ó es mejor emplear lo que se pueda en un edificio más sólido en "Las Lomas"?" (8)

Ante la incertidumbre, ya que no se conoce el presupuesto para el año próximo, las gestiones se paralizan. La polémica llega al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (diciembre de 1902), ya que de él depende la Soc. Desde su cargo de director, el Dr. Piñeiro, presiona para que la solución se concrete, ante el número creciente de pacientes sin cama que ya asciende a 184.

La construcción de un pabellón de madera por Nystromer, es finalmente aceptada. Una solución no muy económica y transitoria, avalada ante la urgencia por el director, el ingeniero constructor y las inspectoras de la Soc. (9)

Julio de 1903 "...aún se observa hacinamiento en los patios y la presidenta (de la Soc.B.C.) conferencia con el señor Nystromer y le pidió que hiciera una visita a la casa conocida como "de Varela" en Lomas de Zamora y presentara un croquis de lo que él cree pudiera edificarse allí, lo más económico posible, aprovechando el edificio que existe..." (9)

En las actas de agosto de 1903, aparece el informe del arquitecto: "...el sr. Nystromer considera que la propiedad es muy adecuada por su situación y extensión del terreno de seis hectáreas de superficie; que el edificio existente con algunas reparaciones, puede utilizarse para la administración y construir pabellones para alojar a las enfermas, según el croquis que acompaña al informe. Cree, que es más fácil calcular el promedio de gastos para cada cama que estima, adoptando sólidos materiales, sencillez en el diseño y en los detalles, en 500 ó 550 pesos c /u." (10)

En el anteproyecto del ing. Nystromer de 1904 (seguramente surge luego de aprobar el informe de agosto de 1903), el diseño tiene como base la repetición en su mayor parte de una tipología de pabellón (de dos plantas) distribuidos en todo el terreno con un trazado "muy simétrico" como de una ciudad ideal. Donde los espacios verdes condicionan la implantación de los edificios, pero la funcionalidad terapéutica que se tiene en cuenta, no es la de nuestros días.

Las enfermas tienen que ir a comer al edificio central (cocina, comedor) que está situado centralmente pero alejado de ciertos pabellones varias cuadras. (11)

¿Qué pasa cuando llueve?, ¿qué pasa si las enfermas están convalescientes?, ¿cómo llega la comida al último pabellón? ¿en un pabellón se duerme y a cinco cuadras se almuerza? Esta manera de diseñar hospitales es la llamada influencia francesa, del hospital en horizontal. Casi todos los hospitales de Buenos Aires antiguos corresponden a la tipología de pabellones (tanto hospitales psiquiátricos como generales)

En el asilo de Lomas de alguna manera se justifica su trazado por ser asilo de tipo colonia. Una versión mucho más reducida en tamaño, simplificada del Asilo Colonia de Open Door, que es anterior, 1901.

En marzo de 1908, la situación de hacinamiento en el H.N.A. es muy grave, así lo prueba la solicitud de su director, Dr. Esteves a la S.B.C. de clausurar el establecimiento para nuevos ingresos, salvo casos excepcionales. Fundamenta su pedido en referencia a un decreto del Gobierno Nacional del año 1894, con el que se resolvió un pedido análogo. (11) La autoridad del médico director se pone en manifiesto, no solo en su facultad de clausurar el hospicio, sino también en las sugerencias de modificaciones al plano primitivo del asilo de Lomas y de los pabellones de dormitorios que aparecen en las actas de la S.B.C.

En la tesis de 1885: "consideraciones sobre la higiene de los locos" de Albino Levantini: "los asilos deben edificar se en la campaña". Por razones higiénicas que son a la vez físicas y morales. El campo ofrece "el espacio, la pureza del aire, el agua, la luz, la salubridad de las habitaciones y vastos horizontes, que engendran la tranquilidad y la calma consiguiente". Existe la posibilidad para el trabajo agrícola, (el gran mecanismo de producción que significa Open Door de Luján con 600 ha) la facilidad para los paseos y las condiciones favorables para la creación de una comunidad cuyo modelo es la gran familia patriarcal. (12)

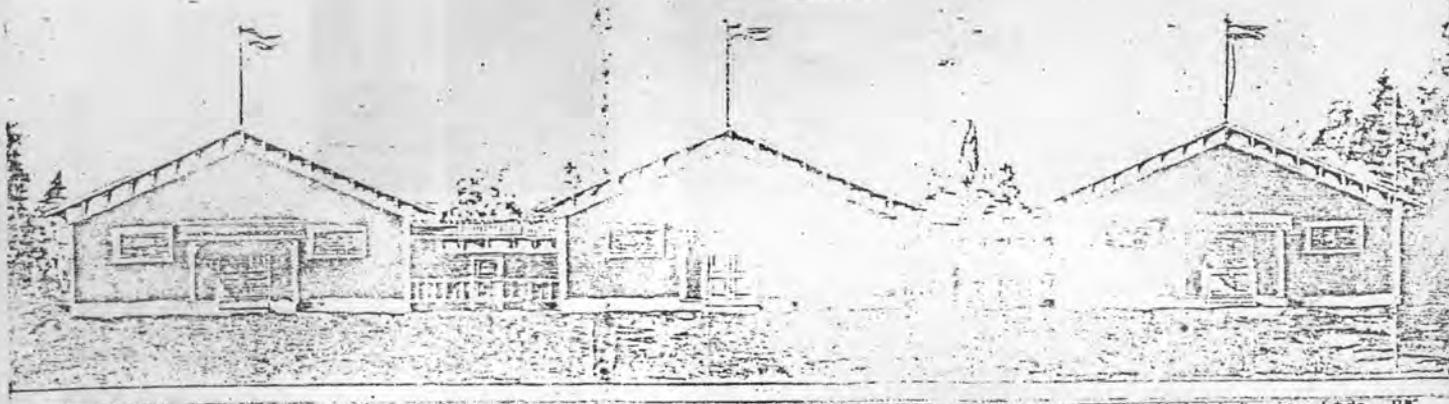
Tesis de 1885: "De un lado los elementos necesarios para el desarrollo y conservación de la salud orgánica, del otro los agentes morales capaces de distraer al enfermo de sus concepciones delirantes, de disipar su agitación y despertar en él sentimientos afectivos". "Las ciudades son el teatro de las pasiones políticas y sociales, de acontecimientos trágicos de todo género y por consecuencias: medios completamente incompatibles con el estado de estos enfermos". Aquí, encuentra su lugar el discurso higienista de Rawson: la promiscuidad, el hacinamiento, la oscuridad y el aire viciado de los conventillos- enfermedades de la ciudad-. Esta idea de la naturaleza como terapia esencial viene de los maestros franceses (Esquirol). Y, aquí se imitan sus modelos.

No es casual encontrar una relación entre la implantación de estos modelos europeos en nuestro país y el crecimiento de sorden del escenario urbano de Buenos Aires, favorecido por la corriente inmigratoria.

El Medio de la Convalescencia ha dejado de ser una zona aislada dentro de Buenos Aires. Los bordes de contacto entre la "ciudad normal" y la "anormal" son más próximos. Entonces el asilo colonia ("paradigma de sociedad homogénea y orgánica") simboliza de una manera concreta una nueva forma de exclusión de la locura.

Cuando en 1854, las crónicas cuentan cómo se llega al Predio de la Convalescencia: "...llegar al Alto de San Pedro en aquellos tiempos... odisea fatigosa y no exenta de peligros... La relación urbana ahora se traslada: Buenos Aires (ciudad) -Lomas (campo). El espacio de la reclusión está nuevamente fuera de los límites de la ciudad.

