

# Habitares; *los croquis de la palabra*

Cristina Martínez  
Guillermo Bengoa



**Habitares;**  
*los croquis de la palabra*



**Habitares;**  
*los croquis de la palabra*

CRISTINA MARTÍNEZ / GUILLERMO BENGOA

Martínez, María Cristina

Habitares : los croquis de la palabra / María Cristina Martínez ; Guillermo Bengoa. - 1a ed. -  
Mar del Plata : EUDEM, 2016.

176 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-1921-66-9

1. Diseño Arquitectónico. I. Bengoa, Guillermo II. Título

CDD 729

**Fecha de catalogación:** Octubre de 2016

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

**Primera edición:** Octubre 2016

Esta publicación fue evaluada por el Dr. Mario Sabugo

ISBN 978-987-1921-43-0

© 2016 Cristina Martínez y Guillermo Bengoa

© 2016, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Formosa 3485 / Mar del Plata / Argentina

[www.eudem.mdp.edu.ar](http://www.eudem.mdp.edu.ar)

**Diseño gráfico e ilustración:** Mariano Morales. [www.moralesdg.com.ar](http://www.moralesdg.com.ar)

**Impresión:** Gráfica Tucumán. Tucumán 3011, Mar del Plata.



Libro  
Universitario  
Argentino

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA**

**Rector: Lic. Francisco Morea**

**Vicerrector: Ing. Raul Conde**

J. B. Alberdi 2695,

7600 Mar del Plata,

Argentina.

Tel: (0223) 492 1700

Fax: (54 0223) 492 1705

**FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO**

**Decano: Arq. Guillermo Eciolaza**

**Vicedecana: DI Beatriz Sonia Martínez**

Funes 3330,

7600 Mar del Plata,

Argentina.

**CENTRO DE INVESTIGACIONES AMBIENTALES /**

**INSTITUTO DEL HABITAT Y EL AMBIENTE**

**Director: Arq. Roberto J. Fernández**

**Codirector: Arq. Héctor Echechuri**

Funes 3330,

7600 Mar del Plata,

Argentina.

Tel/fax: (0223) 475 39 46

[ciam@mdp.edu.ar](mailto:ciam@mdp.edu.ar)

[www.mdp.edu.ar/arquitectura](http://www.mdp.edu.ar/arquitectura)



## Índice

- 13 Lecturas (des)encadenadas, Cristina Martínez - Guillermo Bengoa
- 17 **Habitares de la memoria** » Cristina Martínez
- 19 Años interesantes. Una vida en el siglo xx, Eric Hobsbawm
- 22 La tierra incomparable, Antonio Dal Masetto
- 25 Muerte en Venecia, Thomas Mann
- 27 Raphael y la noble tarea (1), Catherine Salton
- 29 Raphael y la noble tarea (2), Catherine Salton
- 31 Hablo de la ciudad (1), Octavio Paz
- 33 Hablo de la ciudad (2), Octavio Paz
- 35 En busca de la Edad Media, Jacques Le Goff
- 37 Los hijos de los días, Eduardo Galeano
- 39 **Habitares en el papel** » Cristina Martínez
- 42 Mies sin columnas, Alberto Campos Baeza
- 45 La sexta lámpara, Pablo de Santis
- 47 Los grados de la escritura, Noé Jitrik
- 49 Mas allá de la voz, más allá del mito, Jan Assman
- 51 Encuentro con Toynbee, William Hardy Mc Neill
- 52 Una historia de la lectura, Alberto Manguel
- 55 **Habitares en el tiempo y el espacio histórico** » Cristina Martínez
- 58 El derecho a la ventana, Friedensreich Hundertwasser
- 60 Hacia una nueva arquitectura: principios directrices, Le Corbusier
- 61 Tiempos difíciles, Charles Dickens
- 63 De los espacios otros (1), Michel Foucault
- 65 Velocidad e información: alarma en el ciberespacio, Paul Virilio
- 67 De los espacios otros (2), Michel Foucault

- 69 La medida de la realidad , Alfred Crosby
- 71 A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx,  
Eric Hosbwaw
- 74 El perfume. Historia de un asesino, Patrick Süskind
- 76 Memorias de Adriano, Marguerite Yourcenar
- 79 Tras la historia de mi madre, Hellen Epstein
- 81 Ornamento y delito, Adolf Loos
- 83 Baudolino, Umberto Eco
- 
- 87 **Habitares de la guerra** » Cristina Martínez
- 89 La guerra: Seré curioso, Eduardo Galeano
- 91 Esperando a los bárbaros , Constantin Kavafis
- 93 El caballero inexistente, Italo Calvino
- 
- 95 **Habitares del presente** » Guillermo Bengoa
- 99 La técnica como espectáculo, Carlos Fredy Miranda Zuleta
- 101 Estambul. Ciudad y recuerdos, Orhan Pamuk
- 103 Un bárbaro en Asia, Henry Michaux
- 105 Paisaje y Cultura (1), Peter Eisenman
- 107 Futurismo chino y desencantos urbanos, Nicolai Ouroussoff
- 109 Paisaje y Cultura (2), Peter Eisenman
- 111 No logo, Naomi Klein
- 113 Volver al futuro, Leonardo Moledo
- 115 Estudio del Hombre, Ralph Linton
- 117 Una conversación con Toyo Ito, Toyo Ito
- 118 La responsabilidad del arquitecto, Renzo Piano

- 119 **Habitares del deseo** » Guillermo Bengoa
- 122 Mascaró, el cazador americano, Haroldo Conti
- 123 Años interesantes. Una vida en el siglo xx, Eric Hobsbawn
- 125 Itaca, Constantin Kavafis
- 127 La ignorancia, Milan Kundera

- 129 **Habitares de la imaginación** » Guillermo Bengoa
- 133 Las tres flechas, César Aira
- 135 Seis propuesta para el próximo milenio , Italo Calvino
- 137 Planolandia. Una novela de muchas dimensiones (1), Edwin A. Abbott
- 139 El libro secreto de Grazia dei Rossi, Jacqueline Park
- 141 Estudio de la mentalidad burguesa, José Luis Romero
- 144 Harun y el mar de las historias, Salman Rushie
- 146 Planolandia. Una novela de muchas dimensiones (2), Edwin A. Abbott
- 148 La sexta lámpara (1), Pablo de Santis
- 150 La sexta lámpara (2), Pablo de Santis

- 153 **Habitares de los sentidos** » Cristina Martínez
- 156 Una vuelta por mi cárcel, Marguerite Yourcenar
- 158 El último suspiro del moro, Salman Rushie
- 160 Ensayo sobre la ceguera, José Saramago
- 162 Vida y muerte de la imagen, Regis Debray
- 163 Una vuelta por mi carcel 1, Marguerite Yourcenar
- 164 Una vuelta por mi carcel 2, Marguerite Yourcenar
- 166 Instrucciones para entrar en Buenos Aires, Mario Tercco
- 168 Un hombre afortunado, John Berger
- 169 Años interesantes. Una vida en el siglo xx, Eric Hobsbawn
- 171 El libro de los abrazos, Eduardo Galeano



## Habitares

### *Lecturas (des)encadenadas*

HACE MÁS DE CUATROCIENTOS AÑOS QUE ESTAMOS ACOSTUMBRADOS A una forma determinada de entender el Universo. Simplificando, podríamos llamarla la forma newto-cartesiana: una mirada científica, numérica, dura, prolija, prolífica, maravillosamente eficaz a la hora de llevarnos a la Luna, de fabricar computadoras, de acelerar todos los tiempos y procesos. Curiosamente, muchos de sus fundadores, como Kepler e incluso el paladín del racionalismo Newton eran practicantes de “oscuras artes” entre la nigromancia y la astrología.

Pero esa mirada no es la única posible. Durante mucho, muchísimo tiempo, el hombre se manejó conociendo el mundo a través de otras herramientas emanadas de su mente y de su corazón. Pocos análisis tan precisos de la tragedia humana como aquellos poemas que cantó Homero, el poeta griego que hace tres mil años describió la Guerra de Troya.

En un amplio arco de actividades que se podría llamar “arte”, existen poemas, textos, canciones, pinturas, leyendas, esculturas y otras expresiones humanas (desde los quipus americanos a los petroglifos australianos) que nos permiten mirar el mundo desde otros soportes cognitivos. Transformar de mil distintas maneras la percepción del mundo en un fenómeno aprehensible y —lo que es tanto o más importante— transmisible.

Uno de los modos de conocimiento es la escritura, desde los ensayos a la poesía. ¿Acaso el haiku del poeta japonés A. Moritake<sup>1</sup> es menos demostrativo de lo que es una mariposa que la clasificación de Linneo?

Proponemos entonces una selección de textos literarios, —la mayoría no disciplinares—, para pensar el hábitat humano desde ese lugar. El criterio de selección de estos textos deviene de su pertinencia con el habitar, con lo proyectual, con el espacio, con la forma,

1. Una flor caída

— volver a la rama, pensé —

Pero no, una mariposa. (Traducción de Steven Carter)

y si es posible con todo eso junto. No quisimos evitarlo: así como los perros sólo ven en blanco y negro, las abejas ven en ultravioleta y los médicos ven en síntomas, nosotros elegimos leer en espacios, en modos de ocupación, en casas y ciudades. El criterio de organización ha sido tan absurdo y eficaz como cualquier otro y los bloques se conectan impunemente en varios lados: no hay lugar sin acción, como bien lo sabían los griegos cuando invocaban al “genius loci”. Y es difícil imaginarse un concepto sin lugar, por eso las teorías relativistas o más modernamente las supercuerdas como explicación del Universo han fracasado hasta ahora en su popularización.

¿Por qué Habitares? El término habitar, del latín *habitare*, que remite a los conceptos de vivir y morar, alude directamente a los espacios concebidos por el hombre. Decimos concebidos y no proyectados, tanto por la connotación renacentista del último —tardía en términos del habitar humano—, como por la alusión a lo originario que conlleva el primero.

Hablamos de Habitares en varios sentidos: literal, como el espacio delimitado real o virtualmente donde se desarrollan las prácticas; en términos de utopía, dando cuenta de los deseos que se depositan en el hábitat; en sentido opuesto, como aquellos lugares que enuncian los no-deseos, en términos foucaultianos de heterotopía y, finalmente, en términos del hombre como morador de “castillos en el aire”<sup>2</sup>: *“No bien hubo llegado de la guerra, Gundosforo, el mítico rey de la India, pidió que le enseñaran el palacio que había encargado a su esclavo Tomás. Era un castillo en las nubes: Tomás no había hecho nada. Siglos más tarde, se convertiría en el patrón de los arquitectos.”*

Usamos un criterio de selección basado en lo que los griegos definían como *semantikos* (lo que tiene significado), una especie de *semantikos didáctico* en torno a la literatura que tiene significado para la enseñanza disciplinar.

En cierta forma, trabajamos reproduciendo el modelo pedagógico del Taller, como ámbito de construcción de conocimiento donde,

2. Azara, P., (2005) Castillos en el aire. Mito y arquitectura en occidente. Barcelona, GG.

alternadamente, —como Marco Polo y Rustichello<sup>3</sup> fuimos descubriendo al otro:

*“Prestaría atención. Pediría precisiones. Registraría en su propia memoria todo lo que pudiera ir sacando de la memoria del otro. Aprendería a tocar y sopesar aquello que nunca había tocado ni sopesado. Dibujaría los paisajes que nunca había visto ni vería, más extraños y tenebrosos que el bosque de Oberón, más sombríos que los acantilados de Bretaña. Tomaría nota de cada una de las rarezas, de cada extraña costumbre. Entonces, si Marco Polo, el viajero, contaba, y si él, Rustichello, el escriba, sostenía el esfuerzo, y reunía papel y tinta y luz y ganas, acabarían por tener un libro”.*

*Cristina Martínez  
Guillermo Bengoa*

3. Montes, G. y Wolf, E. (2005). *El turno del escriba*. Buenos Aires, Alfaguara.



## Habtares de la memoria

LOS GRIEGOS LE OTORGABAN CARÁCTER DIVINO A LA MEMORIA. No a cualquier tipo de memoria, sino aquella que se consideraba intrínseca a un saber social, colectivo; aquella memoria que, funcional a la concepción griega de la Polis, pertenecía a los ciudadanos. Esa memoria colectiva, ligada a la ciudad y a la escritura, estará entre los griegos en manos de una divinidad, —Mnemosina—, custodia de saberes compartidos sobre los cuales se construye y se reconoce el habitar.

También en los primeros asentamientos urbanos mesopotámicos, la memoria social fue entendida como inherente al hábitat; de la ciudadela al zigurat, de las tablillas de registro de cosechas, al Código de Hammurabi (1760 a.c.)

Sobre la otra memoria, más íntima y personal, San Agustín, en su *Confesiones* (397 a 398 d.c.), diría: “*Qué fuerza la de la memoria. Es algo digno de inspirar un temor sagrado por su profundidad e infinita multiplicidad. Y ese algo es mi propio espíritu, soy yo mismo*”.

Ese “yo mismo” es el verdadero constructor del habitar, porque en cierto sentido tiene a la divinidad griega en cada individuo; es su propio testigo y su propia fuente.

Si la discusión en torno a la construcción de sentido de la memoria individual frente a la colectiva, se relativiza toda vez que ambas

alimentan otra memoria, —la histórica—, el problema de la memoria sigue siendo el de su fiabilidad (problema que tal vez no afectaba a las divinidades griegas). Al respecto dice P.Ricoeur (2002:24) *“Una de las paradojas de la memoria se refiere al crédito que nos merece, a su fiabilidad, y en ese sentido, establece la diferencia entre memoria e imaginación, toda vez que a la primera se le exige lo que se le disculpa a la segunda (...) la imaginación está autorizada para soñar; a la memoria, en cambio, se la exhorta a ser verdadera. A la imaginación le pedimos que sea creativa, inventora, libre, no coartada; en tanto que a la memoria le pedimos que represente con fidelidad, verazmente, aquello que no es, pero que alguna vez fue”*.

Tal vez se podría hipotetizar, en esta línea, que finalmente habitamos entre dos hitos: el de la memoria social o colectiva, y la memoria individual, espacio de sutil entramado donde se construyen infinitamente las formas de habitar.

Los textos de este capítulo son narraciones (una de las formas predilectas de la memoria), que dan cuenta de ese entramado que se construye entre los distintos tipos de memoria: individual, a manera de testimonio, en el fragmento de A. Dal Massetto y Th. Mann; histórica, en el texto de E. Hobsbawm y J. le Goff, colectiva en el texto de O. Paz y entre memoria e imaginación, en el fragmento de C. Salton y E. Galeano.

*...Por ser “narrativización”, —señala R. Chartier<sup>4</sup>—, la historia sigue siendo dependiente de las fórmulas de la “transformación en intriga de las acciones representadas”, para citar a Aristóteles, y comparte las leyes que fundan todos los relatos, en particular la obligación de la sucesividad temporal... Como quiera que sea, la historia siempre es relato, pero relato particular, dado que apunta a producir un saber verdadero: el discurso histórico*

En la narración, cualquiera sea su campo de conocimiento, — del saber disciplinar y académico, al íntimo espacio de los saberes personales—, los hechos y circunstancias existen mientras la narrativización se lleva a cabo, después, serán Habitares de la memoria.

4. Chartier, R. (1996), *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires, Manantial.

El historiador E. Hobsbawm sintetiza en este fragmento la situación del Estado de Weimar, que entre 1919 y 1933 administró la Alemania de la primera posguerra en un difícil momento en el cual, sin embargo, distintas utopías parecían posibles. En este sentido, y en el marco de la enseñanza de las disciplinas proyectuales, la República de Weimar fue escenario inicial de la experiencia pedagógica más influyente del siglo XX: la Bauhaus.

En tanto “experiencia a término”, la Staatliche Bauhaus (Casa Estatal de la Construcción), que tuvo la duración de la República de Weimar, alojó en su interior desde la religiosidad mazdeista del polifacético J. Itten al productivismo comunista y militante de H. Meyer, entre otros estudiantes. W. Gropius, paradójicamente confeso “mal dibujante”<sup>5</sup> dirigió la Escuela entre los años 1919 a 1927 convocando a la unidad en la diferencia.

### **Eric Hobsbawm**

*Años interesantes. Una vida en el siglo XX*

NADIE HABÍA DESEADO VERDADERAMENTE EL ESTADO DE WEIMAR EN 1918 e incluso los que lo aceptaron y los que lo apoyaron activamente, pensaban que se trataba, con mucho, de un mal menor: mejor que una revolución social y que los bolcheviques o los anarquistas (si eran de la derecha moderada) y mejor que el Imperio Prusiano (si su ideología se situaba en la izquierda moderada). Nadie se preguntaba si el régimen iba a superar las catástrofes de sus primeros cinco años de existencia: un tratado de paz condenatorio, rechazado casi unánimemente por toda la población alemana al margen de sus tendencias políticas, golpes militares fallidos y asesinatos terroristas por parte de la extrema derecha, intentos fallidos de establecer repúblicas soviéticas locales, e insurrecciones frustradas por parte de la extrema izquierda, la ocupación por parte del ejército francés

5. Hochman, E. S. (2002), *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Barcelona, Paidós.

del corazón industrial de Alemania y para rematar la situación, el fenómeno incomprensible (para la mayoría de la gente), y hasta la actualidad no igualado, de la “Gran Inflación” galopante de 1923. Durante unos pocos años, a mediados de la década de los veinte, pareció por un breve tiempo, que el sistema podía funcionar. El marco se estabilizó —permaneció estable hasta el estallido de la guerra y de nuevo desde 1948 hasta su definitiva desaparición— al tiempo que la economía más fuerte de Europa, una vez recuperada de la Gran Guerra, volvía a gozar de su dinamismo y por primera vez parecía vislumbrarse en su horizonte una estabilidad política. Pero no consiguió, no pudo, superar el hundimiento de Wall Street y la Gran Crisis. En 1928 la lunática ultraderecha parecía prácticamente extinguida. En las elecciones de ese año, el Partido Nazi de Hitler quedó reducido al 2,5 por 100 de los votos y a doce escaños en el Reichstag, de hecho menos que el Partido Demócrata, el más leal al sistema de Weimar, cada vez más debilitado. Dos años más tarde, los nazis volverían con 107 escaños, situándose sólo por detrás de los socialdemócratas. Lo que quedaba de la República de Weimar tuvo que gobernarse por decreto de emergencia. Entre el verano de 1930 y febrero de 1932 el Reichstag se reunió apenas diez semanas entre unas cosas y otras. Y a medida que el paro aumentaba, crecían irremesiblemente las fuerzas cuya ideología proponía algún tipo de solución extremista y revolucionaria: el nacional—socialismo por la derecha y el comunismo por la izquierda.

Así estaban las cosas en Berlín cuando llegué a la ciudad en el verano de 1931. (pp 55)

En términos de cultura, la gran división no se producía entre generaciones, como en la época de la música rock, sino en el conflicto fundamentalmente político existente entre los que aceptaban y los que rechazaban lo que los nazis denominaban el “bolchevismo cultural”, es decir casi todo lo que hizo de los catorce años de la República de Weimar un período tan sumamente excepcional en la historia de las artes y las ciencias. Al menos en Berlín, compartíamos esta cultura con nuestros mayores, pues el comunismo preestalinista, pese a establecer una neta distinción entre los escritores y artistas que seguían una línea “correcta” y los que no, todavía no rechaza-

ban a los hombres y las mujeres de la vanguardia cultural, que habían acogido con tanto entusiasmo la Revolución de Octubre (...) La admiración por Brecht, la Bauhaus y George Grosz no provocaba una separación entre padres e hijos, pero separaba la derecha de una especie de frente popular cultural en el que se mezclaban desde las autoridades socialdemócratas de Prusia y Berlín hasta los anarquistas de los arrabales. (pp 74)

La íntima memoria de la protagonista del texto de A. Dal Masetto, se convierte en memoria social en tanto urbana. Ágata es una anciana que está por volver a su pueblo en Italia, y antes de viajar le dicta a su nieta un “mapa mental” de cómo era el pueblo cuando ella partió.

Este habitar de la memoria es aquí, un espacio absolutamente físico y real a partir de una reconstrucción minuciosa y apasionada que se lleva a cabo en el interior de Ágata. El dibujo es la herramienta que hace posible el alumbramiento.

### **Antonio Dal Masetto**

*La tierra incomparable*

pp 19-22

EN ESOS DÍAS —FALTABA UNA SEMANA PARA PARTIR— AGATA SE PUSO a pensar en algo que la venía preocupando. Después de darle vueltas y vueltas al asunto llamó a su nieta Silvia y le dijo:

—Necesito que me hagas un favor: Quiero que me ayudes a dibujar un mapa.

—¿Un mapa de qué?

—De Trani.

—¿Para qué?.

—Quiero tener un mapa antes de viajar.

Después de almorzar fueron al garaje, donde había una mesa grande y buena luz. Silvia desplegó una hoja de papel para dibujo y la aseguró con cuatro tachuelas.

—¿Por dónde empezamos?—preguntó.

Agata pensó un poco y empezó a guiarla:

—El pueblo está junto al lago. A cada costado del pueblo hay un río, los dos desembocan en el lago.

Silvia trazó algunas líneas:

—¿Así?

—Más grande —dijo Agata—; no va a entrar todo lo que quiero poner.

Silvia borró y volvió a dibujar, ocupando toda la hoja.

—Esta raya es la orilla del lago —dijo—, estos son los ríos, este cuadrado es el pueblo. ¿Está bien?.

—Tan grande no —dijo Agata—, mi casa está afuera del pueblo, no queda lugar para ponerla.

Silvia borró otra vez. Al tercer intento Agata estuvo satisfecha.

Siguieron con los puentes, el puerto sobre el lago, la plaza principal, la plaza del mercado, las iglesias, el colegio, las fábricas, el municipio, el correo, el cementerio, el cine.

—Acá nace una calle ancha que sube y pasa por mi casa.

—¿Por dónde está la casa?.

Agata apoyó un dedo sobre el papel y lo fue deslizándolo despacio, mientras murmuraba, calculando la distancia:

—Más o menos por ahí.

Silvia dibujó un rectángulo.

—Bien —dijo Agata—. Frente a la casa está el terreno. Al fondo del terreno está el nogal.

A medida que avanzaban, sus recuerdos se afinaban y las indicaciones se volvían más precisas. Había comenzado impulsada por la necesidad de fijar en el papel un minucioso mapa de Trani, quería registrar todo lo que pudiera, un muro, un árbol, un terreno, una roca, una curva en determinada calle, un sendero, una valla. Ahora, mientras dictaba, le parecía que, de haberlo querido, aquel mapa no tendría fin. Podía recuperar detalles mínimos, accidentes del paisaje, arbustos, nudos en los troncos, grietas en las paredes, nidos en las ramas. Y, después, al paisaje, sumarle acontecimientos, experiencias vividas en cada sitio. Ahí pasó esto, allá esto otro, un encuentro, un susto, el vuelo de un pájaro, una tormenta. Cosas que la costumbre o la sorpresa habían grabado en su memoria alguna vez y ahora, en esta reconstrucción, volvían inesperadas y nítidas como si hubieran ocurrido ayer.

Silvia marcaba círculos, cuadrados, cruces. Escribía al lado o los numeraba y anotaba el significado en el borde inferior de la hoja.

—Acá hay una fuente, acá una capilla, acá está el pozo donde los chicos iban a bañarse en verano, acá el puente de hierro, acá la casa de mi amiga Carla, acá un tabernáculo con la imagen de una virgen y un ángel, al ángel le falta un brazo, se lo arrancó una bala.

—Muchas de esas cosas seguro que no están más—decía Silvia.

—No importa, anotá todo (...)

—Acá había una casa de tres pisos que bombardearon durante la guerra y después reconstruyeron, acá está el bar donde los fascistas le pegaron a mi padre, acá fue donde me mordió un perro, acá está la Fontanina donde íbamos a lavar la ropa (...)

Volver a un sitio remite a la memoria visual-cultural, a una memoria que ha tejido en la mirada un entramado complejo.

El habitar de la memoria es, en más de un sentido una historia de regresos, donde la memoria se esfuerza, se acomoda y corrige hasta reconocerse en el habitar.

El ejercicio de la proyectación, también puede operar como un regreso, un volver a habitar, donde el dibujo re-presenta las imágenes que ya están en ese otro modo de ocupación del espacio: el de las ideas.

### **Thomas Mann**

*Muerte en Venecia*

pp 37-39

TENÍA GANAS DE SALIR AL AIRE LIBRE Y OBSERVAR EL CIELO, QUE ACASO decidiera despejarse sobre Venecia.

De hecho no había pensado en otra posibilidad, pues la ciudad lo había recibido siempre en medio de una luminosidad radiante. Pero el cielo y el mar seguían turbios y plomizos, a ratos caía una llovizna fina y el viajero tuvo que resignarse a llegar, en barco, a una Venecia muy distinta de la que siempre había encontrado al acercarse por tierra. De pie junto al palo del trinquete, escrutaba la lejanía con la esperanza de ver tierra. Recordó al melancólico poeta, al entusiasta cuyos ojos, en tiempos ya remotos, habían visto surgir de aquellas ondas las cúpulas y campanarios de sus sueños; repitió en silencio unos cuantos versos del mesurado cántico en el que entonces confluieran veneración, infortunio y dicha, y, dejándose conmover por sensaciones ya condensadas en forma, examinó su serio y fatigado corazón por si algún nuevo entusiasmo o confusión, por si alguna aventura sentimental tardía pudiera estarle reservada aún al ocioso viajero.

(...)

Y entonces volvió a ver el más prodigioso de los desembarcaderos, esa deslumbrante composición de arquitectura fantástica que

la República Serenísima ofrecía a las respetuosas miradas de los navegantes; la liviana magnificencia del Palacio Ducal y el Puente de los Suspiros; las columnas de la orilla, rematadas por el León y el Santo; el fastuoso resalto lateral del Templo encantado, con el portal y el gran Reloj en escorzo, y ante semejante visión pensó que llegar a Venecia por tierra, desde la estación, era como entrar en un palacio por la puerta de servicio, y que sólo como él lo estaba haciendo, en barco y desde alta mar, debía llegarse a la más inverosímil de las ciudades (...)

**Las catedrales medievales como Habitares de la memoria colectiva. Dejando de lado el prejuicio en términos de “las catedrales contadas para niños”, estos fragmentos hablan de símbolos, formas, texturas, funciones, técnicas; en suma, de la arquitectura.**

### **Catherine Salton**

*Raphael y la noble tarea*

pp 13-14

ESTA HISTORIA TRATA DE ALGO QUE OCURRIÓ HACE MUCHÍSIMO TIEMPO, en lo más alto de una Catedral que se alza al borde de una pequeña ciudad en un país muy lejano.

Esta Catedral en particular fue construida a lo largo de unos cuantos cientos de años, durante un período llamado la Edad Media. La Edad Media vino después de la Edad de Oro, en que la gente pensaba mucho en las matemáticas y andaba desnuda de acá para allá, y antes del Renacimiento, en que la gente también pensaba mucho en las matemáticas, pero esta vez con ropa. Sería apenas una leve exageración afirmar que durante la Edad Media casi toda la gente olvidó mayormente las matemáticas, salvo en lo que respecta a usarlas para construir Catedrales.

Las Catedrales son unos edificios vastos y magníficos, destinados a reflejar el Reino de Dios en la Tierra, de modo que llevaba muchos años construir una. Equipos de obreros tallaban enormes bloques de piedra extraídos de canteras y los arrastraban a través de kilómetros de campos surcados de barro hasta el lugar de la construcción. Carpinteros y albañiles tomaban las piedras y con ellas formaban una cruz en el terreno, una cruz que levantaban en encumbrados arcos, unidos a su vez por desplegados abanicos de granito, tan delicados que parecían los dedos de un olmo en el cielo. En el interior, obreros y picapedreros tallaban las rocas —tan duras que aún se pueden afilar cuchillos en ellas— dándoles formas de rosas y hojas y pliegues de cortinas que dan la impresión que un suspiro pudiera moverlas. Y, lo mejor de todo, estos escultores magistrales tallaban cientos de

gárgolas, quimeras, estatuas y efigies sepulcrales y las ubicaban en todos los tejados y todos los rincones que se pudieran encontrar.

Es de estos habitantes de la Catedral que se trata nuestra historia.

**En este segundo fragmento, se pone la lupa en uno de estos personajes, ficticios o reales, petrificados no sólo en las catedrales medievales europeas sino también en las nuestras latinoamericanas, copias colonizadoras de aquellas.**

### **Catherine Salton**

*Raphael y la noble tarea*

pp 15-16

COMENCEMOS CON LAS GÁRGOLAS. SI MIRAS CUALQUIER PARED EXTERNA de una Catedral, las verás con hileras de seres monstruosos y exóticos, que te miran fijo, con la boca abierta. Están allí para protegerla, pero no de uno, sino del agua. Ésa es la principal (pero no la única, como ya verás) tarea de las gárgolas.

Ubicadas en lugares estratégicos a lo largo de las canaletas de la Catedral, las gárgolas utilizan su boca abierta para desviar el agua de lluvia de las vulnerables paredes de argamasa hacia la cabeza de las personas. Esta última parte podrá no haber sido intencional, pero para las gárgolas es lo mejor del trabajo. Las gárgolas son un poco sensibles en cuanto a su aspecto de estar vomitando todo el tiempo, y, desafortunadamente, se han vuelto hostiles acerca de eso. También son conscientes de que, en la jerarquía de las estatuas de Catedral, ocupan casi el último lugar, apenas por encima de las inscripciones talladas por personajes notables que sobrevivieron a alguna insignificante guerra de territorios en Francia y sintieron la necesidad de anunciarla. Por encima de las gárgolas, en la sociedad de la Catedral, están los grotescos o como ellas prefieren que las llamen, las quimeras. (Es una palabra que viene del francés, y las gárgolas la toman como una prueba más de snobismo totalmente infundado). Las quimeras son estatuas decorativas que no sirven como canalones. Al igual que las gárgolas, en general son monstruos de una u otra clase, como dragones, grifos, sátiros y algún que otro parandro. Pero, a diferencia de las gárgolas, las quimeras no sufren la limitación de estar unidas a pesadas piedras de contrapeso, de

modo que suelen tener más opciones. La gente de hoy pasa por alto este detalle. Hay tendencia a amontonar a las verdaderas gárgolas y las quimeras en un solo grupo, y llamamos “gárgolas” a todas. Acaso esto deje entrever una pérdida de precisión en el pensamiento moderno, pero no ahondemos en eso.

