Revista

HACHE

Arquitectura y Ciudad

#2

Revista HACHE

Año 2 - Nº2 - 2015

Es una publicación de la Cátedra Aboy
Historia de la Arquitectura
www.revistahache.com.ar

Editores Responsables
Julieta Barada
Lugones 2330 8A CABA
CP: 1430 - TEL: 5354-0929
Leandro Daich Varela
Av. Del Libertador 3042, 5D
Vicente López, Buenos Aires
CP: 1639 - TEL: 4519-6669

El contenido de los artículos incluídos en la presente edicición es exclusiva responsabilidad de sus autores.
El material publicado en Revista Hache puede reproducirse total o parcialmente citando la fuente original: Revista Hache digital, 2015, Nº2 - ISSN 2362-2784

UBA, FADU.
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo

Dirección

Julieta Barada

Leandro Daich Varela

Dirección del Consejo Editorial

Rosa Aboy

Evaluadores de este número

Rosa Aboy

Matilde Algamiz

Horacio Caride Bartons

David Del Castello

Jorge Denis

Rafael Iglesia

Ramiro Segura

Homero Pellicer

Equipo Editorial

Producción Editorial

Diego Adad

Alejandro Bokser

Clarisa Corral

Julia Nowodworski

Violeta Nuviala

Victoria Nuviala

Daniela Reisner

Sandra Rua

Rosario Soaje

Diseño Gráfico

Pablo Salomone

Daniel Pérez

Sebastian Poelstra

Daniela Mastropierro

Nicolas Campitelli

Florencia Sciutto

Sitio Web

Agustina Pascotto

Florencia Scutto

Diseño de tapa

Daniel Pérez

Imagen de tapa

Rodrigo Aja Espil

Institución

Decano
Luis Bruno

Vice Decano
Guillermo Bugarin

Secretaría General
Secretario: Ariel Misuraca

Secretaría de Extensión Universitaria
Secretario: Hernán Rodriguez Pardo

Secretaría Académica
Secretario: Guillermo Cabrera

Secretaría de Investigaciones
Secretario: Guillermo Rodriguez

Secretaría de Relaciones Institucionales
Secretario: Fernando Schifani

Secretaría Operativa
Secretario: Ariel Pradelli

Secretaría de Posgrado
Secretario: Homero Pellicer

Secretaría de Comunicación y Asuntos Estudiantiles

Secretario: Marcelo Lorelli

Editorial

Crear y darle forma a un nuevo proyecto es siempre una tarea en la que se exponen diferentes ideas, expectativas e ilusiones. También es un momento de muchísimo trabajo, esfuerzo y ansiedad que finalmente decanta cuando aquella primera meta propuesta es alcanzada. Concebir un proyecto siempre suele ser una tarea compleja, que requiere de una enorme cantidad de tiempo y dedicación. Sin embargo, más complejo es incluso el sostener ese proyecto en el tiempo, cuando muchas de las primeras expectativas ya fueron resueltas y el construir nuevas metas en un mar de tareas, resulta una ardua labor.

Hache salió a la luz en un 2014 lleno de expectativas que nos dejó con el entusiasmo de continuar y seguir haciendo crecer este proyecto que comenzó siendo, simplemente, un intercambio de intereses, pareceres, e ideas de un grupo de docentes en sus encuentros semanales en los talleres. En 2015, estamos de vuelta. Y estamos complacidos de haber contado en este número, y en adelante, con el apoyo invaluable de nuestra casa de estudios, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Tal fue su confianza en este proyecto, que este HACHE #2 es de hecho una producción conjunta, es, nuevamente, el producto de un enorme trabajo compartido, esta vez de un equipo más extenso de personas: de docentes, de investigadores, de arquitectos, de diseñadores, de estudiantes, que trabajamos codo a codo para que este nuevo número esté llegando hoy a un universo amplio de lectores. Un equipo que en sus heterogeneidades coincide en la meta común de hacer de HACHE un espacio de contención para aquellas producciones de estudiantes y de investigadores, que en su etapa de formación, realizan el enorme esfuerzo de compartir sus trabajos. De ser leídos, evaluados, comentados, por aquellos docentes e investigadores que constituyen el comité evaluador que número a número conformamos para HACHE, y por supuesto, con el público que en adelante, prestará su tiempo para leerlos y compartirlos.

El segundo número de la Revista HACHE se propuso continuar su objetivo de articular diversas disciplinas y enfoques, entrelazándolas en artículos, ensayos y trabajos gráficos tanto de investigadores y estudiantes. Para esta oportunidad hemos organizado los trabajos en cinco áreas: Historia y proyecto, Historia y crítica, Discusiones contemporáneas, Ciudades Latinoamericanas y Patrimonio. Las mismas no buscan separar los trabajos, sino ponerlos en dialogo a través de la construcción de nuevos puntos de intersección. De esto modo se proponen diferentes formas de leer este número, según las problemáticas que cada trabajo aborda, según sus formatos y

según las áreas que propuso HACHE.
En Discusiones Contemporáneas incluimos trabajos que permiten relacionar problemáticas arquitectónicas y urbanas actuales con debates sobre la historia reciente, la memoria y el patrimonio. En esta área encontramos los trabajos “El Museo Malvinas: pensando la voz del Estado a partir del análisis de un lugar de memoria” y “El voluntariado universitario y su accionar en La Boca. El desarrollo de políticas universitarias en el territorio y sus resultados en un contexto específico”. Este último a su vez se encuentra contemplado en el área Patrimonio, la cual buscar introducir nuevas discusiones y abordajes sobre la forma de mirar e intervenir en el patrimonio arquitectónico local. Aquí también se encuentra el trabajo gráfico “De San Telmo a Puerto Madero en Partes”, donde se muestran fragmentos del trabajo audiovisual homónimo.
El trabajo anterior nos permite coser Patrimonio con otra de las áreas de este número, Ciudades Latinoamericanas, donde se suman trabajos que abordan a Buenos Aires desde su pasado reciente y su música, “La ciudad punk. Una cartografía subterránea del territorio urbano” y desde la literatura, el trabajo gráfico “Collage sobre el cuento “El Sur”. También encontramos la investigación situada en Santiago de Chile “Transformaciones en los modos de vida santiaguinos: Ñuñoa y sectores medios ¿Un florecimiento conjunto? (1932-1962)”.
En Historia y proyecto se reflexiona sobre diferentes abordajes y estrategias proyectuales desde un enfoque histórico. Allí se encuentra el trabajo “Ornamento y... ¿función? Desarmando el discurso arquitectónico de la modernidad”, el cual nos vincula con la última área, Historia y crítica. En ésta se indaga sobre diversas producciones arquitectónicas y urbanas del siglo XX. Aquí se suman los trabajos “La Divina Palabra. El camino de lo escrito a la imagen” y “Comunicación y Prácticas del Habitar. Arquitectos y usuarios en la vivienda del Movimiento Moderno de mediados del siglo XX”, los cuales se centran en la relación entre la arquitectura y los discursos. Por último, “La realidad de la ciencia ficción. Utopía de la ciudad para 3 millones de habitantes y distopía de metrópolis”, donde se analiza el rol de la arquitectura desde el cine.
La anterior es sólo una de las formas en que es posible leer este segundo número de la Revista HACHE, invitamos a los lectores a encontrar sus propias lecturas y a realizar nuevos aportes.

Julieta Barada y Leandro Daich Varela

MAPA DE CONTENIDOS

HISTORIA Y CRÍTICA

LA REALIDAD DE LA CIENCIA FICCIÓN **94** +
Utopía de la ciudad para 3 millones de habitantes y distopía de metrópolis.
Cecil Echeverría - Agustina Andrade
[trabajo de estudiantes FADU]

ORNAMENTO..¿Y FUNCIÓN? **60** +
Desarmando el discurso arquitectónico de la modernidad
Dominique Stocker - Florencia Costa
[trabajo de estudiantes FADU]

LA CIUDAD PUNK **108** +
Una cartografía subterránea del territorio urbano
Alejandro Bokser - Daniel Kohen

ENSAYOS

DE SAN TELMO A PUERTO MADERO EN PARTES **68** +
Juan José Gutierrez

COLLAGE SOBRE EL CUENTO "EL SUR" **104** +
Manuela Pezzarini - Agustina Soimu
[trabajo de estudiantes FADU]

DISCUSIÓ CONTEM

GRÁFICOS

+ 76 *COMUNICACIÓN Y PRÁCTICAS DEL HABITAR*
Arquitectos y usuarios en la vivienda del Movimiento Moderno de mediados del siglo XX
Ailén Aljadeff - Victoria Cuadrado
[trabajo de estudiantes FADU]

+ 42 *LA DIVINA PALABRA*
El camino de lo escrito a la imagen.
Franca Ferraris - Sebastián Vela
[trabajo de estudiantes FADU]

+ 118 *EL VOLUNTARIADO UNIVERSITARIO Y SU ACCIONAR EN LA BOCA*
El desarrollo de políticas universitarias en el territorio y sus resultados en un contexto específico.
Mariano Bascans - Virginia Guerrero - Pablo Mariani - Cristina Bonilla Araya - Felipe Morales

+ 8 *EL MUSEO MALVINAS* Pensando la voz del Estado a partir del análisis de un lugar de memoria
Malena Corte - Josefina Mallades

+ 24 *TRANSFORMACIONES EN LOS MODOS DE VIDA SANTIAGUINOS*
Ñuñoa y sectores medios ¿Un florecimiento conjunto? (1932-1962)
Claudia Stern

HISTORIA Y PROYECTO

PATRIMONIO

CIUDADES LATINOAMERICANAS

ONES
PORÁNEAS

El Museo Malvinas: pensando la voz del Estado a partir del análisis de un lugar de memoria

ARTICULO

Kirchnerismo - Políticas de memoria - Lugares de memoria - Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur.

Malena Corte

Es socióloga por la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del CONICET. Actualmente, se encuentra cursando la Maestría en Ciencias Sociales en UNGS- IDES. Forma parte del Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES y participa del UBACyT "Militar el estado". Movimientos sociales y régimen político en la Argentina kirchnerista radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani dirigido por el Prof. Federico Schuster.

Josefina Mallades

Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del CONICET. Se encuentra cursando la Maestría en Ciencias Sociales, IDES-UNGS. Actualmente, participa del UBACyT "Militar el estado". Movimientos sociales y régimen político en la Argentina kirchnerista radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani dirigido por Federico Schuster.

Recibido: 10/12/2014
Aceptado: 21/04/2015

Introducción

La cuestión de la memoria sobre el pasado traumático de la última dictadura militar y la reivindicación de los derechos humanos fueron ejes de gran relevancia tanto en el mandato de Néstor Kirchner como en los gobiernos de su sucesora, Cristina Fernández de Kirchner. En este sentido, algunas de las medidas más destacadas implementadas desde 2003 son: la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final por inconstitucionales, la reactivación de las causas judiciales, el establecimiento del 24 de marzo como feriado por el Día de la Memoria, la Verdad y la Justicia y la recuperación de ex centros clandestinos de detención y su transformación en lugares de memoria, entre otras. Paralelamente, en lo que respecta a la causa Malvinas, también pueden mencionarse algunas medidas de los gobiernos kirchneristas como: el constante reclamo de soberanía en distintos foros internacionales, la desclasificación del Informe Rattenbach y su intento por regionalizar el conflicto para transformarlo en un una cuestión latinoamericana.

Es en este escenario que consideramos es posible situar la reciente creación del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur, quizás la primera gran apuesta simbólica y discursiva emprendida por el Estado durante el kirchnerismo sobre este asunto. Frente a este contexto, el objetivo del presente artículo consiste en analizar dicho museo ubicado en la ex ESMA en tanto lugar de memoria privilegiado para examinar algunas cuestiones vinculadas al pasado reciente. Para ello, analizaremos el guión histórico que propone el museo, los discursos de su director y vicedirector y las palabras de la Presidenta de la Nación el día de su inauguración. A modo de hipótesis preliminar, planteamos que el lugar elegido para su emplazamiento asume una marcada centralidad en los aspectos que se buscan enfatizar del asunto Malvinas.

Las políticas de memoria durante el kirchnerismo

En las últimas décadas, la memoria social se ha convertido en una preocupación central de la cultura y la política de las sociedades occidentales. Como observa Huyssen (2001), desde 1990 hasta la actualidad se ha asistido en el mundo entero a un proceso de explosión de la cultura de la memoria estrechamente relacionada con procesos democratizadores, con un fuerte énfasis en los derechos humanos y con una revisión sobre el pasado que incluye un futuro con memoria.

En el marco de este contexto general, en el año 2003 en la Argentina, con la asunción a la presidencia de Néstor Kirchner, un nuevo discurso en relación

al pasado traumático reciente cobró impulso desde el Estado: González y Borelli (2009) lo denominan "reivindicación de la militancia de los sesenta y setenta", mientras que Montero (2012) habla de "*ethos* militante", el cual evoca y reelabora la "memoria militante setentista". En líneas generales, puede decirse que una de las principales características de este discurso es la evocación de los desaparecidos con mención a sus militancias y la adjetivación de sus compromisos políticos (Crenzel, 2008).

Este viraje en relación a la memoria reciente no ocurrió solamente a nivel discursivo, sino que también se vio plasmado en novedosas políticas oficiales. Antes de adentrarnos en ellas, creemos pertinente aclarar qué entendemos por políticas de memoria. Según Besse (2007) es posible identificar dos grandes acepciones del término, siendo la segunda la que utilizaremos aquí para analizar las políticas de memoria del kirchnerismo. El primer uso, que puede ser asimilable al término "politics" en inglés, "entiende el término política de memoria como relaciones de fuerza y sentido en torno de la simbolización del pasado, el ordenamiento del presente y la orientación a futuro" (Besse, 2007: 293).

El segundo uso de políticas, más próximo a la noción de políticas públicas y asimilable a la noción de "policies" en inglés,

> hace referencia a la política como proceso o curso de acción institucional o recorrido concreto, esto es como planes, programas, proyectos. Se trataría entonces de una noción cercana a los usos más formalistas [...] de la noción de política pública, de las tomas de decisión que la materializan, de su curso de acción y sus atributos distintivos (recursos humanos y financieros, capacidad institucional instalada, relación mediada por un marco jurídico-normativo, diseño, implementación, distintas formas de evaluación de su eficacia, etc.) (Besse, 2007: 293- 294).

Para el autor, en este registro de políticas de memoria se inscriben los planes y programas que configuran la agenda de gobierno, tales como los emprendimientos de "musealización" y recuperación de centros clandestinos de detención o distintos modos de discusión sobre los soportes de la memoria en el espacio público urbano conocidos como marcas territoriales.
Teniendo en cuenta esta conceptualización, es posible afirmar que bajo la presidencia de Néstor Kirchner se inició una nueva etapa en relación con las políticas vinculadas a la memoria sobre el pasado reciente y que la misma continuó durante los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner. Entre las

principales medidas se destacan: la derogación del decreto 1581/01 promulgado por el gobierno de Fernando de la Rúa que impedía la extradición de militares acusados de haber violado los derechos humanos, la nulidad por inconstitucionales de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, la reactivación de las causas judiciales y la recuperación de ex centros clandestinos de detención y su transformación en sitios de memoria. En el marco de esta última iniciativa, el 24 de marzo de 2004 tuvo lugar la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en el predio de la ex ESMA, así como también el histórico "perdón" en nombre del Estado pronunciado por Kirchner y el retiro de los cuadros de los ex comandantes Jorge Rafael Videla y Reynaldo Benito Bignone del Colegio Militar.

Asimismo, se creó el Archivo Nacional de la Memoria, se designó a Eduardo Luis Duhalde como secretario de Derechos Humanos, se estableció el 24 de marzo como feriado nacional para conmemorar el Día de la Memoria, la Verdad y la Justicia y se escribió un nuevo prólogo para el Informe *Nunca Más* (2006), entre otras medidas.

Paralelamente, en lo que respecta a la causa Malvinas, también pueden mencionarse algunas medidas de los gobiernos kirchneristas como: el constante reclamo de soberanía en distintos foros internacionales, la desclasificación del Informe Rattenbach y su intento por regionalizar el conflicto para transformarlo en un una cuestión latinoamericana. Asimismo, vale resaltar que además de la creación del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur en el año 2014, la Presidenta anunció el 2 de abril de 2015 la creación de un Archivo Oral de las Memorias de Malvinas, que funcionará en el museo en cuestión y ordenó la desclasificación de todos los archivos relacionados con este asunto. En resumen, como explica Montero (2012), la memoria del pasado reciente y la revalorización de los derechos humanos tuvieron una gran relevancia durante el mandato de Kirchner. En ese período se impulsaron leyes y políticas orientadas a otorgarle centralidad a la cuestión de los derechos humanos en la Argentina y al mismo tiempo a proponer un nuevo relato oficial capaz de reelaborar y resolver, de algún modo, el pasado traumático de la última dictadura militar. Es decir, "[...] el pasado reciente - un pasado inconcluso, inacabado, políticamente vigente [...]- ha ocupado un rol preponderante tanto en la gestión como en el discurso kirchneristas" (Montero, 2012:16).

En consecuencia, pensamos que es a la luz de este contexto caracterizado, a nivel general por la cultura de la memoria, y en el escenario nacional, por

las políticas de memoria recién mencionadas vinculadas al pasado dictatorial, a partir de lo cual debe ser leída la construcción del Museo Malvinas; fundamentalmente porque ha sido emplazado en un lugar emblemático del terrorismo de Estado, la ex ESMA.

¿Un museo sobre la guerra?

El Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur que se encuentra ubicado en el Espacio para la Memoria y Derechos Humanos -ex ESMA- fue inaugurado el 10 de junio de 2014, Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las islas (fecha en la que se conmemora la creación de la Comandancia Política y Militar del archipiélago en 1829).

En el discurso de inauguración de su director, Jorge Giles, se destaca una importante aclaración sobre el museo: no es sólo de la guerra. Según sus palabras, la intención del museo sería recuperar la historia completa de Malvinas, las razones que justifican la soberanía argentina, su importancia como asunto regional y, la guerra contra los británicos, sería sólo un momento más de aquel largo recorrido.

A continuación, exponemos las palabras textuales del director: “No será el museo de la guerra, sino que recorrerá toda la vida e historia de las islas [...] [La idea es que no sea] un museo de cosas muertas” (Giles, 2014a).
En una nota en Miradas al Sur, Giles mencionó: “No es un Museo de la guerra, claramente no lo es. Ni es el capítulo final de ninguna historia. Es el co-

mienzo de una nueva etapa de nuestras Malvinas y de sus viejas y sus nuevas heridas y de su brazo extendido hacia esa Patagonia a la que definitivamente pertenece" (Giles, 2014b).
Sin perder de vista esta intencionalidad expresada por su director, a continuación analizaremos el guión histórico que propone el museo a fin de examinar si, efectivamente, la guerra no asume la mayor centralidad en su recorrido.

El museo cuenta con tres pisos y en ellos se distribuyen ocho salas temáticas más otras tres salas extra. Uno de los lados del edificio se encuentra totalmente vidriado, lo que nos invita a observar una parte externa del museo: un espejo de agua simulando el Atlántico Sur y en el centro, la recreación de la superficie de las islas. A lo lejos, se observa la silueta de un barco en chapa, que remite al famoso hundimiento del Belgrano. Dentro del edificio y colgando desde el techo en el centro, se vislumbra el avión original de Fitzgerald[1] .

En la planta baja se encuentra la Sala Prólogo, que es por donde se empieza el recorrido según la sugerencia de la guía del museo. Al entrar, se proyecta un video en una pantalla de 360° que impacta por el efecto envolvente de sus imágenes y sonido. El video se divide en dos grandes partes: al comienzo, imágenes de Malvinas, que focalizan en su fauna, su flora y sus paisajes. La segunda parte muestra un breve recorrido histórico, en el cual se incluyen los hitos más importantes de su historia. La música utilizada en ciertos momentos, como las invasiones inglesas o los golpes de Estado, le aportan un alto grado de dramatismo a un video que ya de por sí apela a la sensibilidad del espectador. Del lado de afuera, esa misma sala circular tiene una línea

1. Recordemos que fue el primer piloto civil argentino en volar a las Islas Malvinas, aterrizar y desplegar la bandera nacional. Fitzgerald voló en 1964 y al llegar entregó una proclama para las autoridades locales y luego regresó al continente.

de tiempo que abarca el período 1520-2014 y que presenta los hechos más destacados en relación a la historia del país y, en particular, de Malvinas, incluyendo efemérides como la muerte de Perón, Alfonsín y Kirchner, resoluciones de la ONU importantes para la causa, entre otros. En la planta baja también está la Sala 1, con las muestras temporarias, el auditorio y la Sala Z, espacio infantil protagonizado por el dibujo animado Zamba.

En el primer nivel, nos encontramos con la Sala 2, dedicada a la geografía, la flora y la fauna de Malvinas. Como comenta Lorenz,

> las salas temáticas del Museo replican los argumentos históricos y geográficos que sostienen los derechos argentinos sobre Malvinas. Hay rocas que muestran la continuidad geológica entre las islas y el continente, y especímenes embalsamados de la flora y fauna de las islas. Junto a la réplica del esqueleto de un elefante marino del Sur (Mirounga leonina) leemos que éstos ´se reproducen o mudan en Península Valdés, llegan hasta las islas Malvinas e islas Georgias del Sur en alguna etapa de su ciclo anual´. Es una forma de probar los vínculos ´naturales´ entre Malvinas y el continente (Lorenz, 2014).

En consonancia con lo expuesto en el museo y con lo planteado por Lorenz, la visita guiada que acompañó el recorrido reforzó esta idea. Ella comentó que al viajar el elefante marino de Malvinas a Península Valdés, se puede hablar de un "nuevo concepto de soberanía". Es decir, tanto en el guión como en lo expuesto durante la visita guiada, la continuidad topográfica con Patagonia es tomada como argumento de soberanía sobre las islas.

La Sala 3 está dedicada a Raymundo Gleyzer, primer cineasta argentino en viajar a Malvinas, quien a su vez filmó allí imágenes de las islas. Militante político secuestrado por la última dictadura militar, filmó en 1966 "Nuestras Islas Malvinas". La Sala 4 se denomina "Viajes Náuticos, Tradiciones Políticas Y Relación con Gran Bretaña". Relata la distintas expediciones que se hicieron desde Europa a las islas. Asimismo, incluye una sección con las miradas sobre Malvinas de las diferentes corrientes políticas del país.

La Sala 5, denominada "Biografías", está dedicada a ciertas personalidades destacadas de la historia del archipiélago, como por ejemplo Vernet, Fitzgerlard e Illia. A su vez, hay un sector dedicado a las mujeres: desde la esposa e hija de Vernet hasta las enfermeras que auxiliaron a los heridos durante la guerra. Por último, la Sala 6 se llama "Las Tres Plazas". Allí, al lado de un dibujo de la Plaza de Mayo sobre el piso, se proyectan en una pantalla gigante

imágenes documentales sobre la historia de las famosas tres plazas: el 30 de marzo de 1982, día de la protesta de la CGT; el 2 de abril, jornada de importantes movilizaciones como consecuencia de la toma de las islas; y, las plazas del 14 y 15 de junio en las cuales se produjeron manifestaciones populares ante la rendición de la Argentina.