Entre los hospicios urbanos y los asilos de campaña se estableció un sistema de repartición de la locura: los agitados



Fachada Pabellón-dormitorio, John Wright & cia. Ltda. BA. 16-6-1908, acuarela.

en la ciudad, los crónicos en el campo.

Aparentemente, la fundación de Open Door, Luján, responde primeramente a innovaciones tendientes a mejorar el tratamiento terapéutico del alienado; y en el asilo de Lomas responde a necesidades concretas espaciales de alojar a las crónicas.

No hay que olvidar que la época del Dr. Cabred (fundador de Open Door y otros más) fue la más productiva en cuanto se refiere a nuevas construcciones manicomiales, además, de estar la psiquiatría argentina en la vanguardia mundial. Si bien la esencia de su concepción espacial de emplazamiento es semejante, existen ciertas diferencias entre el Open Door de Luján y el asilo de Lomas. El primero corresponde a los denominados asilos de puertas abiertas, (Cabred: "...no habrá muros de circunvalación que oculten el horizonte, ni nada que despierte la idea de encierro y así la "ilusión de libertad" será completa".)

Seiscientos hectáreas de campo, a más de 60 km de Buenos Aires en 1900... ¿importa realmente la existencia de una puerta de acceso abierto?...

Este sistema de puertas abiertas, inspirado en experiencias inglesas se define como: "un conjunto de disposiciones de orden material y de régimen interno que tienden, todas, a dar al establecimiento el aspecto de un pueblo, a proporcionar a sus moradores la mayor suma de libertad, compatible con su estado de locura, y hacer del trabajo uno de los elementos más importantes del tratamiento moral" (13)

Por su menor extensión territorial, Lomas es un asilo colonia, pero no, del sistema de puertas abiertas. El surgimiento de este tipo de asilos, utopía de una comunidad libre de conflictos, resulta la contrafigura de un espacio social cada vez más convulsionado. (Buenos Aires, principios de siglo)

Dentro del espacio manicomial, el pabellón-dormitorio es el núcleo básico de la institución. Es en este edificio, donde más claramente se descubren las transformaciones debidas a nuevas pautas programáticas que responden no solo a nuevas ideas terapéuticas, sino también de control físico-moral del enfermo.

La primera tipología de pabellón-dormitorio (en el Asilo de Lomas) aparece en el anteproyecto del ing. Nystromer (1904) y se construyen recién después de 1910.

Si bien, son posteriores (1908), los pabellones construidos por John Wright & Cia. Ltda (14), corresponden a la primera propuesta concreta de espacio manicomial, suburbano, marginado de la metrópolis. Su construcción en madera y mampostería, recuerda el estilo de estaciones suburbanas de los primitivos ferrocarriles, en contraposición con las fachadas de los pabellones del H.N.A. (capital) de carácter urbano. Originalmente, se los consideró transitorios, aunque fueron demolidos en 1926.

Las pautas programáticas eran mínimas: "...alojar a las crónicas...". Conviene, tener presente, que tanto en el H.N.A. (hospital urbano) como en Open Door (asilo colonia puertas abiertas) el programa era ya más complejo; allí existía una distribución metódica de los alienados (15) y una diversificación de espacios destinados a actividades terapéuticas según las ideas alienistas del momento (tratamiento moral a través del trabajo) (16).

Aunque el asilo de Lomas es algunos años posterior a ellos; su diseño corresponde a una primitiva concepción espacial del loco, fomentada por su situación marginal con respecto a la ciudad y la cronicidad de sus pacientes.

A través del análisis del porcentual de superficie utilizada en planta para dormir, estar o circular y servicios sanitarios se evidencian las transformaciones que en los distintos pabellones-dormitorios, hicieron evolucionar el espacio para albergar la locura.

En el primitivo proyecto de John Wright (1908) existen 3 salas-dormitorios que ocupan el 83% de la superficie total, 5% corresponden a los servicios sanitarios y 12% a la circulación que ampliada por una galería semicubierta cumple funciones de estar.

En un proyecto contemporáneo a éste y para el mismo asilo, estos porcentajes se modifican a favor de la sala-dormitorio 93%, disminuyendo en los s.s. 3% y en la circulación-estar 4%. Ambos corresponden en una tipología asilar, de una sola planta, basada en la repetición de 2 ó 3 salas-dormitorios con superficies mínimas destinadas a ss, circulación y estar. (3,72 m² por cama)

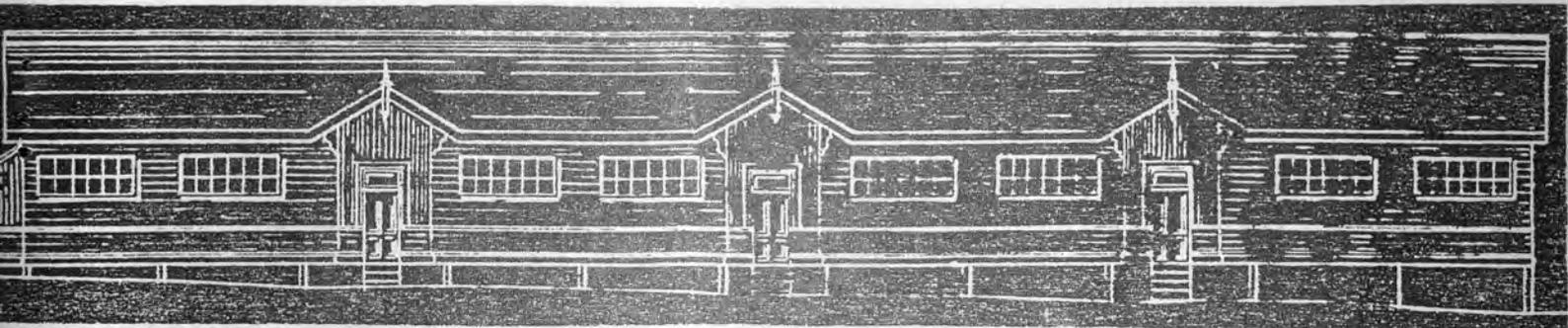
Los pabellones-dormitorios del ing. Nystromer aparecen en el anteproyecto de 1904, y se construyen después del 10. Así se confirma por la actuación de Nystromer en la construcción, por las Actas de la S.B.C. y por los planos de relevamiento realizados por ella (año 1936) donde están solo dos pabellones construidos con este tipo de planta, de los ocho que originalmente se proyectaron (se proyectaron otras tipologías

que no se concretaron). (Fig. 6)

¿Por qué sólo dos construidos en 1936? ¿Cuestiones económicas? Aparentemente no, pues el crecimiento del conjunto edilicio del hospicio confirma lo contrario. En el relevamiento del 36 hay doce edificios más los anexos.

Los pabellones que reemplazaron a los primitivos de Nystromer responden a una nueva concepción terapéutica: poseen sala de día y patior, espacios que los anteriores no contemplan en su diseño.