En la categoría más alta de la Catedral se ubican las efigies sepulcrales, que son las figuras de piedra de la gente famosa enterrada allí. Se incluyen en este grupo algún que otro grupo de alguna persona importante, viva o muerta, y la gente tallada en los bancos de madera del coro. Estas figuras son más bien pomposas y ensimismadas, y por lo general tienen poco que decir a las gárgolas y las quimeras.

Las estatuas religiosas y las ventanas de vitral también forman parte de la Catedral, pero no se incluyen en la regla que he descrito, porque son de naturaleza diferente. Lo único que necesito decir de ellas ahora es que, al igual que ciertos otros habitantes de la Catedral, una vez ayudaron a una quimera ubicada en el Balcón Norte de la Torre Norte de la Fachada Oeste de la catedral, cuando ocurrió esta historia. Su nombre era —y es todavía— Raphael.

**La poesía tiene cierta capacidad victoriosa por sobre otras formas de la narración.**

**En estos fragmentos del escritor mexicano O.Paz la ciudad, como habitar de la memoria colectiva viene a completar fotos satelitales y sistemas de información geográfica, planificaciones y análisis de flujo.**

### **Octavio Paz**

#### *Hablo de la ciudad (1)*

NOVEDAD DE HOY Y RUINA DE PASADO MAÑANA, ENTERRADA Y resucitada cada día, convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros, bares, hoteles, palomares, catacumbas, la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros cuadrados inacabable como galaxia,

la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y deshacemos y rehacemos mientras soñamos,

la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la soñamos,

la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el espejo de una palabra y no se reconoce y otra vez se echa a dormir,

la ciudad que brota de los párpados de la mujer que duerme a mi lado

(...)

hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada por sus tercios fantasmas, regida por su despótica memoria,

la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y que ahora me dicta estas palabras insomnes,

hablo de las torres, los puentes, los subterráneos, los hangares, maravillas y desastres,

el Estado abstracto y sus policías concretos, sus pedagogos, sus carceleros, sus predicadores,

las tiendas donde hay de todo y gastamos de todo y todo se vuelve humo,

los mercados y sus pirámides de frutos, rotación de las cuatro estaciones, las reses en canal colgando de los garfios, las colinas de especias y las torres de frascos y conservas,

todos los sabores y los colores, todos los olores y todas las materias, la marea de las voces —agua, metal, madera, barro—, el trajín, el regateo y el trapicheo desde el comienzo de los días,

hablo de los edificios de cantería y de mármol, de cemento, vidrio, hierro, del gentío en los vestíbulos y portales, de los elevadores que suben y bajan como el mercurio en los termómetros,

de los bancos y sus consejos de administración, de la fábricas y sus gerentes, de los obreros y sus máquinas incestuosas,

(...)

hablo de algunos atardeceres al comienzo del otoño, cascadas de oro incorpóreo, transfiguración de este mundo, todo pierde cuerpo, todo se queda suspenso,

(...)

**La ciudad descripta hasta la extenuación. La ciudad de O. Paz aparece como un conglomerado infinito y por tanto, imposible de contar en su totalidad. En las antípodas de este contar el habitar, el trío Manal también puede describir otra ciudad, Avellaneda:**  
*Vía muerta, calle con asfalto siempre destrozado.*  
*Tren de carga, el humo y el hollín están por todos lados.*  
*Hoy llovió y todavía está nublado.*  
 (...)

### **Octavio Paz**

#### *Hablo de la ciudad (2)*

(...) HAN ENCENDIDO LAS LUCES, ARDEN LAS AVENIDAS CON EL FULGOR del deseo, en los parques la luz eléctrica atraviesa los follajes y cae sobre nosotros una llovizna verde y fosforescente que nos ilumina sin mojarnos, los árboles murmuran, nos dicen algo, hay calles en penumbra que son una insinuación sonriente, no sabemos a dónde van, tal vez al embarcadero de las islas perdidas,  
 hablo de las estrellas sobre las altas terrazas y de las frases indescifrables que escriben en la piedra del cielo,  
 hablo del chubasco rápido que azota los vidrios y humilla las arboledas, duró veinticinco minutos y ahora allá arriba hay agujeros azules y chorros de luz, el vapor sube del asfalto, los coches relucen, hay charcos donde navegan barcos reflejos,  
 hablo de nubes nómadas y de una música delgada que ilumina una habitación en un quinto piso y de un rumor de risas en mitad de la noche como agua remota que fluye entre raíces y yerbas,  
 (...)

¿esa música se aleja o se acerca, esas luces pálidas se encienden o apagan?, canta el espacio, el tiempo se disipa: es el boqueo, es la mirada que resbala por la lisa pared, es la pared que calla, la pared, hablo de nuestra historia pública y de nuestra historia secreta, la tuya y la mía,

hablo de la selva de piedra, el desierto, del profeta, el hormiguero de  
almas, la congregación de tribus, la casa de los espejos, el laberinto  
de ecos,

hablo del gran rumor que viene del fondo de los tiempos, murmullo  
incoherente de naciones que se juntan o dispersan, rodar de multi-  
tudes y sus armas como peñascos que se despeñan, sordo sonar de  
huesos cayendo en el hoyo de la historia,

hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos  
devora, nos inventa y nos olvida.

**El medievalista J. Le Goff plantea una memoria histórico-social ligada íntimamente a las ciudades y a lo que J. L. Romero definiera como *La formación de la mentalidad burguesa*. Esta memoria que plantea el historiador francés habita en los muertos, en un culto a los ancestros que vuelve en prestigio personal y familiar. Ciudad, vivienda y objetos han de ser el soporte urbano de esta memoria, primero íntima y personal antes que histórica y social. J. Le Goff invita a pensar en una cualidad de la memoria: la capacidad de otorgar consistencia; de la casa a la ciudad la memoria opera en ese sentido con el habitar.**

### **Jacques Le Goff**

*En busca de la Edad Media.*

pp 146-147

EN EL SIGLO XII, LA REDUCCIÓN DE LAS DONACIONES, EL DESARROLLO del comercio y el desarrollo de las ciudades debilitan el poder económico de los monasterios. Éstos instituyen entonces numerosas devociones especiales que permiten a los vivos ayudar a los muertos o que les ayuden a ellos mismos después de la muerte: limosnas, donaciones para plegarias, donaciones para misas. Les debemos esos *Libri memoriales*, esos libros de memoria, donde se anotan los nombres de los difuntos por los que rezar y las fechas de las misas u oficios que se han de celebrar. Todo esto arraiga una cultura de la memoria que cambia la dimensión del hombre(...) Efectivamente, para recordar se desarrolla algo mejor que los *Libri*: se redactan *crónicas* que relatan la vida de los desaparecidos. Algunos han deducido que la Edad Media se acercaba al concepto de Historia. Yo rechazo esa idea: los hombres de la Edad Media no tenían ni la técnica, ni siquiera el deseo de la Historia. Simplemente, distinguen entre la crónica, que relata, y la "historia", una crónica explicativa, con un hilo conductor. Este segundo género de historia, las *estorias*, no tiene nada de histórico, en el sentido moderno del término. Para

explicar el destino de éste o aquél, todas recurren invariablemente a las convenciones, como la providencia, la fortuna o la locura de los hombres. En cambio, sí que se trata de memoria. La historia como disciplina racional del saber no nacerá hasta finales del siglo XVIII y XIX.

En la aristocracia, la cuestión del linaje era primordial: la ascendencia, los ancestros, justificaban el derecho a beneficiarse de un feudo. Por lo tanto, la presencia de los muertos resultaba doblemente importante: por piedad, pero también por necesidad patrimonial. Los libros de memoria reforzaban la devoción profesada a los ancestros. A cambio, esta devoción garantizaba el prestigio de los ancestros, un prestigio mayor por cuanto llegaba a título póstumo: eso confería más autoridad a los vivos. Se sucedió entonces, un gran movimiento de fabricación de ancestros, que en ocasiones se fueron a buscar lejos, en la Antigüedad, incluso antes del cristianismo. (...). Al desarrollarse, la devoción del purgatorio reforzó la memoria de los muertos (...). Esta preocupación fue calando de manera progresiva en las élites, sobre todo en los mercaderes-banqueros. Hacia el final de la Edad Media, incluso llega a extenderse, adoptando una forma más modesta, en círculos menos prestigiosos, como el de los artesanos. Una vez más, el papel de las cofradías no es nada despreciable.

Vemos cómo, con la memoria, el hombre gana un poco más de consistencia. Decididamente, el humanismo no esperó al Renacimiento.

**Eduardo Galeano, habla de los libros y de la fragilidad de las bibliotecas, Habitares esenciales de la memoria.**

**Seducidos con la historia, podríamos pensar que las “fichas” de las bibliotecas podría tener su origen en los camellos persas antes que en la revolución francesa, cuando se confiscaban los naipes de las clases adineradas para escribir en su reverso, —todavía en blanco en aquella época—, los nombres de los libros destinados a las primeras bibliotecas populares. De ser cierta esta especulación, curioso origen (los camellos de Abdul Kassem Ismael) para el desarrollo de un objeto como las fichas de catalogación de las bibliotecas modernas.**

### **Eduardo Galeano**

*Los hijos de los días*

pp 17

EN EL TERCER DÍA DEL AÑO 47 ANTES DE CRISTO, ARDIÓ LA BIBLIOTECA más famosa de la antigüedad.

Las legiones romanas invadieron Egipto, y durante una de las batallas de Julio César contra el hermano de Cleopatra, el fuego devoró la mayor parte de los miles de rollos de papiro de la Biblioteca de Alejandría.

Un par de milenios después, las legiones norteamericanas invadieron Irak, y durante la cruzada de George W. Bush contra el enemigo que él mismo había inventado se hizo ceniza la mayor parte de los miles y miles de libros de la Biblioteca de Bagdad.

En toda la historia de la humanidad, hubo un solo refugio de libros a prueba de guerras y de incendios: la biblioteca andante fue una idea que se le ocurrió al Gran Visir de Persia, Abdul Kassem Ismael, a fines del siglo diez.

Hombre prevenido, este incansable viajero llevaba su biblioteca consigo. Cuatrocientos camellos cargaban ciento diecisiete mil libros, en una caravana de dos kilómetros de largo. Los camellos también servían de catálogos de obras: cada grupo de camellos llevaba los títulos que comenzaban con una de las treinta y dos letras del alfabeto persa.



## Habitaes en el papel

“ESTO MATARÁ A AQUELLO...LA IMPRENTA MATARÁ A LA ARQUITECTURA”, le hace decir el escritor francés Víctor Marie Hugo, al Archidiácono de la Catedral de París en su obra *Nuestra Señora de París*. (1830-31), sintetizando el dilema entre leer imágenes o leer letras. Planteado así, la cuestión parece anunciar las tensiones actuales entre nuevos y viejos soportes de comunicación, pero es más que eso. ¿Por qué razón las formas salidas de la imprenta podían constituir una amenaza para el discurso de la arquitectura? La disputa entre “el libro de piedra” y el de papel (en una aproximación lineal y no por eso ingenua), señala que la arquitectura ha operado en la historia como medio de validación de las ideas...triunfantes, capaz por su misma esencia de perdurar en el tiempo mucho más allá de sus protagonistas; de imponer, por su sola presencia el peso de la palabra. Y, sin embargo, especie de lucha entre David y Goliat, ¿un poco de tinta y papel podría “matar a la arquitectura”?.

Una de las principales diferencias entre el libro y la arquitectura, a partir de su materialidad, convierte la aparente fragilidad del primero en su principal fortaleza; si la arquitectura aparece como el manuscrito del libro impreso, como ese objeto pesado, circunscripto en su construcción a unos pocos especialistas, tremendamente lento

en su factura, aunque más difícilmente destructible, el libro impreso, en cambio, y con él escritura—lectura, se movería más rápido que la arquitectura y, sobre todo, podría eludir más fácilmente el discurso único. La imprenta no mataría a la arquitectura como temía el religioso de V. Hugo, como la fotografía no lo haría con la pintura y así en lo sucesivo frente a la aparición de cada nueva tecnología de comunicación.

Para la escritura, la imprenta operará como una herramienta de singular ordenación: una lineal, en términos de producción del libro impreso y otra más compleja, en torno a la armonía universal, a la “*lingua perfecta*” (Umberto Eco, 1999).

En tanto mediadora del proceso de ocupación del espacio-papel, la imprenta permitirá trascender de la obra única y faliblemente copiada, a la reproducción normada y reglada de los caracteres móviles del alemán J. Gutenberg. Si bien la forma de la letra impresa, —al igual que la hora señalada en los primeros relojes mecánicos—, tardará bastante tiempo en desprenderse de las connotaciones naturalistas propias de la reproducción manuscrita, la verdadera “revolución”, al igual que en los relojes mecánicos, la podemos hallar en el impulso hacia la necesidad de ajustar, reglar, normar y ordenar las formas. No casualmente, una de las piezas clave que reproducirán los tipos móviles, es precisamente *El cortesano*, del humanista B. Castiglione, obra sustantiva a la hora de hablar de normas y reglas. Y es aquí, finalmente, donde la arquitectura y la imprenta de V. Hugo se volverían a encontrar, en la validación de unas formas sobre otras, de unos lenguajes sobre otros, donde ambas, actuarían por representación de un orden.

«*Quienes saben leer ven dos veces mejor*», afirmaba el poeta Menandro hacia el siglo IV a. C.. ¿Se refería solamente al «leer» de los textos, o también aludía a las imágenes?

Los textos seleccionados comparten ese modo de habitar simbólico de la escritura y el dibujo, un modo de apropiación del espacio a partir del lenguaje de las formas, sean letras o dibujos sobre el papel.

Alberto Campo Baeza y Pablo de Santis hablan de un encuentro con las ideas que va trazando, *el horizonte de los imposibles* personales o colectivos.

Noé Jitrik emparenta dibujo y escritura desde el papel, entendiendo ambos como práctica metafórica.

William Hardy Mc Neill y Alberto Manguel introducen el rol del lector en el acto de apropiación de esa espacialidad que construye la escritura (pensamos nosotros en la experiencia de la enseñanza y el aprendizaje de las disciplinas proyectuales, en el usuario y en el dibujo disciplinar).

Jan Assman, habla del lenguaje y de las formas (de los dibujos antes que de las letras).

Todos, van al encuentro de las ideas sobre el papel..

Esta historia, “*en parte inventada*”<sup>1</sup> como aclara el autor, no deja por eso de ser fascinante; habla del “*mundo como proyecto*”, como lo definía el cofundador de la escuela de Ulm, Otl Aicher en su texto homónimo; habla de la seducción de las formas; *de la belleza, la firmeza y la utilidad*, —los principios vitruvianos—; de la obsesión por los ángulos y de la belleza de las curvas, (como sostenía el maestro vienés Hundertwasser en franca oposición con Le Corbusier); habla del *encuentro entre belleza e intelecto* que propone Tadeo Ando; *del arte como símbolo*, como lo entendían los griegos y tan bién lo explica el filósofo alemán H.G. Gadamer<sup>2</sup> El texto es una invitación a ver los Habitares que el arquitecto español A. Campo Baeza ya vió.

### Alberto Campo Baeza

¿Mies sin columnas? del sueño de una noche de verano de 1922  
Revista Minerva 07, disponible en [www.revistaminerva.com](http://www.revistaminerva.com)

EN AQUEL SOFOCANTE VERANO DE BERLÍN DE 1922 MIES VAN DER ROHE estaba sentado frente a su mesa, en la que sólo había tres piezas: un vaso precioso medio lleno de vino blanco, una botella abierta de Riesling y un vaso Savoy transparente.

El vaso precioso medio lleno de vino era un diseño de Adolf Loos. Mies, tras leer un agudo texto de Quetglas en *Circo*, se decidió a comprar una docena de piezas y estaba encantado. Y cada vez que lo cogía entre sus manos sentía el cosquilleo de las estrías en el cristal

1. Explica Campo Baeza: “*Esta historia es en parte inventada. El concurso de la Friedrichstrasse es de 1921, y el proyecto del Glass Skyscraper de 1922. El vaso de Adolf Loos es de 1931, y el de Alvar Aalto de 1937, y no sé si los Barzen producían por entonces el fabuloso Riesling del que hoy disfrutamos. Lo de las columnas de Mies en el glass skyscraper, en cambio, está efectivamente en el esclarecedor dibujo del que hablo y que aquí se reproduce. Pero la historia es creíble y las coincidencias ciertas. Y el tema central, el increíble rascacielos de cristal de Mies, sigue siendo una asignatura pendiente. Columnas de Mies incluidas.*”

2. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 2010.  
Tr.: Antonio Gómez Ramos.

tan bien descrito en su texto por el arquitecto catalán. La botella abierta era de un Weingut Barzen Riesling Auslese Halbtrocken de 1920. El mejor rubio Riesling producido por Barzen. El vino preferido por Mies. Sublime.

El vaso Savoy era considerado por algunos la mejor pieza de Alvar Aalto. El maestro finlandés confesaba que se había inspirado en «la vuelta de los pantalones de cuero de las mujeres esquimales». Tengo un ejemplar ante mí cuando escribo ésto y debo confesar que sigue fascinándome.

Mies acababa de perder el concurso para la torre de la Friedrichstrasse. Allí había hecho, con el lema BEEHIVE (colmena), un maravilloso proyecto en cristal (sigo prefiriendo el término cristal a vidrio) que nunca repetiría.

Para resolver el solar triangular entre la Friedrichstrasse, la estación de trenes del mismo nombre y el río Spree, había inventado una planta foliforme con geometría triangular, de manera que la luz entrara en los intersticios y fuera capaz de traducir con su juego de reflejos en los vértices la verticalidad deseada. Y los ángulos agudos de las esquinas, menores de 90 grados, evidenciaban desde la calle, en perspectiva por mor del escorzo, la tan buscada transparencia en las plantas más altas. En el centro, los núcleos resistentes con escaleras, ascensores y servicios.

Y Mies, en vez de enfadarse por haber perdido, decidió seguir su investigación sobre lo que es y significa un edificio en altura con la transparencia del cristal. La torre de cristal, el *glass skyscraper*. Y su reflexión frente al Loos lleno de Riesling y al vacío Aalto cristalino tuvo sus frutos cuando, tras echarse al colete el tercer vaso de vino, lo vio todo claro. *In vino veritas*, o con palabras de Karen Blixen, «el vino es el mejor camino para llegar a la verdad». Tomó un papel blanco sobre el que puso boca abajo el vaso de Aalto, y con su grueso lápiz trazó el contorno. Y vio claro que la continuidad cristalina que en el vaso era patente, podía ser trasladada casi literalmente a la tan buscada planta. Hagan ustedes la prueba y quedarán sorprendidos. No es que el contorno del vaso de Aalto y el del rascacielos de Mies sean parecidos: son idénticos. Yo mismo me he asustado al comprobarlo. (...) Con ocasión de la exposición *Mies en Berlín* que

Terence Riley y Barry Bergdoll organizaron en el MoMA de Nueva York en 2001, tuve ocasión de ver un dibujo de Mies que yo no conocía y que acompañaba a la citada y siempre reproducida planta *sin pilares* del rascacielos de cristal. (...).

Una vez más, como no podía ser menos en Mies, la estructura estableciendo el orden del espacio, y la luz que a fuerza de convocar allí la transparencia evidente, construye el tiempo. Y es que, como insistentemente repito a mis alumnos, en Arquitectura *la gravedad construye el espacio y la luz construye el tiempo*.

Y una pregunta final, ¿por qué Mies nunca pondría en pie esa maravillosa torre de cristal que todavía hoy (nunca nadie la ha construido) sigue siendo adelantada a su tiempo?

En 1848/9 el crítico de arte inglés John Ruskin escribe un texto paradigmático, titulado *Las siete lámparas de la arquitectura*, obra fundamental en el desarrollo de sus ideas estéticas.

En 2005, el escritor argentino Pablo De Santis, publica *La sexta lámpara*, un texto que empezó a trabajar inspirado, —según el autor—, a partir de la lectura de una entrevista realizada al arquitecto norteamericano Yamasaki Minoru, autor de las Torres Gemelas, después del 11 de septiembre.

En el texto de J. Ruskin, la sexta es la lámpara del recuerdo, y aunque de Santis no hable del inglés del s. XIX, la búsqueda del significado en la arquitectura parece ser un buen punto de contacto entre ambos.

Silvio Balestri, el personaje de *La sexta lámpara*, —casi como J. Ruskin—, busca un pasado para señalar, donde las formas sean el encuentro entre las ideas y el habitar.

### **Pablo de Santis**

*La sexta lámpara*

pp 85-90

EN SEPTIEMBRE DE 1918 BALESTRI VIAJÓ A BOSTON PARA DAR UNA SERIE de tres charlas ante alumnos de la Universidad. (pp 85)

La tarima desde donde debía hablar aumentaba la sensación de vacío. Balestri sintió que no era una conferencia, sino un acto preparado para que se deshiciera de sus ideas: una vez que fueran arrojadas a ese vacío, su mente quedaría por completo libre de aquellos incómodos pensamientos.

Durante la segunda charla, esa misma tarde, Balestri se ocupó de las construcciones imaginarias a lo largo de la Historia: la torre de Babel, las prisiones de Piranesi, la arquitectura simbólica de Ledoux, con sus edificios dedicados a representar las virtudes abstractas, la arquitectura mnemónica de Giulio Camilio, el Falansterio de Fourier. Aunque por momentos Balestri se mostraba irónico frente a los utopistas, se desprendía de sus palabras una crítica feroz a las corrien-

tes funcionalistas. Que la arquitectura renunciara al sueño y a lo imposible: no había pecado mayor. (...)

Balestri habló de la Torre de Babel al principio y luego al final de su charla. Hizo notar que a lo largo de la historia, habían predominado dos interpretaciones del mito. Durante el primer milenio de la cristiandad el mito había sido leído como un relato acerca de la soberbia de los hombres y el castigo a esa soberbia. Los constructores habían querido levantar una torre tan alta que llegara al cielo; y habían sido castigados por su ambición desmedida. Pero luego del siglo XII las interpretaciones habían olvidado este aspecto moral del castigo y se habían preocupado por el castigo mismo. La Torre ya no era símbolo de la ambición desmedida de los hombres sino de la multiplicación de las lenguas. El mito intentaba explicar cómo se había pasado de una lengua perfecta, donde a cada cosa correspondía una sola palabra, a la multiplicidad de lenguas que abrumaban al mundo.

Al final de la charla, Balestri explicó que la interpretación moral y la lingüística habían mantenido ocupados a los exégetas, mientras echaba en el olvido una tercera interpretación posible: el aspecto puramente arquitectónico del mito. El relato bíblico hablaba de los límites de toda construcción, y del modo como las ambiciones arquitectónicas atraviesan el campo del lenguaje. La Torre de Babel nos dice a nosotros, arquitectos, que construimos con el significado y a través del significado, con palabras y a través de las palabras. La confusión no es tanto un obstáculo que aparece al final, sino la materia misma con la que construimos nuestras torres. Los mitos nos ayudan sólo cuando podemos invertirlos. (pp 88)

Cada época, dice Balestri, debe trazar el horizonte de sus imposibles, y la nuestra no lo tiene. Sus exploraciones avanzan en esa dirección: así como los romanos tuvieron a los griegos, y los griegos a los dioses; así como el renacimiento tuvo a la antigüedad, y el siglo XVIII al renacimiento, hoy nos falta un pasado al cual señalar como lugar imposible. Ese lugar es una meta a donde llegar y una casa a donde regresar. Balestri les reprocha a los rascacielos no tener ese sueño imposible. Sólo existen dos formas para un ideal: el viaje imposible y el regreso al hogar. (pp 90)

El argentino Noé Jitrik le asigna a la escritura un carácter *perturbador* trabajando la noción de la escritura como objeto. El dibujo, al igual que la escritura, posee un carácter metafórico, en tanto participa de dos planos del discurso: el que podemos llamar primario o real y otro, llamado a trasponer los propios límites de lo que se muestra, a trascenderlo, que permite sustituir el primer indicio, el de aquello que se representa ante nosotros, por la representación que de él se hace; entre un significado ciertamente aparente y otro simbólico. Desde aquí ambos, el dibujo y la escritura, adquieren su completa condición de objeto, en tanto se opera una especie de liberación de los códigos que le dan entidad. Después, serán “socialmente aprovechados”<sup>3</sup>. Si «La escritura *representa* el habla» como afirma Herman Parret<sup>4</sup>, como acto de verbalización sobre un soporte, al igual que el dibujo, —esa otra forma de la escritura— representa lo que todavía no es. En este aspecto, tanto la escritura como el dibujo disciplinar, son claramente un proyecto: ambos prefiguran en el papel o la tablilla encerada, en la piedra o sobre la seda, algo que puede ser habitado. Son formas en el espacio que prefiguran el habitar de las ideas.

## Noé Jitrik

### *Los grados de la escritura*

LA ESCRITURA ES UN HECHO PERTURBADOR POR SU CARÁCTER METAFÓRICO: rompe órdenes y establece otros, es lo «otro» por excelencia no sólo porque cambia lo que refiere, hasta el pensamiento mismo de lo que quiere ser referido, sino porque siendo parte de lo que se sabe del sistema de la lengua se aparta de lo que sería su esencia, el signo mismo e inaugura en cada instancia del trazo una alteración en el orden de lo real. Es una «otredad» no agotable pero tan atractiva

3. En términos del escritor colombiano G. García Márquez, cuando definió la cultura como el “*aprovechamiento social de la inteligencia humana*”.

4. Parret, H. (1995), *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial.

como para entregarse a indagar por su consistencia, que no es tan sólo un hecho social pese a ser una forma suprema de lo social, la memoria, la comunicación.” (pp 10-11)

Escribir es una «práctica». Como tal, entendiendo por práctica el momento material de un proceso que incluye su teoría, remite a una objetivación que descansa sobre un fundamento, condición, precisamente, de la diferencia y semejanza con respecto a otras prácticas, que poseen, cada una y todas, el suyo propio. (...) Como instrumento, por lo tanto, funciona, como lo resumía Moliner, por «representación», que es el modo quizá más elemental de hacer comprensible un orden productivo. (pp 14)

Es una articulación gráfica que, por una lógica de ocupación, posee un carácter espacial; las palabras trazadas, escritas, llenan un espacio blanco, pero esa operación solo se puede denominar «escritura» cuando al llenarlo produce dos clases de sentido; por un lado el que brota de la articulación de signos, por el otro, el que adquiere el blanco sobre el que los signos se trazan. Se sabe lo que es el primer tipo de sentido, se lo espera de toda operación escrituraria, respecto del segundo, el blanco se muestra, por la operación de la escritura que tiende a llenarlo, como infinito, siempre llenable, siempre imposible de llenar. En suma, la escritura es una aventura, llevada a cabo, de ocupación del espacio. (pp 24)

La escritura, para volver a las afirmaciones de base, es un hecho de espacio, resultado de una espacialización. Si ésta es su índole, como se ha señalado repetidas veces, la escritura resulta de un proceso de apropiación de un espacio que por un lado, en la medida en que reduce el blanco, anula el espacio del que se apropia y, al mismo tiempo, crea un espacio nuevo y diferente, de índole dual; por un lado, creación de significación apropiable, por el otro, creación de una estructura física, el objeto—texto, que ocupa un lugar junto a otros objetos, con la consiguiente generación de un valor igualmente apropiable.

Ahora bien, el modo peculiar de la escritura de apropiarse de un espacio hace que su efecto sea diferente a cualquier otro proceso de apropiación del espacio físico; lo podemos llamar «simbólico». Correlativamente ese espacio simbólico es objeto de apropiación por parte de la lectura. (pp 28)

La afirmación del egiptólogo alemán Jan Assmann acerca que *“la escritura es una forma que permite prescindir de cualquier otra forma”*, podría reeditar la controversia entre libro impreso y arquitectura planteada por Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*. También permite seguir indagando sobre la relación entre ambas acciones humanas, sobre la memoria y sobre lo que ambas eligen recordar; sobre sus orígenes cercanos, en tanto las primeras formas de ciudades-estado también *“fueron inventadas en Mesopotamia y Egipto”*. Las relaciones entre escritura y arquitectura dieron espacio, —entre otros—, a los tratados durante el renacimiento y los manifiestos de la modernidad. Tal vez, (discutiendo a Assmann), sean formas que se complementan.

### Jan Assmann

*“Más allá de la voz, más allá del mito”*. En revista Humboldt N 137 pp 5

DESDE LOS ORÍGENES CONOCIDOS DEL HOMBRE, ÉSTE SIEMPRE HA DEJADO huellas que denotan la existencia de una tradición, un conjunto de saberes transmitidos de generación en generación. Se trata indudablemente de un proceso que conoce la evolución y el progreso. Una cosa se sustenta en la otra, las invenciones como la agricultura, la rueda, la cría de caballos no caen en el olvido, sino que son perfeccionadas continuamente; en el lenguaje de formas cada vez más complejo de las pinturas rupestres y las imágenes grabadas en cavernas y rocas, de la cerámica, etcétera, se expresan no sólo secuencias temporales, sino también pertenencias étnicas. Todo esto sugiere la existencia de una memoria cultural, mediante la cual la humanidad, mucho antes de la invención de la escritura, creó mundos de significados, de símbolos e inclusive signos que resistieron estables a la corriente del tiempo. Se podría afirmar que, en ese sentido, la humanidad siempre ha escrito. No es, pues, la escritura la primera que funciona como principio y generador de tradición y memoria, sino ya el lenguaje de formas.