Finalmente, en el último nivel se encuentran la Sala 7 "Malvinas, Memoria y Democracia" y la Sala 8 correspondiente a la mediateca, con dispositivos interactivos como pantallas táctiles, videos y computadoras. El recorrido de este piso es sin guía ya que, según sus palabras, "la guerra genera sentimiento encontrados". En este nivel, encontramos un espacio dedicado a los medios masivos de comunicación durante la guerra donde algunos televisores reproducen imágenes de la época y, además, se pueden ver ejemplares de los periódicos y revistas de mayor tirada que han tratado el tema Malvinas. En otro sector se observan exhibidos diversos objetos que han sido recuperados de las Islas como cubiertos, ollas y uniformes, entre otros. Debemos destacar también un espacio dedicado exclusivamente al Cementerio Darwin; allí se recrea el sonido del viento, la baja temperatura característica de las Islas y una gran cantidad de pequeñas pantallas proyectan las fotos de los caídos.

Un museo sobre la guerra

En el apartado anterior hemos identificado brevemente las principales características del museo: su formato, su diseño, su guión histórico y sus recursos. Ahora es momento de preguntarnos por su ubicación: ¿por qué en la ex ESMA? Antes de contestar esta pregunta, recordemos brevemente las cualidades y singularidades de este espacio emblemático de la represión llevada a cabo por la última dictadura militar.

El "Proceso de Reorganización Nacional", denominación dada por los mismos militares a la última dictadura, fue el gobierno más sangriento y represivo de la historia del país. El régimen militar detuvo ilegalmente y mató a miles de personas, muchas de ellas aún desaparecidas. La estrategia represiva clandestina tuvo un lugar central en la estructura del poder militar y se materializó en la implantación de cientos de centros clandestinos de detención (CCD) a lo largo del país, siendo La Escuela de Mecánica de la Armada uno de los más grandes. "Sus instalaciones funcionaron como tales desde 1976 hasta 1983 [...] Se calcula que estuvieron secuestradas allí unas 5.000 personas. Allí funcionó también una maternidad clandestina donde daban a

luz las prisioneras embarazadas antes de ser asesinadas y sus hijos apropiados ilegalmente" (Schindel, 2010: 91).

Como comenta Schindel (2010), luego del regreso de la democracia, la ESMA siguió sirviendo a la Marina. Sin embargo, los organismos de derechos humanos y los familiares de detenidos reclamaron por la recuperación del lugar como espacio dedicado a la memoria, así como también por su traspaso total al ámbito civil. En 1998, Menem decretó el traslado de las instalaciones de la ESMA a otra base naval y la conversión del predio en un espacio verde de uso público donde, se demolería el edificio principal y se emplazaría una bandera argentina como "símbolo de la unión nacional".

> El proyecto, afín a la política hacia el pasado de Menem de imponer una falsa ´reconciliación´ sobre la negación del pasado y ´dar vuelta la página´ sin revisar lo sucedido fue repudiado por los organismos de derechos humanos y amplios sectores de la sociedad civil. Familiares de desaparecidos que estuvieron en la ESMA presentaron un reclamo ante la justicia y un juez federal les dio la razón e impidió la concreción del proyecto (Schindel, 2010:92).

Como explica la autora, en 2000 y 2002, luego de distintas leyes municipales se revocó la cesión del terreno a la Marina y se decidió dar un nuevo desti-

no a los edificios y crear allí el Instituto Espacio para la Memoria. En el año 2004, como mencionamos anteriormente, producto de un acuerdo entre el gobierno nacional y el de la ciudad, se dispuso la desafectación de todas las instituciones militares, la restitución del predio a la ciudad y la consagración del lugar a la memoria y a la promoción y defensa de los derechos humanos[2]. Finalmente, en el año 2007 la Armada desalojó completamente el predio y se creó una comisión para administrar el lugar formada por representantes de 14 organismos de derechos humanos, un sobreviviente y los gobiernos de la ciudad y la nación. Actualmente tienen su sede allí el Archivo Nacional de la Memoria, el Centro Cultural Haroldo Conti, el Centro Cultural Nuestros Hijos de la Asociación Madres de Plaza de Mayo y, desde hace poco más de un año, el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur.

Volviendo a nuestro interrogante, tanto la presidenta como el director y vicedirector del museo dan respuestas en relación al motivo de su emplazamiento en la ex ESMA. En palabras de Cristina Fernández de Kirchner, la justificación de ello es que la historia es una sola y no se puede fragmentar. Asimismo, al remarcar que el costo de la construcción del museo fueron las vidas de muchos argentinos, directamente se refiere a él como un museo sobre la guerra:

> Hoy, contra mi costumbre, voy a omitir los miles de metros cuadrados, o las cifras que costó esta construcción, porque esos son detalles. **Esta construcción tuvo otros costos, esta construcción que hoy estamos aquí tuvo el costo de vidas de argentinos. Algunos descansan allá en el cenotafio; otros en el fondo del mar; otros no descansarán nunca porque los perseguirá siempre el fantasma terrible de la guerra.** También aquí porque no acostumbramos a tomar la historia con beneficio de inventario, **la historia argentina es una sola y no se puede fragmentar ni separar. Por eso, también, hemos decidido que esta construcción, que este Museo, tuviera lugar en este sitio de la memoria, en la ex ESMA, por esto que acabo de mencionar, que la historia no se puede fragmentar ni tomar con beneficio de inventario**. Y nosotros que tenemos en la memoria uno de los pilares fundamentales de nuestras políticas, hemos querido también hacerlo aquí (Fernández de Kirchner, 2014, resaltado en negrita propio).

2. Vale recordar que en mayo de 2014 la Legislatura porteña aprobó la cesión de la Ciudad a la Nación de cinco ex centros clandestinos de detención, entre ellos la ex ESMA.

En una nota publicada en Página/12, Giles plantea: "No es una casualidad la elección del lugar porque, a partir de ahora, nos proponemos que la causa Malvinas sea también una causa de derechos humanos. No hay una disociación entre la defensa nacional y los derechos humanos. Somos parte de una misma matriz de vida" (Giles, 2014a).
En otra ocasión, el director expresa algo similar:

> **El nuevo domicilio de Malvinas no está en cualquier lugar; está en el Espacio de la Memoria, el que recuperamos junto a Néstor Kirchner en la ex ESMA. Allí donde supo fijar alguna vez su domicilio el reino del terror de la dictadura**; donde fueron torturados y desaparecidos decenas de miles de hombres y mujeres; allí donde estuvo Rodolfo Walsh expirando su último aliento de amor y compromiso; donde estuvieron las monjas y las Madres, los obreros y los estudiantes, los artistas y los pensadores que pensaban en un mundo más justo y más libre, allí está representada ahora la Causa Malvinas como nunca estuvo en lugar alguno (Giles, 2014b, resaltado en negrita propio).

En palabras de Volpe, su vicedirector, las referencias a la guerra incluso son más claras. Cuando habla de Malvinas, alude directamente a la guerra. Al pretender incluir a Malvinas como una causa de derechos humanos, visiblemente está pensando en una cuestión particular de la causa Malvinas: la guerra y sus atrocidades, abusos, etc.:

> [¿Cuál es la importancia que el Museo Malvinas funcione en el Espacio Memoria y Derechos Humanos?] **Significa un acto fundacional que el museo esté situado la ex ESMA porque lo ubica tanto como un caso concreto de violación a los derechos humanos como dentro de las prácticas represivas por parte del Estado durante la última dictadura.** En muchas oportunidades junto con mis compañeros enfatizamos estos temas ante la Corte porque consideramos que en Malvinas existieron hechos de tortura y deben ser investigados. **La guerra de Malvinas llegó a funcionar, en muchos casos, como una continuación de las prácticas represivas.**
> **Otro de los motivos significativos vinculado con el funcionamiento del museo en la ex ESMA, está relacionado con el derecho a la identidad. Sabemos que nuestros compañeros están ahí, en el cementerio "Darwin" de Malvinas y sabemos quiénes son, pero no están identificados.** Hay 123 tumbas "NN" y muchos de los familiares no saben en qué lugar del cementerio están.
> **Durante la guerra participaron militares que fueron responsables de la represión y que la ejercieron contra los propios soldados argentinos en**

> **las Islas.** Hay más de ochenta imputados en la causa Malvinas, muchos de ellos fueron identificados por los sobrevivientes.
> En ese sentido, **es importante poder formar parte del Espacio Memoria ya que incluye lo que sucedió en Malvinas dentro de la lucha por la defensa y promoción de los derechos humanos y permite transformar un lugar que estuvo al servicio de la muerte en un espacio de vida** (Volpe, 2014, resaltado en negrita propio).

Habiendo analizado los discursos de la presidenta, del director y vicedirector del museo acerca de las causas de su emplazamiento en la ex ESMA, es momento que reflexionemos sobre este lugar, en tanto lugar de memoria y sobre las implicancias de su espacialidad en la construcción simbólica del museo. Como comenta Crenzel, para Maurice Halbwachs, "el espacio constituye uno de los marcos sociales fundamentales de la memoria y en sus permanencias y transformaciones se materializan, a la vez, recuerdos y olvidos de los actores que luchan por dotar de sentido el pasado" (Crenzel, 2012: 319). Como explica el autor, para Halbwachs (1950) el espacio es producto de una construcción social y su configuración, continuidades y cambios condensan relaciones sociales propias de los grupos que intervinieron en esos procesos. Asimismo, Halbwachs sostiene que "la memoria social de estos grupos se apoyaba en determinadas imágenes espaciales sobre los lugares en que desenvolvían su existencia" (Crenzel, 2012: 320).

Paralelamente, para Nora (1992), los lugares de la memoria son en sí lugares de acontecimientos. "Lo que hay que recordar ha sucedido allí, o por lo menos está muy vinculado con el lugar de algún otro modo. Es decir, los lugares no están elegidos arbitrariamente y tampoco se los puede deselegir. Tienen un vínculo que es topográfico, pero también histórico y social y de ellos parten vínculos sociales" (Dolff Bonekämper, 2010: 29). Ahora bien, si entonces acordamos con Nora y Dolff Bonekämper que los lugares de memoria son lugares de acontecimiento, cabe preguntarnos: ¿qué aconteció en la ex ESMA sobre Malvinas? Sabiendo que las elecciones no son fortuitas, ¿qué pretende transmitir el Estado sobre Malvinas al haber elegido como emplazamiento para su museo el más importante ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio?

Porque si bien es claro *el vínculo topográfico* entre la ex ESMA y los sitios de memoria construidos allí para reflexionar sobre la tortura, la desaparición y el terrorismo de Estado durante la última dictadura, no sucede lo mismo en el caso de Malvinas: ¿en qué se fundamenta, a nivel de espacialidad, que un

Museo sobre la causa Malvinas resida allí? ¿Cuál es el vínculo topográfico entre Malvinas y la ex ESMA? ¿Qué se está privilegiando sobre la causa Malvinas con esa elección?

Reflexiones finales

Luego de haber realizado un breve recorrido por las características generales del museo y analizado las palabras de la presidenta de la Nación, su director y vicedirector podemos esbozar algunas reflexiones en relación a los interrogantes que nos planteamos. Tal como hemos observado, en el guión histórico que propone el museo no se visualiza el asunto de la guerra de Malvinas como algo central en su recorrido lo que se corresponde con la presentación que realiza su director en distintos medios gráficos de comunicación.

Sin embargo, cuando incluimos en nuestro análisis reflexiones vinculadas a su emplazamiento, pareciera adquirir la guerra, ahora sí, un lugar central. Consideramos que el lugar de memoria donde se encuentra el museo, independientemente de su guión histórico, lo convierte en un museo fundamentalmente de la guerra. Asimismo, si bien el director al presentar el museo expresa su intencionalidad de que no sea sólo sobre la guerra, luego cuando él y su vicedirector, e incluso la presidenta, mencionan el porqué de su ubicación, conectan inexorablemente a Malvinas con las guerra.

De este modo, su diseño, su presentación, su guión y las narrativas allí presentes no pueden desprenderse de la fuerza e impronta que le otorga el lugar elegido. Esta elección, por su parte, tiene una intencionalidad y aloja una determinada visión del pasado por parte del Estado. Es decir, esta decisión de construir un museo de Malvinas en el ex CCD más emblemático del país refleja la voz del Estado sobre lo que se intenta destacar del asunto. Como ya comentamos, el vínculo topográfico entre la ex ESMA y los espacios construidos allí por organismos de derechos humanos se presenta con claridad si contemplamos lo ocurrido en ese lugar durante la dictadura. Sin embargo, en la ex ESMA aparentemente no hay nada dado del orden de lo acontecido en relación con Malvinas, por lo que podríamos pensar que la construcción de ese vínculo por parte del Estado es evidente. Es el Estado el que busca mostrar que algo aconteció sobre Malvinas allí. Ese vínculo implica, entonces, conectar directamente el asunto Malvinas con el período dictatorial y eso, a su vez, supone conectar a Malvinas con la guerra.

De esta manera, por más que el guión histórico intente efectivamente recorrer “toda” la historia de Malvinas e incluya distintas dimensiones indepen-

dientes de la guerra, creemos que no logra desprenderse de la marca que significa el lugar de su emplazamiento. Si bien lo discursivo es un aspecto de enorme importancia en la puesta de un museo, consideramos que la dimensión espacial es central. En consecuencia, proponemos que el lugar de memoria elegido, la ex ESMA, termina transformando al Museo Malvinas en un museo primordialmente sobre la guerra, porque nos sugiere destacar fundamentalmente ese aspecto de su historia al ligar el asunto Malvinas con la dictadura. Es por ello también que el montaje de este museo puede ser leído como parte de una política de memoria concreta sobre el pasado reciente y no tan sólo como una apuesta en relación a la causa Malvinas. Es decir, se busca que Malvinas quede incluida dentro del abanico de políticas sobre derechos humanos.

Finalmente, teniendo en cuenta lo planteado por Besse (2007) y lo analizado a lo largo del artículo podemos pensar este emprendimiento de musealización construido en la ex- ESMA como una política pública de memoria. En este sentido, es posible concluir que la noción de "policies" para referirnos a la creación del museo resulta la más adecuada por el hecho de que se asume íntegramente como un proyecto institucional de vasto alcance que forma parte de un conjunto más amplio de medidas tendientes a reflexionar sobre el pasado reciente de nuestro país haciendo foco en la reivindicación de los derechos humanos.

Bibliografía

Besse, J. 2007. "Posfacio. Políticas de memoria: usos y desusos". En: Besse, J. y Kawabata, A. (Comps.), *Grafías del ´55. Otros repartos entre recuerdo y olvido*. Ediciones de la UNLa, Lanús.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas [CONADEP]. 2006 [1984]. En: *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

Crenzel, E. 2008. *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Crenzel, E. 2012. "Memorias y espacios de las violencias de Estado en Argentina: el caso del hospital Posadas". En: Huffschmid, A. y Durán, V. (Eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*. Trilce, Buenos Aires.

Dolff Bonekämper, G. 2010. "Topografías del recuerdo y colectivos de memoria". En: Birle, P., Carnovale, V., Gryglewski, E. y Schindel, E. (Eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Libros, Buenos

Aires.
Fernández de Kirchner, C. 2014. *Discurso en la inauguración del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur en el Espacio de la Memoria (ex ESMA)*, 10 de junio de 2014. www.presidencia.gob.ar/discursos/27597-inauguracion-del-museo-malvinas-en-la-ex-esma-palabras-de-la-presidenta-de-la-nacion (20 de noviembre 2014).
Giles, J. 2014a. "Un museo para las Malvinas". Entrevista. En: *Página 12*, 7 de junio de 2014. www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-248083-2014-06-07.html (10 de septiembre 2014).
Giles, J. 2014b. "Las Malvinas ya tienen domicilio propio". En: *Miradas al Sur*, 14 de junio de 2014. http://sur.infonews.com/nota/294/las-malvinas-ya-tienen-domicilio-propio (10 de noviembre 2014).
González, M. A. y Borelli, M. H. 2009. "Entre víctimas y victimarios: el diario La Nación y la política de derechos humanos de Néstor Kirchner (2003-2007)". En: *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, núm. 23, vol. 1.
Halbwachs, M. 2004 [1950]. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
Huyssen, A. 2001. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
Lorenz, F. 2014. "Visita a un sentimiento nacional". En: *Perfil*, 25 de julio de 2014. www.perfil.com/elobservador/Visita-a-un-sentimiento-nacional-20140725-0055.html (16 de septiembre 2014).
Montero, A. S. 2012. *¡Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*. Prometeo, Buenos Aires.
Nora, P. 1992. *Lieux de Mémoire*. Trilce, Montevideo.
Schindel, E. 2010. "Lugares de memoria en Buenos Aires". En: Birle, P., Carnovale, V., Gryglewski, E. y Schindel, E. (Eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Libros, Buenos Aires.
Volpe, M. 2014. "El Museo Malvinas apuesta a la vida, a la región y a la naturaleza". Entrevista. En: *Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA)*, 19 de agosto de 2014. www.espaciomemoria.ar/opinion.php?op_ID=65&barra=opinion&titulo=opinion (20 de noviembre 2014).

Fuentes gráficas

1: www.museomalvinas.cultura.gob.ar
2: Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Fotografía propia.
3: Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Fotografía propia.
4: commons.wikimedia.org

Transformaciones en los modos de vida santiaguinos: Ñuñoa y sectores medios ¿Un florecimiento conjunto? (1932-1962)

ARTICULO

Santiago de Chile - Ñuñoa - sectores medios - barrio - identidad.

Claudia Stern

Es licenciada en comunicación social y publicidad recibida en la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile, diplomada en Administración Cultural en la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magister en Cultural Researchen la Escuela Porter de Estudios Culturales de la Universidad de Tel aviv, Israel. Actualmente es becaria doctoral de la Escuela de Historia TzviYavetz en la Universidad de Tel Aviv, donde realiza su tesis sobre el desarrollo de la identidad de las clases medias en Santiago de Chile en el siglo XX, y donde dirige la WodrowBorahCollection.

Recibido: 30/10/2014
Aceptado: 16/04/2015

"...Vivíamos en la población Arauco, que todavía existe. Eran unos block de departamentos de cuatro pisos, los departamentos de una superficie te diría yo de unos 50 m2, tenían dos dormitorios, un living comedor, cocina y dos baños. Y estaban nuevos. Estoy hablando del año 46-47, por ahí, en ese tiempo se accedían al postular al subsidio habitacional"[1]

Manuel, en 1946 era el menor de 3 hermanos:
"Yo dormía en cuna en el dormitorio en la pieza de mis padres, en el otro dormitorio dormían mis otros dos hermanos. Cuando nace mi hermana, el 51, tengo que salir de la pieza de mis padres y me tengo que ir al comedor. En el comedor había una mesa, un sofá y un estante cama" La descripción del interior de la casa de Manuel; los 50 m2 nuevos -aunque de espacio reducido para una familia con varios hijos -como eran entonces las familias promedio chilenas-, se perdían entre el resto de los departamentos de aquellos "blocks" de la Caja de Empleados que podrían representar lo que Castillo define como hogar moderno, por la polivalencia que comenzaron a tener los espacios y la disipación de los límites entre el espacio público y el espacio privado (Castillo, 1996).

En complemento, Baudrillard apuntó a cambios transversales y simultáneos, que modificaban sincrónicamente relaciones interpersonales y el carácter de muebles y enseres. Respecto al mobiliario, detalló: "el sofá cama, cama de rincón, mesa baja, estanterías de varios tipos, sustituyen el amueblado tradicional caracterizado por su unifuncionalidad o por no ser intercambiable" Invenciones que nacían motivadas por la falta de espacio, que encontraron su máximo aliado en la proliferación de la sociedad de consumo y el cambio constante que la acompañaba (Castillo, 1996). La polivalencia en el caso de Manuel significó su traslado de la pieza paterna al comedor. El cambio en el rol de aquel determinado espacio, significó para Manuel un cambio también en sus rutinas cotidianas; no sólo por dormir en un espacio que originalmente estaba destinado para desempeñar otro rol; uno menos íntimo, el comedor familiar, sino también porque para Manuel trasladarse de la pieza de sus

1. Manuel: entrevista realizada por la autora 25/11/11.

padres al comedor tuvo costos respecto a su confort: “Yo en las noches tenía que armar el estante cama, en las mañanas dejarlo listo. En fin, así nos arreglábamos en los 50 m2” Manuel no reprocha las formas de vida de la época, sino expone la precariedad desde un relato con tintes heroicos, propios del discurso de un hombre sacrificado que alcanzó el éxito y mira en perspectiva los orígenes menos victoriales de la familia.

Tal vez por aquella razón no tiene reparos en detallar: “Dormía en un sofá cama, la parte de los pies tenía que meterla debajo de la mesa del comedor”[2] . En suma, la precariedad de los sectores medios, inclusive aunque estuvieran en una supuesta escala ascendente, iba de la mano con las nuevas significaciones del espacio y sus roles. El antecedente del padre de Manuel, empleado particular que accedió a la casa propia gracias a la Caja de Empleados, expone las maneras en cómo las modernizaciones se iban integrando a la vida cotidiana chilena; de estas los usuarios extraían ventajas, es decir, desde el sofá cama que solucionaba una problemática espacial hasta la casa propia aunque de metraje reducido, en un edificio tipo block y sin jardín. Éstos, eran símbolos -al fin y al cabo- de consumo moderno, con fiel resguardo a las narrativas de sectores medios y su construcción social.

A partir del testimonio de Manuel, cabe preguntarse ¿Cuál fue el alcance de las formas de habitar en el surgimiento de los sectores medios chilenos entre 1932-1962? Para responder aquella pregunta, surge la comuna de Ñuñoa como una natural protagonista. Merece la pena aclarar que en Chile, Santiago, su capital, fue dividida en comunas en el año 1891 con la Ley de Comuna Autónoma. Así nació Ñuñoa, ubicada en la zona oriente de Santiago. Entonces, por medio del análisis de testimonios orales, documentos municipales, mapas, prensa nacional y comunal, este artículo busca evaluar los aspectos que propician que Ñuñoa pueda ser pensada (o no) como comuna de sectores medios[4] y a partir de aquello considerar la hipótesis del desarrollo de la comuna de Ñuñoa en tanto proceso paralelo al desarrollo de los sectores medios chilenos.

En lo que respecta a los sectores medios chilenos, se distinguen 3 narrativas aspiracionales medulares para estos: ahorro, casa propia, educación; las 3 encuadradas en sus afanes de buena presencia. Si bien estas narrativas tenían igual presencia en las otras clases sociales, los alcances para los

2. Manuel, Óp. Cit.

sectores medios eran mayormente significativos porque en esos años fueron justamente los sectores medios quienes extrajeron el mayor provecho para concretizarlas bajo el alero del Estado benefactor. De igual manera, como surge del testimonio de Manuel, de las narrativas en la evolución del habitar, se expresan las fricciones y diversidad de los sectores medios en las décadas intermedias del s. XX.

Si bien los sucesivos gobiernos chilenos entre 1932 y 1964[3] reconocieron la importancia de la educación, los problemas de la habitación, todo encuadrado en el ahorro; aspectos que fueron exaltados estratégicamente en el marco del proyecto nacional de desarrollismo chileno, con su Estado benefactor, no les dedicaron los presupuestos que reflejaran adecuadamente su manifiesto interés retórico.