En 1929, se realizan modificaciones en las plantas de los pabellones de Nystromer (1904) para alojar a pensionistas. De esta forma, el edificio de dos plantas y construcción en mampostería aumenta su superficie cubierta estar-comedor 20% y se dividen los dormitorios en pequeñas salas. Disminuyen los m² por cama de 6,1 a 5,4 en favor de un nuevo espacio para recreación. (17)

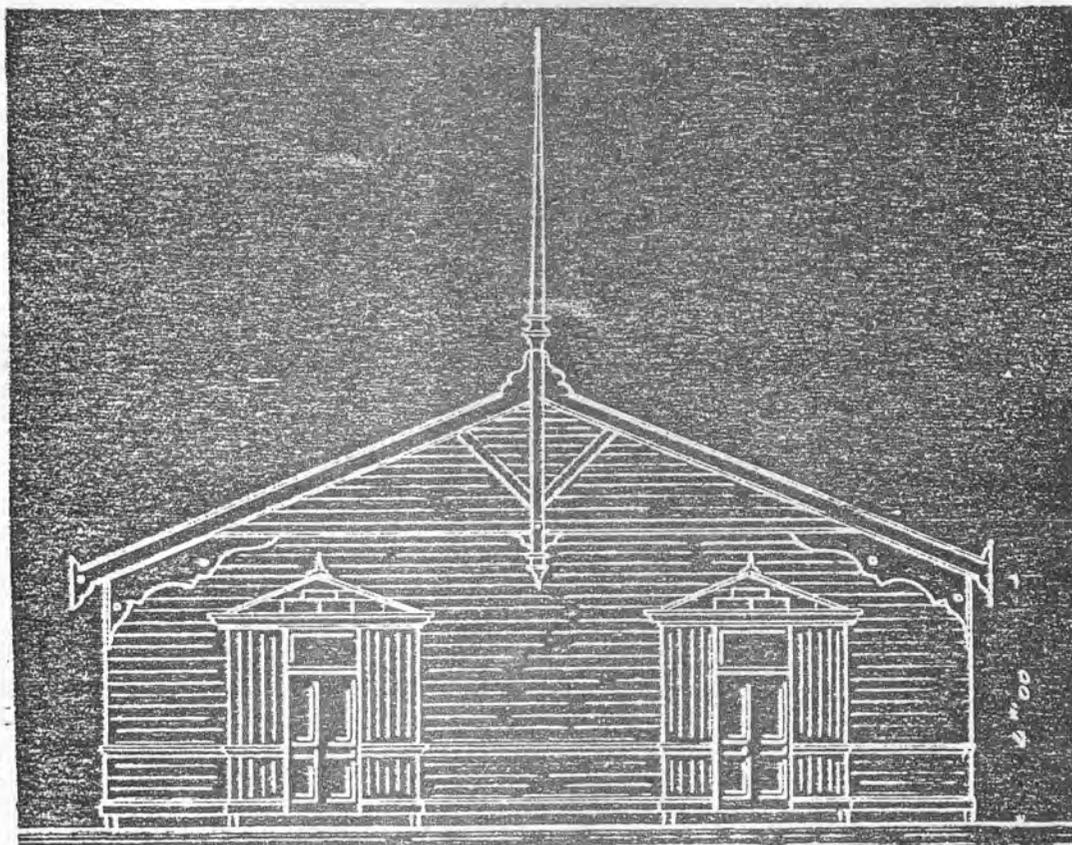


Los pabellones que aparecen en los relevamientos de 1936, tienen un nuevo programa: sala de día, patio interior y exterior (recreación); dormitorios especiales para agitados, semiagitados e infecciosos (ya no sólo se albergan a las crónicas) (18), consultorio, depósitos, salas de enfermeras con sus respectivos dormitorios, vigilancia. El edificio es de una sola planta con anexos en el piso alto. En la evolución de los pabellones se observa que los espacios interiores se van especializando. Ya no es el gran galpón dormitorio con el núcleo sanitario en un extremo. En ello, además, de una cuestión técnica, y de recursos, influyen las nuevas terapias. Así es, en 1929: dormitorios 66%, ss 14%, estar 20% y después del 30: dormitorios 50%, ss y depósitos 8,5% y la sala de día y patios (estar-recreación) 36,5%. (19) Estas transformaciones en la organización del espacio manicomial siguen su evolución, en un entrecruzamiento de estrategias dominantes que desbordan la temática psiquiátrica. =

Notas:

- (1) Actas de la Sociedad de Beneficencia de la Capital Vol. 0013/Folio 9/Archivo Gral. de la Nación.
- (2) Id., Actas Vol.0013/F 118/2-12-1902
- (3) Coni, Emilio y Melendez, Lucio: Consideraciones sobre la estadística de la enajenación mental en la Prov. de Buenos Aires. Ameghino Arturo "Locura y emigración"
- (4) Vezzetti Hugo: La locura en la Argentina
- (5) Coni y Melendez, Id. 1880.
- (6) Id., Actas Vol0015/F141.A.G.N. Existe un informe presentado por un empleado del gobierno al Ministro de Rel. Ex. y Culto Dr. J. Ferry (1903). Se informa sobre la necesidad de tomar medidas y evitar los peligros de "una tan gran aglomeración de locas" en el Hosp. Nac. de Alienadas.
- (7) Nystromer, Carlos.: ingeniero sueco. Se graduó en el Real Instituto Politecnico de Estocolmo. Trabajó en los FFCC de Suecia y en ingeniería hidráulica en Inglaterra. Vino a Arg. en 1871 para realizar trabajos de salubridad en

Fachadas pabellon-dormitorio, proyecto asilo colonia de Lomas de Zamora, 1908 aprox.



- Bs.As. Realizó obras hidráulicas y 20 canales en el país. Realizó el proyecto de O.S.N. (palacio de aguas corrientes), el Hosp.Nac. de Alienadas en 1894, su residencia particular en Av. Rivadavia y otras obras.
- (8) Boletín Ciprys (Richard Schleipfer) Homenaje Aniversario Hosp.José Esteves 1983.
- (9) Actas, Id.
- (9) bis, Id. Actas Vol.0013/F206. AGN.
- (10) Actas, Id., Informe del ing. Nystromer agosto 1903
- (11) Actas, Id. AGN.
- (12) Id., Vezzetti Hugo, pag. 196.
- (13) Cabred Domingo: Discurso sobre asilos y hospitales regionales en la Rep.Arg. Ley 4953 pag.26
- (14) Wright John. (1865) Constructor inglés. Viene a la Arg. en 1892. Antes realiza obras en India, Sudafrica y FFCC del Uruguay. Construye más de mil obras en el país: las oficinas meteorológicas en las Orcadas del Sur, el Hosp.Solarium de Mar del Plata, el Hosp. A.Lomas de Zamora, tribunas para el club GEBA, en Palermo, el club Regatas La Marina, Araoz 2481, etc.
- (15) Aislamiento interno: psiquitricos: crónicos/agudos, tranquilos/agitados; económicos: pudientes (ó sea pensionistas)/no pudientes; morales: colaboradores/rebeldes.
- (16) Pinel: la virtud terapéutica del trabajo. Vezzetti, H. Id., pag.75 ; Melendez impulsa una organización laboral del hospicio que será profundizada y completada por Domingo Cabred, su sucesor a través de la experiencia pineliana.
- (17) Como dato para comparar: Dr. Gils Carbó: "Algún tipo de normas para evaluar hospitales de salud mental" Jornada Médica mayo 1968.: "... espacio por cama: un servicio cómo modo debe disponer de 7 m² por cama, pueden ser 6 m². En muchos de nuestro hopicios los servicios no llegan a 5 m²..."
- (18) Vezzetti, H.: "La distribución metódica de los alienados facilita las medidas de administración y disciplina, y se constituye en sí mismo, en un regimen físico y moral" Id., pag. 59. Referencia: Castel, Robert: El orden psiquiatrico, Ediciones de La Piqueta, 1980.
- (19) Gils Carbó, Id.: "...espacio vital: interno/externo; debe haber una proporción 50 a 50. La proporción de que dispone el enfermo para desarrollar sus actividades dentro del área de internación tendría que ser igual a la con que cuenta fuera de ella (parques, campo de deportes, jardines, etc.)