Entonces, ¿de qué manera la escritura, en sentido estricto la codificación visual del lenguaje, cambió el mundo? Antes que nada, conviene tener dos cosas claras. Primera: La escritura es una forma que permite prescindir de cualquier otra forma. Ella hace posible retener la prosa de la vida, lo cotidiano, lo informe, lo que ninguna memoria permite registrar. En los sistemas de notación de las culturas de la memoria —cordones con nudos, escritura jeroglífica, *song—lines—*, la forma precede siempre a la notación. Por eso las culturas de la memoria son sociedades ritualizadas en grado extremo. Esto es verdad también a la inversa: una sociedad estará tanto menos ritualizada cuanto más determinada esté por la escritura.(...) Las primeras formas de escritura fueron inventadas en Mesopotamia y Egipto y están relacionadas con la aparición de los primeros Estados (...), ambos fenómenos están estrechamente ligados. El Estado primitivo necesitaba la escritura como memoria artificial para tener bajo control la enorme cantidad de datos de la economía y la administración, y como una voz artificial para lograr que las órdenes del soberano alcanzaran los últimos confines del reino(...).

Mas allá de la muerte.

La escritura ha traspasado asimismo el límite impuesto la existencia humana: la muerte. La escritura permite no sólo dejar huellas que perduran más allá de la propia existencia, sino también mensajes que hablan a la posteridad (...)

**William H. McNeill, relata su experiencia como lector, sobre la identificación con las ideas del otro, sobre los procesos de interpretación y de mediación; sobre las perspectivas diferentes y el éxtasis. Permite asimismo, hipotetizar sobre las relaciones entre docentes y estudiantes en las disciplinas proyectuales (frente a las ideas del otro en los Habitares de papel); y también pensar en la experiencia del usuario frente a la arquitectura y el diseño de papel.**

### **William H. McNeill**

Encuentro con Toynbee

en: McEwan, H. y Egan, K., (compiladores) (1998) *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. pp 35-36

SÓLO DOS O TRES VECES EN MI VIDA ME HE SENTIDO TRANSPORTADO al leer una obra de discurso intelectual. Con frecuencia sucede que la lectura de imaginación lo logra invitando al lector a identificarse con los personajes de una pieza teatral, una novela o un poema. Mi lectura de Toynbee pertenece a ese tipo de experiencia. Pero en esa ocasión yo me identifiqué con las ideas de otra persona, expresadas abstractamente y sin la mediación de los personajes humanos imaginarios. No obstante, por un momento sus pensamientos fueron mis propios pensamientos; o así me pareció. Después todo se aplacó: sobrevinieron experiencias más mundanas; se interpusieron diferencias de perspectiva y de sensibilidad; empecé a plantearme cuestiones que Toynbee no había abordado. Pero el momento de transporte deja su marca, como la deja siempre el éxtasis. Fue preciso que en mi mente las ideas antiguas se acomodaran para hacer lugar a Toynbee y viceversa: las ideas de Toynbee tuvieron que retorcerse para encajar en lo que yo ya sabía y creía.

**“Las formas y yo —dice el escritor argentino nacionalizado canadiense Alberto Manguel— *estábamos solos, revelándonos mutuamente en silencio, mediante un diálogo respetuoso*”.**

Dudoso afirmar que sólo está hablando de la lectura; seduce pensar que así también es el encuentro entre el estudiante y el diseño, entre el usuario y la obra o el objeto, entre el docente y la idea del alumno.

### **Alberto Manguel**

*Una historia de la lectura*

pp 17-20

A LOS CUATRO AÑOS DESCUBRÍ QUE SABÍA LEER (...) Todo aquello lo había hecho yo solo. Nadie había realizado por mí aquel acto de prestidigitación. Las formas y yo estábamos solos, revelándonos mutuamente en silencio, mediante un diálogo respetuoso. El haber podido transformar unas simples líneas en realidad viva, me había hecho omnipotente. Sabía leer.

Ignoro qué palabra fue la que leí en aquel cartel de hace tantos años (vagamente me parece recordar que tenía varias *Aes*), pero la sensación repentina de entender lo que antes sólo era capaz de contemplar es aún tan intensa como debió serlo entonces. Fue como adquirir un sentido nuevo, de manera que ciertas cosas ya no eran únicamente lo que mis ojos veían, mis oídos oían, mi lengua saboreaba, mi nariz olía y mis dedos tocaban, sino que eran, además, lo que mi cuerpo entero descifraba, traducía, expresaba, leía.

Los lectores de libros, una familia a la que me estaba incorporando sin advertirlo (siempre nos creemos solos en cada descubrimiento, y cada experiencia, desde que nacemos hasta que morimos, nos parece atterradoramente singular), amplían o concentran una función que nos es común a todos. Leer letras en una página es sólo una de sus muchas formas. El astrónomo que lee un mapa de estrellas que ya no existen; el arquitecto japonés que lee el terreno donde se va a edificar una casa con el fin de protegerla de fuerzas malignas; el zoólogo que lee las huellas de los animales en el bosque; la jugadora

de cartas que lee los gestos de su compañero antes de arrojar sobre la mesa el naipe victorioso; el bailarín que lee las anotaciones del coreógrafo y el público que lee los movimientos del bailarín sobre el escenario; el tejedor que lee el intrincado diseño de una alfombra que está fabricando; el organista que lee simultáneamente en la página diferentes líneas de música orquestada; el padre que lee el rostro del bebé buscando señales de alegría, miedo o asombro; el adivino chino que lee las antiguas marcas en el caparazón de una tortuga; el amante que de noche, bajo las sábanas, lee a ciegas el cuerpo de la amada; el psiquiatra que ayuda a los pacientes a leer sus propios sueños desconcertantes; el pescador hawaiano que, hundiendo una mano en el agua, lee las corrientes marinas; el granjero que lee en el cielo el tiempo atmosférico; todos ellos comparten con los lectores de libros la habilidad de descifrar y traducir signos. (...)

Y sin embargo es el lector, en cada caso, quien interpreta el significado; es el lector quien atribuye a un objeto, lugar o acontecimiento (o reconoce en ellos) cierta posible legibilidad; es el lector quien ha de atribuir sentido a un sistema de signos para luego descifrarlo. Todos nos leemos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea para poder vislumbrar qué somos y dónde estamos. Leemos para entender, o para empezar a entender. No tenemos otro remedio que leer. Leer, casi tanto como respirar, es nuestra función esencial.



## Habitar en el tiempo y el espacio histórico

EN TÉRMINOS DIDÁCTICOS, TODA LA ENSEÑANZA DE LAS DISCIPLINAS proyectuales se halla mediada por acciones pedagógicas en torno a la enunciación del problema. En este sentido, desde los distintos campos de conocimiento se adoptan modos de presentar el problema de la arquitectura y el diseño, para ser abordados a partir de cuestiones que, en una escala diversa, tengan la cualidad de otorgarle significado al aprendizaje.

Los textos seleccionados, —que comparten el modo narrativo—, permiten una enunciación del problema, construyendo un saber histórico en algún modo tóporo-espacial, desde miradas confluentes sobre la ciudad, la vivienda y los objetos.

Hundertwasser y Le Corbusier polemizan ficcionalmente desde la modernidad europea, a partir de posiciones conceptualmente enfrentadas, (la historia diría más tarde cuál de los dos discursos habría de triunfar en la cultura urbana occidental).

Charles Dickens, construye un discurso sobre la ciudad industrial, a partir de una descripción aparentemente inocua (tan inocua como puede ser la película *Tiempos modernos* de Charles Chaplín).

Michel Foucault, en dos fragmentos de un mismo texto, Paul Virilio y Alfred Crosby, abordando el viejo dilema entre el tiempo y el

espacio a partir de un discurso sobre los lugares, el espacio medieval el primero, y la anulación del espacio el segundo, reducible, en suma, como lo señala el último, a una cuestión de medición de la realidad.

Eric Hobsbawm, deconstruye el discurso histórico de las vanguardias desde la experiencia de la emblemática Bauhaus.

Patrick Süskind, en un relato absolutamente sensorial, construye un discurso histórico de la revolución francesa a partir del mercado, lejos de la emblemática Bastilla, de la *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix y de *la Muerte de Marat* de David.

Marguerite Yourcenar hace hablar al emperador Adriano para construir otro espacio histórico entre Atenas y Roma, habitado por los deseos y temores humanos.

Hellen Epstein y Adolf Loos relatan la Viena que conocen, construyendo un discurso histórico que corrobora la afirmación de Roland Barthes<sup>1</sup> cuando afirma: *“Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además de estas formas casi infinitas,...el relato está presente en todos los tiempos, todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos y muy a menudo esos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura; internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí como la vida.”*

1. Barthes, R., (2009) *El susurro del lenguaje. Mas allá del lenguaje y la escritura*. Barcelona, Paidós ed original 1984.

Umberto Eco, finalmente relata una Edad Media cercana, atravesada por luchas contemporáneas.

Como contracara tanto del lujoso ascetismo de A. Loos como del brillante racionalismo corbusierano, en la mitad del siglo XX surgen posturas igualmente extremas y opuestas. Entre ellos, el artista austríaco Friedrich Stowasser (1928-2000), más conocido por *Hundertwasser*. Polifacético creador vienés, que renegaba de los estrictos principios formales e implicancias éticas y estéticas que nacieron con el Movimiento Moderno en arquitectura, tanto como detestaba la presunta relación entre control estético y rectitud moral, que había desarrollado durante fines del siglo XIX su compatriota, A. Loos. En 1968 publicó un Manifiesto titulado “los von Loos” (Lejos de Loos). “*El arte por el arte es una aberración, —afirmaba—, la arquitectura por la arquitectura es un crimen*”.

### **Friedensreich Hundertwasser**

*Tu derecho de ventana, tu deber hacia el árbol*

[www.hundertwasser.at](http://www.hundertwasser.at)

#### EL DERECHO A LA VENTANA

El que vive en una casa debe tener derecho a asomarse a su ventana y a diseñar como le apetezca todo el trozo de muro exterior que pueda alcanzar con el brazo. Así será evidente para todo el mundo desde la lejanía que allí vive una persona.

Seckau, 1958.

Nos asfixiamos en las ciudades a causa de la contaminación atmosférica y la falta de oxígeno.

La vegetación que nos permite vivir y respirar está siendo destruida sistemáticamente.

Nuestra existencia está perdiendo dignidad.

Pasamos por delante de fachadas grises y estériles, sin darnos cuenta que estamos condenados a vivir en celdas de cárcel.

Si queremos sobrevivir, todos tenemos que actuar.

Cada uno de nosotros debe diseñar su propio ambiente.

No puedes quedarte esperando a que las autoridades te concedan el permiso.

Los muros exteriores te pertenecen tanto como tu ropa y el interior de tu casa.

Cualquier clase de diseño personal es mejor que la esteril muerte.

Tienes derecho a diseñar a tu gusto tus ventanas y los muros exteriores, hasta lo que alcance tu brazo.

Hay que ignorar los reglamententos que prohibien o restringen este derecho.

Es tu deber ayudar a la vegetación a conseguir sus derechos con todos los medios a tu alcance.

La naturaleza debe crecer libremente donde cae la lluvia y la nieve; lo que está blanco en invierno, debe ser verde en verano.

Todo lo que se extiende en horizontal bajo el cielo, pertenece a la naturaleza. En las carreteras y los tejados deben plantearse árboles.

Hay que conseguir que se pueda respirar de nuevo el aire del bosque en la ciudad.

La relación entre el hombre y el árbol tiene que adquirir proporciones religiosas.

Así, la gente entenderá por fin la frase: la línea recta es atea.

Dusseldorf, 27 de febrero 1972.

En oposición al vienés que proclamaba que “la línea recta es atea”, el suizo Le Corbusier, (Charles-Edouard Jeanneret, 1887-1965), *el maestro del Movimiento Moderno*, afirmaba “La línea recta es para los hombres. Los asnos caminan en curvas”<sup>2</sup>. En 1955 Le Corbusier publicaría *El poema del ángulo recto*, trabajo compuesto por textos, dibujos y litografías del autor.

### Le Corbusier

*Hacia una nueva arquitectura: principios directrices*

Hereu P. y otros (1994) “*Textos de arquitectura de la modernidad*”  
ed Nerea, Madrid, pp 180

#### CASAS EN SERIE

Ha empezado una gran época. Existe un espíritu nuevo.

La industria, irresistible como un río que corre hacia su destino, nos proporciona herramientas nuevas adaptadas a esta nueva época, animada de un nuevo espíritu.

Las leyes de la economía gobiernan imperativamente nuestros actos y nuestro pensamiento.

El problema de la casa es un problema de nuestra época. El equilibrio de la sociedad depende hoy de él. El primer deber de la arquitectura, en esta época de renovación, es el de llevar a cabo una revisión de valores, una revisión de los elementos constitutivos de la casa.

La producción en serie se basa en el análisis y en la experiencia.

La gran industria debe ocuparse de la edificación y producir en serie los elementos de la casa.

Debemos crear el estado de ánimo de la producción en serie.

El estado de ánimo de la construcción en serie de casas.

El estado de ánimo de habitar en casas producidas en serie.

El estado de ánimo de concebir casas en serie.

2. Le Corbusier, (2001) *La ciudad del futuro*. Buenos Aires, Infinito.

Habitar la ciudad industrial en la Inglaterra del siglo XVIII, la de Ch. Dickens, es la contracara de la confianza ilimitada en el progreso, en el *estado de bienestar* que traería la industria. La ciudad del escritor inglés, es la fábrica en su expresión más descarnada, es la deshumanización del tiempo moderno. Es éste el concepto que se expande en la ciudad y se reproduce en la escuela, el hospicio y los barrios obreros.

Ch. Dickens, describe la ciudad oscura que dibuja G. Doré a carbonilla; ambos comparten también su fascinación por los cuentos de hadas: el primero afirmando "*Caperucita roja fue mi primer amor, tenía la sensación, de que, si me hubiera casado con Caperucita Roja, habría conocido la felicidad completa*"<sup>3</sup>; G. Dorée, —también ilustrador de cuentos infantiles tradicionales—, haría una versión de Caperucita roja y el lobo.

### Charles Dickens

*Tiempos difíciles*

pp 110

ERA UNA CIUDAD DE LADRILLO ROJO, ES DECIR, DE LADRILLO QUE HABRÍA sido rojo si el humo y la ceniza se lo hubiesen consentido; como no era así, la ciudad tenía un extraño color rojinegro, parecido al que usan los salvajes para embadurnarse la cara. Era una ciudad de máquinas y de altas chimeneas, por las que salían interminables serpientes de humo que no acababan nunca de desenroscarse, a pesar de salir y salir sin interrupción. Pasaban por la ciudad un negro canal y un río de aguas teñidas de púrpura maloliente; tenía también grandes bloques de edificios llenos de ventanas, y en cuyo interior resonaba todo el día un continuo traqueteo y temblor y en el que el émbolo de la máquina de vapor subía y bajaba con monotonía, lo mismo que la cabeza de un elefante enloquecido de melancolía.

3. Bettelheim, B., (1978:35) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica.

Contenía la ciudad varias calles anchas, todas muy parecidas, además de muchas calles estrechas que se parecían entre sí todavía más que las grandes; estaban habitadas por gentes que también se parecían entre sí, que entraban y salían de sus casas a idénticas horas, levantando en el suelo idénticos ruidos de pasos, que se encaminaban hacia idéntica ocupación y para las que cada día era idéntico al de ayer y al de mañana y cada año era una repetición del anterior y del siguiente.

Estas características de Coketown eran, en lo fundamental, inseparables de la clase de trabajo en el que hallaba el sustento; como contrapartida, producía ciertas comodidades para la vida que hallaban colocación en todo el mundo y algunos lujos que formaban parte (no quiero preguntar hasta qué punto) de la elegancia de las damas, a las que era insoportable hasta el nombre mismo de la ciudad. Los rasgos restantes teníanlos la ciudad por voluntad propia, y eran los que detallamos a continuación.

En Coketown no se veía por ninguna parte cosa que no fuese rigurosamente productiva. Cuando los miembros de un credo religioso levantaban en la ciudad una capilla (y esto lo habían hecho los miembros de dieciocho credos religiosos distintos), construían una piadosa nave comercial de ladrillo rojo, colocando a veces encima de ella una campana dentro de una jaula de pájaros, y esto únicamente en algunos casos muy decorativos. Había una solitaria excepción: la iglesia nueva. Era un edificio estucado, con un campanario cuadrado sobre la puerta de entrada, rematado por cuatro pináculos que parecían patas de palo muy trabajadas. Todos los rótulos públicos de la ciudad estaban pintados, uniformemente, en severos caracteres blancos y negros. La prisión se parecía al hospital; el hospital pudiera tomarse por prisión; la Casa consistorial podría ser lo mismo prisión que hospital, o las dos cosas a un tiempo, o cualquier otra cosa, porque no había en su fachada rasgo alguno que se opusiese a ello. Realismo práctico, realismo práctico, realismo práctico; no se advertía otra cosa en la apariencia externa de la población, y tampoco se advertía otra cosa que realismo práctico en todo lo que no era puramente material.

**En este texto que tiene más de cuarenta años, Foucault habla del siglo XIX como el siglo de la termodinámica, y de uno de los temores de esa centuria como el del enfriamiento del mundo. Hemos pasado al siglo XXI, en donde el temor principal por el contrario, es el del calentamiento global del planeta. También habla del espacio medieval, como “espacio de localización”, y de la noción de un espacio contemporáneo en red, lo cual resulta en cierto modo premonitorio... Foucault ¿Lo presentía o hablaba de algo menos ubicuo, más tangible?.**

### **Michel Foucault**

“De los espacios otros”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5.

EN LA IMAGEN DEL SIGLO XVI, LA OPERACIÓN DE DESPRENDIMIENTO del concepto medieval del espacio resulta casi ingenua, de no ser por la implicancia histórica que tiene en la historia del hombre el cambio de paradigma resultante de dicha operación

La gran obsesión que tuvo el siglo XIX fue, como se sabe, la historia: temas del desarrollo y de la interrupción, temas de la crisis y del ciclo, temas de la acumulación del pasado, gran sobrecarga de los muertos, enfriamiento amenazante del mundo. En el segundo principio de la termodinámica el siglo XIX encontró lo esencial de sus recursos mitológicos. La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje. Tal vez se pueda decir que algunos de los conflictos ideológicos que animan las polémicas actuales se desarrollan entre los piadosos descendientes del tiempo y los habitantes encarnizados del espacio. El estructuralismo, o al menos lo que se agrupa bajo este nombre algo general, es el esfuerzo por establecer, entre elementos

repartidos a través del tiempo, un conjunto de relaciones que los hace aparecer como yuxtapuestos, opuestos, implicados entre sí, en suma, que los hace aparecer como una especie de configuración; y a decir verdad, no se trata de negar el tiempo, sino de una manera de tratar lo que llamamos tiempo y lo que llamamos historia.

Se debe señalar sin embargo que el espacio que aparece hoy en el horizonte de nuestras preocupaciones, de nuestra teoría, de nuestros sistemas no es una innovación; el espacio mismo, en la experiencia occidental, tiene una historia, y no es posible desconocer este entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio. Se podría decir, para trazar muy groseramente esta historia del espacio, que en la Edad Media había un conjunto jerarquizado de lugares: lugares sagrados y lugares profanos, lugares protegidos y lugares por el contrario abiertos y sin prohibiciones, lugares urbanos y lugares rurales (esto en lo que concierne a la vida real de los hombres). Para la teoría cosmológica, había lugares supracelestes opuestos al lugar celeste; y el lugar celeste se oponía a su vez al lugar terrestre. Estaban los lugares donde las cosas se encontraban ubicadas porque habían sido desplazadas violentamente, y también los lugares donde, por el contrario, las cosas encontraban su ubicación o su reposo naturales. Era esta jerarquía, esta oposición, este entrecruzamiento de lugares lo que constituía aquello que se podría llamar muy groseramente el espacio medieval: un espacio de localización.

“¡Que los dioses maldigan al primer hombre que descubrió cómo señalar las horas! Y que maldigan también a aquel que en este lugar erigió un reloj de sol para cortar y despedazar de modo tan infame mis días en pequeños trozos”. Plauto (c.200 a. C.)

Según Michel Foucault, el espacio es el componente esencial del siglo XX. Otro francés, contemporáneo, Paul Virilio, propone a la velocidad como el componente esencial del SXXI, que hace *desaparecer* el espacio, donde la representación renacentista le cede el lugar a una *perspectiva de tiempo real*. En todo caso, tiempo y espacio siguen siendo las coordenadas del habitar, solo que la inmediatez se hace cada vez más extrema, más in–mediata.

### Paul Virilio

“Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!”,

Disponible en: [www.eldiplo.org](http://www.eldiplo.org), agosto de 1995.

LOS FENÓMENOS ASOCIADOS DE INMEDIATEZ E INSTANTANEIDAD SON en nuestros días uno de los problemas más apremiantes que confrontan las estrategias políticas y militares. El tiempo real prevalece sobre el espacio real y la geosfera. La supremacía del tiempo real, la inmediatez, sobre espacio y superficie es un hecho consumado y tiene un valor inaugural (anuncia una nueva época). Algo correctamente evocado en un anuncio francés elogiaba con estas palabras los teléfonos celulares:

«el planeta Tierra nunca ha sido tan pequeño». (...)

Hay tres barreras físicas establecidas: el sonido, el calor y la luz. Las dos primeras ya han sido superadas. La barrera del sonido ha sido barrida por el super e hipersónico avión, mientras la barrera del calor es penetrada por el cohete que saca a seres humanos fuera de la órbita de la Tierra para aterrizar en la Luna. Pero la tercera barrera, la de la luz, no es algo que se pueda traspasar: te estrellas contra ella. Es precisamente esta barrera del tiempo la que confronta la historia en el día de hoy. Haber alcanzado la barrera de la luz, haber alcanzado la velocidad de la luz, es un hecho histórico que deja la

historia en desorden y confunde la relación del ser viviente con el mundo. El sistema político que no hace ésto explícito desinforma y engaña a sus ciudadanos. Tenemos que reconocer aquí un cambio principal que afecta a la geopolítica, geoestrategia, pero también por supuesto a la democracia, puesto que ésta última es tan dependiente de un lugar concreto, la ciudad.

El gran evento que amenaza para el siglo XXI en conexión con esta velocidad absoluta es la invención de una perspectiva de tiempo real, que suplantará a la perspectiva del espacio real que fue inventada por los artistas italianos del Quattrocento. Todavía no ha sido suficientemente enfatizada con cuanta profundidad, la ciudad, la política, la guerra y la economía del mundo medieval fueron revolucionadas por la invención de la perspectiva.

El ciberespacio es una nueva forma de perspectiva. No coincide con la perspectiva audiovisual que ya conocemos. Es una perspectiva completamente nueva, libre de cualquier referencia previa: es una perspectiva táctil. (...)

El aspecto negativo de estas autopistas de la información es precisamente esa pérdida de la orientación en lo que se refiere en la alteridad (el otro); es la perturbación en la relación con el otro y con el mundo.

Es obvio que esta pérdida de la orientación, esta no-situación, va a anunciar una profunda crisis que afectará a la sociedad y por lo tanto a la democracia. La dictadura de la velocidad al límite chocará cada vez más con la democracia representativa. (...) Si la historia es tan rica, es debido a que era local, fue gracias a la existencia de tiempos limitados espacialmente que no hicieron caso a algo que hasta ahora sólo ha ocurrido en la astronomía, el tiempo universal.

**El universo entero como habitar no es un concepto desarrollado por la globalización contemporánea. Poco antes que el italiano Galileo Galilei (1564-1642) se viera obligado a retractarse de su idea en torno a la infinitud del espacio y recluirse de por vida, el filósofo de la naturaleza Giordano Bruno ya había sufrido el castigo de la hoguera luego de afirmar primero la infinitud de Dios, — cuestión bien recibida por la iglesia—, pero, como siempre sucede con quienes buscan el conocimiento por sobre los elogios, luego afirmó que a la infinitud de Dios le seguía la infinitud del universo y fue su condena. En 1591 dijo: *“En lo sucesivo extendiendo alas confiadas al espacio: no temo a ninguna barrera de cristal o de vidrio; hiendo el cielo y me remoto al infinito”*.**

**M. Foucault, partiendo de Galileo, también habla del espacio como la inquietud de nuestra época.**

### **Michel Foucault**

“De los espacios otros”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5.

(...) ESTE ESPACIO DE LOCALIZACIÓN SE ABRIÓ CON GALILEO, YA QUE el verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto el haber descubierto, o más bien haber redescubierto que la Tierra giraba alrededor del Sol, sino el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto; de tal forma que el espacio medieval, de ningún modo, se disolvía, el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado. Dicho de otra manera, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización.

En nuestros días, el emplazamiento sustituye a la extensión que por su cuenta ya había reemplazado a la localización. El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente, se las puede describir como series, árboles, enrejados.

Por otra parte, es conocida la importancia de los problemas de emplazamiento en la técnica contemporánea: almacenamiento de la información o de los resultados parciales de un cálculo en la memoria de una máquina, circulación de elementos discretos, con salida aleatoria (como los automóviles, simplemente, o los sonidos a lo largo de una línea telefónica), identificación de elementos, marcados o codificados, en el interior de un conjunto que está distribuido al azar, o clasificado en una clasificación unívoca, o clasificado según una clasificación plurívoca, etc.

De una manera todavía más concreta, el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; y este último problema del emplazamiento humano no plantea simplemente si habrá lugar suficiente para el hombre en el mundo —problema que es después de todo bastante importante—, sino también el problema de qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos.

En todo caso, creo que la inquietud actual concierne fundamentalmente al espacio, sin duda mucho más que al tiempo; el tiempo no aparece probablemente sino como uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se reparten en el espacio.

Curiosamente, la contrapartida del espacio infinito planteado por Galileo era la mensura precisa del espacio, iniciada según este texto de A.Crosby casi dos siglos antes<sup>4</sup>.

Habitar se traduce en términos del dominio del tiempo y del espacio, y adquiere en cierta forma el carácter de suceso (en términos de F. Braudel) después del siglo XIII. Cuando las máquinas comienzan a marcar los tiempos más cortos, —los intervalos entre horas—, hombres y mujeres comienzan a experimentar el cambio en la vida cotidiana. Para quien experimentaba la noción del paso del tiempo en función de acciones (un huevo se cocía en el tiempo que se demoraba en repetir cierta cantidad de veces un miserere), el reloj constituye un artefacto que logrará independizar tiempo y acción.

#### **Alfred W. Crosby.**

*La medida de la realidad*

*La cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600 pp 26-27*

(...) ¿CÓMO, PORQUÉ Y CUANDO PASARON O EMPEZARON A PASAR LOS europeos de sus dudosos comienzos en el terreno mensurativo a —o al menos hacia— las rigurosas artes, ciencias, técnicas y tecnologías que Brueghel presentó a su clientes en la obra “*La templanza*”. ¿Cómo, porqué y cuándo fueron los europeos más allá de una simple acumulación de datos sensoriales del mismo modo que las urracas recogen objetos llamativos que no sirven para nada? ¿Cómo, porqué y cuándo se libraron de pasarse una eternidad aullando a la luna de la realidad platónica? (...) No cabe duda de que el conocimiento de la cuantificación por parte de la civilización occidental data como mínimo de una era tan remota como es el neolítico (...) Pero pasaron milenios antes de que se convirtiese en una pasión. Ptolomeo, Euclides y otros matemáticos de la antigüedad mediterránea se habían dedicado fructíferamente a la medición y a las matemáticas, pero

4. Vale la pena darse una vuelta por la pintura de Brueghel a la que alude el autor.

pocos europeos occidentales comprendían o siquiera tenían acceso a sus obras en la alta edad media. Los occidentales creían en la Biblia, donde se decía que Dios lo dispuso todo “con medida, número y peso” pero hacia el año 1200 prestaban poca atención deliberada o deliberativa al concepto de la realidad como cuantificable.

Los maestros albañiles de las catedrales góticas que levantaban edificios de proporciones agradables que raramente se derrumbaban, eran una especie de excepción, pero su geometría era puramente práctica. No conocían a Euclides pero, al igual que los buenos carpinteros de hoy, ejercitaban la geometría manipulando, a menudo de una manera literal, unas cuantas figuras: triángulos, cuadrados, círculos, etc. En general, su tradición se difundía oralmente y la medición sobre la marcha consistía en que el maestro señalase con su vara en la piedra y dictase “*Par cy me le taille*” (por aquí me la cortas).

Luego, entre 1250 y 1350, se produjo un cambio acentuado, no tanto en la teoría sino en la aplicación práctica. Probablemente, podemos reducir aquellos cien años a la mitad: de 1275 a 1325. Alguien construyó el primer reloj mecánico y el primer cañón de Europa, dos cosas que obligaron a los europeos a pensar en términos de tiempo y espacio cuantificados. Los portulanos, la pintura en perspectiva y la contabilidad por partida doble no pueden datarse con precisión porque eran técnicas nacientes y no inventos concretos, pero podemos decir que los ejemplos más antiguos que se conservan de las tres cosas datan del citado medio siglo o de inmediatamente después.

Roger Bacon midió el ángulo del arco iris, Giotto pintó teniendo presente la geometría y los músicos occidentales, que llevaban varias generaciones componiendo un pesado tipo de polifonía llamado *ars antiqua*, alzaron el vuelo con el *ars nova*, y empezaron a componer lo que ellos denominaban “canciones medidas con precisión”.