Entonces, ante la entelequia de proyectos de extensión educacional, habitacional y de ahorro globales e integrativos, los procederes heterogéneos -para el caso de la habitación- del Banco del Estado, las diversas Cajas de Ahorro, la Caja de habitación popular (1936) y posteriormente la Corporación de Vivienda CORVI (1953), El Sistema Nacional de Ahorro y Préstamos (SINAP), fueron definitorios en el proceso de formación fragmentada de los sectores medios, el cual resulta análogo al desarrollo de la comuna de Ñuñoa que expone las diferentes formas de habitar de los variopintos sectores medios entonces, en diálogo con las clases populares y acomodadas que tenían igual presencia en la comuna.

---

3. Los presidentes chilenos de entonces llegaron a poder con las siguientes alianzas: Arturo Alessandri (1932-1938) Alianza Liberal, PR y demócratas. Pedro Aguirre Cerda (PR) (1938-1941) FP chileno compuesto por radicales, socialistas, democráticos, comunistas, radical socialistas, Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH), Frente Único Araucano y Movimiento Pro-emancipación de las mujeres de Chile (MEMCh). El FP chileno fue una alianza de centroizquierda caracterizada por el radicalismo en el poder. Juan Antonio Ríos (1942-1946) FP chileno- PR. Gabriel González Videla (1946-1952) Alianza democrática PR, comunistas y demócratas, considerado también FP. Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) partido agrario laborista (PAL), partido socialista popular (PSP), partido femenino de Chile. Jorge Alessandri (1958-1964) independiente apoyado por conservadores y liberales. Ver: (Silva, 2010. pp.19, 31, 39), (Correa et al. 2001 pp. 13,135), (Aylwin et al. pp. 140-142,169-170, 201-205)

Así, las formas de habitar son transversales en un acercamiento a los sectores medios chilenos entre 1932-1962. Ya sea como parte de la construcción social de aquel imaginario social, o bien, en tanto referente de cambio en los roles que ocupaban determinados lugares dentro del espacio urbano, que tuvieron a estos sectores como sus protagonistas. En suma, los modos de vida y sus transformaciones en aquel escenario mutante de una sociedad en vías al consumo masivo, como la sociedad chilena entonces, aparecen como centrales -como se desprende del testimonio de Manuel-, quien hacia 1958 se trasladaría con su familia a una casa con jardín a la que su padre accedió por medio de la Corporación de la Vivienda (CORVI) en la Villa Macul, ubicada justamente en la comuna de Ñuñoa. Esta evolución expone una mejora en el pasar de la familia de Manuel; indudablemente no era lo mismo vivir en un block de departamentos que en una casa con jardín aunque fuera en una villa. En primera instancia, dejar de ser arrendatario, convertirse en propietario y acceder a la anhelada casa propia eran símbolos de progreso y superación. El mismo hecho de suscribir a un subsidio habitacional y/o a un crédito hipotecario, también ponía de relieve la diversidad de los sectores medios[4]. Junto a eso, la ubicación espacial de la vivienda sería también central; vivir en una población era distinto a vivir en una villa (sinónimo de 'población elegante') que recién se estrenaba, así como era distinto vivir en la zona residencial tradicional de cierta comuna (donde las viviendas no eran pareadas).

Ñuñoa: paradigma de sus habitantes y sus formas de habitar

¿De qué forma es posible señalar a Ñuñoa como comuna de sectores medios? ¿Cuál es el significado que deriva de esa denominación? Pese a que Ñuñoa no contaba con el prestigio de comunas como Las Condes o Providencia, tampoco era Santiago, la gente aspiraba a vivir ahí. Esto podría ser porque Ñuñoa era, de algún modo, una "ambición" más cercana a la realidad, dadas las características de la misma. Aún conservaba partes rurales, absorbía a variados tipos de habitantes; incluía pobladores, obreros, distinguidos personajes asociados a la élite tradicional, sectores intelectuales, profesionales, empleados de todo tipo e inmigrantes de variada procedencia, estos últimos en un porcentaje relevante, se desempeñaban en comercio.

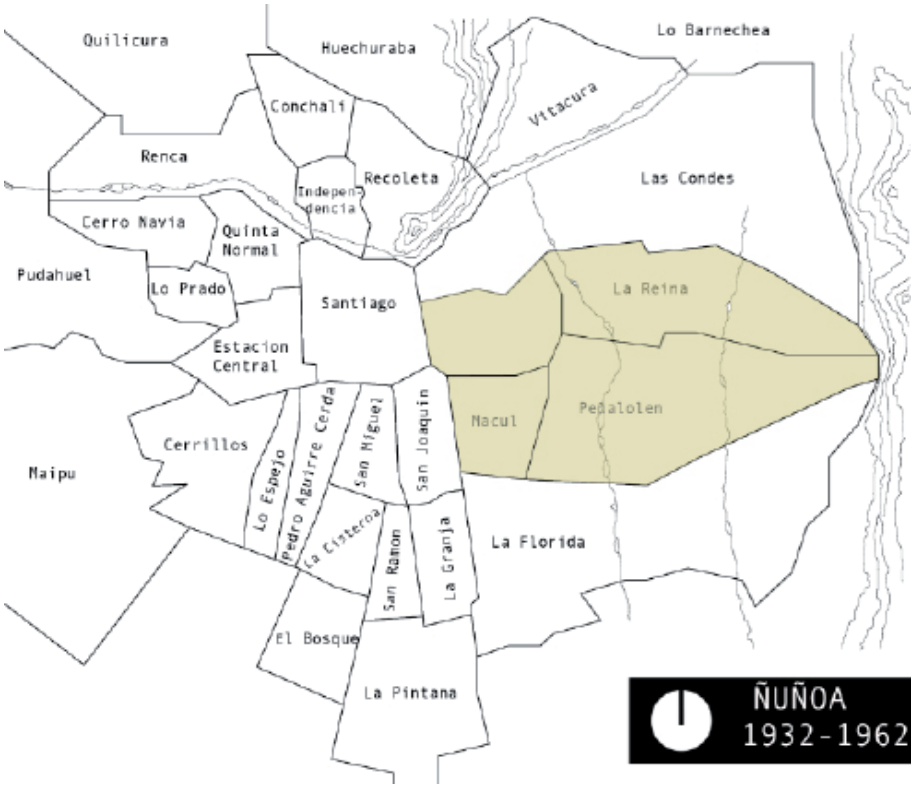
4. Préstamos para la vivienda: 1959, 1960, 1961, labor indirecta/ Corporación de la vivienda. CORVI. Imp. Lito y Stanley, Santiago, 1962.

La evolución de la densidad demográfica de Ñuñoa, aspecto que fortalece la asociación de ésta en tanto espacio de sectores medios. Paradojalmente, la proliferación de sus habitantes contrastaba con sus límites territoriales, según se observa en los mapas que exponen la acotación de los límites de Ñuñoa (para 1962, 106 km2).

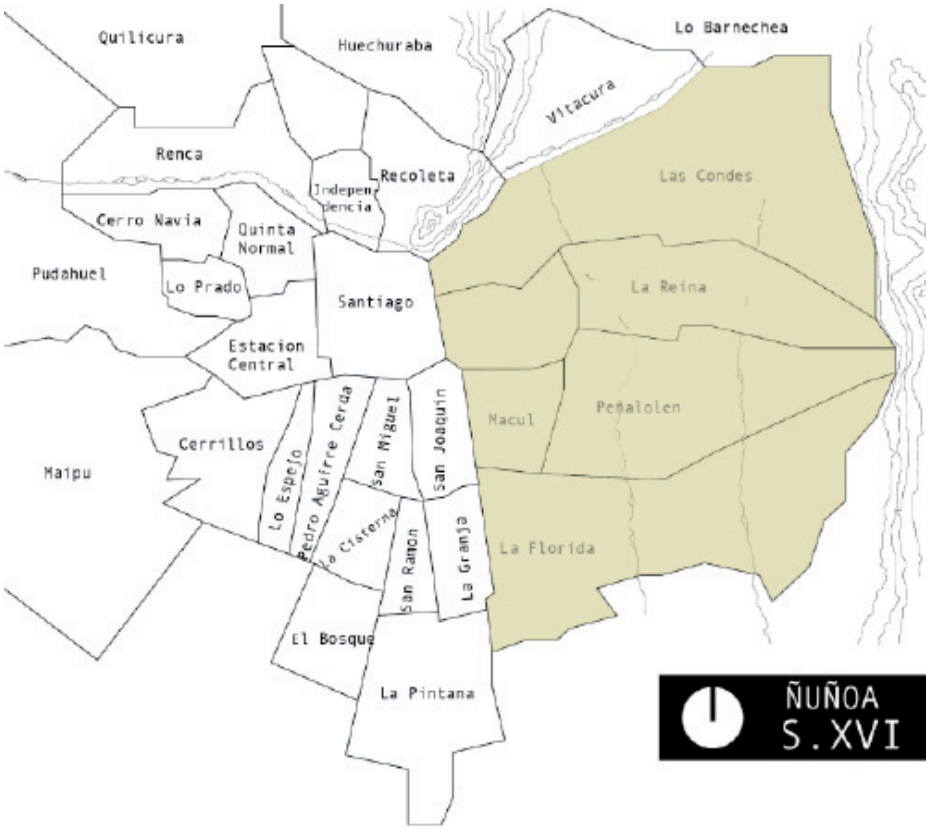
La evolución demográfica de Ñuñoa, de aumento asombroso desde la década del 30 s. XX fue la siguiente[5] :

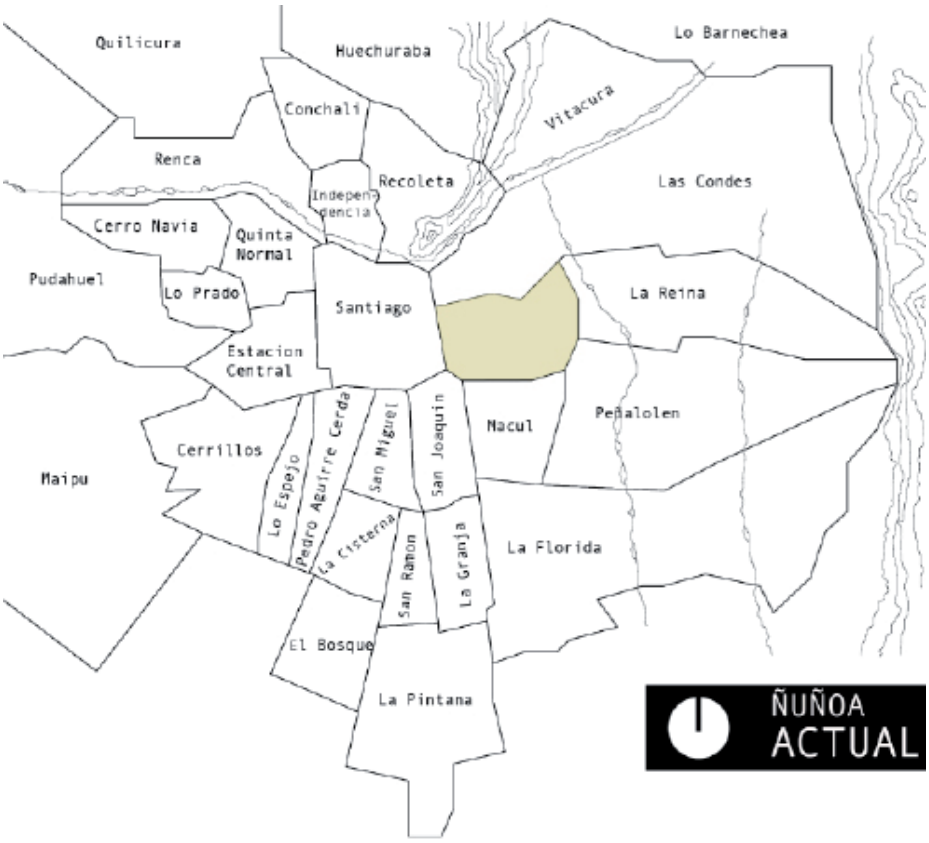
Años	Población
1895	12.561
1902	19.822
1911	21.877
1934	43.287
1940	62.370
1952	125.967
1960	201.788

Mientras que la evolución de sus límites territoriales fue:



5. (Ilustre Municipalidad de Ñuñoa, Preparados para el nuevo siglo, Ñuñoa 2000 más Ñuñoa, CD Rom Santiago de Chile, 2000) En 1934 se crea la comuna de La Florida con parte de la comuna de Ñuñoa. A partir de 1963 se separa Ñuñoa de La reina. Detalles: (Martin Larraín, s/fecha p. 88) (León 1972 pp. 182-183)


Quilicura
Huechuraba
Lo Barnechea
Vitacura
Renca
Recoleta
Las Condes
Independencia
Cerro Navia
Quinta Normal
Pudahuel
Lo Prado
Santiago
La Reina
Estacion Central
Macul
Peñalolen
Cerrillos
Lo Espejo
Pedro Aguirre Cerda
San Miguel
San Joaquin
Maipu
La Cisterna
San Ramon
La Granja
La Florida
El Bosque
La Pintana
ÑUÑOA
S.XVI


Quilicura
Huechuraba
Lo Barnechea
Conchali
Vitacura
Renca
Recoleta
Las Condes
Independencia
Cerro Navia
Quinta Normal
Pudahuel
Lo Prado
Santiago
La Reina
Estacion Central
Macul
Peñalolen
Cerrillos
Lo Espejo
Pedro Aguirre Cerda
San Miguel
San Joaquin
Maipu
La Cisterna
San Ramon
La Granja
La Florida
El Bosque
La Pintana
ÑUÑOA
ACTUAL

Un aspecto que en parte podría justificar el aumento demográfico descansa en la apertura del espacio urbano al consumo de los sectores medios (Booth et. al, 2002:47-48). Es decir, Ñuñoa se transformó en una comuna de masas que guardaba identidad de barrio. Además, se sumaba la estampa estatal por haber gozado de recursos propios e intervención pública para desarrollo propio. Un ejemplo concreto y de envergadura fue la construcción de la Villa Olímpica, en tanto referente de vivienda social en el contexto de la Copa Mundial de Fútbol en 1962 en Ñuñoa. Asimismo, el testimonio de Manuel expone otro ejemplo de vivienda social ñuñoíno, la Villa Macul, donde los empleados particulares accedieron a casas con jardín.

Otro fenómeno urbano que eventualmente contribuyó con la proliferación demográfica ñuñoína, se relaciona al período que Moisés Bedrack señaló como "Ciudad Funcional" (1933-1952), período en el cual se aplicó la Ley General de Construcción y Urbanización chilena, que "obligaba a las comunas de más de 7.000 habitantes a confeccionar, por cuenta de las Municipalidades, el Plano Regulador Urbano". Ñuñoa, como las comunas de Providencia, Las Condes y Santiago, que disponían de recursos propios y personal técnico, lo hicieron (Bedrack, 1986:32). Un referente concreto quedó expuesto en *El Ñuñoa* en 1952; la instalación de toldos para invierno en terminales y principales paraderos de troles y buses, respondía a los reclamos de los vecinos de a pie. Asimismo, nuevas calles, árboles y señalizaciones de tránsito -en conformidad a los sistemas internacionales-[6] , expresaban las modernizaciones constantes de ésta, la influencia internacional era una aspiración para la Ñuñoa progresista con tintes de civismo.
Si retrocedemos a sus inicios, Ñuñoa y sus particularidades fueron plasmadas en la prensa nacional donde se expusieron las más interesantes interpretaciones y perspectivas hacia sus progresos. El periódico *El Adelanto* en su nº 2 de marzo de 1896, señaló en su editorial:
"Pocas comunas en Chile habrán avanzado tan rápidamente como Ñuñoa, en todos los servicios locales. Ojeamos el pasado, antes de promulgarse la Ley de Comuna Autónoma, vemos a Ñuñoa figurar entre las más obscuras y olvidadas aldeas de la República. Hoy va en camino de ser en pocos años

6. Conforme a sistemas internacionales, la Comisión de Adquisiciones de la I. Municipalidad de Ñuñoa informó sobre la confección de letreros y señalizadores… de imprescindible necesidad para orientar al peatón y al conductor de vehículos" El Ñuñoa n º3 17 de mayo 1952 p. 4

el Versalles de Santiago y la rival de Viña del Mar" (El Adelanto nº 2 marzo 1896. León, 1972:163-164). Es decir, desde sus inicios Ñuñoa se emplazó como referente -aunque desproporcionado- "la Versalles de Santiago" o "la rival" de la ciudad jardín, Viña del Mar.

Con los años sus habitantes señalaban: "...El desarrollo de Ñuñoa no siguió ningún plan y pudo ser una perfecta "ciudad-jardín", pero ofrece una mezcla de avenidas elegantes y de callejas aldeanas, no siempre feliz. La subdivisión de la propiedad debió limitarse" (Relato del militar en retiro Tobías Barros, especial sobre Ñuñoa en *En Viaje* nº 192 1949 pp. 70-71)

Ñuñoa adquirió especial relevancia como paradigma de suburbanización residencial que evolucionó en comuna de masas, inclusive tuvo intentos de gentrificación. En 1962 cuando la CORVI quería trasladar la población Maule de Ñuñoa por la delincuencia y el bajo estándar cultural (*Ercilla*, 3 de enero de 1962 pp. 4-5). Esta iniciativa, expresó tensiones entre distintas aspiraciones en las élites de los sectores medios ñuñoínos, junto con el "aburguesamiento" que pretendía darle la CORVI a Ñuñoa, entrados los años de su evolución.

Aspectos que refuerzan la asociación de la comuna con los sectores medios

Ñuñoa en sus inicios se asocia a lo que Booth, Sabatini y Cáceres, señalan de manera genérica como la suburbanización residencial que correspondía a "la dispersión espacial en baja intensidad de conjuntos unifamiliares", en línea comúnmente con las "aspiraciones de grupos sociales emergentes deseosos de fundar una identidad nueva" (Booth et al, 2002:33). Ñuñoa, fue un reflejo de la convergencia de distintos grupos sociales, albergó igualmente a los variopintos sectores medios, les dio amplio protagonismo y propició a nuevas identidades sociales. Asimismo, el propio surgimiento y desenvolvimiento de la comuna podría pensarse como proceso análogo al desarrollo de los sectores medios chilenos y su devenir histórico.

¿Qué elementos diferenciadores presentaban los espacios ñuñoínos que patrocinaron dicha asociación?

Ñuñoa fue pionera en el compromiso de sus autoridades con el desarrollo transversal de la comuna, un referente fue el alcalde reelecto (1947-1953 y 1958-1963) José María Narbona y su señora (En Viaje nº 192 1949 p. 52).

Ñuñoa era un relevante epicentro educacional. El desarrollo de la educación particular se duplicó en una década, en 1962 habían 42 colegios secundarios, 2 escuelas agrícolas, 2 institutos comerciales, 3 escuelas técnicas, 1 vocacional, 60 escuelas primarias y 5 kindergarten. Además de liceos emblemáticos como el Liceo Experimental Manuel de Salas, Liceos de niñas nº 9, nº 11, nº 7 de hombres, otro liceo Anexo de la población Rosita Renard, el Vespertino de Macul y estaba en construcción el Internado del Liceo nº 3 de niñas[7] . El aumento meteórico de los colegios particulares exponía la asociación de sectores medios con educación y también la asociación de Ñuñoa como comuna de sectores medios. Esto se reforzó en 1948, el rector de la Universidad de Chile Juan Gómez Millas trasladó la facultad de Educación y Humanidades a los terrenos que ocupaba hasta entonces el Instituto Inglés. Facultades emblemáticas de la época como el Instituto Pedagógico, más una considerable cantidad de escuelas técnicas y fuerzas del orden[8] , realzaron el semblante de sectores medios de Ñuñoa. Muchos docentes vivían en Ñuñoa, esos aires intelectuales contribuyeron a la vida cultural ñuñoína y probablemente facilitaron su progreso dado el compromiso de éstos con el porvenir del país y su integración consustancial a la comuna (Ñuñohue, ARTV 2008. Capítulo 1: Educación Ñuñoína. Ilustre Municipalidad de Ñuñoa).

Además, Ñuñoa albergaba centros de reunión plurisociales como el Estadio Nacional, populares como quintas de recreo y elitarios como el club social.

El principal centro deportivo del país, el Estadio Nacional, inaugurado en 1938, referente espacial de encuentro plurisocial, que daban forma a un espacio de intercambio único. Cabe señalar que en Chile se jugaban partidos de fútbol llamados “clásicos universitarios” la Universidad de Chile no contaba con estadio propio, entonces, ocupaba esa sede cuando jugaba de local, hecho que sucede hasta nuestros días. A su vez, el estadio se ocupaba para otras

7. Coello, Óp. Cit., p. 55-56

8. Detalles sobre carreras impartidas: (Sabat, 2000 pp. 93-94), (León 1972 p. 203)

Vista aérea Estadio Nacional 1962 Villa de Ñuñoa 1962. Santiago 1962. p. 41)

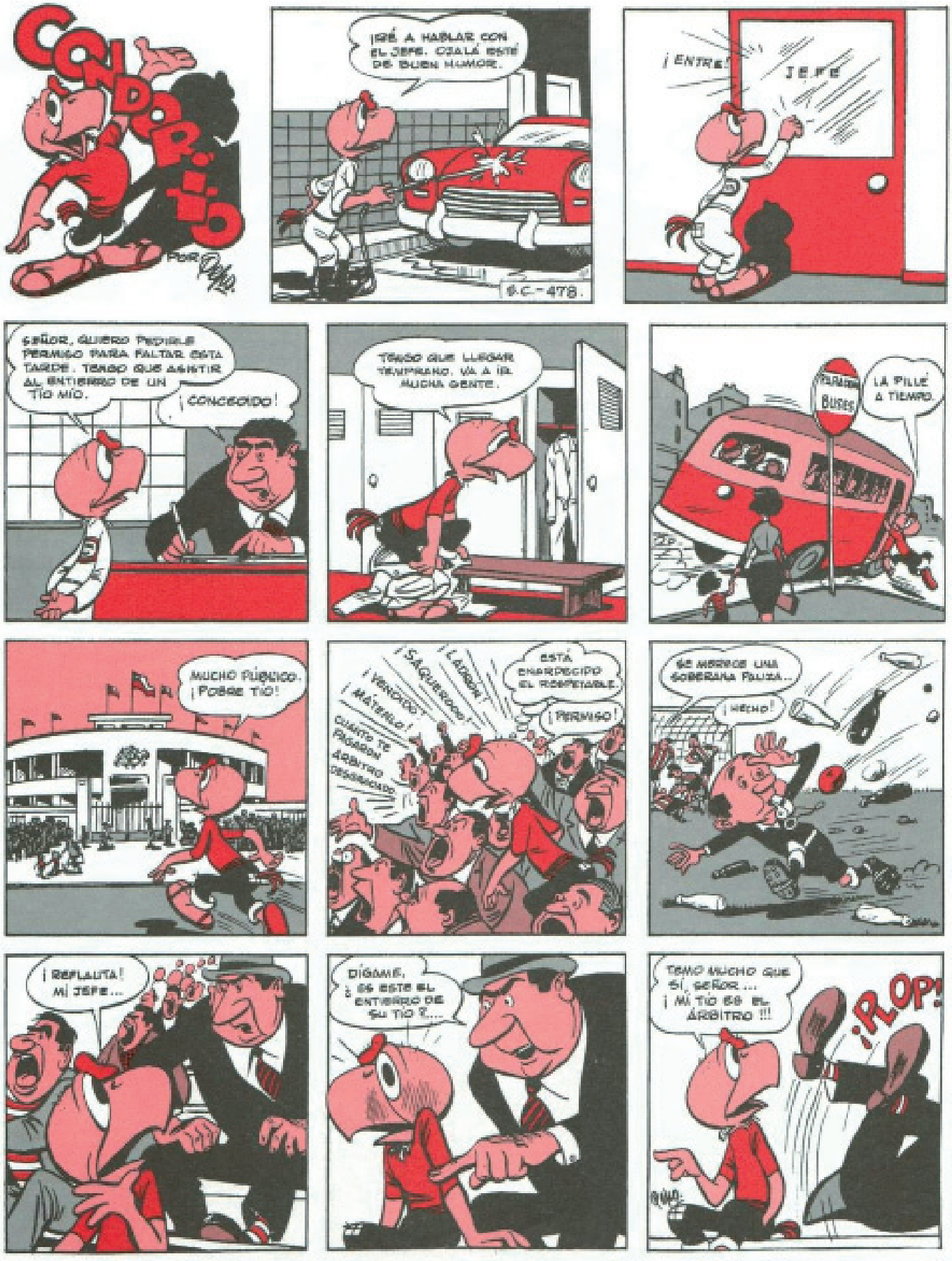
actividades, los alumnos del Liceo Experimental Manuel de Salas desarrollaban sus clases de educación física en aquellas dependencias.