EL EDIFICIO BENCICH

Cavalli/Giaccio/Posik
 Repucci/Spinelli

AREA CRITICA DE LOS OBJETOS.

Edificio Bencich. (Cordoba y Esmeralda).
 Equipo de investigación: Sergio Cavalli, María Ines Giaccio, Guillermo Luis Posik, Nora Repucci, María Elina Spinelli, Arquitectos.
 Coordinador de grupo: Jorge Salvador Mele .Arg.

.....
 Existe un cierto tipo de objetos, que sin representar un paradigma institucional, careciendo de significación para la producción cultural de la disciplina y aportando escasos elementos para su valorización en el contexto general, nos permiten intentar deconstruir algunas representaciones del fenómeno de modernización de la ciudad de Bs.As. Ocupando una franja de operaciones que media entre la producción de alta y baja arquitectura.

Sin los medios de validación, consagración y reproducción, propios de la institución, los operadores de esta franja intermedia se vieron obligados a librar denodados combates de representación destinados a obtener su validación en el público de la naciente metrópolis.

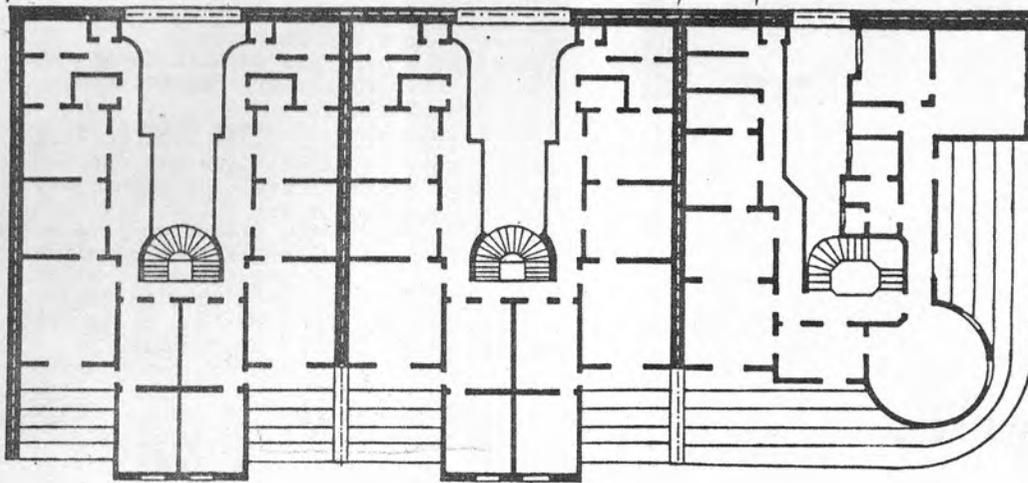
A poco de penetrar el objeto con los instrumentos pertinentes, la realidad se nos presentaba tanto mas enigmática que aquella exasperante definición del crítico de la Escuela de Venecia. Ante nuestra investigación se desplegaban algunos interrogantes que desde diferentes ángulos planteaban las problemáticas de, cualidad y cantidad en el tema de la propiedad horizontal, la estratificación y su caracter metafórico, determinación y cualificación del sitio, arquitectura y construcción, orden y desorden, tradición y modernidad.

En este inicio crítico, reconociendo que la complejidad de las tramas y estrategias que regulan las relaciones humanas presentan discontinuidades, quiebres y múltiples historias superpuestas en conflicto, atravesadas oblicuamente, alrededor de un campo histórico determinado. Nos obligamos a enfrentarnos con ciertas construcciones míticas de nuestra historiografía que han sustentado sus discursos en la idea de la transculturación, vulgar deformación cuando suponen de manera reductiva explicar las tradiciones de la institución en forma absolutamente lineal y reflejada en la de los centros metropolitanos.

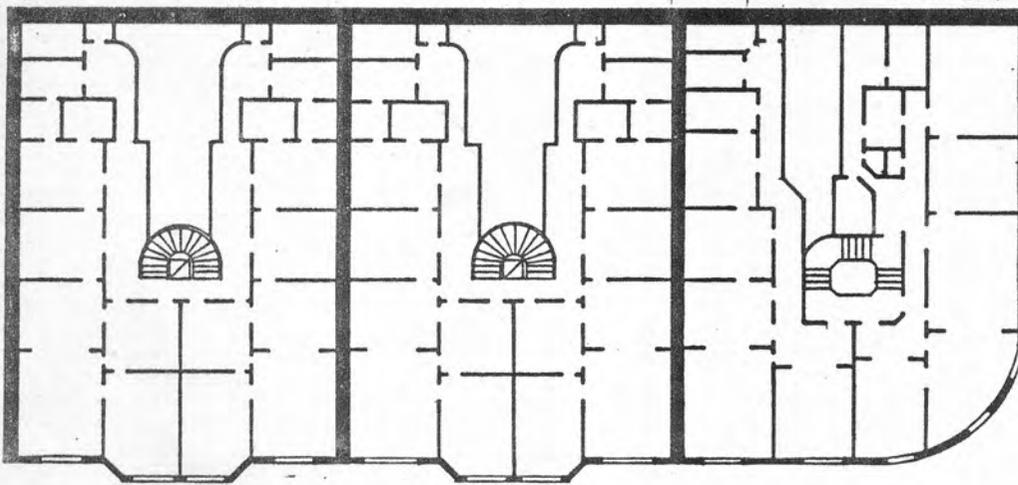
No son estas construcciones acaso, una de esas palabras duras como piedras que nos han interpuesto ante la realidad? *Mejor, alguna a lo mejor*
 Los sucesivos fracasos de buena parte de las corrientes literarias e historiográficas del país por develar una auténtica cultura Argentina, no pueden ser explicadas a partir de este mito?
 No será esta ceguera ideológica aquella que impida ver la realidad de la construcción del habitat colectivo en la modernización de Bs.As y el lugar de representación que les cabe a particulares objetos como el paradójico edificio Bencich?

El ideal de la unidad.

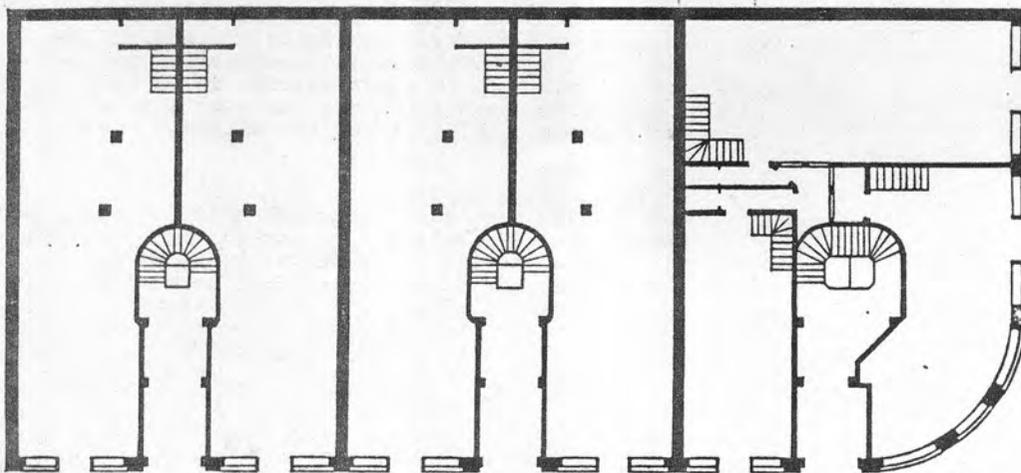
Una lectura puro visualista del edificio, nos presenta ante el despliegue de las disponibilidades figurativas de los instrumentos de la disciplina tradicional, que puestos al máximo de su sintonía caracterizan el sitio y el espacio urbano cualificándolo desde la heterogeneidad con la que se articulan los criterios de continuidad, puntuación y tripartición sustentados por la definición compacta del macizo construido a nivel de basamento-fuste, la que permite definir un tercio de cuadra en la esquina incluida. Su peculiaridad estriba en la composición del remate, el cual se estructura como un "otro" edificio, como una representación de una "otra" ciudad, apelando a la reiteración del metafórico tema de las torres para crear en pocos metros, un inolvidable ático, único e irrepetible que de seguro a de cerrar el límite de toda esta



NIVEL 11



NIVEL 12 / 2º A 8º



NIVEL ACCESOS

tipología arquitectónica-urbana, que posibilita la construcción continua de la manzana, como fragmento de alguna unidad ideal; imposible de completar por la particular distribución parcelaria.