**El historiador E. Hobsbawm aborda en este texto dos cuestiones interdependientes: la capacidad del arte para cambiar la sociedad, en conjunción con lo que Thomas Mann definía en 1912 como “la aceptación de la obra de arte”, y, por extensión, el impacto social de las propuestas vanguardistas<sup>5</sup> En el caso de la Bauhaus, la Escuela de Diseño alemana, la noción de lo que Mann señala como *destino universal de su generación*, se halló trágicamente ligado al ascenso del nazismo en Alemania, pero también a la distancia entre la sociedad y la vanguardia que encarnaban alumnos y profesores de la Escuela.**

### **Eric Hobsbawm**

*A la zaga*

*Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx.*

pp 44-47

(...) UNA TRADICIÓN DE VANGUARDIA ENLAZÓ LOS MUNDOS DEL SIGLO XIX y el XX. Me refiero a la tradición que —como ha reconocido acertadamente Nikolaus Pevsner— lleva de William Morris, Arts and Crafts y el Art Nouveau hasta la Bauhaus, por lo menos una vez que se liberó de su hostilidad original hacia la producción industrial, el maquinismo y la distribución, cosa que hizo a principios de la década de 1920, como ha demostrado John Willett. La fuerza de esta tradición —reforzada, como sucedió en la Bauhaus, por el constructivismo ruso— residía en que no se alimentaba de las cavilaciones de los artistas como genios creadores individuales llenos de problemas técnicos esotéricos, sino de sus preocupaciones como constructores de una sociedad mejor. Al decir de Moholy-Nagy, exiliado de Hungría tras la derrota de la efímera República soviética húngara, «el

5. *Muerte en Venecia* “...Para que una obra espiritual relevante pueda tener sin demora una incidencia amplia y profunda, ha de existir una secreta afinidad, cierta armonía incluso, entre el destino personal de su autor y el destino universal de su generación...”. (1999:26)

constructivismo es el socialismo de la visión». (...) El arte nuevo era una vez más inseparable de la construcción de una sociedad nueva, o, por lo menos, mejor. Su impulso era tanto social cuanto estético. De aquí la importancia de la construcción —la palabra alemana dio su nombre a la Bauhaus— para este proyecto. (...)

En este caso la estética de la «era de la máquina» sí era algo más que retórica. En la década de 1920 los proyectos para cambiar la vida de las gentes, atractivos para los artistas que podían contribuir directamente a ellos, vinieron a ser una combinación de planificación pública y utopía tecnológica. Fue un matrimonio entre Henry Ford, que quería poner automóviles donde antes no los había, y las aspiraciones de los ayuntamientos socialistas, que querían poner cuartos de baño donde antes no los había. Ambos, a su modo, se proclamaban expertos que sabían mejor que nadie lo que había que hacer; ambos deseaban una mejora universal; ninguno de ellos daba prioridad a los gustos personales («puede usted comprar mis coches en cualquier color, con tal que sea negro»). La casa, e incluso las ciudades, al igual que los automóviles, que Le Corbusier consideró como el modelo para construir viviendas, se concibieron como productos de la lógica universal de la producción industrial. El principio básico de la «era máquina» podía aplicarse a las habitaciones y espacios humanos («una máquina para vivir en ella») si se hallaba la solución al problema combinado de optimizar el uso de un espacio limitado, la ergonomía y la rentabilidad. Era un buen ideal, que hizo mejores las vidas de muchas personas, aunque las aspiraciones utópicas de su Cité Radieuse pertenecen a una época que, incluso en los países más ricos del mundo, era de necesidades modestas y de medios limitados, bien lejos de la sobreabundancia —y de aquí la posibilidad que tiene el consumidor de elegir— de nuestro tiempo.

Sin embargo, como incluso la Bauhaus descubrió, cambiar la sociedad es algo más de lo que pueden conseguir las escuelas de arte y de diseño por sí solas. Y eso no se ha conseguido. Permítanme concluir citando las últimas, tristes, frases de la conferencia de Paul Klee «Sobre el arte moderno» que pronunció no lejos de la escuela de la Bauhaus, en su momento de mayor creatividad (1924):

«No tenemos el apoyo de la gente. Pero lo estamos buscando. Así es como empezamos, ahí en la Bauhaus. Lo hicimos con una comunidad a la que dimos todo lo que teníamos. No se podía hacer más”. Sin embargo, eso no fue suficiente.

París en el siglo XVIII, en la mirada del escritor alemán Patrick Süskind, es quizá el habitar más literal de la condición humana en torno a la revolución francesa. P. Süskind pinta la calle y el mercado parisino, especie de contracara del Marat que pinta Jacques Louis David en 1793. Y, sin embargo, el habitar de uno y otro se complementan.

Las ciudades, (desde la Roma Imperial que incendió Nerón a Los Ángeles futurista de *Blade Runner*<sup>6</sup>, las ciudades son sucias, olorosas, apretadas, humeantes, hacinadas... Y sin embargo seguimos buscando vivir en ellas, en *el mayor invento humano*, en términos de L. Munford, espacios de convivencia político-social según el concepto de Polis en la Grecia clásica.

### Patrick Süskind

*El perfume. Historia de un asesino*

pp 9-10

EN LA ÉPOCA QUE NOS OCUPA REINABA EN LAS CIUDADES UN HEDOR apenas concebible para el hombre moderno. Las calles apestabán a estiércol, los patios interiores apestabán a orina, los huecos de las escaleras apestabán a madera podrida y excrementos de rata, las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestabán a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante hedor dulzón de los orinales. Las chimeneas apestabán a azufre, las curtidurías, a lejías cáusticas, los mataderos a sangre coagulada. Hombres y mujeres apestabán a sudor y a ropa sucia; en sus bocas apestabán sus dientes infectados, los alientos olían a cebolla y los cuerpos, cuando ya no eran jóvenes, a queso rancio, a leche agria y a tumores malignos. Apestabán los ríos, apestabán las plazas, apestabán las iglesias y el hedor se respiraba por igual bajo los puentes y los palacios. El

6. *Blade Runner* (1982), película de ciencia ficción dirigida por Ridley Scout.

campesinoapestaba como el clérigo, el oficial de artesano, como la esposa del maestro. Apestaba la nobleza entera y, sí, incluso el reyapestaba como un animal carnicero y la reina como una cabra vieja. Tanto en verano como en invierno, porque en el siglo XVIII aún no se había atajado la actividad corrosiva de las bacterias y por consiguiente no había ninguna acción humana, ni creadora ni destructora, ninguna manifestación de vida incipiente ni en decadencia que no fuera acompañada de algún hedor.

Y como es natural, el hedor alcanzaba sus máximas proporciones en París porque París era la mayor ciudad de Francia. Y dentro de París había un lugar donde el hedor se convertía en infernal, entre la Rue aux Fers y la Rue de la Ferronnierem o sea el Cimetiere des Innocents. Durante ochocientos años se había llevado allí a los muertos del hospital Hôtel Dieu y de las parroquias vecinas. Durante ochocientos años, carretas con docenas de cadáveres habían vaciado su carga día tras días en largas fosas, y durante ochocientos años se habían ido acumulando los huesos en osarios y sepulturas. Hasta que llegó un día, en vísperas de la Revolución Francesa, cuando algunas fosas rebosantes de cadáveres se hundieron y el olor pútrido del atestado cementerio incitó a los habitantes no sólo a protestar sino a organizar verdaderos tumultos, en que fue por fin cerrado y abandonado después de amontonar los millones de esqueletos y cadáveres en las catacumbas de Montmartre. Una vez hecho ésto, en el lugar del antiguo cementerio se erigió un mercado de víveres. (...)

Difícil tarea no dejarse seducir por este texto donde la cultura greco-latina se condensa en la vida de un hombre, en sus dudas y en sus certezas.

Vale recordar que de esta cultura hemos heredado gran parte de nuestra organización política y jurídica, junto con las palabras que la definen. El término candidato, por ejemplo, era usado en aquellas arenas (circo incluido), para nombrar a quienes aspiraban a ser senadores y hacían campaña enfundados en túnicas cándidamente blancas. La lingüista argentina Ivonne Bordelois<sup>7</sup> (2005) nos advierte sobre la naturaleza del “candor del candidato”: *“Este candor, sin embargo, no es puramente natural: es la blancura fulgurante que se obtiene luego de atravesarse altas temperaturas al rojo vivo”*.

M. Yourcenar hace lo que no pueden los textos disciplinares: hacer hablar al hombre que soñó y construyó el inmenso hábitat que configuró el imperio romano.

### **Marguerite Yourcenar**

#### *Memorias de Adriano*

ROMA YA NO ESTÁ EN ROMA: TENDRÁ QUE PERECER O IGUALARSE EN adelante a la mitad del mundo. Estos muros que el sol poniente dora con un rosa tan bello, ya no son sus murallas; yo mismo levanté buena parte de las verdaderas, a lo largo de las florestas germánicas y las landas bretonas. Cada vez que desde lejos, en un recodo de alguna ruta soleada, he mirado una acrópolis griega y su ciudad perfecta como una flor, unida a su colina como el cáliz al tallo, he sentido que esa planta incomparable estaba limitada por su misma perfección, cumplida en un punto del espacio y un segmento del tiempo. Su única probabilidad de expansión, como en las plantas, hubiera sido su semilla: la siembra de ideas con que Grecia ha fecundado el mundo. Pero Roma, más pesada e informe, vagamente tendida en su

7. Bordelois, I., (2005), *La palabra amenazada*. Buenos Aires, Del Zorzal.

llanura al borde de su río, se organizaba para desarrollos más vastos: la ciudad se convertía en el Estado. Yo hubiera querido que el Estado siguiera ampliándose, hasta llegar a ser el orden del mundo y de las cosas. Las virtudes que bastaban para la pequeña ciudad de las siete colinas, tendrían que diversificarse, ganar en flexibilidad, para convenir a la tierra entera. Roma, que fui el primero en atreverme a calificar de eterna, se asimilaría más y más a las dioses-madres de los cultos asiáticos: progenitora de los jóvenes y las cosechas, estrechando contra su seno leones y colmenas. Pero toda creación humana que aspire a la eternidad debe adaptarse al ritmo cambiante de los grandes objetos naturales, concordar con el tiempo de los astros (...) Cuando visitaba las ciudades antiguas, sagradas pero ya muertas, sin valor presente para la raza humana, me prometía evitar a mi Roma el destino petrificado de una Tebas, una Babilonia o una Tiro. Roma debería escapar a su cuerpo de piedra; con la palabra Estado, la palabra ciudadanía, la palabra república, llegaría a componer una inmortalidad más segura. (...) A los cuerpos físicos de las naciones y las razas, a los accidentes de la geografía y la historia, a las exigencias dispares de los dioses o los antepasados, superpondríamos para siempre, y sin destruir nada, la unidad de una conducta humana, el empirismo de una sabia experiencia. Roma se perpetuaría en la más insignificante ciudad donde los magistrados se esforzaran por verificar las pesas y medidas de los comerciantes, barrer e iluminar las calles, oponerse al desorden, a la incuria, al miedo, a la injusticia, y volver a interpretar razonablemente las leyes. Y sólo perecería con la última ciudad de los hombres. (pp 94-95)

Sí, Atenas era siempre bella, y no lamentaba haber impuesto disciplinas griegas a mi vida. Todo lo que poseemos de humano, de ordenado y de lúcido, a ellas se lo debemos. Pero a veces me decía que la seriedad algo pesada de Roma, su sentido de la continuidad y su gusto por lo concreto habían sido necesarios para transformar en realidad lo que en Grecia seguía siendo una admirable concepción del espíritu, un bello impulso del alma. (181-82)

No todos nuestros libros perecerán; nuestras estatuas mutiladas serán rehechas, y otras cúpulas y frontones nacerán de nuestros frontones y nuestras cúpulas; algunos hombres pensarán, trabaja-

rán y sentirán como nosotros; me atrevo a contar con esos continuadores nacidos a intervalos irregulares a lo largo de los siglos, con esa intermitente inmortalidad. (pp 235)

El texto de Hellen Epstein describiendo la moda del siglo XIX en Viena, permite comprender mejor la escritura colérica del arquitecto A. Loos, en tanto contextualiza —desde la narración familiar—, la rigidez de las costumbres, de las modas y sobre todo el soberbio culto a las apariencias de la sociedad vienesa de fines del siglo XIX. *“Puesto que el ornamento ya no se halla en relación orgánica con nuestra cultura, tampoco es expresión de la misma”* afirmaba A. Loos en 1908, después de pasar tres años en Estados Unidos, donde había leído *El ornamento en la arquitectura* de uno de los más notables exponentes de la Escuela de Chicago, el arquitecto L. Sullivan. H. Epstein, al igual que A. Loos, volverán a habitar Viena; para encontrarse la primera, para rechazarla el segundo.

### Hellen Epstein

#### *Tras la historia de mi madre*

Durante esos últimos años del siglo XIX, la corte imperial aún manejaba la economía e imponía el tono de una sociedad jerárquica estricta dividida entre nobleza, ejército y administración pública; artesanos, pequeños comerciantes, obreros y sirvientes. Cada grupo tenía su etiqueta, código de vestimenta y su baile de máscaras anual. En ese tipo de ambiente el estilo era más importante que la sustancia y la moda que la religión.

La apariencia física era una obsesión en Viena. El arquitecto Adolf Loos la describió como una ciudad de fachadas artificiales, similares a las que Potemkin había construido en Rusia para ocultar la pobreza de la población. Otros afirmaban que la elaborada obsecuencia del pueblo y la pompa militar del ejército habían desviado la atención del carácter decadente de la ciudad hacia sus uniformes bien planchados. Se exigía un vestuario impecable y a la moda en hombres y mujeres, pero las mujeres consideraban la ropa como parte esencial de su status. (pp 103)

“El vestido elegante no sólo sirve al propósito de otorgar elegancia porque es caro, sino también porque es una marca del ocio” escribió

Thorstein Veblen, “la ropa femenina muestra mucho más que la masculina esa marca del ocio”.

A medida que la ropa hecha a mano se transformó en marca de clase “Haute Couture”, literalmente “alta costura”, ganó el reconocimiento como un arte creativo. En 1900, durante la exposición universal de París, un millón de personas vieron por primera vez una exhibición oficial de alta costura. Una década atrás, las mujeres quedaban dobladas bajo cuatro kilos de ropa. Los corsets con ballenas les levantaban los senos y les achataban el vientre, dibujando una línea llamada “sans ventre” (sin panza) les empujaban las cola para afuera y apretaban las caderas, desafiando el movimiento internacional de reformas que habían cuestionado esas prácticas por más de un siglo. El movimiento, llamado por los europeos “Bloomer Köstume” se había iniciado en los EEUU y había ganado adeptos entre las feministas, los médicos y las mujeres deportistas. Los diseñadores ingleses del Arts and Crafts, los diseñadores alemanes del Jugendstile y los vieneses miembros del Wiener Werkstätte creaban ropa que no requería corsets y Gustav Klimt se contaba entre el grupo cada vez más grande de pintores que retrataban a sus modelos en el nuevo estilo. Los diseñadores terminaron capitulando frente a la reforma y los vestidos rígidos de las décadas pasadas dieron lugar a ropa suelta, con caídas evanescentes que eran a la vez livianas y ligeras. El orientalismo inundó las maison, imponiendo formas, estilos y cortes. Las modelos iban descalzas, usaban pantalones amplios, mangas kimonos y turbantes. Las rodeaba el fuerte perfume del incienso y el aceite de patchouli. (pp 115-116)

Viena a fines del siglo XIX: el pintor G. Klimt (*El beso*, entre sus obras más conocidas) y el arquitecto A. Loos, tienen una fuerte discusión en público; se rechazan mutuamente, aunque ambos suscribieran en 1897 la consigna “*Al tiempo su arte y al arte su libertad*” en plena formación de la Secesión.

La prosa de A. Loos es polémica, caliente, hiriente. Y, sin embargo, se entiende en el marco de falsedades y apariencias que rodeaban la Viena “decadente” a fines del siglo XIX. Decadencia que dio a luz innovadores en todas las ramas de las artes y las ciencias como G. Mahler, A. Shoenberg, L. Wittgenstein, O. Bauer, G. Klimt, S. Freud, O. Wagner, J. Hoffman, y el propio Adolf Loos.

Tras su apariencia, Viena (“kakanía” como la llamó el periodista Karl Krauss en un juego de palabras que significa lo mismo en alemán que en castellano) se halla atravesada por la intolerancia. A. Loos lo refleja: “*Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato.*”

### **Adolf Loos**

*Ornamento y delito*

pp 23

(...) EL EMBRIÓN HUMANO PASA, EN EL CLAUSTRO MATERNO, POR TODAS las fases evolutivas del reino animal. Cuando nace un ser humano, sus impresiones sensoriales son iguales a las de un perro recién nacido. Su infancia pasa por todas las transformaciones que corresponden a aquellas por las que pasó la historia del género humano. A los dos años, lo ve todo como si fuera un papúa. A los cuatro, como un germano. A los seis, como Sócrates y a los ocho como Voltaire. Cuando tiene ocho años, percibe el violeta, color que fue descubierto en el siglo XVIII, pues antes el violeta era azul y el púrpura era rojo. El físico señala que hay otros colores, en el espectro solar, que ya tienen nombres, pero el comprenderlo se reserva al hombre del futuro.

(...) El niño es amoral. El papúa también lo es para nosotros. El

papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado. El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado. Hay cárceles donde un 80 % de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato.

(...) El impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle al alcance es el primer origen de las artes plásticas. Es el primer balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico.

(...) El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared, fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra. El que creó esta imagen sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en el que Beethoven creó la Novena Sinfonía.

(...)

Pero el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado. Obvio es decir que en los retretes es donde este impulso invade del modo más impetuoso a las personas con tales manifestaciones de degeneración. Se puede medir el grado de civilización de un país atendiendo a la cantidad de garabatos que aparecen en las paredes de sus retretes.

*“Nada más parecido a un monasterio (perdido en el campo, rodeado de hordas bárbaras y extranjeras, habitado por monjes que no tienen nada que ver con el mundo y que realizan sus investigaciones particulares) que un campus universitario norteamericano”<sup>8</sup>. Abordar tiempo y espacio del medioevo europeo con U. Eco permite vestirse con sus ropas, entrar en las catedrales, recorrer los monasterios, desentrañar la universidad como institución, especie de equipaje para entender la ciudad, la arquitectura, los objetos.*

## **Umberto Eco**

### *Baudolino*

HABÍA ENCONTRADO AL EMPERADOR TRISTE Y AIRADO, PASEANDO DE arriba abajo por su cámara (...) Federico, a un cierto punto se paró, miró a los ojos a Baudolino y le dijo:

—Tú eres testigo mío, muchacho; yo me estoy esforzando para poner bajo una sola ley a las ciudades de Italia, pero cada vez tengo que empezar desde el principio. ¿Acaso mi ley es equivocada? ¿Quién me dice que mi ley es justa?

Y Baudolino casi sin reparar en ello:

—Señor, si empiezas a razonar así no acabarás nunca, mientras que el emperador existe precisamente por eso: no es emperador porque se le ocurran las ideas justas, sino que las ideas son justas porque proceden de él, y punto.

Federico lo miró, luego le dijo a Reinaldo:

—¡Este chico dice las cosas mejor que todos vosotros! ¡Si tan sólo estas palabras estuvieran vertidas en buen latín, resultarían admirables!

—Lo que gusta al príncipe tiene vigor de ley —dijo Reinaldo de Dassel—. Sí, suena muy sabio, y definitivo. Pero haría falta que estu-

8. Eco, U. (1999) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen. p.:85  
Trad. Edgardo Oviedo. (Título original: *Semiología cotidiana*).

viera escrita en el Evangelio, sino, ¿cómo convencer a todo el mundo para que acepte esta bellísima idea?

—Ya hemos visto lo que pasó en Roma —decía Federico—, si hago que me unja el papa, admito *ipso facto* que su poder es superior al mío; si cojo al papa por el cuello y lo arrojo al Tíber, me convierto en tal flagelo de Dios que Atila, que en paz descansa, no me llegaría ni al tobillo. ¿Dónde diablos encuentro a alguien que pueda definir mis derechos sin pretender estar por encima de mí? No lo hay en este mundo.

—Quizás no exista un poder de ese tipo —le había dicho entonces Baudolino—, pero existe el saber.

—¿Qué quieres decir?

—Cuando el obispo Oton me contaba qué es un *studium*, me decía que estas comunidades de maestros y alumnos funcionan por su cuenta: los alumnos llegan de todo el mundo por lo que no importa quién es su soberano, y pagan a sus maestros, que por lo tanto, dependen solo de los alumnos. Así marchan las cosas con los maestros de derecho en Bolonia, y así van también en París, donde antes los maestros enseñaban en la escuela catedral y, por consiguiente, dependían del obispo, luego, un buen día, se fueron a enseñar a la montaña de Santa Genoveva, e intentan descubrir la verdad sin prestar oídos ni al obispo ni al rey...

—Si yo fuera su rey, otro gallo les cantarí a esos oídos. ¿Y si así fuera?

—Si así fuera, tú podrías hacer una ley en la que reconoces que los maestros de Bolonia son verdaderamente independiente de cualquier otra protestad, tanto tuya como del papa y de cualquier otro soberano, y están sólo al servicio de la Ley. Una vez que se les ha conferido esta dignidad, única en el mundo, ellos afirman que, según la recta razón, el juicio natural y la tradición, la única ley es la romana y el único que la representa es el sacro romano emperador; (...)

—¿Y por qué deberían decirlo?

—Porque tú les das a cambio el derecho de poderlo decir, y no es poco (...)

—Yo creo que, aún dándole vuelta a la tortilla, si alguien quiere decir que os habeis puesto de acuerdo, lo dirá igualmente —había

comentado con escepticismo Baudolino—. Pero quiero ver quién se atreve a decir que los doctores de Bolonia no valen un comino, después de que hasta el emperador ha ido humildemente a pedirles su parecer. A esas alturas lo que hayan dicho es el Evangelio. (pp 62-63)



## Habitares *de la guerra*

EN ESTOS TIEMPOS EN QUE EL CINE PROPONE RESIGNIFICAR EL MITO griego de Pandora, —diosa de la destrucción y la invención—, la primer mujer enviada en castigo a los hombres a causa de Prometeo, los bárbaros de la ficción invaden en 3D un planeta que ha sabido construir armonía con la naturaleza<sup>1</sup>, o bien recalcan en planetas remotos en busca de los orígenes del hombre<sup>2</sup>, podemos hablar de otro habitar, un habitar de la guerra.

En este capítulo, cuatro autores nos hablan de los Habitares de la guerra y del extranjero, en tierras ajenas. Hablan de los espacios de la guerra, lugares del fracaso, Habitares desestabilizados que, a pesar de ello, construyen cotidianeidad.

El primero, el escritor uruguayo Eduardo Galeano, a propósito de la invasión bárbara de Estados Unidos a Irak, —en realidad una redundancia, toda invasión es conceptualmente bárbara—, pone en juego dos cuestiones: el desprecio por la diversidad cultural y el sentido del término extranjero; ésto, en uno de los espacios geográficos que se constituye (o deberíamos decir constituía) en memoria de la

1. Avatar, (2009), dir. James Cameron.

2. Prometheus (2012), dir. Ridley Scott.

llamada *revolución urbana* en términos childeanos.

El poeta griego Constantino Kavafis, invita a repasar un viejo axioma de la historiografía europea que enlazaba la caída del imperio romano con las “invasiones bárbaras”.

Esta tradición historiográfica, ha ido dejando de lado toda una larga lista de razones, entre ellas, el crecimiento de una religión monoteísta que logra seducir a una creciente población marginada, el descontento de las clases bajas y de los soldados en las fronteras, la presencia tolerada y fomentada por parte del imperio de grupos provenientes del noreste de las fronteras, procesos de aculturación a ambos lados de estas fronteras, cada vez más permeables, entre otras.

Vale recordar que en los textos escolares germanos, el mismo episodio se ha denominado “migraciones de pueblos”.

De Italo Calvino, escritor italiano que supo hablar con una tristeza infinita de sí mismo como invasor<sup>3</sup> y de la ciudad invadida, un fragmento donde describe a otros invasores, los cruzados medievales. Aquí, es donde los Habitares de la guerra están poblados de murallas, de caballos y caballeros y de un Carlomagno agobiado de tanto habitar las guerras.

Las cruzadas y los caballeros que describe Calvino son parte de una empresa bélica que bien podría compararse con las actuales “guerras justas”, tal vez como lamentable herencia de las Cruzadas.

*“No hay hechos en sí mismos, para que un hecho exista, antes debemos darle significado”,* —citando a F.Nietzsche—, y en este sentido, si el mito de Pandora permite —aunque pobremente— ser resignificado por el cine, será tal vez porque todavía nos habla del significado de los Habitares de la guerra.

3. Calvino, I. (1961) *Entramos en la guerra*, Buenos Aires, Peuser.

Este es el territorio del nacimiento de la escritura y el esplendor de la ciudadela, esa ciudad—estado que antecedió a la Polis griega; éste el lugar de los hombres que alumbraron la astronomía y la matemática; éste el tiempo y el espacio de la cerámica como reflejo del sedentarismo; ésta la ciudad de la puerta de Ishtar, (hoy en el Museo alemán de Pérgamo), del zigurat y del código de Hammurabi, (base del derecho romano y primeras leyes escritas de la humanidad), cuya estela se encuentra en el Museo del Louvre de París.

De este habitar de la guerra escribe Eduardo Galeano para nombrar una de las últimas cruzadas del siglo veinte que terminó.

### **Eduardo Galeano**

*La guerra. Seré curioso*

Disponible en:

[www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-17766-2003-03-20.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-17766-2003-03-20.html)

A MEDIADOS DEL AÑO PASADO, MIENTRAS ESTA GUERRA SE ESTABA incubando, George W. Bush declaró «...*debemos estar listos para atacar en cualquier oscuro rincón del mundo*». Irak es, pues, un oscuro rincón del mundo. ¿Creerá Bush que la civilización nació en Texas, y que sus compatriotas inventaron la escritura? ¿Nunca escuchó hablar de la biblioteca de Nínive, ni de la Torre de Babel, ni de los jardines colgantes de Babilonia? ¿No escuchó ni uno sólo de los cuentos de Las mil y una noches de Bagdad? ¿Quién lo eligió presidente del planeta? A mí, nadie me llamó a votar en esas elecciones. ¿Y a ustedes? (...)

Se declara la guerra en nombre de la comunidad internacional, que está harta de guerras. Y, como de costumbre, se declara la guerra en nombre de la paz.

No es por el petróleo, dicen. Pero si Irak produjera rabanitos en lugar de petróleo, ¿a quién se le ocurriría invadir ese país? (...)

La sociedad de consumo, borracha de petróleo, tiene pánico al síndrome de abstinencia. En Irak, el elixir negro es el menos costoso y, quizás, el más cuantioso.

En una manifestación pacifista, en Nueva York, un cartel pregunta:  
«¿Por qué el petróleo nuestro está bajo las arenas de ellos? (...)

Estados Unidos ha anunciado una larga ocupación militar, después de la victoria. Sus generales se harán cargo de establecer la democracia en Irak. ¿Será una democracia igual a la que regalaron a Haití, la República Dominicana o Nicaragua? Ocuparon Haití durante diecinueve años y fundaron un poder militar que desembocó en la dictadura de Duvalier. Ocuparon la Dominicana durante nueve años y fundaron la dictadura de Trujillo. Ocuparon Nicaragua durante veintiún años y fundaron la dictadura de la familia Somoza.  
(...)

Y una pregunta final, que pido prestada a John Le Carré:

—¿Van a matar a mucha gente, papá?

—Nadie que conozcas, querido. Sólo extranjeros.

El texto del griego Constantin Kavafis da cuenta de la incipiente llegada de los invasores germanos y la anunciada descomposición del modelo imperial romano, pero también reaviva un temor contemporáneo.

¿Y si los bárbaros nunca llegan? ¿Y si la destrucción está dentro del imperio que se siente amenazado, dentro de una civilización que se cree la cúspide del desarrollo y es solamente una máquina expoliadora de la naturaleza y de tres cuartas partes de la humanidad, que sobreviven a pesar de esa civilización y no por ella?

### Constantin Kavafis

*Esperando a los bárbaros*

[http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/euro/cavafis/esperando\\_a\\_los\\_barbaros.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/euro/cavafis/esperando_a_los_barbaros.htm)

—¿QUÉ ESPERAMOS CONGREGADOS EN EL FORO?

Es a los bárbaros que hoy llegan.

—¿Por qué esta inacción en el Senado?

¿Por qué están ahí sentados sin legislar los Senadores?

Porque hoy llegarán los bárbaros.

¿Qué leyes van a hacer los senadores?

Ya legislarán, cuando lleguen, los bárbaros.

—¿Por qué nuestro emperador madrugó tanto

y en su trono, a la puerta mayor de la ciudad,

está sentado, solemne y ciñendo su corona?

Porque hoy llegarán los bárbaros.

Y el emperador espera para dar

a su jefe la acogida. Incluso preparó,

para entregárselo, un pergamino. En él

muchos títulos y dignidades hay escritos.

—¿Por qué nuestros dos cónsules y pretores salieron

hoy con rojas togas bordadas;  
por qué llevan brazaletes con tantas amatistas  
y anillos engastados y esmeraldas rutilantes;  
por qué empuñan hoy preciosos báculos  
en plata y oro magníficamente cincelados?  
Porque hoy llegarán los bárbaros;  
y espectáculos así deslumbran a los bárbaros.

—¿Por qué no acuden, como siempre, los ilustres oradores  
a echar sus discursos y decir sus cosas?  
Porque hoy llegarán los bárbaros y  
les fastidian la elocuencia y los discursos.

—¿Por qué empieza de pronto este desconcierto  
y confusión? (¡Qué graves se han vuelto los rostros!)  
¿Por qué calles y plazas aprisa se vacían  
y todos vuelven a casa compungidos?  
Porque se hizo de noche y los bárbaros no llegaron.  
Algunos han venido de las fronteras  
y contado que los bárbaros no existen.

¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?  
Esta gente, al fin y al cabo, era una solución.

**Italo Calvino describe las cruzadas europeas en la línea de lo que serían los “acontecimientos—espectáculos”, como lo fueron las olimpiadas en Grecia, las luchas de gladiadores en Roma, y más tarde lo serían las presentaciones versallescas. En este contexto, la escritura permite visualizar una descripción minuciosa del equipamiento militar, una variante de los Habitares de la guerra que, en este caso, a la manera de la novela anticipatorio de ciencia ficción, puede prescindir del ser humano.**

### **Italo Calvino**

*El caballero inexistente*

pp 13-18

BAJO LAS ROJAS MURALLAS DE PARÍS ESTABA FORMADO EL EJÉRCITO DE Francia. Carlomagno tenía que pasar revista a los paladines. (...) De pronto, tres toques de trompa: las plumas de las cimeras se sobresaltaron en el aire quieto como por un soplo de viento, y enmudeció enseguida aquella especie de bramido marino que se había oído hasta entonces, y que era, por lo visto, un roncar de guerreros oscurecido por las golas metálicas de los yelmos. Finalmente helo allí, divisaron a Carlomagno que avanzaba, al fondo, en un caballo que parecía más grande de lo normal, con la barba sobre el pecho, las manos en el pomo de la silla. (...) Parecía un poco envejecido, desde la última vez que lo habían visto aquellos guerreros.