De regreso al fútbol, en un país que hasta el mundial del 62 no estaba futbolizado, estos encuentros de carácter familiar que incluían espectáculos culturales antes de los partidos, propiciaban una actitud particular de jugadores y espectadores, a pesar de que el estadio tuviera una estructura jerárquica, con asientos diferenciados (precio-ubicación y tipo de asiento) que marcaban los variados accesos de todo sector social. En el encuentro mismo, esas diferencias eran ignoradas. Giard planteó la cultura popular, como una realidad que se trata de una cuestión de nuestra cultura (De Certau, et. al 1999:259).

Premisa que encaja con el caso de Ñuñoa y sus centros de encuentro plurisociales, en los cuales la cultura popular se vivía y vive como una cuestión colectiva, "de nuestra cultura", el espacio así lo propiciaba. Aunque fuera de aquel espacio se regresara a composturas tradicionales y percepciones usuales de lo "extraño" de la cultura popular respecto de la percepción de la cultura propia. Pepo ilustró la interacción que se generaba en espacios de encuentro plurisociales como el Estadio Nacional donde Condorito se encontró con su jefe (Condorito edición nº 5 1959).

Otros espacios de reunión relevantes de Ñuñoa, eran la Iglesia, la Casa de la Cultura (primera institución de ese tipo abierta en Chile por una municipalidad en 1953), contaba con la Biblioteca Gabriela Mistral, el Museo de artes plásticas, etc., que desarrollaban una intensa labor de extensión cultural y eran lugares donde convergían personas de los más variados tipos. La plazas como centro de reunión (que para 1962 ascendían a 31), los cines (6 salas para 1961), cafés y teatros, sus cuerpos de bomberos que datan de 1933 y para 1962 eran 6 compañías, junto con el Campo de Sports y el estadio municipal, reflejaban prácticas de sociabilidad que contribuyeron a plasmar de vida cultural, deportiva y de camaradería a Ñuñoa. Así, ésta se instaló en el imaginario social como circuito de ocio e intercambio social paralelo al centro de Santiago, referente en aquella época.

Un elemento fundamental que contribuyó a la fisonomía de Ñuñoa, a partir de 1915, fue el correo de la comuna, que vino de la mano con una sucesión de tabloides, semanarios y publicaciones mensuales (El Heraldo de Ñuñoa, El Reporter de Ñuñoa, El Ñuñoa, Oriente, etc.). Las publicaciones eran herramientas que permitían reforzar la legitimidad de Ñuñoa como comunidad imaginada, para relacionarse entre sí y aunar opiniones -en este caso entre sus habitantes-. Anderson señaló que las comunidades deben distinguirse por el estilo en el que son imaginadas (Anderson, 1993:24), a partir de lo anterior, resulta contundente que en el caso de Ñuñoa, derivara una asociación de la comuna con los sectores medios, ya sea por su evolución histórica, de haber nacido como una suburbanización o corresponder, posteriormente, a una comuna de masas y en alguna medida a una comuna jardín. O también por los estilos de vida de sus habitantes, quienes en suma desarrollaron una identidad de barrio.


CONDORITO
POR
¡IRÉ A HABLAR CON EL JEFE. OJALÁ ESTÉ DE BUEN HUMOR.
S.C.-478.
¡ENTRE!
JEFE
¿SEÑOR, QUIERO PEDIRLE PERMISO PARA FALTAR ESTA TARDE. TENGO QUE ASISTIR AL ENTIERRO DE UN TÍO MÍO.
¡CONCEDIDO!
TENGO QUE LLEGAR TEMPRANO. VA A IR MUCHA GENTE.
PARADA
BUSES
LA PILLÉ A TIEMPO.
MUCHO PÚBLICO. ¡POBRE TÍO!
¡SAQUEROOO!
¡LADRÓN!
¡VENCIDO!
¡MÁTENLO!
¡CUANTO TE PAGARON ÁRBITRO DESGRACIADO!
ESTÁ ENLOQUECIDO EL ROMPEDABLE
¡PERMISO!
SE MERECE UNA SOBERANA PALIZA...
¡HECHO!
¡REFLAUTA! MI JEFE...
DÍGAME, ¿ES ESTE EL ENTIERRO DE SU TÍO?...
TEMO MUCHO QUE SÍ, SEÑOR... ¡MI TÍO ES EL ÁRBITRO !!!
¡PLOP!

La estética de Ñuñoa y su rol respecto a la identidad

"En 1944 cuando la extensión de la capital empieza a bordear los primeros contrafuertes de la cordillera, nos encontramos con que el alcantarillado llega, por el Sur, en Avenida Irarrázaval hasta José Manuel Infante, y, por el Norte de la misma calle, hasta Manuel Antonio Varas. Estos barrios que han progresado en todo sentido y en toda forma en sus construcciones, en su comercio, en su población, todavía no pueden salir del pozo séptico ¿Es posible?

... Como si esto fuera poco, la Dirección de Agua Potable autoriza a los nuevos constructores de Irarrázaval para instalar sus servicios, pero, no se compromete en ningún plazo, sino cuando sea posible... Así, puede terminarse un edificio en el barrio con todos los sacrificios y costos consiguientes, para correr el riesgo al final de que la Empresa le manifieste que no puede dar su líquido elemento hasta un año más... Convendría que, si estos problemas no se solucionan con rapidez, no le contáramos a nadie lo que pasa, porque es una vergüenza nacional, en plena capital de la República" (Familia chilena Nº 7 1 junio 1944)

Complementariamente, del surgimiento de Ñuñoa, su rápido y constante progreso, la mantención de cierto semblante refinado, su evolución de rural a urbana, su metamorfosis a comuna de masas, entre otros aspectos, permiten una analogía de ésta con los sectores medios en tanto proceso de evolución paralelo. De ahí la centralidad de las formas de habitar y consumos urbanos de los sectores medios y el rol que desempeñaba Ñuñoa como espacio.

Familia chilena exhibió la "Versalles de Santiago" en tanto símbolo de progreso transversal, mas expuso asimismo las falencias ocultas detrás de las modernas y cuidadas fachadas ya sean de comercio, vivienda, institucionales, etc., en suma expuso una Ñuñoa en ciernes.

Lo interesante de la nota es la forma en que la publicación humorística expuso la "vergüenza" que revestía a Ñuñoa por haber tenido aún entre sus nuevas construcciones pozo séptico. El progreso no iba de la mano con el pozo séptico. Los sacrificios y costos de la construcción de nuevas moradas también expusieron las aristas menos agraciadas de estos procesos de transformación rurales-urbanos, las relaciones de dependencia con las empresas proveedoras y el colapso que tenían estas empresas de poder proveer sus servicios no daban abasto. Es decir, la evolución era de alguna forma precaria.

En las zonas que atravesaban metamorfosis, y en consecuencia cambiaban el semblante de la ciudad, era absurdo pensar que no hubiera alcantarillado extensivo, sin embargo, resulta más grotesco aún observar las formas sociales como el pretender ocultar la "vergüenza nacional", en caso de que el alcantarillado tardara mucho en ser instalado. Lo anterior, exhibe la centralidad de las apariencias en toda su envergadura, muy afín a las expresiones de distinción de los sectores medios de entonces y sus afanes de buena presencia con Ñuñoa como telón de fondo en esta construcción social.

En 1950, la revista Eva en su nota "Santiago sin carretas" que titulaba "Ñuñoa, la niña bonita y coqueta" plasmaría las expresiones que tal vez traten la esencia de ésta; un pueblo que se afinaba, y como resultado iba pareciéndose a una niña bonita y coqueta; acepciones complementarias que encuadraban el espíritu hacia ésta:

> *"Ñuñoa tiene algo de esto, pero es más barrio y más chileno. Tiene su plaza española, con mamás que tejen y niñitos que se quiebran las costillas en los juegos infantiles. Las niñas románticas creen aún en la técnica eterna del pololeo en la última fila del cine. Los jóvenes trabajan en oficinas en Santiago, y cuando echan el primer bigote, compran unos autos baratos, que tienen hasta malacostumbrados caminan de vez en cuando. Ñuñoa tiene cines, teatros, una boîte, restaurantes caros y cierta vida independiente. Más que barrio, es proyecto de ciudad, o de pueblo en ciernes" (Eva 31 marzo 1950 p. 36)*

¿Qué aspectos propiciaban la asociación de Ñuñoa como barrio? La contextualización de Mayol sobre el barrio como "ese trozo de ciudad que atraviesa un límite que distingue el espacio privado del espacio público: es lo que resulta de un andar, de la sucesión de pasos sobre una calle, poco a poco expresada por su vínculo orgánico con la vivienda" revela a semejanza esa Ñuñoa con infinidad de espacios de encuentro, que propiciaba la vinculación orgánica devenida en una identidad hacia el espacio, identidad que los ñuñoínos relucían en distintos contextos.

Sobre aquel espacio cotidiano Mayol agregó "lo público y lo privado no se ponen de espaldas como dos elementos exógenos, aunque coexistentes; son mucho más, sin dejar de ser independientes uno del otro pues, en el barrio, no hay significación de uno sin el otro" (De Certeau et. al, 1999:9-11). Ñuñoa, complementariamente aparecía como ese espacio que se vivía como barrio.

Por otra parte, acrisolar el pueblo por medio de progresos y modernizaciones había convertido a la aldeana Ñuñoa en una niña bonita, que detentaba tanto la frescura de lo nuevo como su inmadurez. Por lo mismo, si la proyección de Ñuñoa se veía estancada, esa niña bonita no se convertiría en mujer, proyecto de ciudad, la mujer chilena que describía *Eva*; la madre de la plaza, las jovencitas en el cine, las niñas en los juegos infantiles.

Asimismo, Ñuñoa como proyecto de ciudad, según *Eva*, había desarrollado circuitos de sociabilidad que eran alusivos a los sectores medios, una comuna de masas, lo que se refuerza por los perfiles de habitantes presentes en la descripción. En este relato, en general, se observa la estructura fundacional del barrio señalada por Mayol, espacios con vida propia por medio de las prácticas de sus habitantes. Así por ejemplo los jóvenes ñuñoínos oficinistas, encajaban con la vida independiente que ofrecía la comuna, más aún contribuían a esa idílica imagen de "Santiago sin carretas".

Complementariamente, en *Familia chilena* se deduce la asociación de Ñuñoa con los sectores medios, ya sea por cómo expone la relación de dependencia, en este caso, con la empresa de agua potable, junto con la espera eterna y silenciosa para que instalaran el alcantarillado; no gritaban su enojo, eso atentaba contra las apariencias. Además, "desregulaba" la apatía con la que se asociaba a éstos sectores. Esto, sumado al hecho de que la tradicional fachada colonial y su entorno rural se alteraba por los nuevos edificios y no casas -como señaló la nota- modernos y posiblemente más prácticos y accesibles que una casa, además más económicos en su mantención respecto de éstas. En suma, Ñuñoa estaba en desarrollo, era símbolo de progreso nacional, pese a los desperfectos denunciados en los medios locales y se perpetuaba con pujanza como una alternativa para los sectores medios.

Comentarios finales

El modelo universal de familia de entonces corresponde al modelo de la "clase media", según Míguez, sector social que se define a partir de una construcción de imágenes que Barrán señaló como "fruto del proceso de urbanización, movilidad social, de la diversificación de los consumos, del sincretismo étnico, de la escolarización, de la construcción de identidad nacional, de la fijación de nuevos estándares de corrección social" (Míguez, 1999:22). A partir de lo anterior, Ñuñoa aparece como espacio de sectores medios, en donde tuvieron lugar todas las definiciones que incluyen aquel modelo de "clase media" anteriormente señalado.

A la construcción de este imaginario colectivo de Ñuñoa como espacio de sectores medios, ya sea por su vida de barrio, su carácter de comuna jardín, se sumaron los bosquejos de espacios superpuestos que fueron transformándose a la par que los heterogéneos habitantes de la comuna. En suma, Ñuñoa fue un escenario de interminable fabricación de espacios (de Certeau, 1999:202). Ahí la imagen de comuna *recitada* de de Certeau adquiere importancia como referente del no silencio de los objetos que la componían y sus relatos cotidianos, especialmente, para los sectores medios que extraían los beneficios de las peculiaridades de Ñuñoa y evolucionaban a la par de ésta. Esto podría deberse a que del resultado de las experiencias de los sectores medios entre lo vivido y lo imaginado, influenciado por normas jurídicas y políticas estatales en un contexto que se trasladaba entre lo nacional, los hijos del pueblo y lo cosmopolita, los inmigrantes; y entre lo popular y lo burgués, lo masivo y lo elitario imbricaban con el surgimiento y conformación de Ñuñoa.

Entonces, Ñuñoa en su transversalidad representó entre 1932-1962 no sólo un espacio urbano en el que los variopintos sectores medios se sintieron a sus anchas y convergieron, a su vez, tanto con las clases acomodadas como con las clases populares. Sino que este espacio ejerció un rol simultáneo de transformación a la par que sus variopintos habitantes, entre los cuales los sectores medios imprimieron aquel sello identitario.

Bibliografía

Aylwin, M. et al. 1999. *Chile en el siglo XX*. Santiago: Ed. Planeta, 9º edición.
Bedrack, M. 1986 . “El Urbanismo en Chile 1928/1973” Revista CA. pp. 31-32
Castillo Castillo, J. 1996. “El hogar, un estilo de vida”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 2.
Correa Sutil, S. et al. 2001. *Historia del siglo XX chileno: balance paradojal.* Santiago: Ed. Sudamericana.
De Certeau, M., Giard, L. y Mayol, P. 1999. *La invención de lo cotidiano, T. 2: Habitar, cocinar,* México, Universidad Iberoamericana.
León Echaíz, R. 1972. *Ñuñohue: Historia de Ñuñoa, Providencia, Las Condes y la Reina*. Buenos Aires; Santiago Editorial Francisco de Aguirre.
Sabatini, F., Booth R. Y Cáceres, G. 2002. “La suburbanización de Valparaíso y el origen de Viña del Mar: entre la villa balnearia y el suburbio de ferrocarril (1870-1910) en: Pastoriza Elisa coord., *Las puertas al mar: consumo,*

ocio y política en Mar del Plata, Buenos Aires, Biblos.
Silva, P. 2010. *En el nombre de la razón (Tecnócratas y política en Chile).* Universidad Diego Portales.
Martin, C. *Ñuñoa una obra centenaria 1894-1994.* Ilustre Municipalidad de Ñuñoa, Santiago, Chile.
Míguez, E. 1999. "Familias de clase media: la formación de un modelo", en Fernando Devoto y Marta Madero (coord.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II: La Argentina plural: 1870-1930* . Taurus, pp. 21-45
Sabat Pietracaprina, P. 2000. *Las huellas del tiempo. Historia de Ñuñoa.* Santiago, Nuevo Extremo.

Fuentes escritas

Coello, H. *Villa de Ñuñoa* 1962, Santiago 1962. (Gentileza de Alejandro Hernández, Departamento de obras Ilustre Municipalidad de Ñuñoa)
Condorito edición nº 5 1959
El Ñuñoa n º3 17 de mayo 1952
Familia chilena Nº 7 1 junio 1944
En Viaje/ Empresa de los Ferrocarriles del Estado. Santiago : La Empresa, nº 192 1949
Ercilla, 3 de enero de 1962
Eva 31 marzo 1950
Ilustre Municipalidad de Ñuñoa, Preparados para el nuevo siglo, Ñuñoa 2000 más Ñuñoa, CD Rom Santiago de Chile, 2000
Manuel: entrevista realizada por la autora 25/11/11.
Mapas adaptaciones de Instituto Nacional de Estadísticas (INE) Subdepartamento de Geografía, redibujados por Max Melnick (SM)
Préstamos para la vivienda: 1959, 1960, 1961, labor indirecta/ Corporación de la vivienda. CORVI. Imp. Lito y Stanley, Santiago, 1962.

Fuentes gráficas

1: Datos extraídos de: Ilustre Municipalidad de Ñuñoa, Preparados para el nuevo siglo, Ñuñoa 2000 más Ñuñoa, CD Rom Santiago de Chile, 2000)
2, 3, 4: Los 3 mapas son adaptaciones de INE Subdepartamento de Geografía, redibujados por Max Melnick (SM).
5: Vista aérea Estadio Nacional 1962. Ver: Coello, H.Villa de Ñuñoa 1962. Santiago 1962. p. 41 (Gentileza de Alejandro Hernández, Departamento de obras Ilustre Municipalidad de Ñuñoa)
Figura

La Divina Palabra. El camino de lo escrito a la imagen

ARTICULO

obra literaria - imagen - re-interpretación - significado - estética - ideología

Franca Ferraris

Se encuentra cursando el 5to año de la carrera de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla funciones de auxiliar docente en la materiaInformación y Materia en la cátedra Bogani desde el año 2014.

Sebastián Vela

Se encuentra cursando el 5to año de la carrera de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla funciones de auxiliar docente en la materia Representación Arquitectónica en la cátedra Jacoby desde el año 2013; y en Taller Arquitectónico en la Universidad de San Martín.

Recibido: 31/10/2014
Aceptado: 06/04/2015

Introducción

La arquitectura transitó a través de la historia un camino ligado a diversas disciplinas. Ese recorrido del diseñador en búsqueda de su obra, personal y auténtica, tiene orígenes variados y en muchos casos multidisciplinarios. La inspiración (atributo que la historiografía le ha concedido a unos pocos) no es más que la habilidad para filtrar, reinterpretar y transformar la información que nos viene dada por el contexto en el que habitamos. La producción, resultado de este proceso, cobra carácter cuanto más complejo y variado sea ese punto de partida. El arte plástico, la poesía y la música han sido verdaderas fuentes de inspiración para muchos arquitectos. Entre muchos otros ejemplos, encontramos la casa Schröeder del arquitecto Rietveld en Holanda, con su correlato en la pintura de Mondrian; ó la experimentación formal en el arte plástico de Le Corbusier, que luego se ve reflejada en muchas de sus obras. En estos casos, no nos sorprende que representaciones del arte plástico puedan transformarse en arquitectura, ya que en última instancia trabajan con el mismo recurso: la imagen. Así, podemos decir que se establece un vínculo imagen-imagen que permite, en un principio, una lectura de carácter más lineal. Ahora bien, qué sucedería en la relación entre arquitectura y literatura, ¿cómo se construye un vínculo entre un texto escrito y una obra de arquitectura? ¿Cómo se desarrollaría este nuevo vínculo palabra-imagen?

Esta relación entre dos disciplinas cuyos campos de acción parecen a primera vista lejanos, se ha repetido también a lo largo de la historia, por nombrar sólo algunos, la estética del cómic utilizada por Archigram ó el homenaje del arquitecto Milan Radic a “El Poema del Ángulo Recto” de Le Corbusier. Para poder entender de qué manera la arquitectura es capaz de transformar palabras en obra arquitectónica es importante entender el proceso creativo. ¿Qué sucede en el intervalo entre lo leído y lo construido? Esta etapa intermedia, ubicada entre el inicio y el final de una obra arquitectónica, es la que nos compete en este artículo. En este pasaje de la palabra escrita a la obra, ¿cómo se vuelven imagen las palabras?; y en esta transformación, ¿cómo se construye un nuevo significado desde su materialización? Para abordar esta problemática, estudiaremos dos obras inspiradas en La Divina Comedia de Dante Alighieri: el Palacio Barolo, construido en Buenos Aires por Mario Palanti en 1923 y El Danteum, proyectado para la Roma de Mussolini en 1942. En primer lugar, repasaremos el relato de La Divina Comedia, haciendo hincapié en aquellos valores que entendemos fueron retomados por los

arquitectos para la construcción de sus obras. Luego, abordaremos el análisis del proceso de construcción de la imagen en nuestros casos de estudio, entendiéndolo como el resultado de la interacción de tres variables: el contexto en que fueron producidos, su correspondencia con el modo de habitar y el lenguaje con el que se materializaron.

Aproximaciones teóricas

En primer lugar, nos gustaría definir algunas variables que operan en el proceso proyectual de una obra arquitectónica. En este caso, al ser edificios cuyo punto de partida es un texto escrito, nos centraremos en la tríada palabra – proyecto – espacio, y en el tipo de relaciones que se establecen entre estos componentes. Entendemos que el texto escrito no es una fuente unívoca, pasible de ser replicada literalmente, sino que el lector lo interpreta de manera personal, subjetiva, y condicionada por aquellos factores sociales y culturales imperantes en su época. Este lector-autor de la obra arquitectónica elabora una interpretación del texto, determinada en términos generales por el paradigma de una época y, en términos particulares por su entorno inmediato y sus móviles personales. Otro factor a tener en cuenta en la etapa del proyecto es que "el espacio es un lugar practicado[1]" (De Certeau, 1980:129), es decir que cuando proyectamos no sólo definimos características físicas de los espacios (tamaños, proporciones, formas) sino que también establecemos acciones, formas de vida y situaciones sociales que, al mismo tiempo que moldean el modo de habitar de una cultura, son también el producto ésta misma. En síntesis, en el proceso creativo entran en relación: la interpretación de la obra escrita por parte del arquitecto, un programa funcional con el que debe cumplirse y un modo de habitar. La composición de estos elementos se proyecta en la obra arquitectónica, pero no de cualquier modo, sino que su organización también se encuentra atravesada por una búsqueda sobre cómo debe ser la imagen del edificio.

En relación a esto, nos gustaría profundizar sobre el concepto de imagen. Eco (2013 [1968]) nos habla de la doble característica del objeto arquitectónico, capaz de funcionar y comunicar simultáneamente. En este sentido, podríamos pensar a la obra de arquitectura como una composición en la que se entrelazan el programa funcional, representante de las necesidades que el

1. De Certeau plantea una diferencia entre "lugar" y "espacio" en las narraciones. Para él, el "lugar" define el orden en el cual se distribuyen los elementos, sus posiciones. El "espacio" es el producto de las operaciones que se apliquen a los elementos; está temporalizado y funciona como una unidad.

edificio debe satisfacer; y la imagen, producto de una búsqueda estética del arquitecto. Estos dos elementos -programa e imagen- son indisolubles de la concepción espacial y, en conjunto determinan el discurso del mensaje a transmitir.