Tipología que en lo sucesivo ha de disputar su hegemonía en el paisaje urbano de la ciudad con el rascacielos, que en el edificio Barolo (7 de julio 1923, fecha inaugural) y en el Mihánovich (1929) ha de tener sus principales realizaciones. (2).

Aprobados los planos del edificio Bencich en Noviembre de 1925, en un todo de acuerdo con el Reglamento General de Construcciones (3), su inauguración se produce en 1926.

Hay algo profundamente inquietante en este edificio, es esa voluntad de llamar la atención, de hablar, sobre la base de la superposición, la reiteración e incluso la perversidad.

Como entender un aparentemente sereno basamento sustentado por un ordenamiento gigante, a su vez depositario de la mas exacerbadada articulación de los temas del remate; el escalonamiento, las torres que culminan en cúpulas amansardadas que en su proceso de transformación devienen una suerte de minarettes? Que implican los volúmenes cilíndricos parcialmente ocultos tras las torres? Como puede entenderse la expresión de la esquina solo despues del cornisamento? Por que, la proximidad perversa de formas y aberturas?

Este edificio presenta realmente el límite de la extenuación tipológica en términos de presentarse como vehículo de significación?

Todas estas preguntas no pueden ser respondidas desde el puro visualismo, debemos comenzar a deconstruir las histórias que las mismas formas construidas parecen simultáneamente revelar y ocultar.

Miguel Bencich fue en la mayoría de sus casos su propio comitente y sus búsquedas (hipotizamos) estuvieron orientadas a ser un interlocutor válido de la sociedad desde su condición de constructor. (4).

La operación Bencich, aunque orientada a la especulación no construye la ciudad desde el anonimato, habló desde el lenguaje específicamente arquitectónico, tratando de legitimar con el hecho construido rotundo, shokeante, único, las búsquedas de la cualidad puestas en su edificio.

Es el caso de una arquitectura que internamente necesita expresar, representar, los elementos de la disciplina sin pertenecer a su campo intelectual, para encubrir esa no pertenencia. De manera superpuesta existen motivos heterogéneos para esta actitud.

La renta producto del incremento de circulación de bienes aumenta en progresión geométrica a partir de cierto umbral, este aumento constante de ingresos (cuantitativo) conduce directamente a una transformación (cualitativa).

También desde un punto de vista económico la productividad mayor de los bienes raíces a partir de la ley de propiedad horizontal genera un excedente a favor del propietario que bien puede ser el que sostenga concretamente la cualificación antes aludida. *in situ - a posteriori?*

Actitud siempre presente en otras producciones de la empresa Bencich (cuyo funcionamiento data desde 1907) criterios de alta elocuencia son perceptibles en los edificios de diagonal Norte y Florida frente al Banco de Boston y la Cosechera del Plata (de Virasoro), en situaciones altamente privilegiadas por su proximidad con Plaza de Mayo. Es el caso igualmente del situado en Esmeralda y Tucumán

o del único edificio entre medianeras (frente al objeto centro de la investigación) registrado hasta el momento.

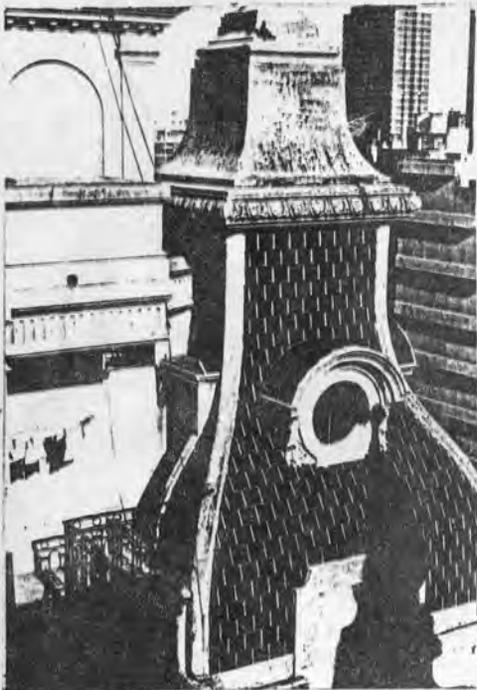
Creemos que en algunas caracterizaciones de la teoría de lo moderno, deberíamos seguir indagando para clarificar tanta oscuridad. De acuerdo con Simmel, la gran ciudad permite albergar una infinitud de



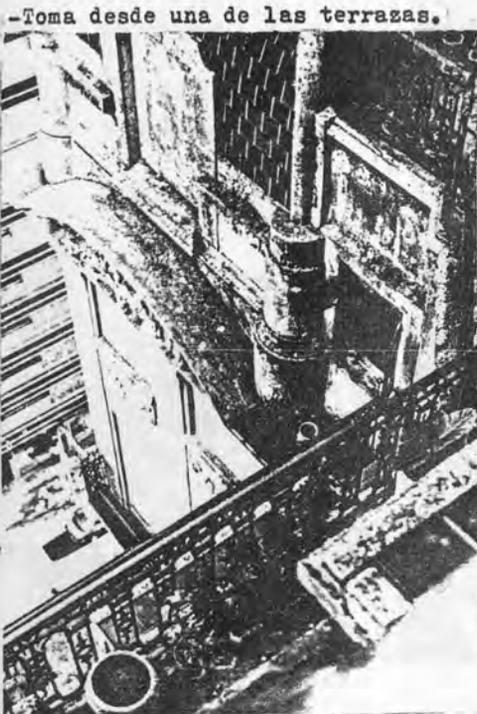
-Vista de la fachada sobre Av. Cordoba.

-Esquina del edificio Bencich (Cordoba y Esmeralda.).





-Imagen de una de las torres.



-Toma desde una de las terrazas.

productos diversos que tienen lugar a partir de la especialización, que se genera en una lucha por no ser despojado por los demás y para abrir una nueva fuente de beneficios.

Las causas de este fenómeno, estarían en el límite de la energía que puede poseer la cantidad y es precisamente allí donde las distinciones cuantitativas aparecen para atraer la atención de un medio social, sin dejar de advertir que estas mismas causas llevan finalmente a extravagancias ciudadanas de originalidad a cualquier precio y tales comportamientos residen en el deseo de distinguirse que se entiende como el único camino que permite ocupar cierto lugar dentro de la sociedad.