Detenía el caballo ante cada oficial y se volvía para mirarlo de arriba abajo.

—¿Y quién sois vos, paladín de Francia? (...)

—Y seguía adelante—: ¿Y quién sois vos, paladín de Francia? —repetía, siempre con la misma cadencia. (...) El rey había llegado ante un caballero de armadura toda blanca; sólo una pequeña línea negra corría alrededor, por los bordes; aparte de eso reluciente, bien conservada, sin un rasguño, bien acabada en todas las juntas, adornado el yelmo con un penacho de quién sabe qué raza oriental de gallo, cambiante con todos los colores del iris. (...)

—Y vos ahí, con ese aspecto tan pulcro...—dijo Carlomagno que cuanto más duraba la guerra menos respeto por la limpieza conseguía ver en los paladines

—¡Yo soy —la voz llegaba metálica desde dentro del yelmo cerrado, como si fuera no una garganta sino la misma chapa de la armadura la que vibrara, y con un leve retumbo de eco— Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citerior y de Fez.

—Aaah... dijo Carlomagno, y del labio inferior, que sobresalía, le salió incluso un pequeño trompeteo (...)

Pero en seguida frunció el ceño—. ¿Y por qué no alzáis la celada y mostráis vuestro rostro?. El caballero no hizo ningún ademán; (...)

—¡Os hablo a vos, eh, paladín! —insistió Carlomagno—. ¿Cómo es que no mostráis la cara a vuestro rey? La voz salió clara de la babera.

—Porque yo no existo, sire.

—¿Qué es eso? —exclamó el emperador—. ¡Ahora tenemos entre nosotros incluso un caballero que no existe! Dejadme ver.

Agilulfo pareció vacilar todavía un momento, luego, con mano firme, pero lenta, levantó la celada. El yelmo estaba vacío (...)

—¡Pero...! ¡Lo que hay que ver! —dijo Carlomagno—. ¿Y cómo lo hacéis para prestar servicio, si no existís?

—¡Con fuerza de voluntad —dijo Agilulfo—, y fe en nuestra santa causa!

## Habitar *del presente*

HABLAR DEL PRESENTE ES SIEMPRE TAMBIÉN HABLAR DEL PASADO Y del futuro, imposible concebir uno sin los otros dos. Pero no siempre fue igual nuestra relación con el tiempo presente, y de eso hablan los textos de este capítulo.

Esto resulta muy claro en el texto de Pamuk, donde no sólo se descubre el pasado a través de cada instante y lugar del presente, sino que ese presente está notoriamente construido por el pasado a través de esquinas, fuentes, baldosas, rincones, puentes, paisajes urbanos y toponimia. Un pasado que además se lee distinto desde Occidente que desde Oriente.

Esta construcción histórica, en relación a nuestra disciplina, nos debería volver más modestos, pensando que los trocitos de ciudad que hagamos o los objetos que diseñemos tienen que formar parte de ese enorme rompecabezas histórico, que leerán generaciones futuras, en Estambul o en Mar del Plata.

Moledo en su texto también trabaja sobre esta inevitable trilogía pasado—presente—futuro, pero hace hincapié en la invención del futuro: “*En realidad, el futuro fue un invento de la burguesía y su idea de progreso, personal primero, social después*”, escribe. ¿Cómo afectó este invento a las disciplinas proyectuales? Eso Moledo no

lo dice, pero podría pensarse que la prefiguración que implica el concepto de “proyecto”, que se hace fuerte a partir del Renacimiento tiene mucho que ver con ese invento del futuro: sólo se proyecta algo distinto, más evolucionado, cuando se tiene idea de que habrá un futuro distinto al cual tienen que adecuarse nuestras creaciones. Proyectar tiene la misma raíz que proyectil: algo que se envía hacia adelante, con un objetivo claro. Como la educación. Pensar en cómo se habita el presente nos obliga a pensar en cómo se enseña a construir el hábitat del presente, que será también el del futuro, por esa necesaria permanencia del objeto construido que vimos a través de Pamuk.

En la mayoría de las Facultades y Escuelas de Arquitectura y Diseño del mundo se sigue aplicando un esquema de plan de estudios que ha evolucionado poco desde la legendaria escuela de diseño Bauhaus, en Alemania, 1919: trabajo en talleres, experiencias con la percepción del espacio y los objetos, curso introductorio, y ciertas características místicas del proceso de la creación, que cuesta años de esfuerzo para que el estudiante las aprehenda.

Sin embargo, hay al menos cuatro aspectos que, a principios del siglo XXI y a casi cien años de su creación han cambiado significativamente desde la Bauhaus:

- El paradigma digital y su influencia en el modo de representar y **pensar** la realidad.
- El desafío de la superabundancia de información y la dificultad de filtrar entre los datos pertinentes para nuestro trabajo.
- La necesidad de brindar una enseñanza masiva y de calidad.
- La relación entre Diseño y empresa.

En el primero de los campos citados, se hace indispensable una teoría que sistematice los aportes provenientes de distintos ámbitos y suministre las respuestas a problemas que no tienen solución (volviendo al esquema de las revoluciones científicas de Kuhn, la necesidad de dar respuestas a problemas que las viejas teorías no resuelven es uno de los puntos centrales en el cambio de paradigma).

Las herramientas digitales comenzaron como una forma de ayudar a la representación, pero actualmente implican una forma distinta de pensar los objetos que se diseñan. Si es cierto lo que es-

tablecen las teorías cognitivas tradicionales de la relación mano—cerebro, lo que se resolvía antes en bocetos a mano alzada —y que intercambiaba datos de ida y vuelta a la caja negra de la creatividad— pasa ahora por la computadora, lo que debería cambiar las teorías sobre el diseño de nuevos objetos, cómo se piensa y cómo se enseña a pensar y a diseñar. Hay quienes hablan de la necesidad de crear una ontología de la cibercultura.

A la pasividad que hemos tomado frente a la magnitud de este problema se refiere muy claramente en uno de estos textos P. Eisenman, cuando escribe:

*“Esta pasividad, alimentada por la propia pasividad de nuestros maestros, de los arquitectos y de los estudiantes, apunta a que estamos perdiendo la fe en lo que, a lo largo de quinientos años de historia arquitectónica, se ha podido llamar el proyecto sintético y dialéctico de la arquitectura. (...) Tal vez la pérdida de fe en el proyecto sintético sea algo realmente relevante. La pregunta sigue siendo la misma: ¿es el proyecto sintético un proyecto antiguo, condenado, por tanto, a no formar parte del espíritu de nuestra época?”*

El segundo de los problemas es la cantidad de información de la que disponen los alumnos, proveniente de Internet. Sin filtro alguno, es difícil reconocer su calidad, porque se han perdido también (y en el diseño esto nunca estuvo tan claro como en otras disciplinas) aquellos mecanismos de legitimación que consistían en los comités de pares que seleccionaban los trabajos para su publicación. La única legitimación de la arquitectura y el diseño parece producirse en revistas especializadas, parte del aparato comercial que hace que discutamos más el frívolo exprimidor de cítricos de Starck o las maniobras estilísticas de Hadid que las ideas participativas de Papanek para diseño, Erskine para arquitectura o, más cercano en tiempo y espacio, Cedrón y la Villa 7 o Cacopardo y sus experiencias marplatenses de arquitecto comunitario.

Volviendo a la Bauhaus, esa experiencia surgió de un debate en la Alemania de principios de siglo que abarcó la enseñanza en las escuelas, la relación diseño—producción, la necesidad de agregar valor de diseño a la industria nacional, el valor de la educación como elemento inclusivo. En el texto que presentamos aquí de Miranda

Zuleta se empieza a discutir el valor de la técnica y la fascinación que ella ejerce sobre nosotros. Ahora bien: ¿Cómo producir una apropiación social de esa técnica?, ¿cómo hacer que los beneficios de sus avances se socialicen hacia todos los individuos y comunidades y no sólo hacia una elite con poder?

Esto nos lleva a la pregunta que genera el texto de T. Ito: ¿Cómo transformar sentimientos y sensaciones individuales, más propias del arte, en un conocimiento apto de ser colectivo? Como dice el propio Ito: *“De cómo elevar estas preocupaciones personales a un nivel conceptual compartido es, en cualquier caso, el tema.”*

Como modo de construcción de ciudadanía desde el diseño, una nueva teoría de la enseñanza de la disciplina deberá contemplar los mecanismos para garantizar masividad y calidad. El breve texto de Piano que presentamos en este capítulo plantea algo parecido: la arquitectura como servicio, superando al arte y a la técnica.

Esto se relaciona con el cuarto punto que mencionamos, el de la relación entre las Industrias y el diseño. También debería repensarse la relación con las empresas, un tema tabú ya por ideología, ya por ineficacia de ambas partes (universidad/empresa) para resolverlo. ¿No habría que pensar también en la creación (o recreación) de escuelas técnicas, secundarias, es decir en instituciones que perfeccionaran la calidad o el gusto de los sectores productivos de menor capacidad, desde la artesanía a las PYMES? ¿No habría necesidad de pensar esas escuelas como articuladoras de nuevas demandas laborales en la construcción? Desde una visión más pesimista, N. Klein en su texto cuestiona fuertemente la posición de las empresas globales (“marcas”, prefiere llamarlas ella) que destruyen las industrias y comercios locales y arrastran plusvalía todo el tiempo hacia la metrópolis. ¿Habrá un espacio desde la arquitectura y el diseño local para enfrentarse a esa tendencia?

**Miranda Zuleta plantea a la técnica como espectáculo. Los faraones egipcios, ya lo sabían hace más de 4000 años, y por algo será que el cine, paradigma del espectáculo, ha tomado tantas veces a los escenarios arquitectónicos históricos como marco para sus películas. Y el autor avanza sobre la idea de que la técnica nos sigue fascinando.**

### **Carlos Freddy Miranda Zuleta**

La técnica como espectáculo

No 8 (2002): Bitácora 8

pp 51

PODRÍAMOS SUPONER QUE HOY LA SORPRESA FRENTE A LOS AVANCES técnicos es cosa del pasado, por ser casi un acontecimiento rutinario; pero la técnica no deja de ser el gran atractivo de la sociedad actual... La seducción provocada por los alcances de los hechos técnicos ha sido siempre un fenómeno que nos invita a participar del asombro. Incluso actualmente, cuando nos creemos acostumbrados a que lo imposible sólo encuentra barrera en el tiempo. Aun cuando nuestra condición vital vaya más lejos y seamos nosotros, con nuestras capacidades, los que estemos detrás del constante descubrimiento y manipulación de los secretos de la naturaleza para crear objetos a voluntad, finalizaremos siempre asombrados ante lo creado, asombro que termina por ocultar el descubrirnos creadores.

Este misterioso encanto hacia la creación humana se ha manifestado básicamente en la consideración de la técnica como espectáculo. En la actualidad, uno de los hitos reconocidos que marcan históricamente tal reconocimiento es el momento de la decidida introducción de la técnica: la Revolución Industrial, íntimamente ligada al surgimiento de las exposiciones de los avances técnicos, iniciados a fines del siglo XVIII en Francia, y continuadas a nivel internacional hacia nuestros días.

Pero, si bien las grandes exposiciones universales y mundiales corresponden a “espectáculos” iniciados a mediados del siglo XIX,

coincidiendo con la afirmación social y de los estados al proceso de salto técnico y tecnológico surgido desde la Revolución Industrial, aproximadamente en 1760, sus antecedentes hunden sus raíces en las profundidades del tiempo, de los cuales podemos rescatar aquellos que se remontan a poco menos de 30 siglos, y que nos permiten reflexionar acerca de su sentido y lo que con respecto a nuestra relación con la técnica aún no terminamos por descubrir (...)

Hay dos aspectos interesantes en este fragmento de la novela de O. Pamuk, premio nobel de literatura 2006, ex estudiante de arquitectura. El primero, es la ciudad como acumulación; acumulación de acciones, recuerdos, objetos, y de cómo en algunas ciudades —como Estambul— esa acumulación no está en los museos sino en cada esquina y eso genera sensaciones diversas, según de qué lado de ese pasado se venga: de oriente u occidente. El segundo punto es la imposición cultural de Occidente, que opera como una forma de *ordenar toda la historia*, al punto de convertir en ajena, de hacer extraña toda otra historia que no se ajuste a la mirada occidental. Pensemos en el verdadero nombre de la ciudad: Istanbul (“mucha paz /mucho Islam”) ni Estambul, ni Nova Roma, ni Constantinopla, ni Bizancio; como decía en los ´90 la irónica canción del dúo They Might Be Giants titulada justamente *Istanbul (Not Constantinople)*.

### Orhan Pamuk.

#### *Estambul. Ciudad y recuerdos*

...LA AMARGURA SE ALEJA BASTANTE DE LA MELANCOLÍA, QUE SE REFIERE a un sentimiento individual, y se acerca al significado que usa Claude Lévi—Strauss en *Tristes Tropiques*. Aunque Estambul, que está en el paralelo cuarenta y uno, no se parece por clima, por geografía ni por condiciones de extrema pobreza a las ciudades del trópico, por el hecho de estar alejada de los centros de Occidente y por el “aire misterioso” de sus relaciones humanas, que a un occidental le costaría entender en un primer momento, su sentimiento de amargura puede aproximarse a las connotaciones de la *tristesse*, es una palabra muy adecuada para referirse no a algo que afecta como una enfermedad a un solo individuo, sino a una cultura, a un entorno y a un sentimiento en los que viven inmersas millones de personas.

La diferencia fundamental entre ambas palabras y sensaciones no reside en que Estambul sea más rica que Nueva Delhi o Sao Paulo (en los suburbios las variedades de la pobreza y las ciudades se van

pareciendo cada vez más) sino en que en Estambul la Historia y los restos de las victorias y las civilizaciones del pasado están demasiado próximos. Por muy descuidados, ignorados y enterrados entre montones de cemento que se encuentren, tanto los grandes monumentos de la ciudad y las gigantescas mezquitas conmemorativas como también los diminutos restos de acueductos, las fuentes y los oratorios que hay en cada esquina, recuerdan a los millones de personas que viven entre ellos que son lo que queda de un imperio.

Al contrario que en las ciudades occidentales que han formado parte de grandes imperios hundidos, en Estambul los monumentos históricos no son cosas que se protejan como si estuvieran en un museo, que se expongan, ni de las que se presume con orgullo. Simplemente se vive entre ellos. Eso es algo que ha gustado mucho a algunos viajeros occidentales que han dejado memoria de su visita. Pero a los habitantes de la ciudad, con los sentimientos a flor de piel, la fuerza y la riqueza del pasado son algo que desapareció con aquella cultura y que les recuerda que el presente es incomparablemente más pobre y confuso...(pp 122/123)

Observando cómo llamamos a ciertos acontecimientos, podemos deducir en qué lugar del mundo nos encontramos, si en Oriente o en Occidente. Lo que ocurrió el 29 de mayo de 1453 para los occidentales es “la caída de Constantinopla” y para los orientales “la conquista de Estambul”. En suma: “caída” o “conquista” (pp 204)

Lo que hace especial a una ciudad no son solo su topografía ni las apariencias concretas de edificios y personas, la mayor parte de las veces creadas a partir de casualidades, sino los recuerdos que ha ido reuniendo la gente que, como yo, ha vivido cincuenta años en las mismas calles, las letras, los colores, las imágenes y la consistencia de las casualidades ocultas o expresas, que es lo que mantiene todo unido...(pp 132)

La occidentalización nos ha dado a mí y a millones de estambulíes el placer de encontrar “exótico” nuestro propio pasado. (pp 280)

A diferencia del texto clásico de P. Burkert<sup>1</sup> sobre las formas de “hacer la historia”, H. Michaux, —como en los mejores relatos de viaje—, da cuenta de las formas de “mirar la historia”, de la construcción cultural de la mirada urbana, del otro y de un habitar que se abre a los sentidos. El texto, traducido por J. L. Borges a partir de la primera edición francesa, propone un corrimiento de la mirada europeo-cristiana desde el mismo título: *Un bárbaro en Asia*, es, ni más ni menos, un extranjero en otro contexto, en este caso, un europeo en Asia.

### Henry Michaux

*Un bárbaro en Asia*

pp 28-29

LA CATEDRAL GÓTICA ESTÁ CONSTRUIDA DE TAL MODO QUE EL QUE ENTRA se siente aterrado de inanidad. Se reza arrodillado, no en el suelo, sino sobre el borde agudo de una silla, en una dispersión de los centros naturales de magia. Posición desgraciada e inarmónica donde no se puede más que suspirar, y tratar de arrancarse de la miseria: *Kyrie Eleison, Kyrie Eleison, ¡Señor piedad!*

Las religiones hindúes (excepción hecha del budismo, pero hace tiempo el budismo ha desertado de la India. Demasiado puro para ellos), al contrario, no extraen la debilidad del hombre, sino su fuerza. El ruego y la meditación son ejercicios de *fuerzas* espirituales. Junto a Kali está el cuadro demostrativo de las *actitudes* del rezo. Aquel que sabe orar hace caer piedras, perfuma las aguas. *Fuerza* a Dios. Una oración es un rapto. Se necesita una buena táctica.

El interior de los templos (aún el más grande exteriormente) es pequeño, pequeño, para que uno sienta la propia fuerza. Veinte cuadros son preferibles a un gran altar. Es necesario que el hindú sienta su *fuerza*.

1. Burke, Peter (1996) “*Formas de hacer historia*” Alianza Universidad, Madrid.

(...)

Aún en sus formas más altas, el éxtasis hindú no debe confundirse con las vías de la mística cristiana. Santa Angela de Foligno, San Francisco de Asís, Santa Ludovina de Schiedam, llegaban por desgarramiento, San Ruysbroek el admirable, San José de Supertino, gracias a una humildad aterradora, y, a fuerza de ser despojados y aniquilados, eran tragados por la Divinidad.

**Peter Eisenman, arquitecto estadounidense identificado con las vanguardias posmodernas de la década del '80, con un discurso en cierto modo intelectualmente elitista, plantea en estos fragmentos la necesidad de repensar cómo se habita en esta era del capitalismo tardío, y cómo la arquitectura sigue teniendo un papel simbólico significativo.**

### **Peter Eisenman**

#### *Paisaje y Cultura*

Revista Minerva 08 - Círculo de Bellas Artes de Madrid

[www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)

DADO QUE NO PARECE QUE EXISTA UN NUEVO PARADIGMA, HOY ES CASI imposible ser vanguardista. Todavía es posible ser joven, retar al presente y negarse a aceptar pasivamente el hecho de que es muy poco probable que surja algo nuevo. Si a partir de la idea de estilo tardío se puede inferir la eventualidad de un nuevo paradigma, yo, desde luego, desconozco cuál puede ser, cuáles pueden ser sus rasgos. Mis estudiantes me preguntan hacia dónde vamos, qué viene a continuación, cómo será el futuro. Mi respuesta es que cuanto más nos preocupamos por el futuro, más condenados estamos a vivir en el pasado. En estos momentos pienso que no existen respuestas para el futuro (...) No obstante, existen maneras de pensar sobre el presente que podrían resultar útiles.

Los nuevos paradigmas acontecen cada cuarenta o cincuenta años. Desde la Revolución Francesa han surgido diversos nuevos paradigmas: el romanticismo, el academicismo, el modernismo, el posmodernismo y el deconstructivismo. Si hoy es posible que nos encontremos al filo de un nuevo paradigma, ¿dónde está la energía necesaria para efectuar el cambio? ¿Quizá se encuentre en los atentados del 11—M en Madrid y del 11—S en Nueva York? Estos actos terroristas fueron ataques no tanto contra las instituciones cívicas, sino contra Occidente, contra su consumismo y su pasividad, contra su colonialismo político y económico. Estos ataques contienen un

mensaje para la arquitectura, en la medida en que se perpetraron contra lugares simbólicos. El World Trade Center simbolizaba mucho más que el comercio mundial: constituía un emblema arquitectónico, uno de los edificios más altos de Nueva York. Asimismo, la Estación de Atocha es un símbolo de Madrid y su infraestructura. Estos ataques iban dirigidos a una idea y a una imagen de Occidente, de la que forma parte su arquitectura.

**Inevitablemente, al ver la magnificencia de estos edificios que describe el texto, aparecen en la mente los más famosos edificios chinos de la historia, y cómo todos ellos son fruto no sólo de la imaginación de arquitectos, sino del trabajo, la mayoría de las veces esclavo, siempre mal pago, de millones de obreros, albañiles, carpinteros, hoy día electricistas, soldadores, maquinistas. ¿Siempre los sueños de algunos se construirán sobre las pesadillas de otros?**

### **Nicolai Ouroussoff**

*Futurismo chino y desencantos urbanos*

*www.cafedelasciudades.agosto 2008*

SI LOS OCCIDENTALES SE SIENTEN DESLUMBRADOS Y CONFUNDIDOS al aterrizar en la nueva terminal del aeropuerto de Pekín, resulta comprensible. No sólo por la grandiosidad del espacio, sino también porque inevitablemente uno siente que ha traspasado un portal a otro mundo, un mundo que ha cambiado de manera tan drástica que ha dejado muy atrás a los países occidentales.

Diseñada por el reconocido arquitecto británico Norman Foster, el aeropuerto de Pekín es uno de los nuevos monumentos de la ciudad. La lista sigue con el Teatro Nacional, que tiene forma de huevo y está rodeado por un espejo de agua; el Estadio Olímpico, conocido como el nido de aves; el Centro Acuático Nacional, con su acolchado exterior translúcido, y la sede construida para el ente estatal de televisión (CCTV), cuyas formas inclinadas están entre las proezas arquitectónicas más imaginativas de los últimos tiempos.

Los analistas más críticos consideran que estos proyectos innovadores son jactanciosas expresiones de la incipiente primacía global de China. Sin embargo, estos edificios no son simples y burdas manifestaciones de poder. Al igual que los grandes monumentos de la Roma del siglo XVI o de la París del siglo XIX, la nueva arquitectura china irradia un aura que tiene tanta relación con el fermento intelectual como con la influencia económica.

Cada edificio, a su manera, encarna una intensa lucha por el significado del espacio público en la nueva China. Y aunque a veces resultan aterradores por su escala agresiva, también reflejan el esfuerzo del país por dar forma a una nueva identidad nacional. (...)

Algunos de los símbolos arquitectónicos de la creciente estatura de China en el mundo transmiten una impresión más clara acerca de cómo se desarrollará el futuro y exploran los límites de lo posible. (...)

Durante siglos, los arquitectos han aspirado a crear edificios que instruyeran o transformaran a la civilización, sólo para ver que acababan como un esplendor aislado, con poca influencia en la sociedad en general. Y eso puede ocurrir también en el caso de China.

Pero no hay dudas de que su papel como gran laboratorio de ideas arquitectónicas persistirá en el futuro. Uno sólo puede preguntarse si Occidente alguna vez podrá ponerse a la par.

**Otra vez Peter Eisenman. Aquí, el arquitecto estadounidense (Newark, 1932), plantea varios temas concluyentes: la relación de la informática con el proceso proyectual, la relación de la arquitectura con el espectáculo y la capacidad del proyecto como instrumento para modificar la realidad. Proyecto, que en su definición se remonta al renacimiento italiano, demasiados siglos atrás como para seguir respondiendo con justeza en estos tiempos informáticos y globalizados.**

**Peter Eisenman, vale recordarlo, trabajó en 1985 junto al filósofo francés J. Derrida, en un proyecto de jardín (sin vegetación) para el parque de La Villette, en París.**

### **Peter Eisenman**

#### *Paisaje y Cultura*

Revista Minerva o8 - Círculo de Bellas Artes de Madrid

[www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)

EN LA ACTUALIDAD, LA ARQUITECTURA ESTÁ PERDIDA EN LA CULTURA de lo espectacular, en la idea de imagen, de marca, en lo que sólo puede llamarse promoción. Ha perdido su oficio, que consistía en tratar con el espacio y el tiempo: la arquitectura se ha convertido en superficie, y los efectos de la superficie nos intoxican. Estamos intoxicados con los efectos de la superficie. Mientras que la pintura tenía que ver con la reducción del espacio y el tiempo a una superficie plana, la arquitectura ha tomado la superficie y la ha extendido por el espacio y el tiempo. Hemos convertido la arquitectura, nuestro patrimonio, en pintura, en superficies decorativas. Una superficie que adquiere importancia creciente en la medida en que la arquitectura se representa cada vez más a través de imágenes fáciles de consumir por parte de un público pasivo.

Esta pasividad, alimentada por la propia pasividad de nuestros maestros, de los arquitectos y de los estudiantes, apunta a que estamos perdiendo la fe en lo que, a lo largo de quinientos años de historia arquitectónica, se ha podido llamar el proyecto sintético y

dialéctico de la arquitectura. Este proyecto se apoyaba en la planta, la sección y el alzado y convertía el espacio en un medio decisivo. Estos elementos conformaban la gramática de la arquitectura. Hoy mis estudiantes no pueden dibujar plantas; dicen que ya no necesitan secciones, sino modelizaciones en tres dimensiones. Tal vez la pérdida de fe en el proyecto sintético sea algo realmente relevante. La pregunta sigue siendo la misma: ¿es el proyecto sintético un proyecto antiguo, condenado, por tanto, a no formar parte del espíritu de nuestra época?

La famosa sentencia de Leon Battista Alberti según la cual una casa es una ciudad pequeña y una ciudad, una casa grande, constituye la primera afirmación de la relación de la parte con el todo, el primer proyecto dialéctico de la arquitectura. Tras haber servido de sostén a la arquitectura durante quinientos años, esa relación se encuentra ahora en tela de juicio. Mis estudiantes y mis amigos arquitectos jóvenes ya no creen en la relación de la parte con el todo, que formaba parte del proyecto sintético. Creen que lo importante tiene que ver con los componentes y con la infinita reproducción de la variabilidad. El arquitecto estadounidense Greg Lynn afirma que ése es precisamente el aspecto crucial hoy en día. Para él, el todo ya no importa porque el componente lo es todo.

La informática plantea estas dos cuestiones: la idea del componente y la idea de la superficie. La computación y los procesos algorítmicos nos permiten generar una selección aparentemente infinita de relaciones entre componentes que pueden convertirse en todos de muy diverso tipo pero carentes de valor. Cada uno de ellos presenta un aspecto fantástico, distintos entre sí, y ningún componente tiene necesariamente más valor que otro. Para un estudiante es imposible dibujar un plano manejando un programa informático –3D Studio Max, Maya, Rhino, todos esos programas magníficos de modelaje por ordenador diseñados para fabricantes de coches que usan los arquitectos–, simplemente porque no se puede hacer un plano conectando puntos. Para visualizar el componente no es necesario comprender ni conceptualizar el todo.

La polémica desatada por la periodista Naomi Klein en el 2001 con su libro *NoLogo*, desde un discurso antiglobalización, nos involucra directamente a partir del concepto de espacio público privatizado, Habitares que van cediendo a la presión del mercado.

Asimismo, y a diferencia de la ciudad industrial que describía Ch. Dickens y pintaba G. Doré, cada vez más las ciudades de los países poderosos han reemplazado las fábricas por los shoppings, aunque no existe aún la mentada “desmaterialización de la producción”, y la contraparte de la ciudad sin fábricas del primer mundo son las ciudades factorías del tercero.

### **Naomí Klein**

*No logo. El poder de las marcas*  
pp 166-167

DE UNA U OTRA MANERA, TODOS HEMOS COMPROBADO LA EXTRAÑA visión doble que ofrece una gran visión de consumo unida con nuevas restricciones orwellianas contra la producción cultural y los espacios públicos. Lo vemos cuando el centro de un pueblo pequeño se vacía porque en su periferia se instalan grandes tiendas con más de 70.000 artículos, ejerciendo una fuerza gravitatorias hacia lo que James Howard Kunstler denomina “la geografía del espacio inexistente”. Aparece en la elegante calle principal de la ciudad cuando otro café, otra ferretería, otra librería independiente son reemplazados por las cadenas Pac-man, Starbucks, Home Depot, De Gap, Chapters, Borders o Bluckbuster. (...)

Hace diez años, cualquier intento de relacionar esta confusión de tendencias hubiera parecido muy extraño: ¿Qué tiene que ver la sinergia con la moda de los grandes almacenes? ¿Qué tiene que ver las leyes del copyright y de las marcas personales con la cultura personal? ¿o la consolidación de las empresas con la libertad de expresión?. Pero en la actualidad se percibe un patrón claro: mientras más empresas compiten para hacer la marca omnipresente bajo cuyo imperio consumimos, creamos arte y hasta constreñimos

nuestros hogares, todo el concepto de espacio público es objeto de una nueva definición.

La imagen de la gárgola de Notre Dame de París, apoyada en lo alto, ambas manos en la cara, parece escudriñar el futuro del que habla el argentino Leonardo Moledo (escritor, matemático, periodista científico y docente universitario). Si el burgo medieval prometía un futuro de libertad (*el aire de la ciudad hace libre*) para la incipiente burguesía, lo haría realidad desde una aparente contradicción: la ciudad amurallada. El futuro de hoy, en términos de habitar, parece construirse sobre otros tantos encierros, públicos y privados. O será que, como dice Ambrose Bierce en su “diccionario del diablo”, el futuro es “el período de tiempo durante el cual nuestros negocios prosperan, nuestros amigos son fieles y nuestra felicidad está asegurada”?

### Leonardo Moledo

#### *Volver al futuro*

publicado en Página 12, Buenos Aires, 3 de julio de 2004

LA VERDAD ES QUE EL FUTURO NO EXISTIÓ SIEMPRE, ES UNA IDEA reciente, muy reciente, casi de hoy ayer mismo. Ningún homínido pensaba en el futuro; ninguna estrella piensa en el futuro; ninguna de las primeras culturas pensaban en el futuro, sino en el tiempo circular (“ya lo dijeron los alumnos de Pitágoras...”), en un tiempo que volvía una y otra vez sobre sí mismo, en una crispación, una exasperación del presente, en un presentismo que no redituaba nada, más que el frío ser por sólo hecho de ser... ser por el solo hecho de ser... ¿se podrá percibir aquello que se es cuando no se es uno? Quizás ése sea el Nirvana.