Para abordar la problemática de la relación literatura y arquitectura nos proponemos centrarnos en esta última, entendiendo que la obra de arquitectura es, entre otras cosas, la construcción de una imagen. Creemos que, en la construcción de la obra de arquitectura siempre existe la intención de transmitir un mensaje, hecho que se manifiesta a través de la imagen generada. Así lo determina Venturi en su estudio sobre Las Vegas: "los edificios evocaban asociaciones explícitas y alusiones románticas al pasado para transmitir un simbolismo literario, eclesiástico, nacional o programático" (Venturi, 1972:27). Ahora bien, podríamos afirmar que la imagen opera en dos planos: el estético propiamente dicho y el fenomenológico[2]. Por un lado, el estético, lo directamente visible, es lo que se nos presenta a todos por igual en la materialización. Aquí entran en juego las cuestiones de estilos arquitectónicos y de simbología. El fenomenológico, por otro lado, opera al nivel del inconsciente del hombre; se trata de la percepción del usuario; así "hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas" (Merleau–Ponty citado por De Certeau, 1990 [1980]:130). Dicho esto, es importante resaltar que ambos planos se interrelacionan y combinan, ya que en última instancia, ambos son determinantes de la configuración morfológica-espacial.

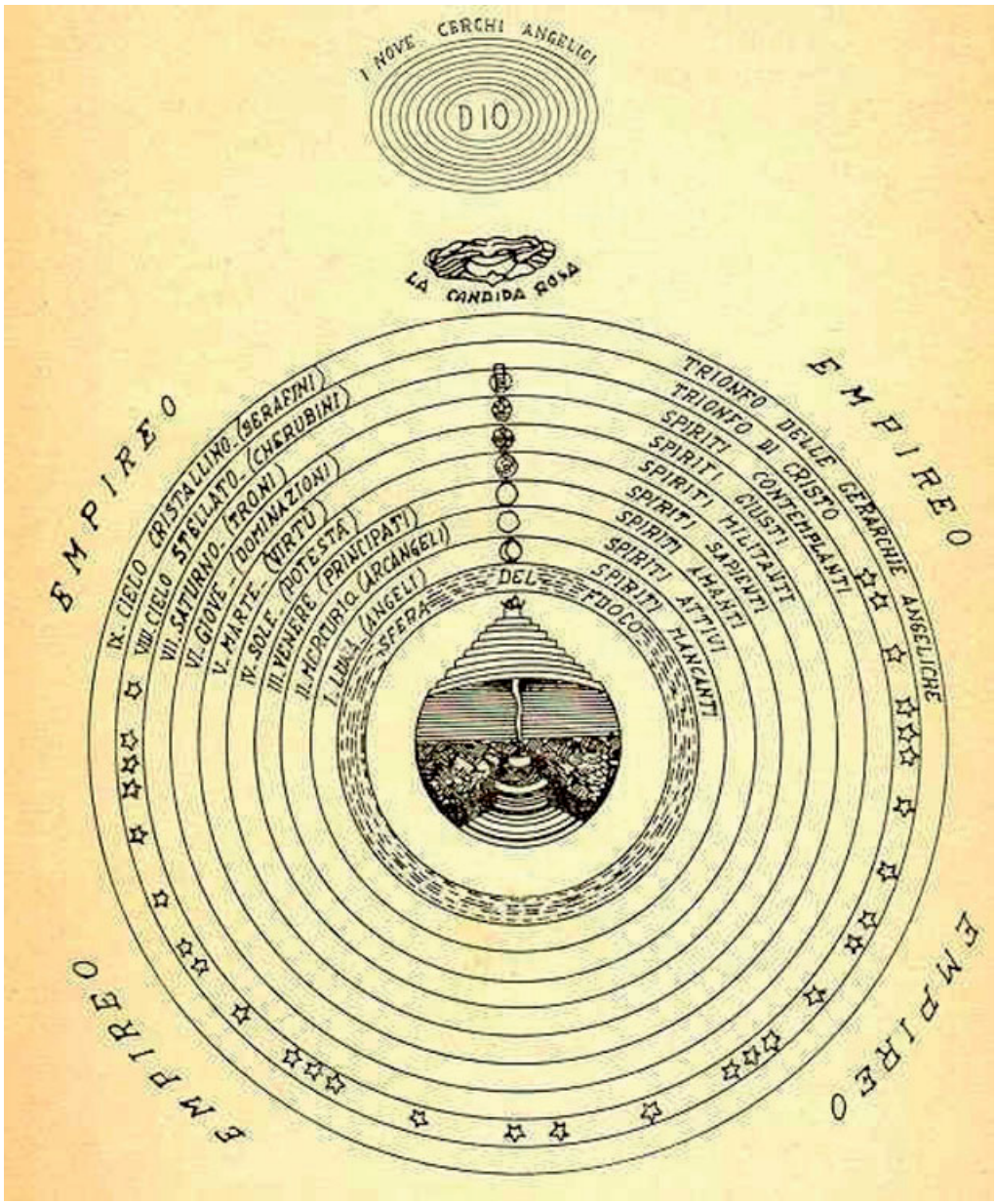
En resumen, si dos obras utilizan la misma fuente de inspiración para crear dos edificios con imágenes distintas, podríamos afirmar que existe el lugar para la interpretación y la re-interpretación, influenciadas necesariamente por el contexto en el que fueron producidas. El análisis comparativo de este artículo permitirá visibilizar cómo cada arquitecto construye en el proceso proyectual interpretaciones y búsquedas diversas que dan lugar a dos edificios con lenguajes visuales, organizaciones espaciales y significados completamente distintos, tanto en el plano morfológico-estético, como en el ideológico, para la construcción de una imagen de edificio que encarna un mensaje.

---

2. Marta Zátonyi define este plano como la combinación de dos conceptos. El Einfühlung, "la empatía, simpatía simbólica o autoproyección del yo sobre el fenómeno" y la duración, "la expresión de las riquezas de la memoria inagotable". Lo que vemos y cómo lo vemos depende de nuestro pasado, de nuestras experiencias y realidades psíquicas (Zátonyi, 2002:39-40).

La Divina Comedia: significado y re-interpretación

La Divina Comedia fue escrita por Dante Alighieri en los primeros años del siglo XIII en Italia. Relata el viaje de Dante hacia el Paraíso, atravesando el Infierno y el Purgatorio, acompañado en cada instancia por un personaje distinto, Beatriz y Virgilio. La obra se estructura en tres cánticos, coincidentes con las tres instancias que atraviesa el protagonista. Dante imagina y relata los espacios de su obra según la cosmovisión de su época: en el siglo XII todavía existía una cultura teocéntrica, la Tierra se creía esférica y estática, en un esquema en el que los demás planetas –incluidos el Sol y la Luna- giraban alrededor de ella. Con esta concepción de espacio construye el autor sus escenarios en La Divina Comedia.



La cosmovisión de Dante.

Pero la esencia de esta obra no se encuentra ni en la forma de organización del mundo, ni en las construcciones espaciales de Dante, sino en el contenido del texto. Los valores que plantea: la felicidad, la moral y la salvación tienen carácter universal en la cultura occidental, constituyendo el sustento ideológico de la Iglesia Católica. Si bien esta institución ha ocupado un lugar central en la sociedad a lo largo de la historia, su rol ha variado según el lugar y el momento histórico en el que nos situemos. En el contexto del libro, en la Edad Media, se constituyó no sólo como organizadora de toda la vida social y política, sino también como ley delimitadora de la producción artística y arquitectónica: "Durante sus trece siglos no había nada, ni estética, ni ética, ni lógica, entre otras instancias fuera de la continencia de las ideas religiosas" (Zátonyi, 2002:150).

Como hemos mencionado, el rol de la Iglesia ha cambiado a lo largo del tiempo, y por ende, adoptó diferentes papeles en los contextos históricos de nuestras obras de análisis. En el marco porteño de principios del siglo XX, la Iglesia ve limitado su poder, a la sombra de un proceso de secularización llevado a cabo por el Estado Nacional. En este sentido, su función como canon ético-moral fue perdiendo campos de acción dentro de la sociedad, pero mantuvo su carácter simbólico, permitiéndole a la clase alta argentina de ese momento colocarse a la altura de la cultura europea e identificarse con ella, a través de la figura de la religión católica. Por otro lado, en la Italia de Mussolini, la Iglesia forma parte de la estructura de imposición de poder del régimen dictatorial. En este contexto, el orden y la cultura de masas, característicos de la religión católica, son también valores fundantes de la ideología fascista, aunque justificados por otras motivaciones.

En resumen, la identificación de *La Divina Comedia* como baluarte cultural portador de la religión católica, es lo que permite a los arquitectos retomarla cientos de años después -en contextos sustancialmente distintos- para fundamentar los lineamientos teóricos de sus obras arquitectónicas. Si bien Palanti y Terragni recibieron como encargo un edificio de viviendas y un centro de exposiciones respectivamente, buscaron encarnar valores propios de la religión en obras de arquitectura que nada tenían que ver con la actividad religiosa. Es importante resaltar que la elección de esta obra literaria no fue posterior al encargo de los edificios, sino que fue parte de su misma concepción; en el caso del Danteum, éste fue ideado como homenaje del gobierno de Mussolini a la figura de Dante y, en el caso del Barolo, Palanti era miembro de la misma logia medieval de la que Dante había formado parte, estrechamente vinculada a la fé católica. Los proyectos del Danteum y el Barolo

representaron así, una forma de traer nuevamente a escena los fundamentos de la Fe Católica, pero insertos en problemáticas contemporáneas a su tiempo.

Recorriendo el proceso proyectual de Palanti y Terragni contexto-significado-materialización

El Palacio Barolo

Mario Palanti, arquitecto italiano radicado en Buenos Aires, proyectó el Palacio Barolo en 1923. Al igual que Dante Alighieri, era miembro de una logia medieval llamada la ¨Fede Santa¨[3] . Como menciona Contreras en Rascacielos Porteños, esta secta consideraba al Dante como creador de ¨la metáfora moralizante del Infierno, Purgatorio y Paraíso, que en realidad representan a los tres modos de ser de la humanidad: vicio, virtud y perfección¨ (Contreras, 2005:72). En este sentido, el diseño y construcción del Palacio Barolo representó para el arquitecto la posibilidad de plasmar las creencias de la hermandad de la que formaba parte:

> ¨El futuro edificio de Barolo sería, entonces una maqueta ilustrada del Cosmos al estilo de las catedrales góticas, heredando de esta manera la tradición del espíritu constructivista de aquel estilo, o sea, la idea de transformar la vida y la sociedad mediante la arquitectura¨ (Contreras, 2005:72).

Con respecto a la afirmación de Contreras, es necesario situarse en el contexto histórico que atravesaba la Argentina -y más precisamente Buenos Aires- en aquellos años. La ciudad se hallaba en pleno crecimiento, constituyendo su imagen como metrópoli, con la que se presentaría frente al resto del mundo. El proyecto urbano para Buenos Aires de 1880 del intendente Torcuato de Alvear –inspirado en los planes de Haussmann para París- contemplaba la creación de la Av. de Mayo, con la consecuente expropiación de las manzanas aledañas, demoliendo los edificios coloniales existentes y, otorgando así, la posibilidad de determinar el nuevo perfil de las construcciones que se ubicarían sobre esta avenida: el edificio de La Prensa, el Diario Crítica, el Café Tortoni y una gran cantidad de palacios y hoteles de lujo, entre otros. Al mismo tiempo -pero contradictoriamente- la avenida representaba a la Argentina como país independiente, destacando y unificando los poderes legislativos y ejecutivos. Pero este plan no nacía de un sentimiento de identidad nacionalista basada en el pasado criollo ó aborigen, sino de una pretensión de presentarse de una determinada manera en el contexto internacional: un país con una capital de carácter europeo. En relación a esto, Svampa nos ha-

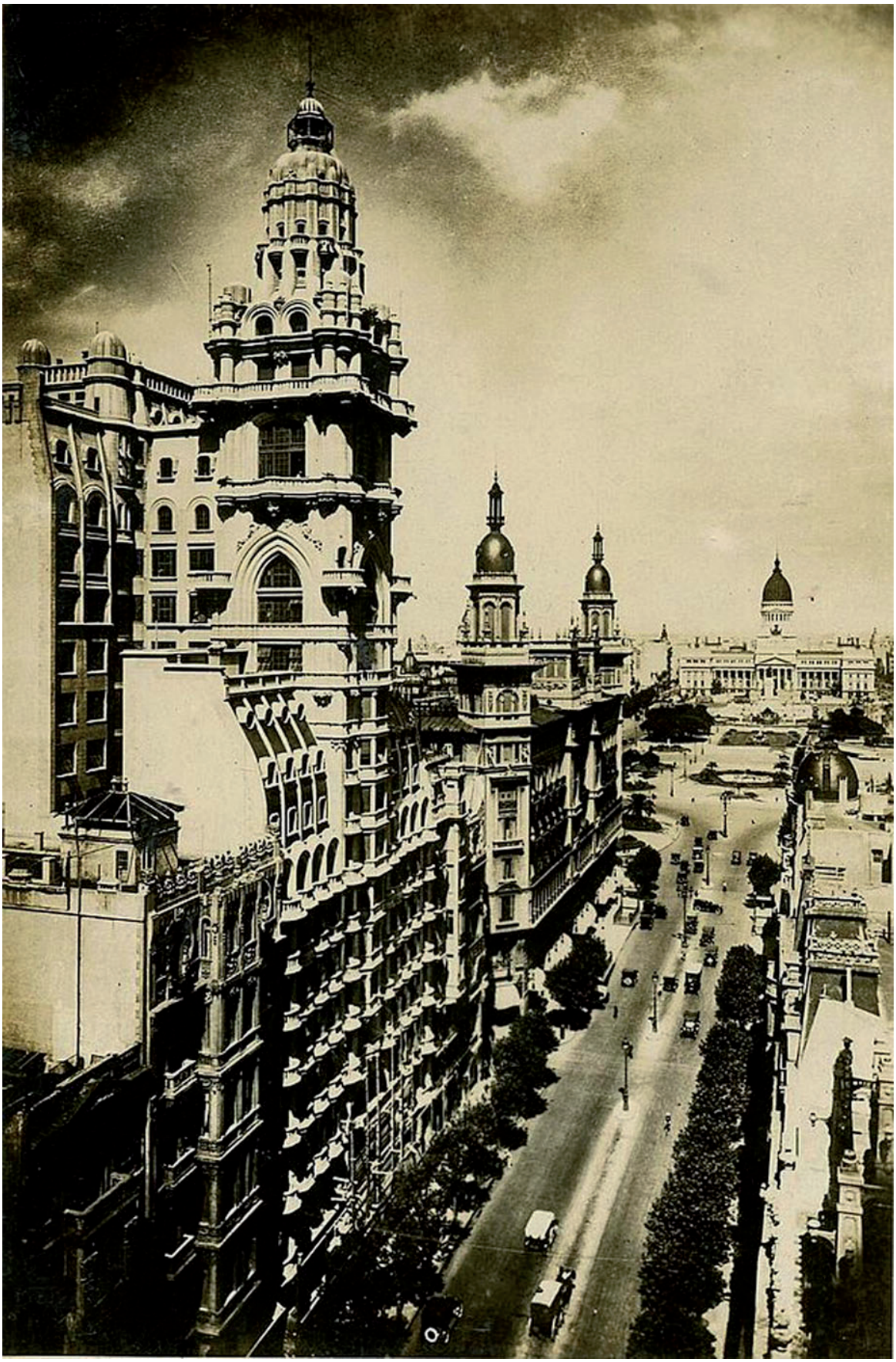
3. Fede Santa: logia medieval integrada por hombres de letras y humanistas fieles a la Santa Sede.

bla de la historia socio-política argentina entre 1880 y 1930:

> "La época marca así el tránsito que va del liberalismo triunfante al liberalismo defensivo; de la puesta en práctica, por parte de una élite, de un proyecto hegemónico que contemplaba la integración de diversos sectores sociales, a un modelo de desarrollo que encubría esencialmente una ideología de dominación de una clase empeñada en la defensa de sus antiguos privilegios. Expresaba también la puesta en plaza de un principio de legitimación política, en nombre de ciertos valores como la Civilización y el Progreso europeo, asociados a la instalación de un régimen liberal". (Svampa, 2010)

En este sentido, el Palacio Barolo encajaba perfectamente en este proyecto político-cultural impulsado por la clase dominante, que en términos urbanísticos significó tabula rasa con el pasado arquitectónico de Buenos Aires.

La construcción de un edificio con inspiración en La Divina Comedia, destinado a ser el mausoleo de Dante, representa estos cimientos sobre los cuales se estaba erigiendo la identidad de la ciudad: los principios de la Iglesia católica y la imagen de las ciudades europeas, con la consecuente importación de estilos y formas de construcción que nada tenían que ver con el pasado criollo; aunque también expresa el sentimiento del arquitecto como heredero de los restos del escritor. El sitio elegido, la Av. De Mayo -primera avenida de Buenos Aires-, y el controversial permiso otorgado por el Estado para construir por sobre los límites reglamentarios, constituyeron al Barolo como el edificio más alto de Latinoamérica. "El permiso fue otorgado el 3 de enero de 1921 por el intendente José Luis Cantilo con el argumento de que si se autorizaba la construcción del edificio iba a ayudar a enmarcar la cúpula del Congreso Nacional como remate del eje de la Avenida de Mayo" (Contreras, 2005:73).



Vista de Avenida de Mayo: el Palacio Barolo y el Congreso de la Nación.

Ahora bien, como ya hemos mencionado anteriormente, el arquitecto construye el significado y la imagen final en su obra a partir de dos planos: el estético y el ideológico, y su correspondiente relación con el contexto histórico. En primer lugar, está la elección de Palanti de utilizar el estilo gótico como lenguaje arquitectónico, evocador de la tradición constructiva de las iglesias durante el medioevo, y su correspondiente concepción de la relación Hombre-Dios. Este lenguaje estilístico también es portador del papel que cumple la religión cristiana en la historia. En relación a esto, Pugin afirma que "el gótico no era un estilo, sino ¨una religión¨, y que valía más que el estilo griego, porque la religión cristiana valía más que la pagana¨ (Hilger, 2008:144). En este sentido, podemos observar la importancia simbólica que conlleva la utilización de un estilo característico de los edificios religiosos –iglesias católicas del medioevo- en un edificio de viviendas de principios de siglo XX. De todos modos, Palanti no se dedicó a una simple reproducción de las formas del estilo gótico, sino que creó nuevas, dando lugar así a un nuevo ¨estilo¨. A nuestro entender, el resultado consistió en la creación de un híbrido, en el cual el arquitecto utilizó formas y elementos (bóvedas, naves longitudinales, cúpulas, ornamentación de estilo gótico) ya conocidos para construir espacios que originalmente no se encontraban asociados a ellos. Por ejemplo, el hall de entrada –que actúa simultáneamente como pasaje hacia la calle Hipólito Yrigoyen- está conformado por una sucesión de bóvedas de cañón cruzado y un espacio central rematado por una falsa cúpula (Figura 3), pero en el que también se ubican los ascensores y locales comerciales. En este sentido, podríamos afirmar que en este proceso proyectual, Palanti otorga un nuevo simbolismo a una forma ó re-funcionaliza símbolos ya establecidos. De este modo, el arquitecto utiliza estos recursos para conformar la imagen del edificio, combinando de manera inteligente lo programático y lo estético, de forma que le sea útil a su proyecto.

Vista interior de la falsa cúpula.

Al momento de proyectar, Palanti hizo uso de referencias explícitas a *La Divina Comedia*, constituyendo lo que podríamos entender como un modo vacío de generar símbolo e imagen en arquitectura. Podemos observarlo en la construcción de cien plantas en alusión a los cien cánticos del texto escrito, ó la división del edificio en tres niveles que se desarrollan en altura: el Infierno, Purgatorio y Paraíso de la obra de Dante. Pero, si podemos leer entre líneas, el arquitecto utilizó recursos arquitectónicos, como la altura, la perspectiva y la escala para generar su propia traducción de la obra literaria, de modo que sea útil a la imagen del edificio. Así, la importancia de la altura del edificio no radicaba en la cantidad de pisos, sino en que el Barolo se constituyera como el edificio más alto de la Av. De Mayo.

Podemos afirmar entonces que la arquitectura construye significado desde otra perspectiva, a través de la imagen. ¿Cómo se produce este proceso? Si el punto de partida es la obra escrita -*La Divina Comedia*- y su significado inicial, Palanti diseña y construye algo ¨nuevo¨. El objeto materializado no es una simple traducción de palabras a imágenes, sino el resultado de la sumatoria de relaciones simbológicas, interpretaciones y re-interpretaciones y la elección de un lenguaje estilístico con el que expresarlos en un contexto particular. Es mediante este proceso que el significado de la obra puede ser utilizado a través de la obra arquitectónica para nuevos intereses, contemporáneos al período en que se construye. Así, un edificio de viviendas de alta clase social se asocia a un estilo constructivista históricamente católico y, al mismo tiempo, se convierte en arquitectura ¨representativa¨ de la Buenos Aires de ese momento.

Estos procesos que pudimos identificar en el Palacio Barolo, se repiten en nuestro segundo caso de estudio, aunque veremos a continuación cómo se suceden, dando lugar a un resultado formal-ideológico diferente.