Son estos los límites en los que oscila la totalidad de la operación Bencich, estos explican las cuatro torres del edificio de Córdoba y Esmeralda, la extravagancia de las dos cúpulas del edificio de Fbrida y Diagonal Norte. Planteamos aquí una de las contradicciones nodales de estas actitudes, la especialización en este área del saber solo se pueden realizar en los ámbitos del lenguaje, la originalidad en la búsqueda del lugar dentro de un código cerrado solo puede llevar a la rarefacción formal, principalmente cuando el operador como en este caso se limita a ser hablado por los dispositivos en los cuales está incerto.

La cualidad puesta de manifiesto en estas obras no proviene de una intención artística sino de una actitud en cierto modo profana, que concluye en soluciones profundamente expresivas que permiten leer la superposición de temas propios de la gran ciudad.

El combate de los lenguajes.

Pero aún con la base categorial anterior, no hemos develado el tono abiertamente historicista de la operación; tenemos que buscar estas claves que nos permitan desentrañar esta suerte de dialecto arquitectónico, que sobre el tema de la gran dimensión y la repetición de los temas de alta significación, libran su más importante combate por ocupar un lugar en el campo intelectual.

La súbita construcción de la metrópolis plantea una multiplicidad de nuevos problemas; de producción, reproducción, distribución y control, que generarán la aparición de nuevos ámbitos de trabajo, que como tales no presentaban una precisa organización de su saber.

A su resolución concurrirán profesionales de origen plural presentándose a principios del siglo XX el campo de operadores dedicados a construir la metrópolis como un territorio en disputa.

En 1914 hay en el país 4746 profesionales dedicados a la construcción; de los cuales 2798 eran constructores, 1405 ingenieros y solo 623 arquitectos. De estos solo el 10% están inscriptos en la S.C.A.

Los datos censales verifican que más del 50% eran constructores, siendo los que absorberan el mayor volumen de obra. Dentro de estos inscribiremos a Bencich como uno de los mayores constructores de la metrópolis.

Dentro de esta tensa y desordenada superposición de conflictos, después de un momento de prplejidad el grupo que se aglutina en la S.C.A intentará recuperar la arquitectura como su posición específica del saber.

El campo intelectual a principios del siglo se presenta traspasado por una serie de factores externos, que se confrontarán con desarrollos autónomos y paralelos que experimentarán los cuerpos de idea en similar dirección a la existencia de problemáticas específicas.

En este ámbito la búsqueda de una arquitectura nacional no será patrimonio exclusivo de los operadores sino que se presentará como objetivo del propio estado, articulando una ideología importada y

un conflicto local acentuado por la cuestión social y política que se plantea con la inmigración masiva. Este debate se da en el marco de un "anticosmopolitismo" el cual se constituirá en el sustento concreto del partido de la sobriedad. En el campo específicamente arquitectónico, se convocó un cuerpo de ideas que permitió reflexionar y experimentar frente a las nuevas circunstancias, pero rechazando cualquier exhuberancia. Se retomará el clasicismo elemental como marco en el cual inscribir la ruptura.

Se instalará como reglas de juego para su resolución un conjunto de normas legales, hábitos, normas éticas, límites físicos, modelos, formas de reconocimiento, etc. Que permitirán la definición, validación y reproducción de la arquitectura como disciplina rectora de la construcción del habitar.

Bencih, opta y se prefigura en las antipodas del discurso de la sobriedad, elige el de la elocuencia grandilocuente. En el campo de la constructividad concreta, desde una posición exéntrica libra su propio combate de contestación, realizándose en una utopía regresiva ante la renovación de usos y códigos lingüísticos.

prueba de esto es la manera como utilizó los tratados, fuente de reproducción de ideas de las Beaux Arts. Estos catálogos de arquitectura, dirigidos a "hablar a los ojos por las imágenes" como por ejemplo el de Cesar Daly, Architecture Privée, Tomo I, pag. 9 y 15; estaban dirigidos estratégicamente a ayudar a los arquitectos a manipular un cierto tipo de clientes.

Las evidencias demuestran que no deberíamos inferir de estos una lineal transposición de sintaxis e iconografía en forma litera y absolutamente reflejante de una realidad europea determinada. (5).

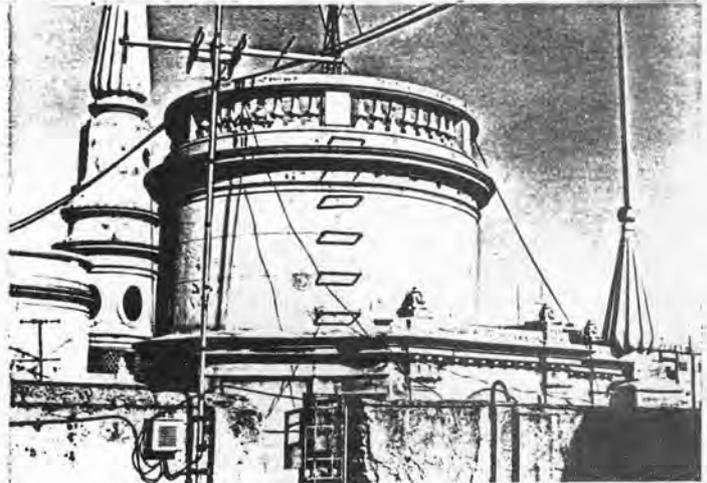
Si bien no es muy difícil hallar en los catálogos de la época algunas similitudes en la composición planimétrica del edificio Bencih, de la contrastación entre las plantas reales y las de sus probables modelos podemos conjeturar acerca de sus diferencias manifiestas.

En primer lugar, existen reales aproximaciones entre las configuraciones ya que la ubicación de los servicios y recepción de algunas habitaciones de recepción son verdaderamente afines; pero esta comparación no resiste ulteriores profundizaciones.

El análisis de la dimensión sintáctica y semántica mas rigurosamente desarrollada, destruye sin consideración alguna el mito de la transculturación. Por que grande es la sorpresa al detectar que; el edificio es un conjunto de edificios y que la estructura arquitectónica básica es la de una "casa galería mas especializada y racionalizada en cuanto a su repetición o superposición para lograr la verticalidad. El tema de la unidad aparece de esta manera encubierto por una retórica de la diferencia, pero lo que es mas grave aún ocultando el verdadero sentido de la operación de especulación, que lo único que precisa es de la posibilidad racional de ocupar de manera mas precisa el suelo y su respectiva proyección en altura.

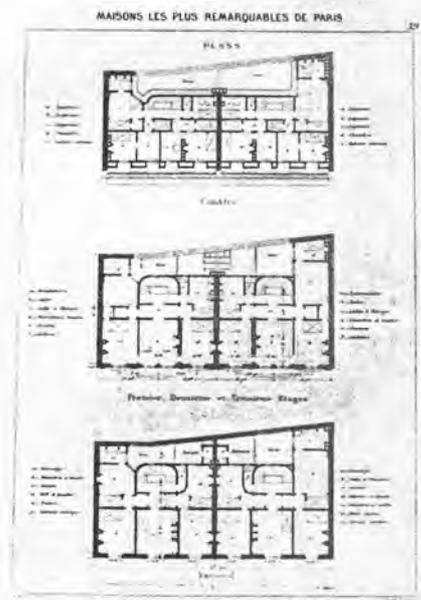
En el edificio de Cordoba y Esmeralda la casa de galería destruye la analogía unívoca, habla de otra forma de organización social, de otras búsquedas de la clase media, en suma da una respuesta diferente a "nuestros" problemas diferentes.