La cultura judeocristiana aceptó el futuro, pero un futuro limitado, un mísero espacio de tiempo entre la creación y el juicio final, o el fin del mundo, más parecido al futuro que puede existir en una obra de teatro, antes del cual no había nada, salvo dios, que no tiene futuro, ni pasado, ni presente ni tiempo, y después del cual seguía la eternidad que tampoco es el futuro, puesto que la eternidad puede ser, pero no transcurrir; la eternidad no es tiempo, y por lo tanto, no incluye el futuro.

Cuando los pueblos europeos adoptaron el cristianismo y las edades oscuras se apoderaron de ellos, se olvidaron por completo del futuro y entronizaron, en su imaginario, al pasado, a veces degradado en forma de nostalgia: se anhelaba el pasado, se extrañaba el pasado, en el pasado se cifraba la edad de oro perdida, el paraíso del cual el hombre había sido expulsado para vivir el presente (no el futuro) con el sudor de su frente, y solamente subsistir, era apenas una máquina biológico—teológica que transpiraba su presente perpetuo.

Otra de las formas del anhelo por el pasado fue el recuerdo del Imperio, del gran Imperio Romano, destrozado en minúsculos presentes geográficos que no significaban nada y que no lo significaron durante mucho tiempo. Aquí y allá, durante esos duros tiempos, mientras el pasado se guardaba y momificaba en las abadías, se empezaban a abrir pequeños islotes de futuro: las ciudades acogían a quienes huían de la servidumbre rural, bajo el lema “el aire de la ciudad hace libre”, y en efecto, quien pasaba un año y un día entre los muros de la ciudad, rompía sus relaciones de vasallaje. El fulano en cuestión iba a la ciudad buscando libertad y futuro (curiosamente, la idea de libertad, en la Edad Media, estaba ligada al pasado, cuando algún grupo social pedía “libertades”, reclamaba estatutos atribuidos a la edad de oro y perdidos).

En realidad, el futuro fue un invento de la burguesía y su idea de progreso, personal primero, social después. Fue a partir de la Ilustración, que la imaginación viró definitivamente del pasado hacia el futuro ubicando en el futuro la edad de oro y el bienestar. No fue así, pero el desarrollo de la técnica respetaba la inflexible flecha del tiempo de la termodinámica, y en especial, el arrollador avance y éxito de la ciencia desde que la Revolución Científica rehizo el universo, le dio a la idea de progreso y de futuro solidez, consistencia, armonía y el socialismo ubicó en el futuro una utopía. La posmodernidad retoma el presentismo y el pasadismo de otras épocas, descrea del futuro, lo considera un mito discursivo, una de las tantas religiones imperantes, con su lógica de supermercado, que también es un templo del presente, con sus góndolas siempre idénticas y sus productos que parecen cambiar pero que son siempre los mismos.

**El antropólogo norteamericano R. Linton, —hombre nacido en el siglo XIX—, publicó por primera vez este texto en 1936, todavía lejos de la discusión kleiniana de NoLogo. Y sin embargo a nosotros, —no antropólogos—, el texto nos sigue seduciendo, tal vez porque describe una globalización de los hombres y las cosas tan armoniosa como inexistente.**

### **Ralph Linton**

*Estudio del hombre*

pp 318-319

NUESTRO SUJETO SE DESPIERTA EN UNA CAMA HECHA SEGÚN UN patrón originado en el cercano oriente, pero modificado en la Europa del norte antes de pasar a América. Se despoja de las ropas de cama hechas de algodón, que fue domesticado en la India, o de lino, o de lana de oveja domesticados en el cercano Oriente, o de seda, cuyo uso fue descubierto en China; todos esos materiales se han transformado en tejidos por medio de procesos inventados en el cercano Oriente. Al levantarse, se calza unas sandalias de tipo especial, llamadas mocasines, inventadas por los indios de los bosques orientales, y se dirige al baño, cuyos muebles son una mezcla de inventos europeos y americanos, todos ellos de una época muy reciente. Se despoja de su pijama, prenda de vestir inventada en la India, y se asea con jabón, inventado por los galos; luego se rasura, rito masoquista que parece haber tenido origen en Sumeria o en el antiguo Egipto. Al volver a su alcoba, toma la ropa que está colocada en una silla, mueble procedente del sur de Europa, y procede a vestirse. Se viste con prendas cuya forma originalmente se derivó de los vestidos de piel de los nómadas de las estepas asiáticas, y calza zapatos hechos de cueros, curtidos por un proceso inventado en el antiguo Egipto, y cortados según un patrón derivado de las civilizaciones clásicas del Mediterráneo. Alrededor del cuello se anuda una tira de tela de colores brillantes, supervivencia de los chales o bufandas que usaban los croatas del siglo XVI. Antes de bajar a desayunarse,

se asoma a la ventana, hecha de vidrio inventado en Egipto y, si está lloviendo, se calza unos zapatos de caucho, descubierto por los indios de Centroamérica, y coge un paraguas, inventado en el Asia suroriental. Se cubre la cabeza con un sombrero hecho de fieltro, material inventado en las estepas asiáticas. Ya en la calle, se detiene un momento para comprar un periódico, pagándolo con monedas, una invención de la antigua Lidia. En el restorán le espera toda una serie de elementos adquiridos de muchas culturas. Su plato está hecho según una forma de cerámica inventada en China. Su cuchillo es de acero, aleación hecha por primera vez en el sur de la India, su tenedor es un invento de la Italia medieval, y su cuchara un derivado de un original romano. Comienza su desayuno con una naranja, procedente del mediterráneo oriental, un melón de Persia o, quizá, una raja de sandía de África. Además toma un poco de café, planta de Abisinia, con leche y azúcar. Tanto la domesticación de las vacas como la idea de ordeñarlas se originaron en el cercano Oriente, y el azúcar se hizo por primera vez en la India. Después de la fruta y el café sigue con los waffles, que son una especie de tortillas, hechas según una técnica escandinava, con trigo, aclimatado en Asia Menor. Sobre estas tortillas desparrama un poco de jarabe de arce, inventado por los indios de los bosques orientales. Además puede servirse unos huevos de una especie de pájaro domesticado en Indochina, o algún filete de carne de un animal domesticado en Asia Oriental, salada y ahumada según un proceso inventado en el norte de Europa. Una vez que ha terminado de comer, se pone a fumar, costumbre del indio americano, consumiendo una planta, domesticada en Brasil, ya sea en una pipa, derivada de los indios de Virginia, o en un cigarrillo, derivado de México. Si es suficientemente vigoroso elegirá un puro, que nos ha sido transmitido de las Antillas a través de España. Mientras fuma lee las noticias del día impresas en caracteres inventados por los antiguos semitas sobre un material inventado en China, según un proceso inventado en Alemania...

**La arquitectura como una disciplina que excede la ciencia, y a la vez es un poco menos que eso. La arquitectura según el arquitecto japonés Toyo Ito, debiera ser capaz de asimilar vivencias, todas, aun aquellas imposibles de traducir en palabras, para decodificarlas en espacios, en Habitares.**

### **Toyo Ito**

*Una conversación con Toyo Ito*

en revista El Croquis N° 123

pp 16

UNA "FILOSOFÍA DE LA ARQUITECTURA" NO ES ALGO QUE PROVENGA sólo de la cabeza; es un todo, un resumen de nuestra experiencia que no puede formularse con palabras.

Más aun, este conocimiento tiene que ver sin duda con nuestra visión de la sociedad, con nuestro espíritu crítico, no con el conocimiento objetivo. Cada uno de nosotros experimenta intensas emociones personales, convicciones que son un soporte importante para nuestro intelecto. De cómo elevar estas preocupaciones personales a un nivel conceptual compartido es, en cualquier caso, el tema.

**Renzo Piano vuelve a esa eterna dualidad de la arquitectura como ciencia o como arte, y le agrega un componente esencial, que resuelve —al menos en los términos formales— un problema que ya había preocupado a muchos pensadores de la arquitectura, desde William Morris a Giancarlo de Carlo: la arquitectura es ante todo, un servicio.**

### **Renzo Piano**

*La responsabilidad del arquitecto*

pp 27

LA ARQUITECTURA ES UN OFICIO DE SERVICIO, PUES ESO ES LO QUE ES: un servicio. La arquitectura es un oficio complejo porque el momento expresivo formal es un momento de síntesis fecundado por todo aquello que se encuentra detrás de la arquitectura: la historia, la sociedad, el mundo real de la gente, sus emociones, esperanzas y esperas; la geografía y la antropología, el clima, la cultura de cada país donde se va a trabajar; y, de nuevo, la ciencia y el arte. La arquitectura es un oficio artístico, aunque al mismo tiempo también es un oficio científico; éste es justamente su hecho distintivo.

## Habitares *del deseo*

TAL VEZ NO SEA CASUALIDAD QUE LOS HABITARES DEL DESEO SEAN LOS más cortos de este libro. Estamos habituados a confundir el deseo con la necesidad, y dentro de ésta, estamos totalmente confundidos entre las necesidades reales de un ser humano y las seudonecesidades impuestas por un increíblemente caro y sobredimensionado sistema publicitario. Como decía el diseñador industrial Victor Papanek: *“Hay profesiones más dañinas que el diseño industrial, pero sólo unas pocas. Y posiblemente sólo otra profesión es más falsa: el diseño publicitario que persuade a la gente de comprar cosas que no necesitan, con dinero que no tienen, con el fin de impresionar a otros a quienes no les interesa, es probablemente el campo más falso en existencia hoy día. El diseño industrial, al fabricar las llamativas idioteces pregonadas por los publicistas, entra con un cercano segundo puesto.”*

Deseo, deseo verdadero, no es el deseo de cambiar la funda del celular. Tampoco está restringido el deseo a la poderosa fuerza del amor y la atracción sexual, que nos mueve tanto todo el tiempo.

Es posible que los Habitares del deseo tengan que ver más con el breve texto de Conti, con esa vida liviana que transcurre a la vera del río. Liviana no es poco profunda. Deseo no es sólo consumo

Parecería que se está gestando, en varios lados simultáneamente, un cambio de paradigma en ese sentido.

Por ejemplo, en nuestro continente, en Bolivia y Ecuador se habla cada vez más de la “buena vida”, que, a diferencia de la concepción habitual en Occidente, nunca es la del éxito individualista. J. Estermann, un licenciado en filosofía de origen suizo pero residente en Bolivia, dice *“Para el sentimiento andino, la “vida” –y por tanto el “vivir bien”– no puede ser interpretada y transformada a través de la autodeterminación individual y autónoma. El verdadero «sujeto» y portador de la “vida” es la comunidad (ayllu), que se constituye como un microcosmos y que, por consiguiente, se preocupa colectivamente por la salud, el bienestar y la armonía ritual y religiosa.”*<sup>1</sup>

Tal vez, desde otro ángulo, este vivir bien sea vivir la búsqueda, como plantea Kavafis en el poema que incluimos aquí. No es tan importante llegar a Itaca, la ciudad a donde desea regresar Ulises, como vivir bien esa búsqueda. ¿Acaso no lo sabía eso el propio Ulises, que tardó tantos años en volver? ¿O lo sabían sólo los dioses que le tendían las trampas?

Si no es absolutamente seguro que la búsqueda en sí sea lo deseable (a veces es deseable llegar, no?) sí es seguro que el actual camino occidental, de aumento del consumo como aumento de la calidad de vida, de desarrollo económico indefinido, de más cosas poblando el mundo no es factible, materialmente. Bouling, un pensador económico inglés, dice *“quien piense que el aumento de la producción y el consumo de manera infinita es posible en un mundo finito es un idiota o un economista”*

O siguiendo a Estermann: *“Para que la “buena vida” (ahora en el sentido de un hedonismo posmoderno o del dulce far niente) al estilo de las y los ciudadanos/as de los EE.UU. sea “universalizable” (o globalizable), sería necesario recurrir a cinco planetas como la Tierra; es evidente que un ideal de vida construido sobre los valores de “crecimiento”, “superlativo” y “competencia” simplemente no es posible*

1. Estermann, J. *“Vivir bien” como utopía política. La concepción andina del “vivir bien” (suma qamaña/allin kawsay) y su aplicación en el socialismo democrático en Bolivia*, en [dcsh.xoc.uam.mx/...nuevoparadigma/archivosNuevoParadigma/Estermann](http://dcsh.xoc.uam.mx/...nuevoparadigma/archivosNuevoParadigma/Estermann).

*para todos y todas y se contradice en el mismo argumento”<sup>2</sup>*

Es en ese aspecto que los Habitares del deseo nos tocan a nosotros, practicantes de las disciplinas proyectuales, arquitectos, diseñadores. ¿Cómo diseñar con menos para más personas? ¿En donde trabajar para que nuestra labor contribuya a ese buen vivir colectivo que proclama la nueva constitución boliviana? ¿Cómo hacer que nuestro proyecto no sea solamente mercancía?

La respuesta puede estar más cerca de la poesía de Kavafis que de acercamientos científicos, y puede estar —necesariamente— más cerca en el tiempo de lo que pensamos.

Hay una última relación a explorar aquí, entre deseo, tiempo y lugar: para Kavafis, Itaca es el objeto del deseo, y está en el futuro. Para Hobsbawn, el objeto es su Viena de la infancia, y está en un pasado nostálgico que ni siquiera su racionalidad de historiador puede endurecer del todo. Para el protagonista de la novela de Kundera cuyo fragmento incluimos, el deseo está en un presente que huye: el deseo son los hermosos barrios pequeño—burgueses de Praga, que ya no verá en su pronto exilio en París. Para Conti, el tiempo pasa igual que siempre en el río marrón.

El tiempo también construye nuestro deseo.

La vida liviana que enuncia Conti no se parece en nada a la vida light de la publicidad, más bien se le opone taxativamente.  
¿Cuál es la responsabilidad de las disciplinas proyectuales en las distintas escalas –urbanista, arquitecto, diseñador— para hacer una vida en la cual la celebración cotidiana tenga menos que ver con el consumo y más con una vida digna?  
¿Cómo se proyecta en el siglo XXI para no gastar en seguridades ilusorias y sí en más vida para más gente?

### **Haroldo Conti**

*Mascaró. El cazador americano*

pp 63

TODO SUCEDE. LA VIDA ES MÁS O MENOS UN BARCO BONITO. ¿De qué sirve sujetarlo? Va y va. ¿Por qué digo esto? Porque lo mejor de la vida se gasta en seguridades. En puertos, abrigos y fuertes amarras. Es un puro suceso, eso digo. ¿Eh, señor Mascaró? Por lo tanto conviene pasarla en celebraciones, livianito. Todo es una celebración.

**Hay ciudades, como la Viena que describe E.Hobsbawn, que desean seguir soñándose imperiales, brillantes y eternas a pesar de la revolución pasada o inminente.**

### **Eric Hobsbawn**

*Años interesantes. Una vida en el siglo XX*

Un niño en Viena

pp 19

MI INFANCIA TRANSCURRIÓ EN LA EMPOBRECIDA CAPITAL DE UN GRAN imperio, la cual, tras la caída de éste, pasó a formar parte de una reducida república provinciana de gran belleza, cuya existencia ella misma ponía en tela de juicio. Salvo raras excepciones, después de 1918 los austríacos creían que debían formar parte de Alemania y las únicas que se lo impidieron fueron las potencias que habían impuesto el acuerdo de paz en Europa central. La crisis económica que se vivió en los años de mi infancia no contribuyó a mejorar la opinión del pueblo respecto a la viabilidad de la primera República Federal Austríaca. El país acababa de conocer una revolución, y los ánimos se habían calmado temporalmente bajo un régimen de reaccionarios clericales liderados por un monseñor fundamentado en los votos de una clase rural creyente, o al menos de fuertes raíces conservadoras, a la que se enfrentaba una odiosa oposición de socialistas marxistas revolucionarios, apoyados en Viena (no sólo capital del país, sino también estado autónomo de la República Federal) de forma masiva y casi unánime por todos aquellos que se identificaban a sí mismos como “obreros”. Además de la Policía y el Ejército, controlados por el Gobierno, ambas facciones estaban asociadas con grupos paramilitares para los cuales la guerra civil simplemente había quedado en suspenso. Austria no sólo era un Estado que no quería existir, sino un avispero que no podía durar mucho tiempo así.

Y efectivamente no duró. Pero las últimas convulsiones de la primera República Austríaca —la destrucción de los socialdemócratas tras una breve guerra civil, el asesinato del primer ministro católico

a manos de los nazis insurrectos, la tan aclamada entrada triunfal de Hitler en Viena— tuvieron lugar después de que yo abandonara esa ciudad en 1931. No regresaría a ella hasta 1960, cuando este mismo país, bajo el mismo sistema bipartidista de católicos y socialistas, se había convertido en una pequeña república estable, enormemente próspera y neutral, plenamente satisfecha —cabría decir incluso demasiado satisfecha— con su propia identidad.

El mito griego de Ulises, viajando siempre para retornar a su ciudad de origen, viene alimentando desde hace siglos la narrativa, la poesía y desde el siglo XX, el cine. La ciudad, como espacio último del habitar, como inicio y final, parece ser el espíritu de esta poesía del griego C. Cavafis.

El recorrido para llegar a Itaca está lleno de preguntas, hechas hace miles de años. ¿Serán las preguntas absolutas del ser humano, para que hoy sigan teniendo valor? ¿O será que simplemente venimos tejiendo la misma tela desde Homero, quien hizo la trama sobre la cual trabajosamente cada generación agrega su urdimbre?

### Constantin Kavafis

#### *Itaca*

[www.ciudadseva.com/textos/poesia/euro/cavafis/itaca.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/euro/cavafis/itaca.htm)

CUANDO EMPRENDAS EL VIAJE HACIA ITACA,  
ruega que tu camino sea largo  
y rico en aventuras y descubrimientos.  
No temas a lestrigones, a cíclopes o al fiero  
Poseidón;  
no los encontrarás en tu camino  
si mantienes en alto tu ideal,  
si tu cuerpo y alma se conservan puros.  
Nunca verás los lestrigones, los cíclopes o a  
Poseidón,  
si de ti no provienen,  
si tu alma no los imagina.  
Ruega que tu camino sea largo,  
que sean muchas las mañanas de verano,  
cuando, con placer, llegues a puertos  
que descubras por primera vez.  
Ancla en mercados fenicios y compra cosas bellas:  
madreperla, coral, ámbar, ébano

y voluptuosos perfumes de todas clases.  
Compra todos los aromas sensuales que puedas;  
ve a las ciudades egipcias y aprende de los sabios.  
Siempre ten a Itaca en tu mente;  
llegar allí es tu meta; pero no apresures el viaje.  
Es mejor que dure mucho,  
mejor anclar cuando estés viejo.  
Pleno con la experiencia del viaje  
no esperes la riqueza de Itaca.  
Itaca te ha dado un bello viaje.  
Sin ella nunca lo hubieras emprendido;  
pero no tiene más que ofrecerte,  
y si la encuentras pobre, Itaca no te defraudó.  
Con la sabiduría ganada, con tanta experiencia,  
habrás comprendido lo que las itacas significan.

**El escritor checo Milan Kundera, exiliado en Francia<sup>3</sup> tras la invasión rusa de 1968 a su país natal, describe en este texto dos ciudades: Praga y París, desde la mirada de los migrantes forzados. Territorio, ciudad, casa, Habitares viables o inviables en términos políticos, económicos, religiosos.**

### **Milan Kundera**

*La ignorancia*

pp 137-138

BAJO EL SOL DE OTOÑO AQUEL BARRIO CON JARDINES SEMBRADOS DE pequeñas casas revela una discreta belleza que la sobrecoge y la incita a dar un largo paseo. Recuerda que tuvo ganas de un paseo semejante, largo y pensativo, en los últimos días antes de emigrar, con el fin de despedirse de aquella ciudad y de todas las calles que había amado; pero surgieron demasiados asuntos que organizar y no tuvo tiempo.

Vista desde donde pasea ahora, Praga es un largo echarpe verde de barrios apacibles, con pequeñas calles jalonadas de árboles. Es esa Praga la que le gusta, no aquella, suntuosa, del centro; esa Praga surgida a finales del siglo pasado, la Praga de la pequeña burguesía checa, la Praga de su infancia, donde en invierno esquiaba por callejuelas que subían y bajaban, la Praga en la que los bosques circundantes penetraban secretamente a la hora del crepúsculo para esparcir su perfume.

Irena camina, pensativa; durante unos segundos entrevé París, que por primera vez le parece hostil: fría geometría de avenidas; los campos Elíseos, tan llenos de orgullo; rostros severos de gigantescas mujeres de piedra que encarna la Igualdad y la Fraternidad; pero en ninguna parte, en ninguna, un solo toque de esa amable intimidad, un soplido de ese aire idílico que se respira aquí. Además, a lo largo de

3. Y luego nacionalizado francés.

toda su emigración esa imagen es la que ha conservado como emblema de su país perdido: pequeñas casas en medio de jardines que se extienden por montes y valles hasta donde alcanza la vista. Se sintió feliz en París, más que aquí, pero un secreto vínculo de belleza la mantenía ligada sólo a Praga...

## Habitar *de la imaginación*

EN LA BÚSQUEDA DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LO QUE ES PROPIAMENTE humano, de lo que nos diferencia de lo animal, la imaginación es una de las cualidades que tiene mayor cantidad de votos (cerca están la risa, el lenguaje, la ciudad, la crueldad...)

La imaginación es portentosa herramienta para conformar el futuro, aunque en el primer texto de este capítulo, Aira explica cómo nos equivocamos todos a mediados del siglo XX al pensar un mundo en el cual las cosas y las personas se movieran cada vez más; y más rápido, cuando lo que sucedió fue la explosión de lo digital que hizo que lo que se mueva sean los flujos de información, no la gente.

¿Qué tendencias podemos describir, usando la imaginación, para las próximas décadas? Al hacer futurología, siempre ha sido más sencillo extrapolar las tendencias actuales que detectar los embriones de nuevos movimientos que cambiarán, generalmente con mayor fuerza que las tendencias existentes, el panorama del mundo futuro. Es decir, siempre es más fácil errar que acertar, dada la extraordinaria dinámica e inventiva que ha demostrado la humanidad.

Claramente se observa este fenómeno en la ciencia—ficción: Julio Verne, en su libro *“de la Tierra a la Luna”* de 1865 acertó al ubicar el lugar de lanzamiento en La Florida, EEUU, pero en vez de pensar en

un nuevo mecanismo de propulsión, el cohete, exageró las tendencias de su propia época en la construcción de cañones e imaginó un gigantesco obús que dispararía la nave —un mero proyectil sin autopropulsión— hasta nuestro satélite.

También sucedió que la gran mayoría de los libros y películas de ciencia-ficción, a partir de principios del siglo XX, exageraron la tendencia del automóvil individual y lo hicieron superveloz, volador, antigravitatorio, pero no llegaron a detectar la aparición del teletrabajo y la falta de necesidad de moverse de su casa para la subsistencia, el abastecimiento, la diversión o la socialización, como dice Aira

Estos dos casos ejemplifican lo expresado al principio, es decir que se hace difícil detectar los fenómenos incipientes que están ahí nomás del horizonte pero aún permanecen invisibles bajo esa delgada y siempre escurridiza línea. Calvino, en el texto que presentamos aquí, pretende preservar para el próximo milenio a la “visibilidad” como una característica central, como la posibilidad de construir imágenes propias a través de fragmentos, como resistencia a la invasión de imágenes predeterminadas provenientes de la televisión, de las películas cada vez más digitales de Hollywood, de internet.

A veces, para intentar desnaturalizar lo que parece obvio, es necesario hacer un esfuerzo de imaginación que nos cambie el ángulo de visión. Es lo que hace Abbot en la fábula “Flatland” de la cual presentamos dos fragmentos descriptivos de un mundo plano, de dos dimensiones, desde el cual parece imposible pensar en un mundo de tres dimensiones.

Haciendo trabajar la imaginación de manera “ordenada”, dentro de la primera vertiente presentada, la que habla de “lo que está visible”, una extrapolación de las tendencias actuales marcaría:

- Disminución del poder de los Estados—Nación
- Incremento de los flujos (de capital, movimientos poblacionales, etc.) en cantidad y velocidad.
- Aparición de fenómenos que aumentan la importancia de las regiones sobre los países
- Aumento del uso de nuevas fuentes energéticas, sobre todo por encarecimiento de las tradicionales.
- Deslocalización de la producción.

- Aparición de nuevos materiales, de bajo precio y alto rendimiento.
- Desarrollo de técnicas nanotecnológicas.

Pero: no estaremos obviando cosas que ya están ahí y no vemos su relevancia? El texto de Jackeline Park que presentamos habla de una visita a Florencia en el año 1493 y la protagonista, que llega a la ciudad por primera vez, no alcanza a darse cuenta de *“la perfección clásica del duomo de Brunelleschi, el campanario del Giotto, las milagrosas puertas del bronce del maestro Ghiberti y las figuras perfectas de Ser Donatello”* Como ella misma dice: *“en mi breve vida había visto campanarios de sobra. Todas las ciudades que pisaba ostentaban más de uno. Ignorante como era, no podía percibir la diferencia entre un ejemplo cualquiera de la especie y otro sublime.”* Tal vez estemos en una circunstancia parecida.

Entre los temas que se esconden detrás del horizonte puede haber cambios que afecten profundamente nuestro mundo, entre ellos:

- Caída brusca del sistema capitalista (si se piensa que esto es utópico, basta con leer los diarios de 1989, antes de la caída de la Unión Soviética, para observar que muy pocos previeron esa ruptura).
- Aparición de una forma de generación de energía barata y pequeña (nuevamente, esto parece imposible, pero observando la historia de la energía nuclear se puede apreciar que hasta 1940 nadie había previsto la factibilidad de esa fuerza)
- Tecnologías que permitan la teletransportación. Esto cambiaría totalmente las necesidades de transporte, y si nuevamente esta posibilidad parece utópica, piénsese que solamente hace 150 años, en 1851, el fundador de la Agencia Reuters comenzó la construcción de su imperio de telecomunicaciones en base a... palomas mensajeras.
- Avances insospechados en manipulación genética o de drogas especiales, que extiendan enormemente la vida humana, clonen a personas, creen subrazas de obreros o masas alienadas de trabajadores.

Ante cualquiera de estos cambios, tendremos que hacer el fabuloso esfuerzo que, según cuenta Romero en este capítulo, tuvieron que hacer los burgueses del siglo XI para crear un arte nuevo que,

basado en segmentos del arte pasado, que expresara las cambiantes condiciones de la época.

No nos asustemos. La responsabilidad y la oportunidad es de todos, aunque parezca que el trabajo nos excede. Cada uno tiene un espacio en la creación de una nueva forma de ver y construir el mundo. En el intensamente metafórico texto de De Santis que cierra este capítulo, uno de los copistas de planos —seres aparentemente inferiores en la escala de la arquitectura que plantea el libro— manifiesta: *“En los pisos superiores se nos ignora, pero nuestra influencia es decisiva. Un trabajo de topos. Imagine que alguien, un anónimo copista, abocado a la construcción de la muralla china, modificara en un grado el ángulo de la construcción. En la cercanía, la transformación sería mínima, pero a miles de kilómetros de distancia, el trazado de la obra sufriría una variación inconmensurable”*

Que la suma de esos pequeños cambios construya un mundo mejor es la tarea.

**César Aira es un prolífico escritor argentino. Polémico en sus afirmaciones sobre la Historia, (así con mayúsculas), el texto remite a las disciplinas proyectuales en la medida que, por la vía de los “errores” de las predicciones, habla de las ciudades y los objetos; de los Habitares en un tiempo y espacio ubicado en el futuro.**

**César Aira.**

*Las tres flechas*

pp 63-66

LA PERCEPCIÓN DE NUESTRA PROPIA ÉPOCA SE BASA EN EL ANACRONISMO. Nuestro aparato de percepción es la época en que vivimos, y no puede volverse sobre sí mismo como los ojos no se pueden mirar a sí mismos. Inevitablemente debe interpolar a partir de visiones del pasado y del futuro. El presente, categorial, tiene vetas de inconcebible. En la literatura de anticipación, ese inconcebible se traslada al futuro... El atractivo que explica la existencia de anticipadores, utopistas positivos o negativos, futurólogos, está en que la tarea parece posible a pesar de lo inevitable del fracaso. La experiencia es después de todo la materia prima del discurso, no sólo como contenido sino como valor, es decir como lo que hace que valga la pena hablar. Y lo que justifica la existencia de un libro es la conservación de ese discurso. El sistema del lenguaje es lo que hace de puente.

Hay una lógica en la evolución de las civilizaciones, como hay en cualquier relato. Cuando se detectan los errores de cálculo en las viejas anticipaciones, uno tiende a reconstruir el relato y se escandaliza deliciosamente. Por ejemplo, se ha hecho notar que toda la ciencia ficción escrita antes de 1980 erró fatalmente al no prever la informática, que fue el rumbo que tomó a partir de entonces la evolución social. Las previsiones estaban llenas de naves velocísimas surcando la tierra y el cosmos, de expediciones, viajes y transportes, y resultó que el futuro fijó a los actores y puso en movimiento en su lugar los flujos de información. La reconstrucción, actuando como corrección ex post facto, muestra ilusoriamente que el error se podría haber

evitado. En efecto, una consideración más atenta a todos los adelantos tecnológicos del siglo XX muestra que la función que todos ellos tuvieron en común fue mantener a la gente en sus casas, no sacarlas de ellas: la heladera hace innecesario salir todos los días a comprar alimentos, el teléfono ha evitado infinitamente más traslados que los peligros del camino o las malas posadas, y así con el resto de las invenciones modernas; cuando todo eso no fue suficiente, vino la televisión. Y hasta los avances en los medios de transporte, más que para llevar al hombre más lejos sirvieron para hacerlo volver antes a su casa. (El motivo subyacente a esta dirección del progreso era la preservación de las ciudades, que debido a la poca flexibilidad inherente a su origen medieval habrían colapsado si el crecimiento demográfico se hubiera traducido en presencia de los ciudadanos en las calles.) Vista en su continuidad narrativa, esta evolución habría debido hacer prever la informática. Si no lo hizo, puede adjudicárselo a una salvaguarda de la Historia que impone parches de inconcebible para impedir que una voluntad inoportuna desvíe sus designios. Esa sería la función de lo inconcebible.