El Danteum

Terragni recibe el encargo del Danteum durante el final del gobierno de Mussollini (1922-1943) en Italia, con motivo de la Exposición Universal de Roma[4] de 1942. El edificio debía ser un homenaje a la figura del Dante, considerado por el régimen político como ¨el poeta del Imperio¨, debido a sus

4. El Danteum formaba parte de la Exposición Universal de Roma de 1942, proyecto urbano llevado a cabo por Benito Mussolini para celebrar los veinte años del gobierno fascista en el poder.

profecías políticas imperiales. Como nos cuenta Schumacher,

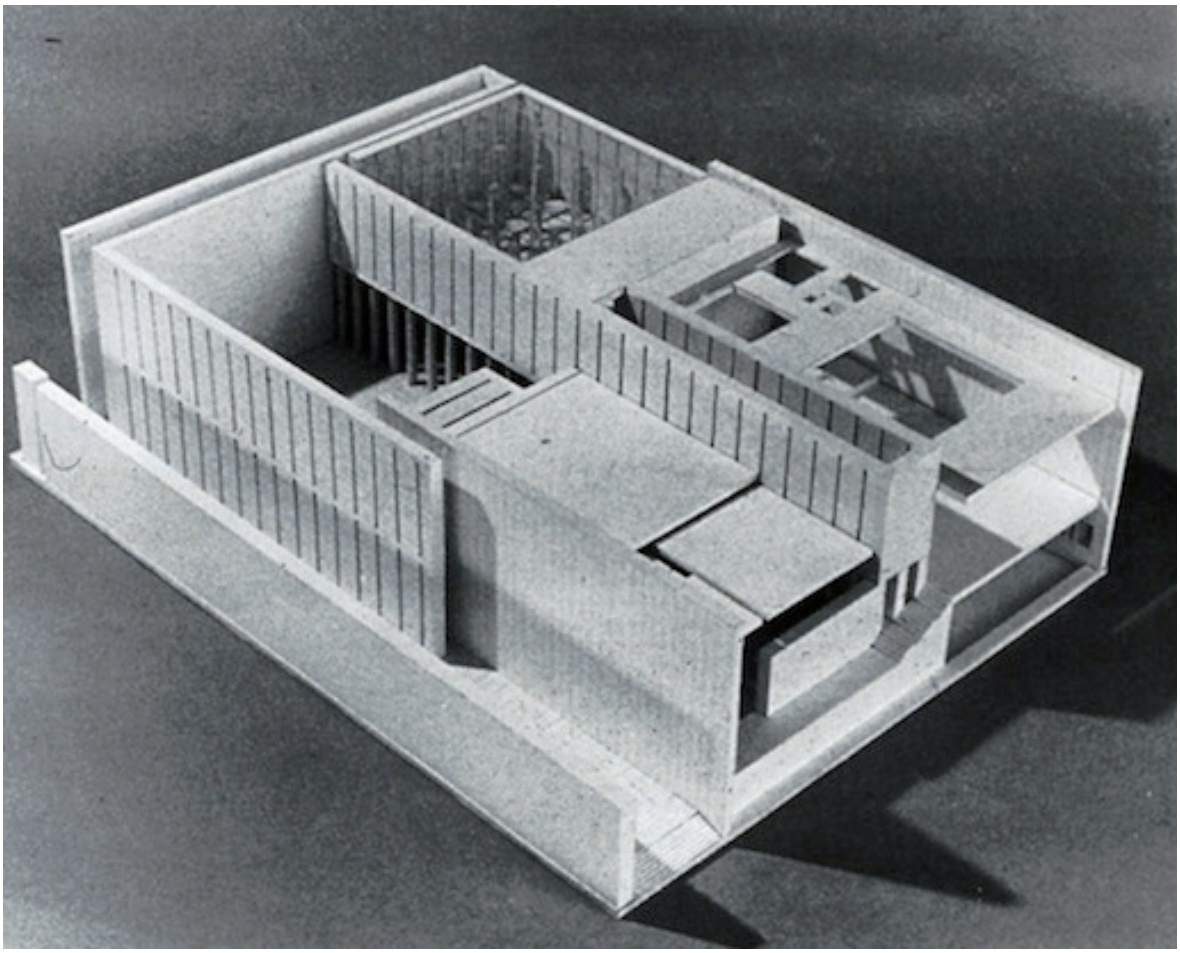
> "La concepción dantesca del Imperio, con el emperador que recibe directamente de Dios su justa y legítima soberanía sobre el mundo seglar, con la iglesia que recibe su propio poder sobre el espíritu sin ser en absoluto superior al Imperio, era naturalmente crucial para la Italia de Mussolini" (Schumacher, 1997:121).

Así, el homenaje a Dante consistió para el gobierno fascista el medio para respaldar su ideal de Estado Imperial, sustentado en los valores de la Iglesia católica medieval. El proyecto recibió la aprobación del gobierno y, si bien nunca llegó a concretarse debido a la explosión de la guerra, el arquitecto y sus colaboradores llegaron a plasmar la propuesta y sus intenciones en una memoria escrita que se mantuvo hasta nuestros días.

Para 1938 –año en que comienza el proyecto del Danteum- el Movimiento Moderno ya estaba expandido por Europa. Este pensamiento arquitectónico, del que formaba parte Terragni, rompía con los lineamientos establecidos hasta ese momento, entendiendo a la forma arquitectónica como un producto lógico, determinado por el programa y las posibilidades del material; pero sobre todo consistía en la búsqueda de un lenguaje original y propio, libre de alusiones a estilos del pasado. Poder relacionar lo abstracto -el significado- a una forma de expresión personal es uno de los temas sobre los que nos habla Venturi: "los arquitectos modernos ortodoxos rehuían el simbolismo de la forma como expresión o refuerzo del contenido: el significado había de comunicarse no mediante la alusión a formas previamente conocidas sino mediante las características fisionómicas inherentes a la forma." (Venturi, 1972:28).

En la memoria escrita del proyecto, Terragni explica que su objetivo era traducir los valores del estado fascista en el lenguaje de la arquitectura moderna. Para ello, realiza un estudio minucioso de la obra de Dante y de cómo representarla en su propio campo de trabajo. Es en esta instancia del proceso creativo donde la interpretación de la palabra tiene lugar. Así, materializa la obra mediante un lenguaje formal individual que lo representa: ¨consiste en separar el significado injertado¨ (según el término de Terragni) de la intuición de la estructura compositiva del edificio¨ (Schumacher, 1997:118). Podemos ver que su intención no es la materialización literal de la obra sino una traducción con un lenguaje formal para un discurso intencionado; es decir, que su objetivo consistía en crear –a partir de la arquitectura moderna- una imagen de edificio identificable con los ideales del gobierno fascista.

Esto puede observarse, por ejemplo, en cómo Terragni utiliza disposiciones formales ya conocidas, como la sección aúrea, la sucesión de espacios rectangulares partidos, la concepción de un espacio para el peregrinaje pero sin valerse de las imágenes del pasado; es decir, hace uso de los recursos arquitectónicos existentes, pero no de espacios ni estéticas pre-concebidas. Su creatividad se encuentra en cómo se relacionan y jerarquizan esos espacios. El Danteum –a diferencia del Barolo- se desarrolla principalmente en sentido horizontal. Terragni también reproduce el Infierno, Purgatorio y Paraíso de la obra de Dante, pero utiliza aproximadamente las mismas superficies para cada sala, diferenciándolas a través del uso del material y, sobre todo, de la luz que le otorga a cada una. Estos recursos se encuentran en plena relación con la importancia de una escala humana –característica de la arquitectura moderna-, que logre una interrelación entre espacio y usuario.



Representación en maqueta del Danteum.

En relación a esto último, –y como ya hemos mencionado- las características fenomenológicas del espacio tienen un rol fundamental en la construcción de la imagen de la obra arquitectónica. En este sentido, el Movimiento Mo-

derno otorgó gran importancia al usuario y su modo de percepción, recurso ampliamente utilizado por Terragni en El Danteum. En la sala que representa el Infierno.

> "La sección de las columnas está proporcionada al peso que soportan. Es la sala de menor altura libre, y se trata de un espacio agobiante de difícil comprensión. (...) La iluminación, escasísima, se produce por las juntas/grietas, que dejan entre sí los fragmentos, dando lugar a un espacio en el que las tinieblas son el positivo y la luz el negativo" (Schumacher, 1997:112).

La sala que representa al Infierno.

En este sentido, creemos que la intención del arquitecto no es la reconstrucción del relato de *La Divina Comedia* en sí, sino la importancia de las sensaciones generadas en el usuario a partir de la experiencia espacial, que tiene como excusa la reproducción del Infierno, Purgatorio y Paraíso. El ¨miedo¨ experimentado, la opresión y agobio generados por las columnas y techos bajos, y la idea de que existe un ser omnipresente capaz de ver y controlar todo, actúan como forma de control del inconsciente del usuario, en total correspondencia con la lógica de dominación del gobierno fascista.

Como hemos visto, el Palacio Barolo y El Danteum tienen como resultado dos imágenes distintas, la primera emparentada con el estilo gótico, mientras que la segunda se vincula al lenguaje de la arquitectura moderna. Ambos arquitectos utilizaron La Divina Comedia como fuente de inspiración, pero la interpretación individual de cada uno sobre el texto escrito y su correspondiente utilización de elementos que resultaban funcionales a cada contexto histórico, determinó la creación de dos imágenes diferentes entre sí y, al mismo tiempo, completamente lejanas a la imagen dantesca inicial. Así, obra literaria y obra arquitectónica se diferencian, ubicándose cada una en un contexto diferente, con el agregado de las circunstancias en las que cada arquitecto proyecta su obra: las características del encargo, las libertades que podía tomarse a la hora de diseñar y el público al que estaba dirigido.

Reflexión

Para finalizar, nos gustaría reflexionar sobre la construcción de la imagen, su importancia y el rol de la arquitectura en este proceso. Como ya hemos mencionado anteriormente, la construcción de una imagen de una obra de arquitectura es a nuestro entender, la sumatoria de un significado, un lenguaje estilístico con el que expresarlo y un contexto particular en el que se desarrolla. Si como ya hemos visto, una misma obra literaria -dotada de un significado- puede dar lugar a dos materializaciones diferentes, podríamos afirmar que la imagen es al mismo tiempo portadora y creadora de sentido, ya que dos contextos diferentes no pueden tener como objetivo una misma intención, o mejor dicho, una misma respuesta de imagen arquitectónica. Creemos que el papel de la arquitectura en este proceso, no es sólo el medio para la construcción de la imagen, sino también la posibilidad de dejar constancia física de una ideología determinada.

En este sentido, la arquitectura, por el contrario de la literatura, actúa con otro nivel de explicitación. Es verdad que aquello que no está construido es comparable a aquello que no está escrito, pero dentro del campo de la materialización existe la posibilidad de llegar al usuario de una manera más inconsciente valiéndose, por ejemplo, de morfologías ó estéticas que ya tienen una carga cultural. En este sentido, es interesante pensar cómo el Palacio Barolo logró constituirse como ícono de la ciudad de Buenos Aires, pese a su lenguaje importado. La obra de arquitectura –al igual que la literaria- tienen la capacidad de perdurar en el tiempo, pero su imagen –ó interpretación- inicial varía de acuerdo al contexto, adoptando diferentes significados en el

imaginario colectivo. Aquí, cabe preguntarse qué hubiera sucedido con un edificio como El Danteum, producto de un gobierno fascista, donde la carga moral que posee habría determinado por completo la construcción de su imagen actual, como reivindicadora de la democracia.

Evidentemente, la imagen del edificio se constituye no sólo a partir de las intenciones del arquitecto, expresadas en un lenguaje estilístico, sino también a través de la construcción social generada en el contexto histórico en el que nos situemos. Así, la imagen de una obra de arquitectura se conforma a partir de una dialéctica entre el proyecto del arquitecto y el imaginario de la sociedad en la que se encuentra inserta la obra.

Bibliografía

Alighieri, D. 1321 [2000], *La Divina Comedia*. Biblioteca de la Literatura Universal, Barcelona.
Calatrava, J. Nerdinger, W. 2010. *Arquitectura escrita*. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Carballal Fernández, J. 2001. ¨El Museo Imaginario¨. En: *Catálogos de Arquitectura*, núm. 9: 106-115.
Comino, M. 2006. "Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri. Proyecto para El Danteum. Roma, 1938". En: *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*. Fundación Caja de Arquitectos, Madrid.
Conte-Grand, C. Durmüller, T. Hilger, C. Pfaffendorf, G. 1997. "Arqueología virtual". En: *Summa +*, núm. 26: 84-89.
Contreras, L. 2005. "Un coloso en la avenida. El Palacio Barolo, símbolo de Buenos Aires". En: *Rascacielos Porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires (1580-2005)*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
De Certeau, M. [1980] 1990. "Relatos del espacio". En: *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, México.
Eco, H. [1968] 2013. "Arquitectura y comunicación". En: *La estructura ausente*. Editorial Debolsillo, Buenos Aires.
Hilger, C. 1993. "Monumento al genio latino". En: *Summa +,* núm: 3: 36-43.
Hilger, C y Sánchez, S. 2008. "Macrocosmos y microcosmos en la obra de Mario Palanti. Los palacios Barolo y Salvo". En: *Summa +*, núm. 95: 144-149.

Schumacher, T. 1997. “Terragni y Dante: identificación, asimilación, alegoría”. En: *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia en los años treinta*.
Svampa, M. 2010. “Civilización o Barbarie: de dispositivo de legitimación a gran relato”. Ponencia presentada en *Seminario de Mayo. 200 años de historia argentina, el difícil proceso de construcción de una nación*. Presentación en el Centro Haroldo Conti, Secretaría de Derechos Humanos.
Venturi, R. Izenour, S. Scott Brown, D. 1972. *Aprendiendo de Las Vegas*. Gustavo Gili, Barcelona.
Zatonyi, M. 2002. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Nobuko, Buenos Aires.

Fuentes gráficas

1: Conte-Grand et al, 1997.
2: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barolo,_La_Inmobiliaria_y_Congreso_Nacional.jpg (16 marzo 2015)
3: http://www.palaciobarolotours.com.ar/pages/10.html (31 octubre 2014)
4: http://www.west86th.bgc.bard.edu/articles/schnapp-crystalline-bodies.html (31 octubre 2014)
5: http://rodas.us.es/file/8f9b2490-7c01-52dd-27c7-c2f99fb8540e/1/tema5_scorm.zip/page_01.htm (16 marzo 2015)

Ornamento y... ¿función? Desarmando el discurso arquitectónico de la modernidad

ARTICULO

Ensayo - Modernidad - Lenguaje - Contradicción - Forma - Función - Ornamento

Stocker Dominique

Diseñadora de interiores recibida en la Asociación Biblioteca de Mujeres y estudiante de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, actualmente cursando 4to año de la carrera. En el año 2014 cursó la materia Historia de la Arquitectura III en la cátedra de la Dra. Arq. Rosa Aboy

Costa Florencia

Estudiante de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, actualmente cursando 4to año de la carrera. En el año 2014 cursó la materia Historia de la Arquitectura III en la cátedra de la Dra. Arq. Rosa Aboy

Recibido: 15/10/2014
Aceptado: 24/04/2015

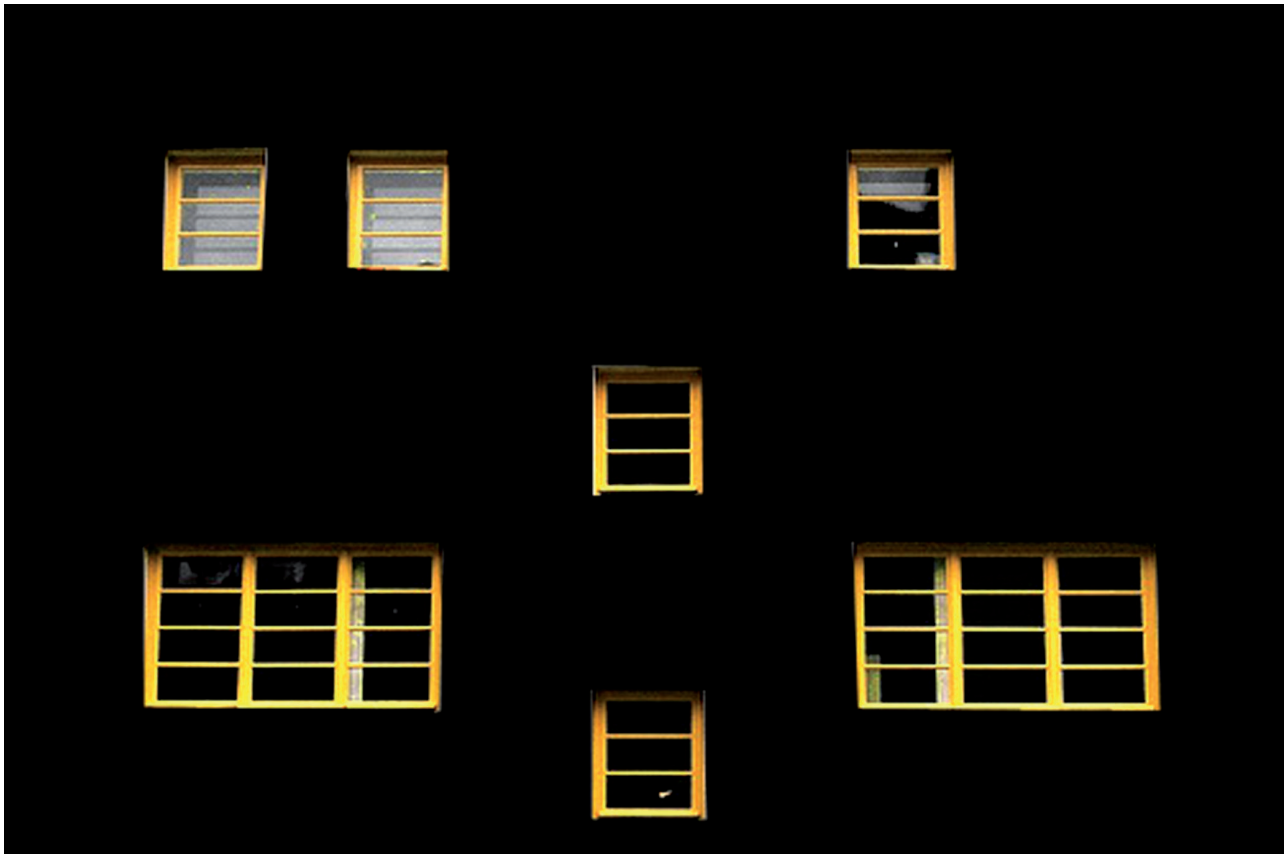
> Arquitectura moderna: la imagen mitificada de verdades irrevocables. Arquitectura de grandes exponentes dedicados a la producción de fórmulas arquitectónicas infalibles. Fórmulas que hoy en día luchan por perpetuarse. Construcciones de un lenguaje que se cierra en sí mismo. La forma sigue a la función... (Sullivan, 1895) Desdén por el pasado, por las raíces, ornamento que es delito, una hoja en blanco que se abre. ¿Qué pasaría si a partir del propio lenguaje moderno pudiéramos postular su negación? ¿Si encontráramos en él la raíz misma de su contradicción? Si el ornamento tiene una forma, y la forma responde a una función: ¿por qué el ornamento no tiene función?

Al detenernos en las fuentes y textos producidos dentro del marco de la arquitectura moderna, desde nuestra actualidad nos surgen inquietudes. Nos encontramos con la necesidad de posicionarnos frente al pasado de una manera crítica, para poder seguir construyendo, incorporándolo pero no imitándolo. Entonces planteamos la deconstrucción de conceptos dados por válidos, buscando proponer nuevas miradas en torno al discurso teórico que este período ha logrado construir. En la búsqueda nos encontramos con mitos, postulados rígidos con carácter científico que pretenden imponer una manera universal de concebir la arquitectura. Estas verdades nos llevan a preguntarnos: ¿qué sentidos condensa el ornamento en la arquitectura moderna? Concepto rotundamente rechazado, pero cuyo rechazo configura esta simbiosis con la arquitectura moderna y lo mantiene vigente.

Para entender nuestra búsqueda, hemos de remontarnos al origen del ya conocido enunciado “la forma sigue a la función” (Sullivan, 1895). Fórmula de importante peso en todo el desarrollo de la arquitectura moderna, cuyo sentido pareciera unívoco, pero que sin embargo creemos, ha ido variando su significado dependiendo de quién se valiera de ella. El lenguaje propone, los arquitectos disponen... es así como un juego de palabras se transforma en una verdad universal de la arquitectura moderna. Si bien Sullivan postula esta frase en un contexto dado, no aclara de qué se trata esta función de la arquitectura. ¿Qué esencia contiene en su interior la función? ¿Podría referirse a un aspecto pragmático de las formas? Podría... pero justamente se trata de proponer y no de imponer una verdad.

Al no especificarse la función a la que se hace alusión, este concepto parece ser reinterpretado continuamente, modificando con él todo el enunciado. Es así como durante el desarrollo de la arquitectura moderna, una nueva interpretación de la fórmula se impondría como verdad objetiva de la mano

de grandes exponentes del movimiento. De la mano de Adolf Loos, llega un ornamento que ha muerto, ahogado bajo la función, una función puesta al servicio de la utilidad, de nuevas necesidades económicas. Le Corbusier nos presenta una función en relación con un hombre tipo, una necesidad tipo, incluso una emoción tipo. Más adelante, Walter Gropius nos ilustra sobre la arquitectura funcional y su carácter universal. Y finalmente Mies Van der Rohe nos llama a desconocer las formas, siendo éstas un mero resultado de la construcción y de las nuevas tecnologías. ¿Es posible que los mayores exponentes de la arquitectura moderna hayan parcializado esta noción de función? Una función mecanizada, al servicio de la máquina, que construye un lenguaje universal que pareciera no dejar lugar a nuevas interpretaciones. Arquitectura de normas, de verdades universales. ¿Es posible que al parcializar la noción de función, los modernos hayan sembrado el germen para lo que sería el fin de la arquitectura moderna?



El vacío de lo ornamental

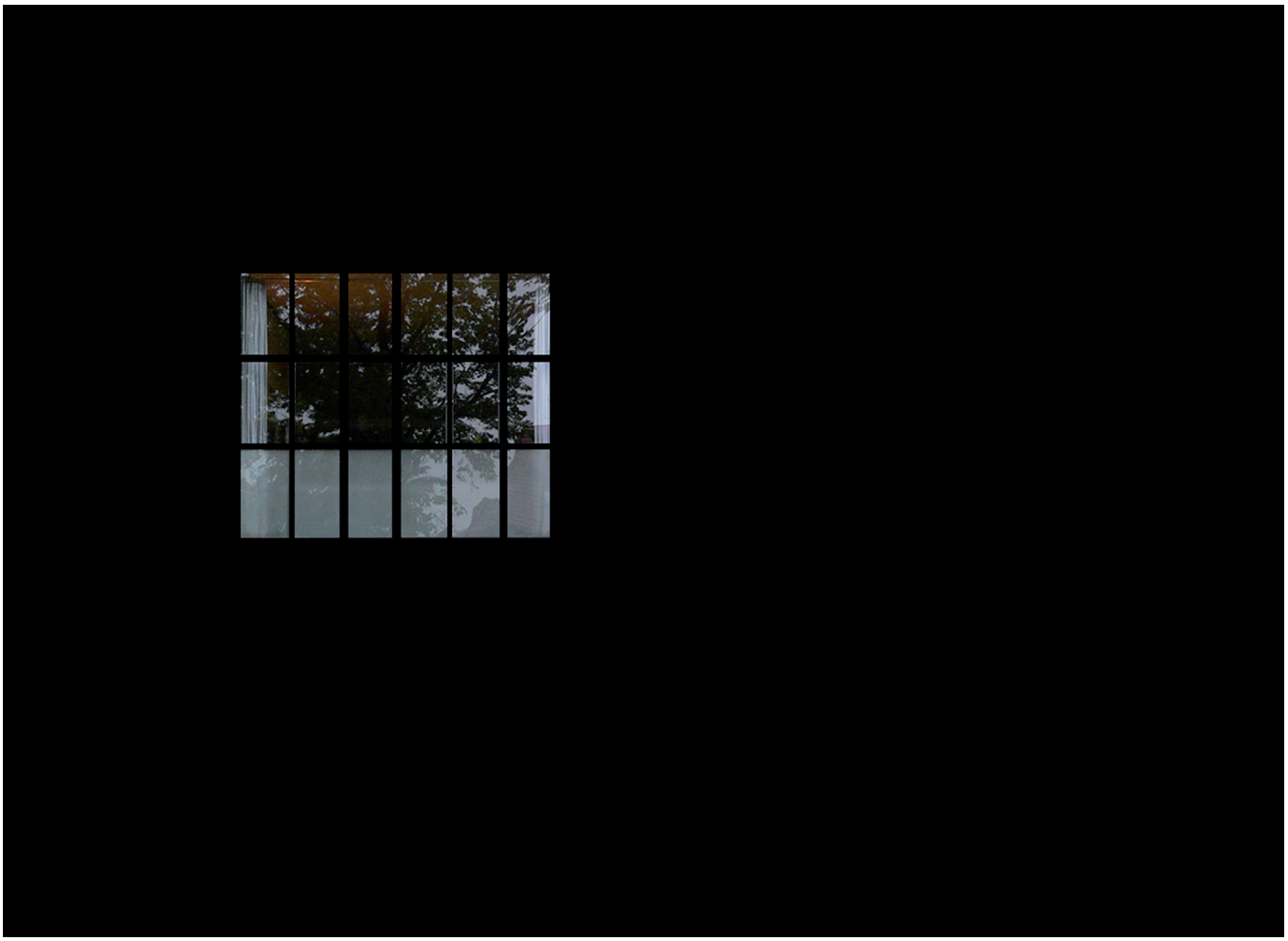
Vemos surgir a la arquitectura moderna como un nuevo movimiento, que impulsado por las necesidades económicas y las nuevas tecnologías, como la máquina, se desliga del pasado proponiendo una nueva forma de vida. El pasado ha de morir, para dar lugar a una nueva sociedad. Y en ese pasado,

muere el ornamento. Se abre una nueva mirada sobre el ornamento a partir de una rígida forma de mirar la arquitectura. El ornamento como algo por fuera de la arquitectura moderna, algo que no tiene función, algo no deseado y en consecuencia, que hay que eliminar. ¿Qué carácter adquiere el ornamento para que la arquitectura moderna quiera desprenderse tan fuertemente de él? Se postula al ornamento como algo sin función, pero que tiene una forma, una forma que molesta a la vida moderna, que los ata al pasado y que no tiene lugar dentro del nuevo discurso. Ornamento que no se define, pero se niega. Ornamento del que se reniega.