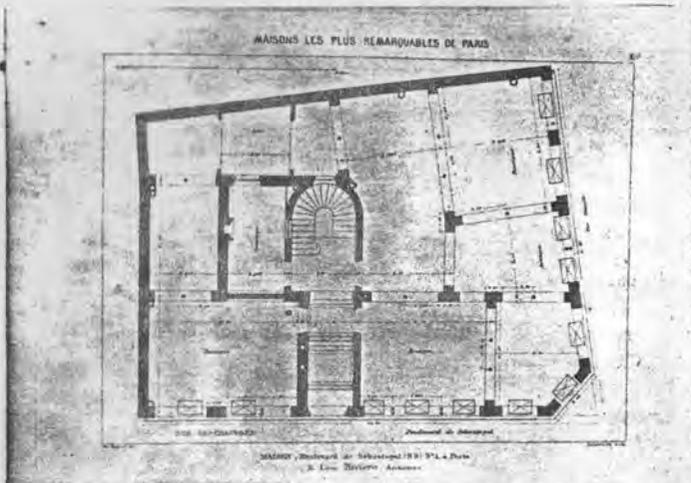
Los desajustes que producen la utilización de una estructura arquitectónica extendida, en correspondencia con un terreno entre medianeras, se evidencian cuando desde esta actitud se tiene que dar la respuesta de esquina. Este forzamiento tipológico como respuesta a un tema de propiedad horizontal frente a una diversidad de situaciones como las ya nombradas eran aparentemente inevitable para quienes carecían de otro nivel instrumental que el que solo podían aportar las iconografías de los tratados no fue suficiente la pericia técnica de un ingenie-



-Remate del núcleo de servicio.

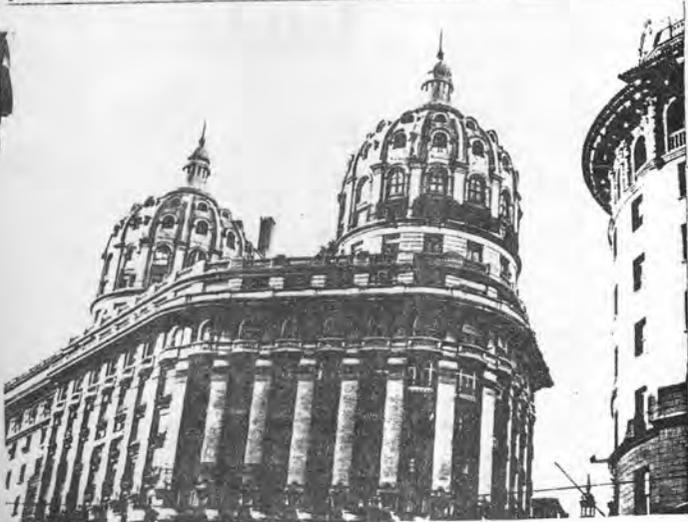
-Plantas de una casa de renta, según Cesar Daly.





-Planta en situación de esquina, según Cesar Daly.

Edificio de la empresa Bencich, en Florida y Diag. Norte.



ro ni toda la capacidad ejecutiva de la empresa, faltó el manejo templado de los instrumentos disciplinarios que en los márgenes pudiera resolver airosamente el desafío de la esquina. En su interior la amplia galería se transformó en un pasaje cerrado por "hermosas" mamparas de vidrio para lograr la privacidad necesaria minimizando la discusión higienista planteada en Europa a principios del siglo XIX y que soportó no pocos discursos acerca de las casas de renta. (6). La aparente claridad y sencillez con que Bencich resuelve su edificio de calle Córdoba, se convierte en la esquina al igual que en el remate en una suma de complejas formas, pero mientras en este último todo se acerca al orden (su propio y particular sentido del orden) la jerarquía y la claridad, en las plantas todo es rarefacción, especialmente en aquellas en las que las pautas compositivas cambian dada su situación. Sobre la calle Esmeralda aparece una torre que ya no guarda correspondencia con los accesos y los servicios como en las de la calle Córdoba. En la esquina el punto de máxima articulación arquitectónica urbana, se hace aparecer una torre contradiciendo toda la estructuración arquitectónica de la unidad de departamentos que se ubica en ese lugar.

Pero desde estas apreciaciones, que sentido tuvo todo este discurrir metafórico al cual se subvierten las reglas más ortodoxas de la disciplina? Quizás podamos sostener, parafraseando a Benjamin, que "se hace imagen eso de lo cual se sabe que pronto no estará entre nosotros".

Por lo tanto contra el partido de la austeridad de la institución, Bencich antepone el partido de la exhuberancia no exento de nostalgia por una tradición, una memoria, en vías de su próxima desaparición. Una concepción de la modernidad enraizada en una visión arqueológica de un subjetivo recuerdo, una invocación a la antigüedad surgiendo incólume de lo moderno. (7).

Paradójicamente, de la misma manera que en Baudelaire y Meryon, en este edificio se "honra lo moderno" pero en lo que de antiguo este tiene, "también en el se presenta con toda nitidez esa forma de deslumbramiento, la alegoría". Solo que en este caso es pura máscara. Recordemos por un instante la arbitrariedad de las dos cúpulas del edificio de diagonal Norte y Florida; comparemoslo con la excelencia de la colocación del mismo tema realmente en su lugar correspondiente (edificio de Virasoro situado en el mismo enclave) y obtengamos nuestras propias conclusiones.

Para Baudelaire, "el héroe, es el verdadero sujeto de la modernidad, lo cual significa que para vivir lo moderno se necesita una constitución heroica". Quizás desde este nuevo ángulo podamos comprender el particular perfil de un sujeto, que desde 1905 hasta la fecha de construcción del edificio, no solo construyó una de las empresas constructoras más importantes de Bs.As, sino que además de manejarse con éxito en la administración de campos fue el introductor de la cría del cebú en nuestra Mesopotamia. A que tensiones, intereses y grupos culturales habrá estado vinculado Bencich para poder sostener tanta heterogeneidad ocupacional? Son sus formas edilicias demostración de sus duras batallas en el campo histórico? Pudo un simple inmigrante en pocos años sobrellevar el precio de todas esas, casi, vidas paralelas?

El mito de la intimidad protegida.

Clase media y alta burguesía, son términos de un par que a menudo se nos presentan con nítidas simetrías pudiéndose inferir inmediatamente de ello que la clase media siempre ha sido el reflejo de la alta burguesía así como esta ha reflejado en aquella el silencio de sus más ocultas estrategias

Sebrelli dice, "la oligarquía no es por supuesto lo que las clases medias piensan de ella, pero en cambio se esfuerzan por parecerse a la imagen que se tienen de ella".

Pero cual es el verdadero espesor de este juego de representaciones? Es la operación Bencich el resultado de aquella ecuación?

En 1926, finaliza la construcción del Bencich, el suelo histórico que lo sustenta es el de un país preocupado por la integración nacional. El período que va desde 1921 a 1930 es el que registra el mayor aluvión inmigratorio, como así también una considerable caída de la población rural con el consiguiente crecimiento de la ciudad. El estado de la economía en este período radical, presenta una industria poco desarrollada, una organización fiscal basada en los recursos de los derechos aduaneros y un presupuesto deficitario. (8)

Gracias a la política colonizadora de este período un mayor porcentaje de arrendatarios se convierte en dueño de la propiedad. Llegado este estadio podemos inferir que se operó un verdadero fenómeno de movilidad social. Paralela, la incipiente crisis económica mundial (que desembocará en el '29) hace decaer los ingresos provenientes de los productos agropecuarios orientados hacia el mercado internacional. Buenos Aires ha dejado de ser una sumatoria de barrios. El tejido social se ha transformado así como las costumbres, "el torbellino del capitalismo incipiente arrasaba con el pequeño mundo aldeano de la permanencia, la monotonía y el aburrimiento, la revolución habitacional sería una de las consecuencias de esta modificación de la vida cotidiana, las viejas casonas del sur con su sobriedad hispánica sin seda ni oro, fueron desplazadas por las lujosas mansiones de la avenida Alvear, el nuevo Saint Germain". (9).