Por algún motivo, persiste la certeza de que hay un lenguaje común a lo inconcebible y lo concebible, a nuestra época y a lo que está fuera de ella. Los libros, escritos y por escribir, nuevos y añejos, están en el corazón y la razón de ser de esa koiné.

**El escritor italiano Italo Calvino, considerado uno de los padres del posmodernismo literario, escribió este ensayo como parte de un ciclo de conferencias que daría en la Universidad de Harvard en 1985<sup>1</sup>. El texto, aunque pensado para la literatura del SXXI, nos permite sin embargo reflexionar sobre las disciplinas proyectuales; sobre la relación entre imágenes e imaginación y en una pedagogía que la potencia; sobre la contundencia de la visibilidad como reflejo y agente en la construcción de Habitares.**

### **Italo Calvino**

*Seis propuestas para el próximo milenio*

pp 97

PERO HAY OTRA DEFINICIÓN EN LA QUE ME RECONOZCO PLENAMENTE, y es la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser...El *spiritus phantasticus* según Giordano Bruno es “*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*” (un mundo o un golfo, nunca saturable, de formas y de imágenes). Yo creo que para cualquier forma de conocimiento es indispensable alcanzar ese golfo de la multiplicidad potencial. La mente del poeta y, en algún momento decisivo, la mente del científico funcionan según un procedimiento de asociaciones de imágenes que es el sistema más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible. Queda por aclarar la parte que en este golfo fantástico corresponde a lo imaginario indirecto, o sea, las imágenes que nos proporciona la cultura, trátase de la cultura de masas o de otra forma de tradición. Esta pregunta trae otra consigo: ¿cuál será el futuro de la imaginación individual en lo que suele llamarse la “civilización de la imagen”? El poder de evocar imágenes *en ausencia*, ¿se-

1. El escritor falleció una semana antes de la conferencia, y este texto se considera el legado literario del autor para con la disciplina.

guirá desarrollándose en una humanidad cada vez más inundada por el diluvio de imágenes prefabricadas?. Hubo un tiempo en que la memoria visual de un individuo se limitaba al patrimonio de sus experiencias directas y a un reducido repertorio de imágenes reflejadas por la cultura; la posibilidad de dar forma a mitos personales nacía del modo en que los fragmentos de esa memoria se combinaban entre sí, ensamblándose de maneras inesperadas y sugestivas. Hoy la cantidad de imágenes que nos bombardea es tal que no sabemos distinguir ya la experiencia directa de lo que hemos visto unos pocos segundos en la televisión. La memoria está cubierta por capas de fragmentos de imágenes, como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura entre tantas logre adquirir relieve.

Si he incluido la Visibilidad en mi lista de los valores que se han de salvar, es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de *pensar* con imágenes. Pienso en una posible pedagogía de la imaginación que nos habitúe a controlar la visión interior sin sofocarla y sin dejarla caer, por otra parte, en un confuso, lábil fantaseo, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, “icástica”...

La anticipación literaria moderna en torno a la posibilidad de existencia de muchas dimensiones tiene en “Flatland” (tierra plana) un relato que, a través de personajes que viven en dos dimensiones, en la superficie de un papel, extrapola lo que podemos ignorar de un mundo de más de tres dimensiones. En la mejor vena satírica de J. Swift<sup>2</sup>, pero menos cáustico, E. Abbot nos dice que nuestro modo de existencia no es el único posible.

Habitar en la tierra de E. Abott, es tanto un ejercicio geométrico y una historia dibujable, como una mirada sobre la sociedad victoriana de principios del siglo XIX, y, por fin, una mirada en el *habitar* de la imaginación.

### **Edwin A. Abbott**

*Planilandia. Una novela de muchas dimensiones*

pp 21-22

LLAMO A NUESTRO MUNDO PLANILANDIA, NO PORQUE NOSOTROS LE llamemos así, sino para que os resulte más clara su naturaleza a vosotros, mis queridos lectores, que tenéis el privilegio de vivir en el espacio.

Imaginad una vasta hoja de papel en la que líneas rectas, triángulos, cuadrados, pentágonos, hexágonos y otras figuras, en vez de permanecer fijas en sus lugares, se moviesen libremente, en o sobre la superficie, pero sin la capacidad de elevarse por encima ni de hundirse por debajo de ella, de una forma muy parecida a las sombras (aunque unas sombras duras y de bordes luminosos) y tendríais entonces una noción bastante correcta de mi patria y de mis compatriotas. (...)

En un país de estas características, comprenderéis inmediatamente que es imposible que pudiese haber nada de lo que vosotros llamáis género «sólido»; pero me atrevo a decir que supondréis que

2. Escritor irlandés, publicó en 1726 *Los viajes de Gulliver*.

nosotros podríamos al menos distinguir con la vista los triángulos, los cuadrados y otras figuras, moviéndose de un lado a otro tal como las he descrito yo. Por el contrario, no podríamos ver nada de ese género, al menos no hasta el punto de distinguir una figura de otra. Nada era visible, ni podía ser visible, para nosotros, salvo líneas rectas; y demostraré enseguida la inevitabilidad de esto.

Poned una moneda en el centro de una de vuestras mesas de Espacio; e inclinándoos sobre ella, miradla. Parecerá un círculo. Pero ahora, retroceded hasta el borde de la mesa, id bajando la vista gradualmente (situándoos poco a poco en la condición de los habitantes de Planilandia) y veréis que la moneda se va haciendo oval a la vista; y, por último, cuando hayáis situado la vista exactamente en el borde de la mesa (hasta convertirlos realmente, como si dijésemos, en un planilandés) la moneda habrá dejado por completo de parecer ovalada y se habrá convertido, desde vuestro punto de vista, en una línea recta. Lo mismo pasaría si obraseis de modo similar con un triángulo, o un cuadrado, o cualquier otra figura recortada en cartón. En cuanto la miraseis con los ojos puestos en el borde de la mesa, veríais que dejaría de pareceros una figura y que adoptaría la apariencia de una línea recta. Tomen, por ejemplo, un triángulo equilátero, que representa entre nosotros un comerciante de la clase respetable. La fig. 1 representa al comerciante tal como le veríais cuando os inclinaseis sobre él y le miraseis desde arriba; las figs. 2 y 3 representan al comerciante como le veríais al acercaros al nivel de la mesa y ya casi en él; y si vuestros ojos estuviesen al nivel de la mesa (y así es como le vemos nosotros en Planilandia) no veríais nada más que una línea recta.

En este fragmento, la mirada busca la ciudad imaginada sin encontrarla. El texto habla de una visión (individual-cultural) que a diferencia de la memoria, no sólo parece no tener la contracara del olvido, sino que se resiste a modificarse frente a la evidencia de la ciudad real. Llegará sin embargo el momento, donde visión y mirada se acomoden, se permitan, se cristalicen en imágenes.

Repensar los vínculos entre lo representado y la mirada, entre lo representado y el representar-se, permite indagar en la prácticas culturales que sostienen, en la mirada, una búsqueda permanente ¿desesperada? por representar y representarse el mundo.

### Jackeline Park

*El libro secreto de Grazia dei Rossi*

pp 219

DESDE EL MOMENTO EN QUE DEJAMOS ATRÁS MANTUA, JUDÁ NO CESÓ de cantar alabanzas a nuestro futuro hogar. Florencia era una república modelo de eruditos, construida a la medida del ser humano, símbolo del renacimiento, de la sabiduría y la cultura, una nueva Atenas. En tanto descendíamos por la península, en mis oídos resonaba en *basso rilievo*, contra el “clip—clop” de los cascos, la perfección clásica del duomo de Brunelleschi, el campanario del Giotto, las milagrosas puertas del bronce del maestro Ghiberti y las figuras perfectas de Ser Donatello.

Proyectando la mente hacia delante, me imaginaba recorriendo templos clásicos, empequeñecida por majestuosas columnas, y tomando aire en vastos foros abiertos. Alentada por las rapsodias de Judá, creé una ciudad como la que pinta Mantenga en sus *Triunfos* y la llamé Florencia. Ya podrás imaginar mi estupefacción cuando la vi por primera vez, desde las colinas de Fiesole, y me encontré con una típica ciudad a la antigua, con finas torres elevadas contra el cielo, como recordatorio de que el mundo era un lugar lóbrego e inseguro, que la primera necesidad del ser humano era defenderse.

Cuanto más nos acercábamos, menos se parecía Florencia a la

ciudad de mis sueños. Una vez cruzadas las puertas, nos encontramos recorriendo callejuelas miserables, una tras otra, tan lodosas y holladas que una se sentía transportada a los comienzos de siglo, no ya a su última década. Corría el año de 1493. En Ferrara, Ercole d'Este ya estaba derribando las casuchas oscuras y malolientes que rodeaban su *castello* para trazar el añadido hercúleo, con sus anchas calles y sus amplios palacios. Y en mi visita a Belriguardo (simple albergue de caza) yo había contado más columnas de las que pude enumerar en toda Florencia la primera vez que la crucé.

Sin embargo, aquel lugar ponía a Judá en estado de éxtasis. Le brillaban los ojos al señalar el duomo de Brunelleschi. Ante la torre de Giotto inclinó la cabeza con aire reverente. Y la fachada del Hospedale degli Inocenti le llenó los ojos de lágrimas. Para mí, un domo era un domo, y un campanario, un campanario. En mi breve vida había visto campanarios de sobra. Todas las ciudades que pisaba ostentaban más de uno. Ignorante como era, no podía percibir la diferencia entre un ejemplo cualquiera de la especie y otro sublime.

El historiador argentino J. L. Romero dictó un curso “para un grupo de amigos”<sup>3</sup> en la década del ´70, como anticipación a lo que sería el texto *Estudio de la mentalidad burguesa*.

En la construcción de esa mentalidad burguesa, participa la idea de futuro de la que habla L. Moledo, pero la ciudad (el burgo), sin embargo, a primera vista nos engaña: nada más lejos de la libertad y el futuro que una ciudad entre murallas.

“...y sin embargo se mueve...”<sup>4</sup>, la ciudad y los burgueses medievales se movían...

### **José Luis Romero.**

*Estudio de la mentalidad burguesa*

pp 131-132

...CUANDO EN UNA CIUDAD, EN EL SIGLO XI, DEBE CONSTRUIRSE UNA nueva iglesia, los grupos burgueses, carentes de estilo propio, la construyen, de acuerdo a los modelos que tienen a la vista, como por ejemplo los monumentos romanos. Sólo que al imitar se producen modificaciones, con lo que comienza una etapa de creación, que llamaríamos segunda sensibilidad cristiano feudal; contemporánea del primer desarrollo de las ciudades, es sin embargo imitativa de géneros anteriores.

Hay una creación que es urbana, de tipo imitativo, y otra rural, en las grandes abadías, por ejemplo, que sirve a las clases feudales. Pero esta creación, rural y feudal, empieza a ser posible porque hay ciudades, porque hay movimiento burgués, que es lo que le da a los señores, por diferentes canales, el dinero para que puedan construir. Se empieza a crear, entonces, para los grandes señores, que son los que tienen muchos recursos, quienes tienen gente a su servicio y quienes empiezan a tener dinero porque están beneficiándose con

3. Como el propio Romero lo describe en el prefacio del libro.

4. *E pur si muove*, —dijo, o se dice que dijo— Galileo Galilei, en el siglo XVII a pesar de la exigencia de la Inquisición, para que negara el movimiento de la Tierra.

el impacto de las nuevas formas económicas. Así, indirectamente, la aparición del mundo burgués favorece la creación en el mundo no burgués.

Surge así el estilo que llamaríamos, en términos muy generales, de inspiración cristiano burguesa. Aparece la arquitectura románica, caracterizada por la forma apaisada y el arco de medio punto, que imita a los clásicos templos romanos. Como el rito cristiano requería de una campana, y como a la abadía o a la ciudad le resultaba útil una torre para avizorar al enemigo, se pone cerca una torre y una campana, que durante mucho tiempo quedó fuera de la estructura del edificio, como la torre árabe del muecín. Constituyó un esfuerzo estilístico encontrar la manera de incluir la torre en una estructura apaisada, transformándola en una estructura apaisada con una torre incorporada, generalmente como prolongación de una de las tres naves. Esta es quizá la creación más espectacular, a la que corresponden otras en lo escultórico y pictórico. Se conservan muchas pinturas en frescos y tablas, muchas representaciones escultóricas o pictóricas de santos que evocan de alguna manera su modelo. Este modelo no es la pintura romana, casi desconocida en el mundo medieval, sino la bizantina. En el campo literario, los grandes géneros son la épica, la lírica y de alguna manera la vieja crónica histórica, que más que una creación literaria es una agenda de hechos. En el campo de la música aparece el canto gregoriano.

Todo esto corresponde a la inspiración cristiano feudal. Lo más singular es que, aunque toda creación estética se materializa en un edificio, una escultura, un relato, el esfuerzo predominante se encamina a que la materia evoque algo que no es material sino un símbolo, una alegoría. Se trata de que las formas materiales de la creación evoquen algo que es trascendente. Particularmente allí donde hay más vibración y menos funcionalidad, todos los elementos están dados en forma tal que la materia tiende a negarse a sí misma. Hay lo que podríamos llamar una verdadera elusión de lo material. ¿Cuáles son los signos de esta apelación a la trascendencia, a lo simbólico, a lo alegórico, de este escape a lo natural? El primer signo es la falta de dinamicidad: una escultura románica se caracteriza porque es profundamente estática, porque el artista no quiere

dar la idea que su objeto se mueve. En parte se debe a que así era el modelo bizantino y en parte a que él mismo no tiene ninguna intención ni deseo de introducir o sugerir cambios...

**Habitares de la imaginación las ciudades constituyen, como afirma el colombiano Germán Rey, “una especie de laboratorio de las culturas”<sup>5</sup>, y en este sentido adentrarse en la narrativa de Salman Rushdie es una invitación a entrar en ciudades —reales o inventadas—, donde indagar sobre las culturas urbanas.**

### **Salman Rushdie**

*Harún y el mar de las historias*

pp 11

HAY UN ENORME CAUDAL DE CIUDADES REALES, INCREÍBLES: CIUDADES excavadas en la roca, como Petra en Siria; ciudades bajo el nivel del mar como las holandesas, ciudades colgadas de la montaña más inverosímil, ciudades ocultas durante centurias que reaparecen, como Macchu Pichu, ciudades que quedaron sepultadas bajo toneladas de lava y cenizas como Pompeya y Herculano, ciudades que el hombre inventó laboriosamente y destruyó automáticamente, como Hiroshima y Nagasaki, ciudades de ocio, de paz, de verano, de invierno, de luna, ciudades observatorio, monasterio, prostíbulo...

Érase una vez, en el país de Alifbay, una ciudad triste, la más triste de las ciudades, una ciudad tan míseramente triste que hasta había olvidado su nombre. Estaba junto a un mar lúgubre lleno de peces taciturnos que tenían un sabor tan insípido que te hacían eructar de melancolía aunque el cielo estuviera azul.

Al norte de la ciudad triste había grandes fábricas en las que (según me han contado) se producía, envasaba y despachaba tristeza a todo el mundo, que nunca parecía tener bastante. Las chimeneas de las fábricas de tristeza vomitaban un humo negro que se cernía sobre la ciudad como una mala noticia.

En lo más recóndito de la ciudad, más allá de una vieja zona de edificios ruinosos que tenían aspecto de corazones destrozados, vi-

5. Rey, Germán (2008:107), *Las tramas de la cultura* / Germán Rey, Bogotá: Convenio Andrés Bello (Colección Cultura y Desarrollo).

vía un chico alegre llamado Harún, hijo único del juglar Rasid Khalifa, hombre de jovialidad reconocida en toda aquella infeliz metrópoli, cuya inagotable reserva de cuentos largos, cortos y tortuosos, le había valido no ya uno sino dos mote. Sus admiradores le llamaban Rasid, el Océano de la Fantasía, tan repleto estaba de alegres cuentos como lleno el mar de peces taciturnos; pero para sus rivales envidiosos era el Sha de Bla. Para Soraya, su esposa, Rasid fue durante muchos años el marido más cariñoso que pudiera desear una mujer y, durante aquellos años, Harún creció en un hogar en el que, en lugar de penas y caras largas, había la risa pronta de su padre y la dulce voz de su madre que cantaba canciones.

Hasta que algo se torció. (Quizá al fin se coló por las ventanas la tristeza de la ciudad.)

El día en que Soraya dejó de cantar, bruscamente, a mitad de la frase, como si alguien hubiera pulsado un interruptor, Harún sospechó que algo andaba mal. Pero no imaginaba cuánto...

**Volvemos a Flatland —Planolandia en las traducciones castellanas—, una novela de fines del siglo XIX que se anima con la sociedad victoriana aunque hablando de líneas y puntos, para intentar desnaturalizar lo que vemos natural. En este caso la imaginación de Abbot sirve para extrapolar nuestra percepción: si los habitantes de Planolandia, limitados por vivir en dos dimensiones, no ven cosas que a nuestra mirada tridimensional les resultan obvias ¿que cosas no estaremos viendo desde las tres dimensiones, por transcurrir en otras escalas o dimensiones? O, en todo caso, parafraseando a P. Watzlawick<sup>6</sup>: ¿Es real la realidad en las dimensiones de la proyectualidad?**

### **Edwin A. Abbott**

*Planolandia. Una novela de muchas dimensiones*

pp 23-25

TAMBIÉN EN NUESTRO CASO HAY, LO MISMO QUE EN EL VUESTRO, CUATRO puntos cardinales, norte, sur, este y oeste.

Al no haber sol ni ninguna otra clase de cuerpos celestes, nos resulta imposible determinar el norte de la forma usual; pero tenemos un método propio. Por una ley de la Naturaleza que se da entre nosotros, hay una atracción constante hacia el sur; y, aunque en los climas templados esta fuerza de atracción es muy leve (de manera que hasta una mujer con una salud razonable puede viajar varios estadios hacia el norte sin gran dificultad), el efecto obstaculizador es, sin embargo, suficiente para servir como brújula en la mayoría de las zonas de nuestra tierra.

Nuestras casas no tienen ventanas: la luz nos llega de igual modo dentro de nuestras casas que fuera de ellas, de día y de noche, igual en todas las épocas y en todos los lugares, sin que sepamos de dónde

6. Watzlawick, P. ¿Es real la realidad?: Confusión—Desinformación—Comunicación. Barcelona: Herder, 1994.

viene. Se trata de una cuestión interesante, ésta del origen de la luz, investigada a menudo en los tiempos antiguos y que, aunque se ha intentado aclarar repetidamente, el único resultado ha sido llenar nuestros manicomios con los presuntos aclaradores. En consecuencia, después de muchas tentativas infructuosas de disuadir indirectamente a los interesados en tales investigaciones, imponiendo sobre ellas un pesado gravamen, los legisladores las prohibieron del todo en una fecha relativamente reciente. Yo (desgraciadamente, sólo yo en Planolandia) conozco ya demasiado bien la verdadera solución de este misterioso problema; pero mi conocimiento no puede hacerse inteligible ni a uno solo de mis compatriotas; ¡y soy objeto de burla (yo, el único que conoce las verdades del espacio y la teoría de la penetración de la luz desde el mundo de tres dimensiones) como si fuese el más loco de los locos! Pero concedámonos una tregua en estas dolorosas digresiones: volvamos a nuestras casas.

La forma más común para la construcción de una casa es la de cinco lados o pentagonal, como en la figura adjunta.

Los dos lados norte RO, O F, forman el techo, y la mayoría de ellas no tienen puertas; en el este hay una puertecita para las mujeres; en el oeste, una mucho mayor para los hombres; el lado sur o suelo carece normalmente de puertas.

No están permitidas las casas cuadradas y triangulares, y la razón es la siguiente. Al ser los ángulos de un cuadrado (y aún más los de un triángulo equilátero) mucho más puntiagudos que los de un pentágono, y al ser las líneas de los objetos inanimados (como las casas) mucho menos nítidas que las de los hombres y las mujeres, se sigue de ello que hay no poco peligro de que las puntas de una residencia cuadrada o triangular pudiesen herir gravemente a un viajero imprudente o tal vez distraído que se diese de pronto contra ellos: así que desde fecha tan temprana como el siglo XI de nuestra era, quedaron universalmente prohibidas por Ley las casas triangulares, sin más excepciones que las fortificaciones, los polvorines, los cuarteles y otros edificios públicos, a los que no es deseable que el ciudadano en general se acerque sin una cierta circunspección.

El escritor argentino Pablo De Santis ubica en la Nueva York de principios del siglo XX (ese lugar de occidente donde todas las lenguas se confunden) al arquitecto italiano Silvio Balestri dispuesto a hacer realidad —rascacielos mediante— el mito de la torre de Babel. Esa construcción imaginada por Balestri, torre truncada a modo de zigurat, se enfrenta tanto con quienes imponen las reglas y las normas como quienes transforman la ciudad con acciones aparentemente imperceptibles.

### **Pablo De Santis**

#### *La sexta lámpara*

TODAVÍA EXISTE EL PREJUICIO DE QUE LOS GRANDES ARQUITECTOS SON los que dedicaron su vida a construir. (pp 9)

Uno de los temas tradicionales de enfrentamientos entre los amigos eran los rascacielos. Silvio recortaba de diarios, revistas y publicidades las fotos de los edificios más altos de Chicago y Nueva Cork y se prometía a sí mismo que algún día el haría algo semejante. Le decía a Pollack que los rascacielos eran las catedrales del presente. Una suma de todos los conocimientos y ambiciones de la época. Pollack le respondía que aquellos edificios no eran sino una colección de espacios vacíos, dispuestos en sentido vertical. Las catedrales no estaban sostenidas por piedras, sino por el significado.

— A pesar de los vitrales y las estatuas y los altares, las catedrales también son en el fondo, espacios vacíos— decía Balestri.

— Es cierto, pero nada tiene mayor significado que ese vacío central. (pp 23).

Al principio, (...) Balestri sintió que los otros copistas lo desdénaban porque habían reconocido su acento italiano. Pero luego se dio cuenta que no era así, porque tampoco hablaban entre ellos. Muy de vez en cuando intercambiaban alguna información, siempre de carácter técnico. Junto a Sommers, el jefe, estaban Linklund, Farbus y Meyer.

Meyer, que adivinaba sus ambiciones, se le acercó.

—No desprecie esta sección, señor Balestri. En los pisos superiores se nos ignora, pero nuestra influencia es decisiva. Un trabajo de topos. Imagine que alguien, un anónimo copista, abogado a la construcción de la muralla china, modificara en un grado el ángulo de la construcción. En la cercanía, la transformación sería mínima, pero a miles de kilómetros de distancia, el trazado de la obra sufriría una variación inconmensurable. Yo podría llevarlo por la ciudad y señalarle, en el fondo de los pasillos, en los sótanos, en las alturas, el fruto de mis modificaciones. Ellos nos ignoran, pero desde nuestro sótano cambiamos en secreto la forma de la ciudad. (pp 62-63)

En una parte de este texto, De Santis habla de un lugar tan sagrado que no puede ser usado, un “lugar cerrado donde significado y vacío coinciden”. De alguna manera, se asemeja a la técnica literaria usada por el escritor estadounidense H. P. Lovecraft (1890-1937), uno de los inventores del moderno género fantástico, que se especializaba en escribir sobre sitios y monstruos tan horribles, que jamás podían ser descritos.

Y el “centro vacío” es una idea que De Santis extrae también de otras fuentes, como vemos en esta cita de Barthes: “La idea de descentramiento es mucho más importante que la de vacío: esta última es ambigua: determinadas experiencias religiosas se las arreglan muy bien con un centro vacío (ya sugerí esa ambigüedad a propósito de Tokio, al señalar que el centro vacío de la ciudad estaba ocupado por el Palacio del Emperador). También en este punto hemos de rehacer incansablemente nuestras metáforas. En primer lugar, lo que nos horroriza de lo lleno no es solamente la imagen de una sustancia última, (...) sino también la idea de una forma mala”.

## **Pablo De Santis**

### *La sexta lámpara*

ENTRE SUS MATERIALES DE LECTURA, BALESTRI HABÍA TRAÍDO LA última y detallada carta de Pollak, donde le hablaba de un frustrado proyecto del siglo XIV, una iglesia cuyos planos Pollak había encontrado en una zona sin clasificar de la biblioteca vaticana. El autor del proyecto era Thomas de Varens, que en 1341 había imaginado un templo gigantesco, que completó con el diseño de cada escultura y cada vitral, además de bocetar bancos, altares y tapicería. La idea que recorría la iconografía desplegada en el interior de la iglesia consistía en que el hombre no era digno de entrar en la casa de Dios.

En el latín técnico de Varens se adivinaba el plan general de la construcción: cuando hubieran sido liquidados los últimos detalles y la catedral brillara en todo su esplendor, entonces se cerrarían sus puertas y se dejaría el templo vacío y tapiado para siempre.

La catedral de Varens se convirtió en una obsesión para Balestri, que le dedicó a la obra más de cien apuntes de sus *quaderni*. Y en muchos de los edificios en los que trabajó —y sobre todo en las versiones finales del proyecto de su vida, *Zigurat*— insinuó esa aspiración al lugar cerrado donde significado y vacío coinciden. (pp 33-34)

A veces Balestri trataba de hablar con Sommers sobre el funcionamiento de la compañía. Quería averiguar cómo podía hacer para ascender a otros puestos donde tuviera un verdadero trabajo de arquitecto.

Sommers le explicaba:

—Aquí es donde todos empiezan. El primer escalón. Tiene que moderar su ambición y aprender a dar un paso por vez. Cuando sus planos sean perfectos y haya una vacante en otro piso, se pedirá su traslado.

Con el correr de los días Balestri se dio cuenta de que el panorama que le presentaba Sommers era falso. El departamento de copistas era una trampa sin salida. Sus compañeros eran viejos, nunca saldrían de allí y él tampoco. Estaban totalmente desconectados del resto del edificio.

Meyer, que adivinaba sus ambiciones, se le acercó.



## Habitar *de los sentidos*

*«...CUANDO TODO HAYA ENCONTRADO UN ORDEN Y UN LUGAR EN MI mente, empezaré a no encontrar nada digno de observarse, a no ver más que lo que veo. Porque ver quiere decir percibir las diferencias»<sup>1</sup>.*

Si entre los griegos, —una cultura de lo visual que equiparaba la muerte a la imposibilidad de ver—, escribir y pintar tienen el mismo origen semántico (*graphein*)—, son los ojos, más precisamente la mirada, lo que permitirá abandonar la norma egipcia y provocar la verdadera revolución griega que constituye el escorzo.

La posibilidad recién descubierta de construir imágenes en cualquier posición o aún en movimiento, era también el mandato de los filósofos, cuando recomendaban, como Sócrates, “representar los movimientos del alma”; así la mirada des—vela, haciendo manifiesta la a—letheia (la verdad).

Estos pensamientos, en apariencia enfrentados, permiten sin embargo vislumbrar un punto de coincidencia: no es la imagen, es la mirada la que construye y otorga significados y, en tal sentido el

1. I. Calvino, breve escrito dedicado a su viaje a Japón, donde reflexiona sobre el significado de sus percepciones.

texto, —léase la escritura o el dibujo—, sólo ofrecen una «representación» posible del mundo. una construcción de significados dada por el texto, mientras ha de ser la mirada, poseedora del sentido de contexto, la que le otorgará los significados que posibiliten entrar en diálogo con la imagen.

En el contexto de la cultura italiana renacentista, —cuya lengua posee dos términos que se ajustan perfectamente a esta doble dimensión de las imágenes, la *peinture* que designa los caminos para la vista, y las *parole*, o caminos para el oído—, un personaje emblemático de esta imposibilidad de disociación entre dibujo y escritura, es la figura de Leonardo Da Vinci, que a causa de esa misma imposibilidad, se desplaza entre uno y otro, entre dibujar y escribir, construyendo imágenes que necesitan solidariamente de ambos recursos para convalidar su existencia.

Conviene incluso apelar a la cuestión de la escritura como “*la aventura de ocupación del espacio*” (N. Jitrik), en tanto entendemos que para el dibujo disciplinar, este concepto adquiere una dimensión que excede la idea de la “superficie en blanco”, ya que se ajusta a nuestras disciplinas en la medida en más de un sentido: en el espacio virtual del papel y/o la pantalla, y en el espacio tridimensional donde los dibujos se materializan.

En el dibujo disciplinar conviven dos posibilidades de ocupación espacial: aquella que “sujeta” la imagen a un soporte técnico dado, en cierto sentido atemporal aunque no ahistórico, que comparte con la escritura una apropiación simbólica del espacio y otra que, sin perder sus atributos, es apropiada y apropiable culturalmente a partir de la materialización de sus cualidades simbólicas.

El dibujo y la escritura, aparecen entonces como memoria de nuestra cultura, y como tales, serán una representación posible del mundo — tantas veces rehecha—, pero también de lo que todavía no es.

Las imágenes —y en ellas las prácticas visuales que les otorgan significado—, sean provenientes de la escritura o el dibujo, son indisociables del contexto en el que surgen, aunque no obstante parecieran desprenderse permanentemente del mismo, en una especie de búsqueda apasionada hacia otras representaciones del mundo, hacia otros modos de conocimiento.

*“Pensar en imágenes”*, —como postulaba el italiano Italo Calvino—, ¿permitirá que los sueños ocupen el lugar de la memoria?

Los textos seleccionados, convidan a entrar en Habitarres apelando a los sentidos.