Entonces bien, ¿es posible preguntarnos si dentro del discurso elaborado por la arquitectura moderna es factible definir al ornamento? ¿Qué es el ornamento en sí mismo? ¿Es siquiera posible oponerse de manera tan rotunda a algo que no se logra definir? Vemos aparecer al concepto de ornamento tratado desde una lógica superficial y ambigua, como un elemento accesorio a la función. Algo que debe suprimirse. La forma debe despojarse de toda noción ornamental para dar lugar a una expresión "puramente funcional", en el caso de que eso fuera posible. Pero ¿no se está aceptando entonces una forma de lo ornamental? ¿Cómo es posible entonces definir esa forma si carece de una función? ¿No es justamente la función que, según los modernos, lleva al surgimiento de una forma? Ornamento, función y forma, conceptos que se muestran ambiguos dentro del discurso pero que forman parte de una fórmula universal de la arquitectura. ¿Será que el ornamento dentro de la arquitectura moderna es un símbolo de negación? El ornamento es pasado, es rechazo, es lo no deseado. Todo aquello que remite a algo que va mas allá de las necesidades postuladas como universales. Ornamento, negación, delito, elemento sin función mecánica... en ese límite tan etéreo de lo que es y lo que no es, ¿es posible establecer una verdad absoluta?

La producción en serie y la estandarización, como nuevo modo de producción, da como resultado objetos "puramente funcionales" que satisfacen necesidades tipo. La máquina alimenta una nueva forma de vida. Se postulan necesidades universales, homogéneas, que todo hombre moderno quiere satisfacer. Esta nueva forma de producción se traslada a la arquitectura, en la cual ya no se ve a la vivienda como un monumento, la vivienda es una "máquina de habitar" (Le Corbusier, 1923), que sirve para el hombre, satisface sus necesidades primordiales y simplifica los actos cotidianos. El derroche no es concebido, no hay lugar para el "ornamento" ya que no satisface la lógica de "lo tipo". ¿Pero hasta qué punto podemos afirmar que la casa como máquina ha simplificado la vida del sujeto? ¿Se adapta a sus necesidades

reales o lo obliga a cambiar su modo de vida? ¿Es verdaderamente la máquina la que se adapta al hombre? ¿Es posible decir que existe alguna necesidad natural en el hombre y además, postularla como universal?



El límite se hace frontera

¿Al poner en duda el concepto de universalidad de la función, no se hace relativo el concepto de ornamento? Moviéndonos dentro del propio lenguaje arquitectónico moderno, ¿si las necesidades que se postulan son universales, por qué las formas resultantes difieren entre sí? Bajo esta lógica, ¿no deberían todos los arquitectos modernos arribar a una misma forma, como si de una receta se tratase? Pero podemos observar que dentro de la producción arquitectónica del período moderno, cada arquitecto configura su propio lenguaje marcado por una estética personal que influye directamente en la forma resultante. Si hiciéramos el ejercicio de descontextualizar un elemento pretendido como funcional propio de la obra Loos, por ejemplo una ventana, y lo situáramos en una situación análoga dentro de la obra de Mies, cumpliendo la misma función mecánica, ¿este objeto no pasaría a constituir

un elemento ornamental dentro de este nuevo contexto? ¿Dónde se sitúa el límite entre lo ornamental y lo funcional en la arquitectura moderna? ¿Será que cada arquitecto delimita su propio concepto de ornamentación al decidir qué es lo que deja por fuera de su arquitectura? Entonces, el concepto de ornamento podría estar ligado al propio pasado que cada individuo lleva intrínseco en las vivencias y costumbres. Parece casi forzada tal decisión de dejar el pasado en el olvido. Y eso se refleja en las obras, la morfología resultante, los espacios, los muebles y objetos, los materiales utilizados... Todo está ligado a costumbres, tradiciones, modos que vienen del pasado y que son necesarios para poder interpretar al sujeto, a la vez que codifican y determinan modos de pensar y entender la arquitectura.

En la arquitectura moderna, función y ornamento parecen presentarse como conceptos íntimamente relacionados. El ornamento existe, porque existe la arquitectura funcional. Es el concepto que permite delimitar esta arquitectura y enmarcarla en una teoría. Si no existiera el concepto de ornamento, ¿cómo podrían los modernos postular la existencia de una arquitectura funcional? ¿Es posible entonces negar el ornamento? Pareciera ser que los arquitectos modernos buscaran negar el concepto de ornamento para intentar justificar el gusto estético propio de la época con relación a la estética de la máquina. ¿Hay acaso un esfuerzo por ocultar la conformación de un estilo moderno, basado en el gusto, en la belleza, en características no cuantificables, y disfrazarlo de ciencia? ¿Hasta qué punto la arquitectura debe regirse únicamente por la ciencia? Reducir la arquitectura a una fórmula, ¿no implicaría una negación misma de la arquitectura? Estamos en lugar de proponer entonces que el ornamento no se trata ya de una forma carente de función, ya que esta idea parece llegar al absurdo en el análisis del propio lenguaje. El ornamento adquiere una función, la de delimitar, dejar por fuera, definir, pero pierde su forma al tratarse de un conjunto variable que depende en su definición de cada arquitecto.

De la modernidad al futuro

A lo largo de este ensayo intentamos abrir nuevas miradas en torno a la construcción de un lenguaje arquitectónico basado en la búsqueda de una verdad universal. Buscamos desarmar este lenguaje para encontrar sus propias contradicciones dentro de la misma arquitectura. La construcción de una teoría arquitectónica cerrada en sí misma pareciera formular una receta que permite desarticularse desde la propia contradicción del lenguaje. Nos hemos valido del ornamento para llegar a entender cómo se dan estas contradicciones y cómo es posible desarmarlas y vemos en la producción arquitectónica

construida un fuerte contraste con la producción teórica de la época.

La aparente rigidez del discurso de la arquitectura moderna, en principio nos ha llevado a preguntarnos sobre la función y la forma del ornamento. Pero en el transcurso del ensayo nos hemos visto tentadas a abrir una nueva mirada sobre el ornamento que no logra definirse dentro de su propio lenguaje, sino que se excluye en sí mismo. El ornamento muere dentro del discurso moderno. Es un concepto variable que depende del contexto y que no puede corresponderse con una única función o forma. ¿Estará ligado el ornamento al hacer arquitectura propio de cada uno?

Tomar el caso de la arquitectura moderna, nos lleva a preguntarnos ¿desde dónde queremos construir nuestro discurso arquitectónico a futuro? ¿La búsqueda de verdades cerradas en sí mismas puede llevar a una evolución en la manera de entender la arquitectura? ¿O debemos incorporar nuestro pasado pero comenzar a producir nuestro lenguaje arquitectónico desde una lógica diferente?

Bibliografía

- Corbusier, L. 2006 . Hacia una arquitectura. Apóstrofe 1ra. ed, Paris.
- Gropius, W. 1931. “Arquitectura funcional”. En: Sur Invierno 1931, Año 1, Buenos Aires
- Loos, A. 1972. Ornamento y delito y otros escritos. Gustavo-Gili, Barcelona.
- Neumeyer, F; Van der Rohe, M. 2000. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. El croquis editorial, Madrid.

Fuentes gráficas

1. Villa Müller . Adolf Loos - www.flickr.com/photos/k_man123
2. Casa de los Maestros de la Bauhaus . Walter Gropius - www.flickr.com/photos/pov_steve
3. Convento Sainte Marie de la Tourette . Le Corbusier - www.reinierdejong.com
4. Pabellón Nacional de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona . Mies van der Rohe - www.flickr.com/photos/minkewagenaar

“De San Telmo a Puerto Madero en Partes”

PRODUCCIÓN GRÁFICA

Modernidad - Lenguaje - Contradicción - Forma - Función - Ornamento

Juan José Gutiérrez

Es Arquitecto recibido en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla funciones docentes en las materias Historia de la Arquitectura II en la cátedra Aboy(desde 2012), Teoría de la Arquitectura en la cátedra Forster(desde 2013)y Arquitectura IV en la cátedra Fernández Castro.Se desempeña como investigador en formaciónen el proyecto “Articulaciones Inclusivas” dirigido por el Mg. Arq. Santiago Bozzola, y en el UBACyT “Vivienda, Transformaciones Urbanas y Dinámicas Sociales en Buenos Aires, 1980-2001” dirigido por la Dra. Arq. Rosa Aboy; y “Diseño Participativo del Hábitat y Fortalecimiento Socio-productivo” dirigido por el DI Pedro Senar. Realiza distintas tareas de investigación en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario A. Buschiazzo, en la FADU, UBA

Recibido: 14/08/2014
Aceptado: 10/12/2014

Memoria descriptiva

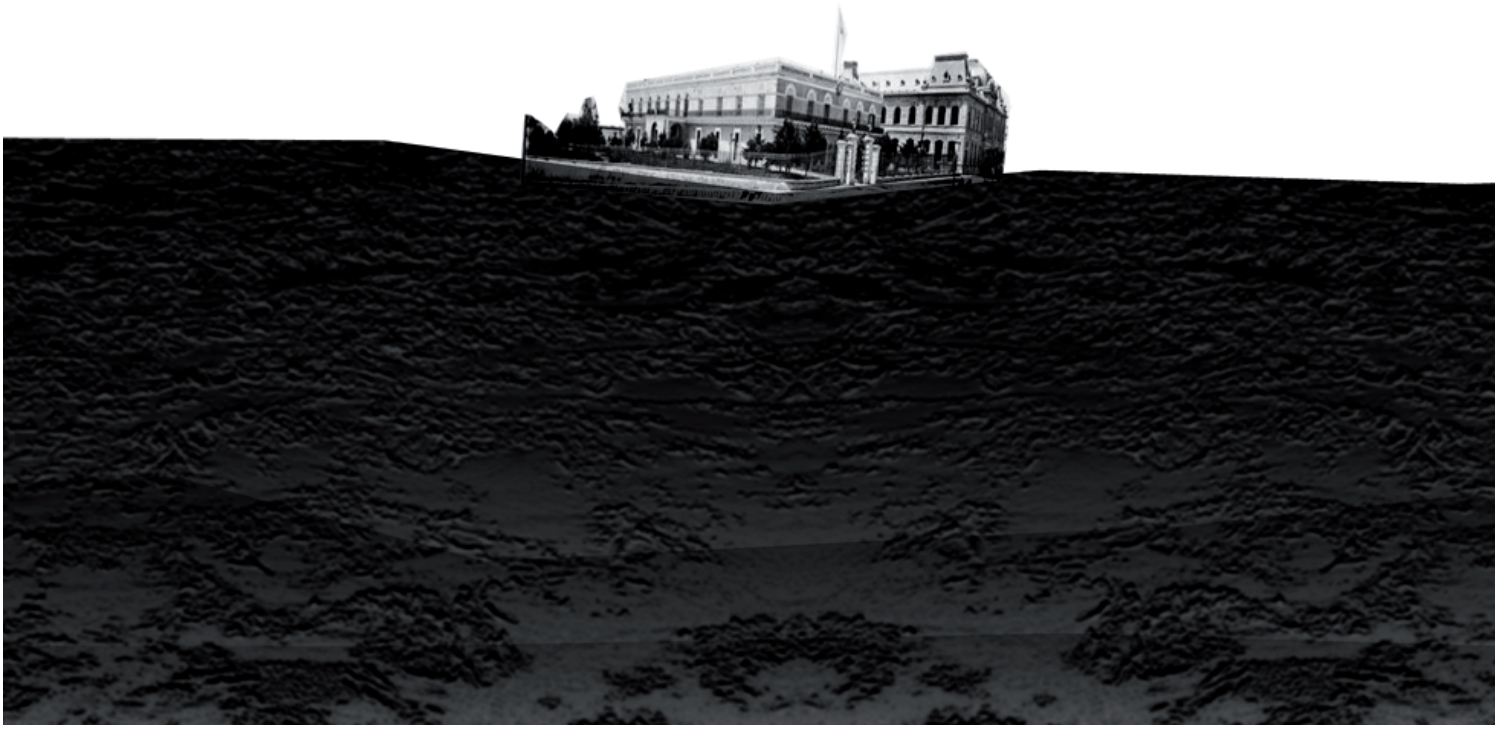
El trabajo práctico formó parte de la materia Historia de la Arquitectura III en la cátedra de la Dra. Arq. Rosa Aboy en el año 2012, proponía generar una pieza audiovisual que de cuanta de un recorte urbano dado, en este caso San Telmo y Puerto Madero. La idea consistió en producir una pieza crítica, y no solo descriptiva, sobre los fenómenos urbanos que se han generado en este territorio particular.

La elección del formato fue una decisión central en la construcción del trabajo. Teniendo en claro el relato que se quería construir se centró los esfuerzos en pensar el formato que lo iba a narrar. Durante el recorrido por San Telmo se tomo la decisión de hacer un registro sistemático, tal vez recordando los trabajos del fotógrafo Becher y su idea de objetividad y construcción de series. Se sacaron más de un centenar de fotos a texturas o pequeños objetos que caracterizaban al territorio en la micro-escala. Las fotos se tomaban de frente a una distancia no mayor a un metro.
Tal vez allí comenzó la idea de mostrar una totalidad desde la parte mínima. Es así como funciona el video, construye un relato cronológico a partir de *“células materiales”* mostradas mediante estas fotos de texturas y pequeños objetos.

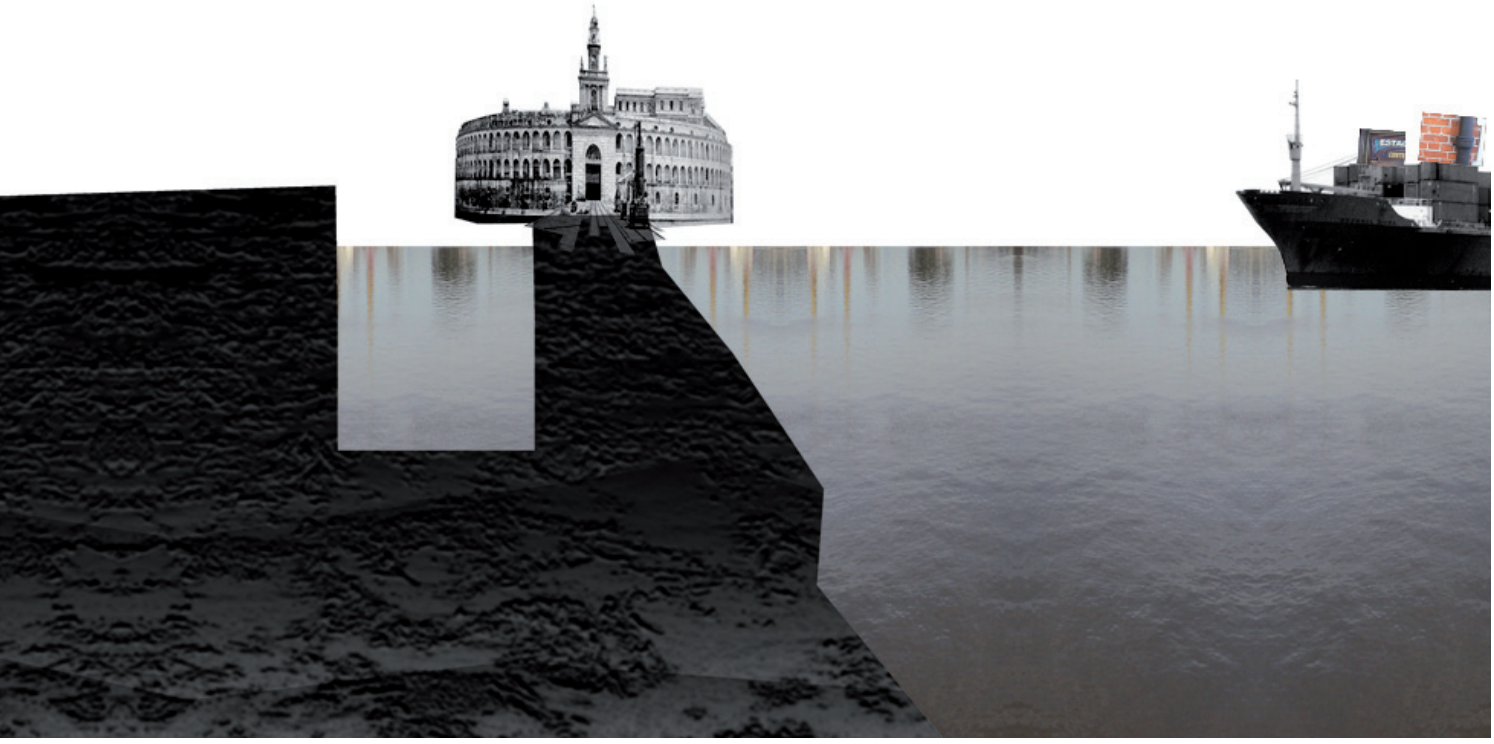
El cortometraje consta de metáforas visuales, creadas a partir de las fotos de texturas tomadas. La secuencia de estas metáforas busca anclajes mediante la utilización de numerosas citas bibliográficas. La mayoría de estas trabajan como si fuesen una foto, se mueven en la pantalla hasta terminar en la parte fundante del escenario. Otras citas capitulan el video dividiéndolo en tres partes. La primer parte sería desde la llegada del barco como iniciador de la ciudad hasta la conformación de este espacio entre el puerto y el centro de la ciudad; la segunda parte sería de allí hasta la llegada de Puerto Madero, que aparece como si fuese un barco que se ancló; y una tercera parte con el choque de este objeto con la ciudad existente donde al final se lo ve partir luego de estar generando sombra sobre San Telmo.

La idea se basó en que el trabajo, alejándose del mero cuerpo textual, sea un trabajo crítico, ya sea tanto en su relato como en su formato, y que este último potencie lo que se quiere decir, abra nuevos caminos para expresarlo y sobre todo poder volver a reflexionarlo. En síntesis, que el trabajo adopte la estética de *las piezas*, de *las partes*, es una reflexión sobre cómo se entienden los procesos de construcción de ciudad. Tanto la construcción de imagen

como la construcción de espacialidades son entendidas como la proximidad o el conjunto de partes menores que dan a conocer la parte mayor. Los movimientos, sumatorias o intercambio construyen el relato/la ciudad tanto en la dimensión espacial como en la dimensión temporal. El desenlace del video, cargado de metáfora pero también de anticipación, maneja el mismo lenguaje de la sumatoria de partes pero le agrega la posibilidad de la resta como una forma más de mutación de la ciudad.



“De San Telmo a Puerto Madero en Partes”

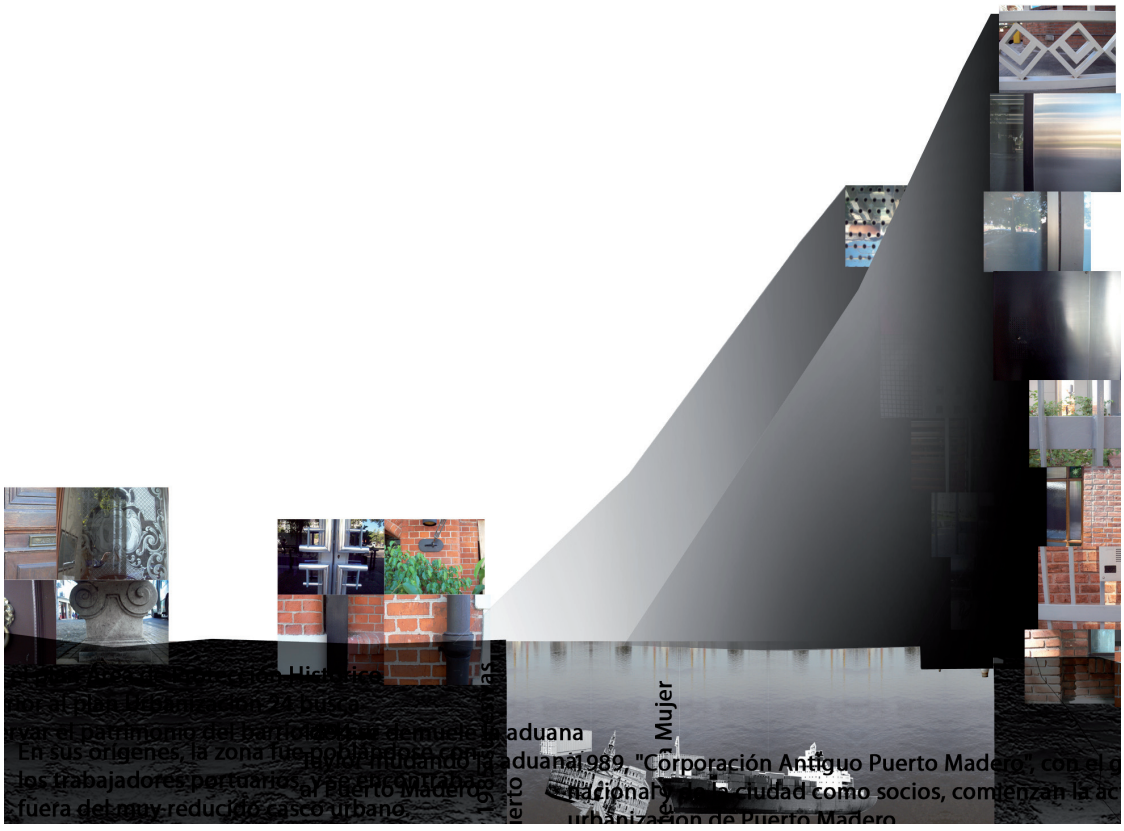


En sus orígenes, la zona fue poblándose con los trabajadores portuarios, y se encontraba fuera del muy reducido casco urbano.

En sus orígenes, la zona fue poblándose con los trabajadores portuarios, y se encontraba fuera del muy reducido casco urbano.

En sus orígenes, la zona fue poblándose con los trabajadores portuarios, y se encontraba fuera del muy reducido casco urbano.

En sus orígenes, la zona fue poblándose con los trabajadores portuarios, y se encontraba fuera del muy reducido casco urbano.