" Pero la asombrosa existencia de un barrio tan lujoso y extendido, en un país precapitalista y más bien pobre tenía otras razones que la mera ostentación. La inversión inmobiliaria urbana constituía, en esa época, una escapada de un capital desprovisto de espíritu empresario y de oportunidad en un país agropecuario, sin industrias. (10). La familia oligarca se instala en un barrio apartado sin establecer vínculos con sus vecinos, con ello asegura la verdadera intimidad de su hogar. Así comienza a jugar ante las otras clases el papel de modelo ideal, "el ocultamiento" dice Sebrelli es un "poderoso vehículo para el ejercicio de la imaginación, de la ensoñación. El ideal aristocrático, la representación idealizada, fetichizada, enajenada, alienada de las clases burguesas, cobra de ese modo una influencia profunda y duradera similar a la fascinación irradiante que las cortes de Europa y sus monarquías ejercían sobre los plebeyos". Nos encontramos ante un tipo social fuertemente enraizado en el país mediante varias generaciones de criollos descendientes de los padres de la Patria. Serán las sucesivas corrientes inmigratorias las que alentarán a la oligarquía a poner en marminuciosas búsquedas genealógicas y de este modo impedir quebrar su halo misterioso con la penetración de estas nuevas masas.

Una nueva clase será el tipo social que se perfila, la clase media móvil, a la que Sebrelli describirá de esta manera: "la enorme desproporción entre lo que la clase media imagina o quiere ser y lo que efectivamente es, la obliga a vivir en el disimulo y la ocultación cerrándose a toda comunicación abierta y franca, conservando siempre una fría distancia con el prójimo".

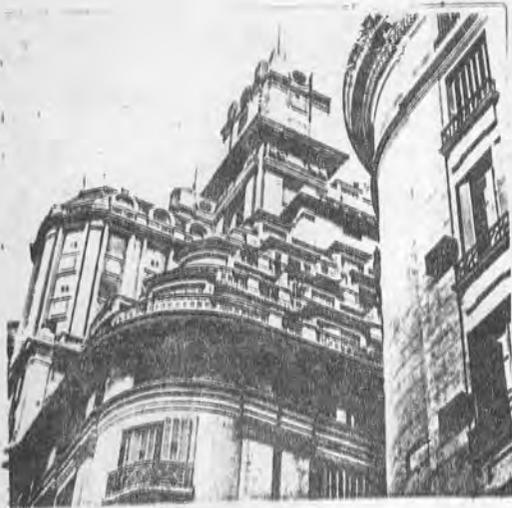
Cuales serán las representaciones de este nuevo orden social en el sentido del habitar? Cual es su memoria?



Edificio de la Cosechera del Plata (Virasoro).

Edificio de la empresa Bencich, ubicado en Esmeralda y Tucumán.





Edificio de la Empresa Bencich, ubicado en Avenida Córdoba y Esmeralda.



Retomemos por un instante el objeto, las plantas de nuestro edificio leídas ahora en clave sociológica nos hablan del mito de la intimidad protegida, un hall central de entrada, el palier, la escalera. En cada uno de los pisos no mas de un pequeño palier para tan solo dos vecinos por piso; la llegada a los lugares de reunión (comedor-sala) se hace a través de un hall que a su vez vincula al resto de la organización. La claridad con la cual están ubicados los servicios en el extremo mediano, comprueba las costumbres de quienes pagando

una renta mensual podían acceder a la casa, forma del habitar donde la lectura de la separación de locales tiene su correlato en la división, público privado y semi-público. Esta nueva forma de orientar las costumbres es coincidente con la especialización de los roles familiares, dejando en suspenso un tema que no debería dejarse de lado en este tipo de operaciones, la higiene. Una vez mas desde otro ángulo queda denunciado el verdadero carácter de la obra. Tanto el hall como las habitaciones, el baño, la cocina, el dormitorio de servicio, no tienen posibilidad de iluminar y ventilar naturalmente, sino a través de una galería cerrada.

No tratamos aquí de hacer consideraciones acerca del lenguaje per sé, sino estamos tratando de deconstruir mediante ellos la dirección del mensaje, en otros términos, sus interlocutores válidos. Para establecer el carácter de la mediación entre las necesidades programáticas y representativas de la clase media y el objeto a consumir.

Pero aún nos queda detectar una caracterización que es clave para entender sus representaciones y ahora sí vincularlos con el carácter inédito del edificio; se trata del poder de la ficción: "a través de la ficción, el público pequeño burgués busca ser plena y únicamente lo que es, la absoluta identidad, la completa adhesión a sí mismo, la total coincidencia, la unidad indisoluble..." (10).

La empresa de alguna manera conciente de la sutileza de ese juego, determina con singular efectividad el "afuera" del "adentro". Dejando a los arquitectos de la institución la sóbria manipulación de los lenguajes de la austeridad, la inteligencia de los Bencich pareció dirigirse combativamente a una vez mas poner en marcha los mecanismos de identificación que en la ficción de una ilusión marcarían una de las instancias mas apasionantes en la época de la reproductibilidad técnica en la metrópolis; la de unas arquitecturas que para poder ocupar su lugar en el flujo especulativo deberá dirigirse con el recurso de una eterna vigencia aparente sustentada en la apelación a la "memoria voluntaria" como forma superior de lucha en el ámbito de un campo cultural signado por la modernidad y el tránsito a la definitiva depuración racionalista.

En Iluminaciones II, Benjamin explica como este proceso de la "mémoire volontaire" es desarrollado por Proust: "esta es la memoria voluntaria, un recuerdo voluntario; lo que pasa con ella es que las informaciones que imparte sobre el pretérito no tienen nada de este". "Y así ocurre con nuestro pasado. En vano buscaremos conjurar a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia nos nos sirve para nada".

El pretérito se encuentra "fuera del ámbito de la inteligencia y de su campo de influencia en cualquier objeto real.... Además tampoco sabemos en cuál. Y es cosa del azar que tropicemos con él antes de morir o que no nos lo encontremos jamás".

La Plata, Primavera de 1983.-

Fotografías: G.L. Posik y Nora Repucci.
Redibujo de plantas: María Inés Giaccio y G.L. Posik.

Notas.

- 1.- Los planos del edificio Bencich se hallan firmados por un ingeniero, contratado por la empresa.
- 2.- P. Liernur. Rascacielos de Buenos Aires. Nuestra Arquitectura, Año 50. Nro. 511/12.
- 3.- Reglamento general de construcciones. Capítulo V. Revista de Arquitectura.
- 4.- La empresa Bencich figura en los registros de constructores de la Revista de arquitectura desde 1927.
- 5.- En los párrafos anteriores implícitamente se hace referencia a el artículo Vivienda de la Burguesía: Cesar Daly y la vivienda Ideal de Helene Lipstadt. Publicado en Oppositions, Spring 1977:8. Traducción a cargo de Guillermo Luis Posik. Arq.
- 6.- Idem.
- 7.- Benjamin Walter. Iluminaciones 2. Cap. III. Lo moderno. Edit. Taurus, Madrid. 1980.-
- 8.- Romero José Luis. Breve historia de la Argentina. Cap. XI. La República Radical. Edit. Crea. Bs. As 1979.
- 9.- Sebrelli, Juan José. Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Cap. II y III. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires. 1964.
- 10.- Idem.