**Pensar en imágenes y el viaje como descubrimiento. Dos cuestiones que se retroalimentan pero que, en el caso de este fragmento de la escritora francesa de origen belga además ponen en valor el papel de los sentidos en la construcción de conocimiento.**

### **Marguerite Yourcenar**

*Una vuelta por mi cárcel*

pp 173-174

SIEMPRE HA HABIDO MUCHAS RAZONES PARA VIAJAR, DE LAS CUALES LA más simple—y ya compleja— consiste en hacerlo por la ganancia y por la aventura, dos móviles difícilmente separables incluso en el caso de los mercaderes de Las mil y una noches y en el de Marco Polo... Hay otros casos en que se viaja para regresar, como Ulises, a una patria perdida o —como lo hacían al parecer, los grandes navegantes primitivos— con la esperanza de encontrar una isla más favorable que aquella que abandonaban. Muy pronto, a esos motivos viene a añadirse un nuevo móvil: la búsqueda del conocimiento...

Los viajes en busca del conocimiento son de todos los tiempos: conocemos aquellos, a menudo legendarios, de los sabios griegos a Egipto, de los romanos a Grecia, de los japoneses a Corea o a China, de los filósofos occidentales de la Edad Media al mundo musulmán y a Asia. El viaje a lejanas regiones se convirtió en un ingrediente casi indispensable de la vida de los filósofos, ya se tratara de Solón o de Paracelso. En todos los casos, se trata de informarse acerca del mundo tal cual es y de instruirse también ante los vestigios de lo que ha sido...

Adriano el Griego, como lo llamaban sus detractores en Roma, escapó de la rutina romana o, más bien, supo integrarse en otra cosa gracias a su cultura, es verdad, pero también gracias a sus viajes. Parece ser que el primer hombre —el primer hombre conocido— que escaló una montaña no sólo por razones religiosas, como lo hizo en el monte Cassio en Siria, sino también, como en el Etna, por el puro placer estético y científico de contemplar desde muy alto el sol

naciente. A la vez organizador, peregrino, aficionado y observador del bello espectáculo del mundo... No obstante, su objetivo esencial sigue siendo ese romper prejuicios y costumbres, que para un hombre inteligente constituye uno de los más claros beneficios del viaje, y la búsqueda apasionada de todos los modos del conocimiento— él, sobre todo, metafísica y alquímica— que los siglos han acumulado en ciertos puntos del mundo más que en otros lugares.

El escritor indio propone un diálogo entre sus personajes, (un pintor llamado Vasco Miranda y un niño, afectado por una enfermedad que le ocasiona un crecimiento acelerado con la consiguiente vejez prematura), donde recrea el concepto griego en torno a la capacidad de des—velar de la mirada y reafirma la noción de que la percepción proviene antes del que mira que de las imágenes.

Cómo “pensar en imágenes”, —compromiso central para las disciplinas proyectuales—, se constituye asimismo en acción absolutamente liberadora y constructora de significado, hace al resto del fragmento.

### Salman Rushdie

*El último suspiro del Moro*

pp 171-172

EN LAS PAREDES DEL CUARTO DE LAS NIÑAS PINTÓ PRIMERO UNA SERIE de ventanas en trampantojo, *moghul* palaciega, arábigoandaluza, lusomanuelina, floridogótica, ventanas grandes y pequeñas, y luego, a través de esos marcos mágicos, nos dejó vislumbrar sus multitudes fabulosas (...) porque nos dió más de lo que esperábamos (...) Nos regaló océanos de historias y abracadabras, fábulas del Panchatranta y lámparas nuevas a cambio de las viejas. Más importante que nada, sin embargo, fue la idea que implantó en todos nosotros mediante aquellas pinturas en las paredes: es decir, la idea de una identidad secreta (...)

pp 174

Cuando era muy joven (aunque no tan pequeño), Vasco Miranda se metía en mi alcoba mientras dormía y cambiaba las pinturas de las paredes. Algunas ventanas se cerraban, otras se abrían; ratones o patos o gatos o conejos cambiaban de posición, se trasladaban de una pared, y una aventura a la siguiente. Durante mucho tiempo creí que realmente habitaba en un cuarto mágico, que las criaturas fantásticas de las paredes volvían a la vida cuando yo me dormía. Luego Vasco me dio una explicación diferente.

— Tú cambias el cuarto— me susurró una noche—. Eres tú. Lo haces mientras duermes, con esa tercera mano. —Señaló más o menos hacia mi corazón.

— ¿Con esta tercera mano?

— Bueno, con esa de ahí, la mano invisible, con esos dedos invisibles, con esas uñas bastas—bastas, roídas...

— ¿Cuálos? ¿Cuálas?

— ...de la mano que no puedes ver claramente en tus sueños...

Este libro del escritor portugués J. Saramago relata una catástrofe mundial: de pronto, sin explicación alguna, toda la humanidad se queda ciega. El recurso ya había sido utilizado en una obra de ciencia ficción clásica<sup>2</sup>, pero mientras en su primera versión el eje estaba puesto en la fragilidad de una civilización tecnológica y la consiguiente imposibilidad de resistirse a una invasión extraterrestre, en la novela del escritor portugués, el centro del problema es la fragilidad de los valores éticos.

El fragmento, —aunque apela a un lector con cierto conocimiento de una historia de la pintura consagrada—, podría ser transpolado a otras tantas disciplinas. Un ejercicio posible, entonces, podría comenzar a circular en los ámbitos de enseñanza y aprendizaje de las disciplinas proyectuales, donde reever los Habitares más allá de la imagen-mirada.

### José Saramago

*Ensayo sobre la ceguera*

pp 151-152

...LO ÚLTIMO QUE VI FUE UN CUADRO... Había ido al museo, era un trigal con cuervos y cipreses y un sol que parecía hecho con retazos de otros soles, Eso tiene todo el aire de ser un holandés, Creo que sí, pero había también un perro hundiéndose, estaba ya medio enterrado, el pobre, Ése sólo puede ser un español, antes de él nadie pintó así un perro, y después de él nadie se atrevió, Probablemente, y había un carro cargado de heno, tirado por caballos, atravesando un río, Tenía una casa a la izquierda, Sí, Entonces es de un inglés, (...) Y había unos hombres comiendo, Han sido tantos los almuerzos, las meriendas y las cenas en la historia del arte, que por sólo esa indicación no me es posible saber quién comía, Los hombres eran trece, Ah, entonces es fácil, siga, También había una mujer desnuda, de ca-

2. *El día de los trífidos* (1957) de John Windam.

bellos rubios, dentro de una concha que flotaba en el mar, y muchas flores a su alrededor, Italiano, claro, Y una batalla, Estamos como en el caso de las comidas y las madres con niños en el regazo, eso no es suficiente para saber quien lo pintó, Muertos y heridos, Es natural, tarde o temprano todos los niños mueren y los soldados también, Y un caballo espantado, Con los ojos como saliéndose de las órbitas, Tal cual, los caballos son así, y qué otros cuadros más había en ese cuadro suyo, No llegué a saberlo, me quedé ciego precisamente cuando estaba mirando el caballo...

Numerosos autores han establecido relaciones de parentesco entre las imágenes visuales, —especialmente la pintura— y la literatura; entre el discurso y la pintura; entre la vista y la mirada, atributos exclusivos del hombre, en tanto éste, a diferencia de los animales, frente a un ícono efectúa dos niveles de percepción: la aparente y la simbólica.

El filósofo R. Debray presenta interesantes ejemplos cuando enfrenta imagen-palabra en la persona de arquetipos históricos, por ejemplo el par dialéctico Dante-El Giotto, o aún más, cuando enfrenta arquetipo-teoría, (tal el caso de Turner-termodinámica) y movimiento-movimiento, (como cubismo-humanismo y futurismo-fascismo). “*Esos insomnios no se dan entre nosotros...*” afirma el autor. Sin embargo, tanto espacio público y privado podría desmentirlo...

¿Podrá la calidad de un pintor transformar un fresco en una herramienta sinestésica tan poderosa que sea necesario callar una pintura? ¿Podrán hacer lo propio las disciplinas proyectuales?

### **Regis Debray**

*Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*  
(prólogo)

UN EMPERADOR CHINO PIDIÓ UN DÍA AL PRIMER PINTOR DE SU CORTE que borrara la cascada que había pintado al fresco en la pared del palacio porque el ruido del agua le impedía dormir... A nosotros, que creemos en el silencio de los frescos, la anécdota nos encanta. Y nos inquieta vagamente. Su lógica nos hiere, y, sin embargo, ese encanto despierta en el fondo de nosotros una sospecha adormecida: como una historia íntima más olvidada que perdida, aún amenazadora. Pero muy lejana. Después de todo, China es el Otro de Occidente... Esos insomnios no se dan entre nosotros

***“Cada época tiene la posibilidad de construir un pasado, de ignorarlo, modificarlo” —dice el historiador británico P. Burke—. Contempladas todas las combinaciones posibles a dicha afirmación, ese pasado puede verse o intuirse en las ciudades. En este fragmento, la autora traza en pocas líneas la ciudad clásica a la vista de los peregrinos medievales, una visión donde prevalece una mirada “espiritual” por sobre una literal o perceptiva. Desde este punto de vista, la visión que se valida sobre los espacios del pasado —de la ciudad a la casa—, no resulta un dato menor en la construcción de Habitares.***

**Marguerite Yourcenar**

*Una vuelta por mi cárcel*

pp 181

HE ABORDADO ESE PERPETUO VIAJE EN EL TIEMPO QUE ES TAMBIÉN un viaje en el espacio. Hay que recordar sobre este punto que cada época elige su pasado, con exclusión de otros que decide ignorar o desaprobar. Los innumerables peregrinos que fueron a la Roma de la Edad Media apenas vieron las antigüedades de Roma, más numerosas y menos ruinosas, sin embargo, no tan artificialmente restauradas de lo que hoy están. El pasado que buscaban era el de los mártires cristianos y su Vía Apia, aquella vía donde San Pedro retrocedió camino a petición de Cristo

**Miradas, visiones, ojos. Mirar y ser visto. Observar.**

El mirar puede ser desde un placer voyeurista y privado a una experiencia espiritualmente compartida. En el campo del urbanismo por ejemplo, los planificadores han experimentado un amplio repertorio, que va de una visión centralizada y tecnocrática a la necesidad de llegar a una más participativa de la ciudad que queremos, —éstos últimos alineados en cierto sentido con el concepto de *cosmovisión* acuñado por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey en 1914<sup>3</sup>—.

M. Yourcenar propone desde la experiencia individual, una confluencia entre la visión perceptiva y la visión espiritual, cuestiones sobre las que los griegos sabían hace muchos siglos.

### **Marguerite Yourcenar**

*Una vuelta por mi cárcel*

pp 39-40

EL RETORNO A LA ALTITUD CERO FUE OCASIÓN PARA UNA VISIÓN. ¿Visión?. Siempre he tratado de distinguir lo más exactamente posible la Visión del espíritu (Visio intellectualis, aunque nuestro término intelectual es a la vez anguloso y pálido) de aquella en la que participan, hasta cierto punto, los ojos, y de separar una y otra de la visión total, suerte de arrebató más bien, aun cuando en vez de sentirse embelesado o arrebatado se siente uno integrado, en la cual se unen los cinco sentidos y el espíritu. Pero, ¿por qué visión de los ojos y no vista?. ¿Por qué visión total y no éxtasis o delirio?. Es que, justamente, ninguna visión delira (o bien, entonces, pasaríamos a otro tema, el del Alucinado). Ninguna vista que no tome posesión de todo el espíritu es visión; ningún pensamiento, por muy válido

3. El término “cosmovisión” es una adaptación del alemán Weltanschauung (Welt, “mundo”, y anschauen, “observar”), expresión introducida por el filósofo alemán en su obra “Introducción a las Ciencias Humanas”, y adoptado en principio por las ciencias sociales.

que sea, es algo más que un fruto o un subproducto pasajero, desprovisto de ese sentido de eternidad en el instante, de extensión en el interior de un punto ni siquiera fijo, que con muy largos intervalos confiere a veces la visión del espíritu, y que es posible resucitar en algunas ocasiones mediante el recuerdo.

Contra la geografía y el urbanismo tradicionales, que describen las entradas y salidas a los lugares como una cuestión de flujos (humanos, vehiculares, etc.), de entradas de materiales, de salidas de desechos, este amable texto de Mario Tercco intenta poner a los sentidos en el centro del conocimiento.

Un acceso a la ciudad de Buenos Aires transitado desde los sentidos, es así un camino perceptivo tan variado como desafiante; no sólo pueden parecer distintas ciudades, en realidad lo son. Método perceptual el que propone el autor, que sería bueno ensayar en la formación disciplinar con más entusiasmo, entrando y saliendo de cualquier otra ciudad, barrio, casa...

### **Mario L. Tercco**

#### *Instrucciones para entrar a Buenos Aires*

Con profusión de datos, advertencias para voyeurs y corbusieranos, y un anexo con experiencias análogas de Italo Calvino  
[www.cafedelasciudades.com.ar/mirada\\_29.htm](http://www.cafedelasciudades.com.ar/mirada_29.htm)

LA MEJOR MANERA DE ENTRAR A BUENOS AIRES ES POR LA AUTOPISTA A La Plata, una tarde en que el sol esté saliendo después de una lluvia y pegue contra los pastizales cerca del río. Hacia el este, por debajo de los nubarrones y del horizonte del río, usted ve el pasto de un color verde muy intenso, tanto por el agua que lo nutre como por la refracción de la luz en esa agua (es muy fuerte el contraste de este verde contra el azul oscuro — violeta de las nubes). (...) **Un privilegio**, cosa de un momento, casi irrepitable. A su izquierda, usted verá las villas miseria y las tosqueras, cada tanto un racimo de edificios altos a lo lejos; en un momento sentirá el olor que viene de las inmundas colinas del vertedero del CEAMSE. Al cruzar el Riachuelo, en cambio, encontrará **la vista más escenográfica** que pueda imaginarse, con el puente del transbordador, las casuchas de lata, las barcazas. Ha dejado atrás, usted, la refinería de petróleo y en un rato llega a la Recova y el Puerto Madero, y ya está casi en el Centro. Este es el modo mejor de que lo sorprenda la ciudad, aunque usted ya la conozca, quizás

porque unos días sin verla desnaturalizan lo inconcebible de su existencia. (...) Por avión, aunque usted conozca la ciudad, es difícil que identifique sus partes, si entra por Ezeiza; es más fácil en cambio por el Aeroparque: en ese caso a usted lo guían Campo de Mayo y la Panamericana. (...) Al bajar del avión y encarar la autopista Ricchieri, usted toma conciencia de la llanura, de la anodina extensión sin calidad. Las gradaciones son suaves, en un momento dado está en el corazón de la ciudad, sin ceremonia, sin entrada evidente (esa que en cambio sentía al cruzar el Riachuelo). (...) Si viene en ómnibus, y llega a Retiro, no olvide mirar el fondo de los rascacielos y *rascacielitos* sobre el «zócalo» de la Terminal.

La llegada en barco ya no es lo que era, salvo que venga usted (¡corbusierano irremediable!) en crucero. (...) Puede probar a venir desde Carmelo o desde Nueva Palmira, cruzando el Río Uruguay y el Delta del Paraná. (...) En Tigre lo espera el tren y atravesando el suburbio cordial llega al Centro como un inmigrante de provincias de hace algunas décadas. Al respecto, todavía es posible llegar en tren desde fuera de la metrópolis: desde Rosario, desde Tucumán, por las fantásticas bóvedas de Retiro; por las más caóticas de Constitución si llega desde Mar del Plata. Usted se irá metiendo en la ciudad sin estar en ella, verá las **manzanas despanzurradas**, el lado triste. En la estación, la ciudad se venga de su voyeurismo y lo recibe indiferente. Al menos, en Retiro usted tiene la compensación de la vista urbana más hermosa de Buenos Aires: la barranca de la plaza San Martín y el edificio Kavanagh (ahora se agrega otra vista, curiosa y algo circunstancial: el edificio del Bank Boston de Cesar Pelli asomando entre las *tetas* de Retiro, cuando el tren está cruzando bajo la Autopista Illía). (...)

La entrada puede durar años (...) Usted puede dedicar su vida entera a entrar a Buenos Aires. Puede volver a entrar otras decenas de veces y, tanto si lo intenta con esmero como si se descuida un poco, volver a hacerlo por primera vez.

Salir es más complejo, hablaremos de ello en otra ocasión.

El inglés John Peter Berger, crítico de arte, pintor y escritor, es un observador tan suave como preciso, que redescubre en el paisaje la fuerza extraordinaria del acontecer humano (como en ciertas telas de paisajes de Van Gogh, uno encuentra tras unos colores fuertes la dolorosa presencia del sudor humano).

Escenario o telón; habitar de un lado o del otro.

**John P. Berger**

*Un hombre afortunado*

pp 13-15

LOS PAISAJES PUEDEN SER ENGAÑOSOS.

A veces da la impresión de que no fueran el escenario en el que transcurre la vida de sus pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren.

Para quienes están detrás del telón, junto a los pobladores, los referentes del paisaje ya no son sólo geográficos, sino también biográficos y personales.

**No es lo mismo llegar a Londres con planes de turismo, que intentar abordarla como en el caso de E. Hobsbawm<sup>4</sup> como un emigrado de —en ese momento—, dudoso futuro. En este fragmento la percepción del hábitat está planteada por un historiador, como un proceso complejo y absolutamente contemporáneo.**

### **Eric Hobsbawm**

*Años interesantes. Una vida en el siglo xx*

LO QUE MÁS ME SORPRENDIÓ CUANDO LLEGUÉ A INGLATERRA FUERON las increíbles dimensiones de Londres, por aquel entonces la ciudad más grande del mundo occidental, un gigantesco pulpo informe de calles y edificios que extendía sus tentáculos más allá de sus límites. Incluso después de 70 años de vida en una gran ciudad, las dimensiones y la incoherencia de esta gran metrópoli siguen asombrándome. Durante mis primeros años en Gran Bretaña nunca dejé de quedarme pasmado ante las distancias que recorría por rutina: en bicicleta, de norte a sur, cuando iba al colegio en Marylebone, desde las colinas del Crystal Palace, y posteriormente desde Edgware, en coche, de este a oeste, cuando mi tío hacía el trayecto desde Ilford y Isleworth, viendo siempre hileras de edificios a mi alrededor.

La familia Hobsbawm tenía que encontrar un sitio donde establecerse y en algún lugar entre esas “veinte mil calles bajo el cielo” (como el ingenioso escritor comunista, aunque por desgracia alcohólico, Patrick Hamilton, tituló su novela sobre el Londres de los años treinta). Éramos súbditos del rey Jorge V y, por lo tanto — como todavía me veo obligado a recordar a algunos periodistas y reporteros que me entrevistan —, no éramos en absoluto refugiados o víctimas del nacionalsocialismo, sin embargo, en todos los demás aspectos éramos inmigrantes de Europa central, aunque provisionales— pues

4. Historiador marxista nacido en Alejandría en 1917.

no hicimos traer nuestras pertenencias del guardamuebles de Berlín hasta 1935—, en un país que era totalmente desconocido para todos nosotros, excepto para el tío Sidney, quien tampoco había residido allí desde la Gran Guerra. Aparte de algunos parientes, no conocíamos ni a un alma. Ni siquiera éramos unos antiguos inmigrantes que regresaban a su país natal, pues la situación futura de los Hobsbwam seguía siendo tan poco clara como lo había sido hasta 1933. (pp 81)

El filósofo e investigador de la Grecia antigua J. P. Vernant, señala que *“La memoria no está en nosotros como un órgano que cumple una función delimitada y precisa...Las actividades de la memoria que apuntan a hacer presente lo que no está son construcciones ligadas a contextos históricos...La memoria es omnisciencia. Su rol no es reconstruir un pasado abolido, re—presentarlo, sino hacer presente, atravesando las fronteras de un hoy efímero, lo que permanece oculto detrás de las apariencias: el tiempo pasado, el de los héroes, el de los dioses, el de los orígenes, el de lo primordial. La memoria no es reconstrucción del pasado, sino exploración de lo invisible”*<sup>5</sup>. En este sentido la ciudad leída de manera literal se constituye en espacio por excelencia de la memoria; no sólo por lo más evidente como son los monumentos y los nombres de las calles, sino también por los gestos menos institucionales y anónimos de memoria colectiva. La desmemoria, que también está ligada a contextos históricos, opera en el mismo sentido aunque ya no como exploración sino como restricción. Y otra vez, entonces, las ciudades ofrecen su cuerpo para construir, —en este caso—, la invisibilidad del pasado. La desmemoria se constituye entonces en un ejercicio del mismo rango que su opuesto, con lógicas de supervivencia espacial que la mantengan vigente a lo largo de las generaciones. Las ciudades (la casa primero) son tanto memoria como desmemoria. En los Habitares de la desmemoria lo que desconcierta y tal vez abruma es el espacio.

**Eduardo Galeano**

*El libro de los abrazos*

pp 103-104

CHICAGO ESTÁ LLENA DE FÁBRICAS. Hay fábricas hasta en pleno centro de la ciudad, en torno al edificio más alto del mundo. Chicago

5. Jean-Pierre Vernant (2008), *Atravesar fronteras. Entre mito y política II*. Argentina, FCE.

está llena de fábricas, Chicago está llena de obreros.

Al llegar al barrio de Heymarket, pido a mis amigos que me muestren el lugar donde fueron ahorcados, en 1886, aquellos obreros que el mundo entero saluda cada primero de mayo.

—*Ha de ser por aquí*— me dicen. Pero nadie sabe.

Ninguna estatua se ha erigido en memoria de los mártires de Chicago en la ciudad de Chicago. Ni estatua, ni monolito, ni placa de bronce, ni nada.

El primero de mayo es el único día verdaderamente universal de la humanidad entera, el único día donde coinciden todas las historias y todas las geografías, todas las lenguas y las religiones del mundo; pero en los Estados Unidos, el primero de mayo es un día cualquiera. Ese día, la gente trabaja normalmente, y nadie, o casi nadie, recuerda que los derechos de la clase obrera no han brotado de la oreja de una cabra, ni de la mano de Dios o del amo.

## Índice de autores y obras citadas

- ABBOTT, EDWIN A. (1999) *Planolandia. Una novela de muchas dimensiones*.  
Barcelona, editorial Ferrer Palma.
- AIRA, CÉSAR (2001) *Las tres flechas*. Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- ALBERTI, LEÓN BATTISTA (1452) *De Re aedificatoria*. Libro IX, 4.
- ASSMAN, JAN (2002) *Más allá de la voz, más allá del mito* En: Revista Humboldt N° 137 año 44.
- AZARA, PEDRO (2005) *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*.  
Barcelona, GG.
- BARTHES, ROLAND (2009) *El susurro del lenguaje. Mas allá del lenguaje y la escritura*. Barcelona, Paidós ed original 1984.
- BETTELHEIM, BRUNO (1978) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica.
- BERGER, JOHN Y MOHR, JEAN (2008) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural* Buenos Aires, Aguilar/Altea/Taurus (edición original 1967).
- BURKE, PETER (1996) *Formas de hacer historia* Alianza Universidad, Madrid.
- BURKE, PETER (1999) *El Renacimiento* Editorial Crítica, Madrid.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO (2008) *¿Mies sin columnas? del sueño de una noche de verano de 1922* Disponible en: [www.revistaminerva.com](http://www.revistaminerva.com).
- CALVINO, ITALO (1998) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid Siruela.
- CALVINO, ITALO (1979) *El caballero inexistente*. Barcelona, Bruguera.
- CROSBY, ALFRED (1998) *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental. 1250-1600*. Barcelona, Crítica.
- CHARTIER, ROGER (1996) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marín*.  
Buenos Aires, Manantial.
- CONTI, HAROLDO (2006) *Mascaró, el cazador americano*. Buenos Aires: Emecé.
- CONRAD, ULRICH (1973) *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX* Nacelona, Lumen.
- DAL MASETTO, ANTONIO (1994) *La tierra incomparable*. Buenos Aires, Planeta.

- DE SANTIS, PABLO (2005) *La sexta lámpara*. Buenos Aires, Seix Barral.
- DICKENS, CHARLES (1994) *Tiempos difíciles*, Barcelona, Altaya.
- ECO, UMBERTO (2001) *Baudolino*. Barcelona, Lumen.
- EISENMAN, PETER. (2008) Paisaje y Cultura Siete puntos. Revista Minerva 08 —Círculo de Bellas Artes deMadrid— [www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)
- EPSTEIN, HELLEN (2007) *Tras la historia de mi madre* Buenos Aires, Ateneo.
- FOUCAULT, MICHEL (1967) *De los espacios otros*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Disponible en: [BazarAmericano.com](http://BazarAmericano.com), el sitio de Punto de Vista [on line], junio-julio 2003.
- FOUCAULT, MICHEL (1982) *Space, Knowledge and Power*, entrevista realizada por Paul Rabinow, en *The Foucault Reader*, Nueva York, 1984. Aquí se publica de acuerdo a la versión francesa, traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. En [BazarAmericano.com](http://BazarAmericano.com), el sitio de Punto de Vista on line, junio-julio 2003.
- GADAMER, HANS GEORGE (2010) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- GALEANO, EDUARDO (2003) *La guerra. Seré curioso*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-17766-2003-03-20.html>
- GALEANO, EDUARDO (2003) *El libro de los abrazos. Buenos Aires, Siglo XXI editores*.
- GALEANO, EDUARDO (2012), *Los hijos de los días*. Buenos Aires, siglo XXI.
- HOBBSAWM, ERIC (2003) *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*, Buenos Aires, Crítica.
- HOBBSAWM, E., (1999) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- HUNDERTWASSER, F., (1972) *Tu derecho de ventana, tu deber hacia el árbol*, En: Rand, H., *Hundertwasser*, Alemania, Taschen, 1994. Disponible en [www.Hundertwasser.at/index\\_en.php](http://www.Hundertwasser.at/index_en.php).

- ITO, T., (1995) Una conversación con Toyo Ito. Koji Taki . *El Croquis* N° 123, Madrid.
- JITRIK, NOÉ (2000) *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Manantial.
- KAVAFIS, CONSTANTIN (1998) *Esperando a los bárbaros*. Madrid: Hiparión.
- KLEIN, NAOMI (2001) *No logo el poder de las marcas*, Buenos Aires, Paidós.
- LE CORBUSIER, (1923) *Hacia una nueva arquitectura: principios directrices*, En: *Hereu P. y otros (1994) Textos de arquitectura de la modernidad ed Nerea, Madrid,*
- LE GOFF, J. (2004) *En busca de la Edad Media*. Buenos Aires, Paidós
- LINTON, RALPH (1985) *Estudio del hombre*. Fondo de Cultura Económica. México.
- LOOS, A. (1908) *Ornamento y delito* En CONRAD, ULRICH (1973) *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX* Nacelona, Lumen.
- MANGUEL, ALBERTO (1999) *Una historia de la lectura*. Bogotá, Norma.
- MANN, THOMAS (1999) *Muerte en Venecia*. Barcelona, Plaza y Janés.
- MICHAUX, HENRY (2001) *Un bárbaro en Asia*, Tusquets, Barcelona.
- MONTES, GRACIELA Y WOLF, EMMA (2005) *El turno del escriba*. Buenos Aires: Alfaguara.
- MCNEILL, W. H. (1985) *Encounters with Toynbee* en: McEwan, H. y Egan, K., (compiladores) (1998) *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Argentina, Amorrortu.
- MIRANDA ZULETA, C. F. (2002) *La técnica como espectáculo*, En: Revista Bitácora N° 8, publicación de la UNAM, México.
- MOLEDO, LEONARDO. (2004) *Volver al futuro* publicado en Página 12, Buenos Aires, 3 de julio de 2004.
- OUROUSSOFF, NICOLAI (2008) *Futurismo chino y desencantos urbanos*. Disponible en [www.cafedelasciudades.agosto](http://www.cafedelasciudades.agosto) 2008.
- PAMUK, O., (2006). *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona, Mondadori.

- PARK, JACQUELINE (1999) *El libro secreto de Grazia dei Rossi*, ed. Atlántica, Buenos Aires
- PAZ, OCTAVIO, (1988) *Árbol Adentro*. Barcelona, Seix Barral. Disponible <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/poemario/paz/5ciudad.htm>
- PIANO, RENZO (2007) *La responsabilidad del arquitecto*. Conversación con Renzo Cassigoli G.Gili editores, Barcelona.
- ROMERO, JOSÉ LUIS (2005) *Historia de la mentalidad burguesa*, Buenos Aires, Alianza.
- RICOEUR, PAUL (2002) *Definiciones de la memoria desde un punto de vista filosófico*. En: *¿Por qué recordar?* España, Granica.
- RUSHDIE, SALMAN (1999) *Harún y el mar de las historias*. Barcelona: Lumen.
- RUSHDIE, SALMAN (1995) *El último suspiro del Moro*. Barcelona: Plaza y Janes.
- SALTON, CATHERINE, (2001) *Raphael y la noble tarea*. Barcelona, Atlántida.
- SARAMAGO, JOSÉ (2000) *Ensayo sobre la ceguera*. Buenos Aires, Alfaguara.
- SÜSKIND, PATRICK (1999) *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona, Seix Barral.
- VIRILIO, PAUL (1995) *Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!*, Disponible en : [www.eldiplo.org](http://www.eldiplo.org), agosto de 1995.
- YOURCENAR, MARGUERITE, (1997) *Memorias de Adriano*. Colombia, Sudamericana.
- YOURCENAR, MARGUERITE. (1982) *Viajes en el espacio y el tiempo* (Conferencia pronunciada en el Instituto francés de Tokio, el 26/10/1982 En: (1999). *Una vuelta por mi cárcel*. España: Alfaguara.
- YOURCENAR, MARGUERITE (1999) *Una vuelta por mi cárcel*. España: Alfaguara.

*Habitares; los croquis de la palabra*

se terminó de concebir en la ciudad de Mar del Plata en octubre  
de 2016, en el marco de los proyectos de investigación

*En torno a una didáctica de las disciplinas proyectuales.*

*El aporte del área histórico-cultural y En torno a una didáctica  
de las disciplinas proyectuales. Aportes desde la perspectiva  
biográfico-narrativa en los docentes memorables, radicados*

en el CIAM / IHAM, FAUD, UNMDP.

∞

Esta primera edición impresa esta compuesto en la familia  
tipográfica Thesis, en sus versiones The Sans y The Serif.