Comunicación y Prácticas del Habitar. Arquitectos y usuarios en la vivienda del Movimiento Moderno de mediados del siglo XX

ARTICULO

Movimiento moderno – interpretación – experiencia – vivienda – habitar - percepción

Ailen Aljadeff

Se encuentra actualmente cursando el 4to año de la carrera de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Durante el año 2013 cursó Historia de la Arquitectura II y en 2014, Historia III, en la cátedra Aboy. En el año 2012 presentó un proyecto en la exposición "Ideas, dibujos y obras" M.A.R en el Centro Cultural Borges. En la actualidad forma parte del programa de pasantías para la formación docente en la cátedra del Arq. Roberto Lombardi, desempeñándose como ayudante de grupo en las materias de Morfología I y II.

Victoria Cuadrado

Se encuentra cursando actualmente la carrera de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y la Licenciatura en Escenografía en el Instituto Universitario Nacional del Arte. Durante el año 2013 cursó Historia de la Arquitectura II y en 2014, Historia III, en la cátedra Aboy. En el 2011 presentó un proyecto en la exposición "Ideas, dibujos y obras" M.A.R en el Centro Cultural Borges.

Recibido: 01/12/2014
Aceptado: 21/04/2015

La arquitectura es un lenguaje, una expresión, una manifestación, es por eso que destacamos el carácter comunicacional de todo proyecto. Dentro del movimiento de la crítica literaria, cuyos orígenes provienen de la fenomenología y de la hermenéutica, la teoría de la recepción[1] contempla el estudio de la obra través de la interrelación entre autor, obra, y público receptivo, es decir, mediante la participación activa del lector, reconociéndolo como una parte fundamental en el proceso de lectura e interpretación. En el diálogo entre arquitecto y usuario también intervienen varios factores que implican una traducción del mensaje. Es inherente al proceso arquitectónico que se produzca una interacción entre la obra ya construida y las vivencias del usuario.

En ese pasaje de información siempre, en mayor o menor medida, se produce un desfasaje o distorsión; al fin y al cabo el arquitecto genera una realidad que acabará fuera del mismo. Éste maneja conceptos y herramientas específicos de la disciplina que posiblemente el usuario decodifique con otros valores propios que condicionen sus interpretaciones del habitar. Nos preguntaremos entonces de qué manera esta mirada resignifica la arquitectura.

Con el fin de hacer foco en el habitante analizaremos el habitar doméstico, tomaremos tres casos de estudio que corresponden al interés de desplegar éstas relaciones en distintos tipos de comunicación, a mediados del siglo XX. En aquel entonces, los ideales del Movimiento Moderno se veían consolidados y maduros. Las nuevas tecnologías que comenzaron a implementarse luego del período de guerras, produjeron un cambio, no sólo en las nociones espaciales, sino también en el pensamiento, generando una renovación del gusto. Ciertas personalidades del diseño empezaron a ser reconocidos como los grandes maestros.

Tal grado de influencia, llevó a que numerosos particulares con cierto conocimiento de diseño y del auge de esta nueva arquitectura pudieran darse el lujo de confiarles su vivienda. En el caso de Mies Van der Rohe y la casa

1. La teoría de la recepción, de Jauss, refiere al movimiento de crítica literaria de mediados del s. XX. Sitúa en su centro al sujeto que per¬cibe y al contexto en que las obras son recibidas, y entiende que el proceso de producción está igualmente afec¬tado por el proceso receptivo.

Farnsworth, donde se establece un vínculo directo, de comunicación inmediata, existía un diálogo basado en un trato cercano, incluso de admiración por parte de la clienta. Por otro lado, la casa Curutchet fue un encargo que recibió Le Corbusier por parte del doctor, quien pretendía acercarse a la nueva arquitectura a través de una experiencia que involucrara su propia casa y

encargó el proyecto a uno de los arquitectos más trascendentes de la época. Para poder llevar a cabo la obra, LC debió recurrir a un intermediario para salvar las distancias físicas, lo cual llevó a que Amancio Williams se sumara a esta conversación. A diferencia de la casa Eames donde, por tener ellos mismos la posibilidad de construir su propia vivienda en un proceso proyectual experimental, la categoría de usuario y arquitecto se desdibujan haciendo que no exista frontera alguna entre estos dos contextos.

Mies está en los detalles.

La arquitectura de Mies Van der Rohe, alza las banderas de la simplicidad y abstracción a la hora de diseñar. Sacó ventaja de su época y supo aprovechar las renovaciones tecnológicas que lo llevaron a diseñar con materiales nobles y costosos, dejando de lado ciertas cuestiones de índole social.

En el año 1946 recibió el encargo de un proyecto de vivienda aislada que debía servir como retiro rural de Edith Farnsworth, una peculiar doctora que vivía sola, y que se convertiría hasta la finalización de la obra, en amiga íntima del arquitecto.

Con los pies en el agua. La idea principal consistía en una caja transparente que tuviera una conexión permanente con la naturaleza y el entorno circundante, para el disfrute de la señora Farnsworth. La ubicación de la vivienda se realizó sobre una superficie plana de un terreno, en un vacío entre árboles al borde de un río, en las afueras de Chicago, que tiende a tener crecidas. El proceso comenzó como diálogo, un intercambio, Mies y la señora Farnsworth iban al lugar desde Chicago en auto, se sentaban en la parte alta del terreno mirando el paisaje y trataban de imaginar dónde debería estar situada la casa[2]. La situación cerca del río requería levantarla, lo que implicaba una terraza y escaleras en el acceso. Al proyectista le interesaba la manera ascendente de aproximación a la vivienda, por lo que la idea de casa flotante fue llevada hasta sus últimas consecuencias. La doctora Farnsworth estaba de acuerdo con el proyecto, era consciente del encarecimiento que suponía levantar la casa debido a la localización elegida.

Veo veo. Con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, la economía americana se había transformado y sobraba acero para uso civil. A todo ello se unía el perfeccionamiento en los sistemas de fabricación del vidrio que permitió aumentar sus dimensiones y la novedosa y emergente arquitectura del vidrio. Mies lo usaba con la dualidad de desaparecer y desmaterializarse si se miraba a través de él. Tomaba también como material al paisaje cambiante a lo largo del tiempo (estaciones, horas, días). Se producía así una ambigüedad de lo abstracto y permanente del marco, frente a lo natural y cambiante de lo enmarcado. Así la intención del arquitecto se vio decodificada por la señora ya que la obra parece tener dentro de sí misma todo el espacio que la rodea. No sólo hablamos de una lectura interpretativa, basada en una incorporación de significados traducidos a la obra, sino también de la manifestación del lector, que no sólo percibe sino que suma un aporte, es la participación activa del receptor de la obra la que brinda un agregado de experiencia que continúa dando sentido a la vivienda. En este caso, la decisión de generar una envolvente transparente, exponía a la señora a las visuales desde el afuera, y a su vez, ella misma transformaba el espacio vigilando todo lo que sucedía a su alrededor.

La casa está situada en uno de los climas más hostiles, con un cambio ambiental que pasa de los vientos subpolares a los veranos de humedad y calor

2. Entrevista a Myron Goldsmith en: Cohen, Jean-Louis. (2007). Mies in America. Madrid, Akal.

agobiante. La comodidad es muy difícil. Pero Mies no hizo concesiones, todos los muros eran idénticos, todos de vidrio sin tratamiento alguno. El control de la luz y el calor en una casa de vidrio generaba todo tipo de problemas. Dentro de las cuestiones primordiales del arquitecto, no contaba tanto el criterio económico o la lógica constructiva como el control visual de contraste y armonía del conjunto, por lo que se obstinó por convencer a la clienta, que veía todo el asunto de un modo distinto, por una sencilla razón: era su dinero, no el de Mies.

"(...) el hecho es que Mies realiza su ambición de una absoluta pureza de forma tan sólo haciendo lo que Platón hizo, es decir, suprimiendo directamente muchos de los detalles mundanos de la realidad cotidiana." (Browne, 2013)

Elevaba la finalidad de habitar a la categoría de monumento. Esto lleva a preguntarnos desde qué lugar se para el arquitecto a la hora de proyectar para el habitar, si lo toma como un objeto ajeno o si interioriza la intención de la casa vivida casi como un acto de expansión corporal.

"Si fuera subjetivo sería pintor no arquitecto. En la pintura puedo expresar lo que quiero, en los edificios tengo que hacer lo que tiene que hacerse y no lo que a mí me gusta. Simplemente lo que se puede hacer(...) He ahí la diferencia"(Mies en Schulze, 1997) ¿Hasta dónde debe llevar el arquitecto sus propios deseos, independientemente de los del propietario?

Uno unido único. El interior era un espacio único, una habitación cuya principal subdivisión consistía en un núcleo exento, el cual producía un espacio inmóvil. El lenguaje elegido, es símbolo de un mensaje claro que se visibiliza, se siente. Aquel que habite podría sentir muy poco impulso de moverse con curiosidad por dentro, preferiría sentarse y mirar. La casa pareciera ser más un templo que una vivienda, que satisface la contemplación estética antes quecumplir las necesidades domésticas. Franz Schulze refiere un momento de las memorias inéditas de la doctora en que se lamenta del concepto del espacio libre de Mies, que conlleva la exigencia de no disponer el mínimo elemento, siquiera un colgador, sin verificar previamente cómo afecta al conjunto visto desde el exterior[3]. Aunque Edith luego se resistió, Mies quería que usara muebles de su propio diseño y tapicerías de su elección. Plantea más una imposición, decirnos qué nos debe gustar y cómo debemos vivir, más que una solución a lo doméstico. Estos detalles eran representados con un rigor

3. Diario de la doctora Farnsworth citado por Schulze en Ibíd.

tan fino que lleva a preguntarnos si tenían para él la misma importancia que los elementos propiamente constructivos; como sucedía con la calefacción, que al ponerla en funcionamiento, se empañaban todos los cristales porque la ventilación estaba confiada solamente a una ventana abatible y su relación con la puerta de entrada. Entonces, ¿con qué eficacia esas ideas toman cuerpo en la vivienda sin que se vean alteradas por cuestiones prácticas?

> "Una arquitectura que pone al propietario en una situación de extrema privación sensorial por su blancura, su encandilante luz, su aséptica limpieza, y su escasez de objetos y recuerdos. Su calvinismo es exactamente lo contrario a la calidez y a la atmósfera que se necesita"(Wolfe, 2010)"

¿Es la teoría arquitectónica incapaz de aceptar un poco más el elemento humano?"(Ito, 2004). No descartamos la posibilidad de que la señora Edith, como perceptor, no haya apreciado el resultado de estas ideas llevadas a cabo en la obra, de hecho vivió en la casa durante casi veinte años; sino que creemos que Mies perdió de vista, en su lenguaje arquitectónico, las necesidades domésticas de la doctora.

La confianza de Le Corbusier

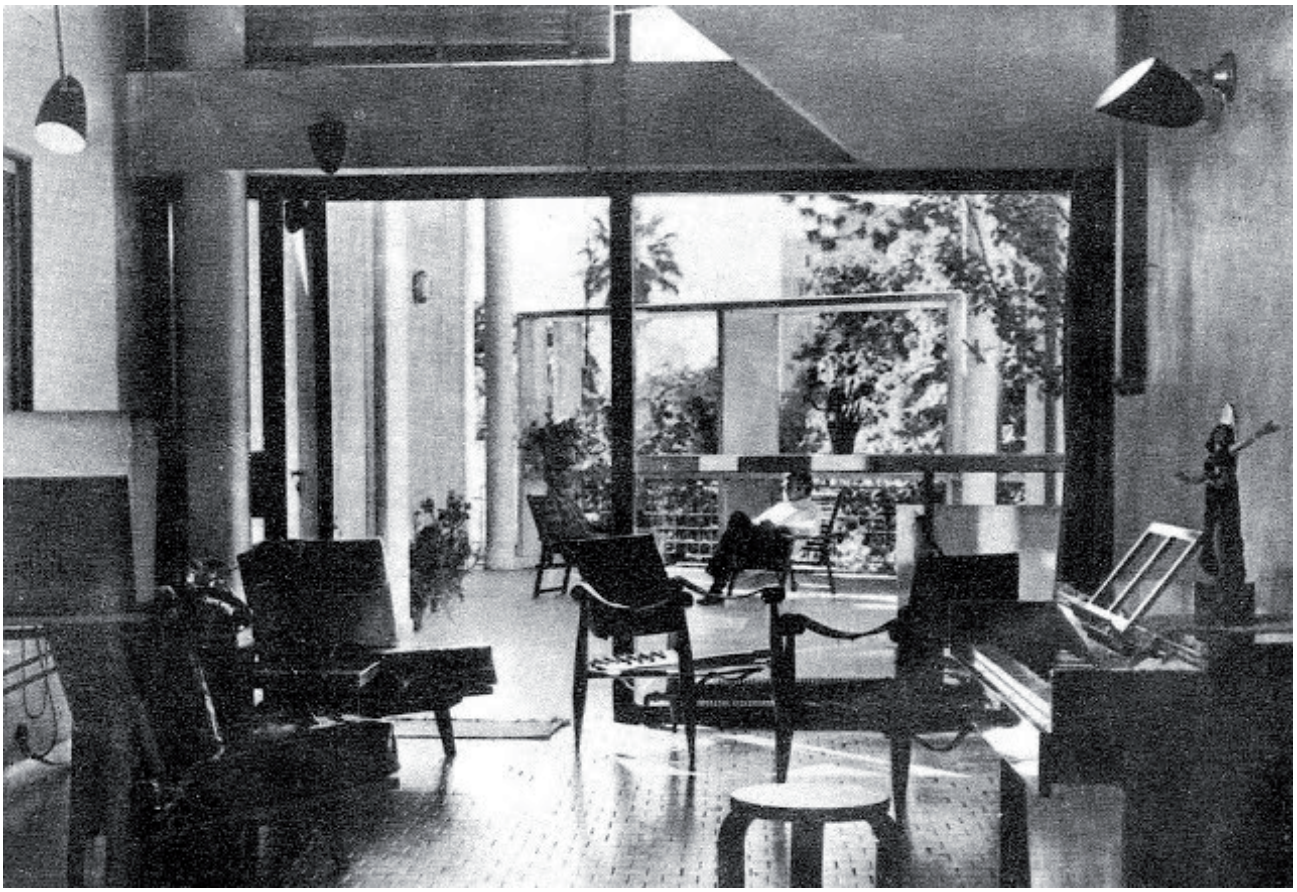
Otro caso de interés al estudiar la interacción entre producción y recepción resulta la casa Curutchet. El arquitecto franco-suizo fue otro de los pioneros de la arquitectura moderna, un pensador y teórico. Su arquitectura se apoyaba en principios que establecía a partir de sus estudios del habitar. En base a las nuevas tecnologías constructivas, principalmente el hormigón armado, ideó una arquitectura con reglas preestablecidas que rompían con la arquitectura anterior. Otro concepto de gran relevancia fue el de La Máquina de Vivir, en el que incorporaba el componente funcional de la vivienda. La creación del Modulor como sistema de medidas basado en las proporciones humanas, le permitió establecer una relación directa entre las proporciones de los edificios y las del hombre nuevo, tipificado.

Fue hermoso mientras duró. En el año 1948, Le Corbusier radicado en París, recibía el encargo del Dr. Curutchet, un médico cirujano del interior de Buenos Aires, para proyectar una casa-consultorio en la ciudad de La Plata para él y su familia. Al haber diseñado instrumental quirúrgico, el doctor se veía emparentado de alguna manera con las nociones de f*orma y estructura*. Curutchet mencionó que la arquitectura pudo ser su *segunda vocación* viéndose identificado con los maestros a quienes admiraba profundamente. Le Corbusier seguramente representaría los sueños e ideales de su tiempo.

Para llevar a cabo el proyecto, el maestro encargó la dirección de obra al arquitecto Amancio Williams, con el cual tenía una relación basada en la visita del primero y una serie de cartas. El autor había encontrado a un interlocutor en Argentina que podía otorgar cierta viabilidad a sus propuestas. “La tarea que le esperaba a nuestro intérprete era poner la partitura inicial de Le Corbusier en términos de ejecución y traducirla al lenguaje de la materia”” (Johnston, 2007). Interpretar es explicar el sentido de la obra, descubrir su significado, por lo tanto, esta traducción supone manifestar explícitamente su comprensión, descomponer su proceso y asignar significados intencionales a cada una de sus partes y a la totalidad: comenzaba a interpretar el enunciado inicial del autor y a formular el suyo propio.

Ambos arquitectos eran hombres de fe en la industria, en el futuro de la máquina, en donde veían la perfección, la pureza, la eficiencia y la economía. “La casa consultorio era una necesidad mía, profesional y vital. Yo le transmití esa idea a LC para que me hiciera la casa. Pero si yo pienso cómo empezó, por dónde empezó, por qué empezó, no lo sé. Creo que quizá en esto hay un mecanismo subconsciente, temperamental que yo mis-

mo no alcanzo a descubrir." (entrevistas de Daniel Casoy a Pedro Curutchet). El usuario entendía que tanto Le Corbusier como Amancio manejaban un lenguaje propio de la disciplina donde estaban inmersos en una atmósfera de trabajo que quedaba en un punto fuera de su alcance. **Génesis.** LC realiza una síntesis dialéctica entre la doble geometría de la ciudad y la doble geometría de la casa en una compleja poética de espacios llenos-vacíos que transforma la relación vivienda-ciudad, en torno al gran parque que ejerce de telón.



"(...) pero después de esta primera impresión miro, y en cada detalle descubro un nuevo interés, un nuevo espejo de diáfana belleza intelectual. Desde ahora comprendo que viviré una nueva vida, y más adelante espero asimilar plenamente la sustancia artística de esta joya arquitectónica que usted ha creado"(Carta de Pedro Curutchet a Le Corbusier, 1949).

La obra se organiza alrededor de un vacío central, en el que se destaca un árbol, que sirve para articular la casa en dos volúmenes diferenciando las zonas pública y privada. Una rampa conecta ambos espacios que alientan el paseo arquitectónico.

"Visitábamos la casa de chicos y nos resultaba divertidísima, con sus rampas y sus vidrios", cuenta José Goggi, el nieto del Dr. Curutchet[4]. Es así como el lector construye el sentido de aquello que lee, convierte en significado actual aquello que potencialmente está en la obra e introduce en el marco de su lectura su propio concepto del mundo. La recepción sensible, plasmada en este caso como un aspecto más lúdico, permite el descubrimiento, la aventura. Espacios en blanco que deben ser llenados por el lector a través de su imaginación.

Está saliendo el sol. La vivienda logra una comunicación con el parque a través de la terraza jardín, concebida como la parte más importante de la casa, que se continúa del estar a doble altura. El brise soleil constituye la fachada norte del jardín que abre hacia el parque y ofrece así un marco eficaz. La definición de los límites no es absoluta, resulta sugerida. Por estos motivos se convierte en el centro de la vida social y familiar de los Curutchet. Álvaro Arrese corrobora estas ideas en una entrevista hablando de una visita a Curutchet: "me sirvió un copetín en la terraza y se explayó sobre las maravillas del proyecto, las virtudes de la terraza jardín".

"A mi padre le gustaba, entre otras cosas, la prolongación que se producía desde la casa al exterior, hacia una hermosa plaza arbolada y el bosque de La Plata"[5].El doctor reconocía las capacidades del espacio planteadas por el arquitecto y pudo decodificar sus enunciados. ¿Es posible hablar entonces de precisión en la transmisión del significado? Es aquí donde entra en juego el

4. José Goggi en entrevista: Johnston, Daniel Merro. La razón del cliente. Curutchet y Le Corbusier. Revista Diagonal 31 online.

5. Leonor Curutchet en entrevista con D. Merro Johnston, 2005. ibíd.

concepto de *Fusión de horizontes*[6]. Es el espacio que media entre el autor y el receptor, y contempla necesariamente el conocimiento previo de la arquitectura en este determinado momento histórico, la forma en que está escrita[7] la obra, el lenguaje, los valores estéticos predominantes. El receptor posee su propia historia, la cual le confiere, a su vez, una manera de entender el mundo, que "es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto"(Gadamer, 1988).

En la arquitectura, aparece como destinatario el habitante. Éste, no sólo contempla la obra, sino que la experimenta como el lugar donde transcurre su vida. Aquello que se espera que el arquitecto entregue a los seres humanos que habitan su obra es, principalmente, la *bienestancia*[8]. Sin embargo, el doctor destaca su problema con la excesiva luminosidad de la casa: "la luz me gobierna, yo no la gobierno. Oscurecer las habitaciones es un trabajo bárbaro, es un trabajo de locos. Y después, que las cortinas no alcanzan a tener una opacidad tan grande que haga lo que hace una pared. No es que yo quiera volver a la pared, pero el problema de la luz existe. El problema del oscurecimiento de la casa es grande y no está resuelto". (Curutchet, 1983)
A pesar de la comprensión del mensaje por parte del receptor, la presencia de este ruido es lo que lo distancia, y le dificulta disfrutar enteramente ese espacio. Es preciso destacar que Le Corbusier indicó la ejecución de persianas de enrollar sobre las ventanas y ocultas tras el brise soleil, que luego no fueron ejecutadas en la obra. Se podría considerar que existe disociación en este sentido, diferentes formas de abordar este tema entre el proyectista y el intérprete Amancio.

La gota que rebasó el vaso. En una carta escrita por Le Corbusier al doctor hace referencia a la ubicación de la vivienda suspendida sobre pilotes beneficiando las vistas sobre el parque, protegida de la circulación y de los curiosos. Sin embargo se supo a través de una entrevista de J. L. Grossman que hubo un episodio incómodo cuando el propietario percibió que lo miraban desde afuera estando él en su dormitorio.

---

6. Fusión de horizontes, término acuñado por Hans George Gadamer, refiere al choque de perspectivas culturales que se da en el momento que un individuo se acerca a cualquier clase de conocimiento.
7. Hans Robert Jauss: Teoría de la recepción literaria.
8. Fernández Cox (2011) funde los conceptos de bienestar y de estancia (habitación o lugar), lo que por su naturaleza vivencial no se puede definir, sino solo experimentar.

Las fuertes ideas de la poesía de Le Corbusier no lograron absorber plenamente las particularidades de la vida doméstica del doctor y su familia. Los hechos construidos y las formas de vida que acogen no han logrado del todo entrar en equilibrio.“ ¿Cuál es la razón por la que alguien que puso tanto empeño en lograr un proyecto de excepción, logró llevarlo a cabo, amueblarlo y ocuparlo, terminó por abandonarlo?”(Grossman, 2007). La mirada de LC se anticipaba cincuenta años. No era una casa sólo para él y su familia, era también un manifiesto arquitectónico que no sería tan fácil de asimilar. ¿Es posible habitar una casa que es un discurso, que tiene la capacidad de decir tanto?

> “Es un poco la tiranía de la arquitectura, las ideas de los arquitectos a veces tiranizan la vida del propietario, lo obligan a vivir con conceptos, a veces teóricos; la vida no quiere abstracción, ver la luz sólo por la luz, o los planos o los volúmenes, sino por la psicología del habitante” (Pedro Curutchet, 1983).

Quizás la mirada radical del doctor tiene que ver con el c*ompromiso de incorporar* estos aspectos formales dejando poco lugar para los asuntos cotidianos del día a día, la vivencias, lo que lleva a cuestionarse si el arquitecto debe *enseñar cómo se debe vivir*.
En conclusión, la participación activa de ambos arquitectos, durante el proceso de diseño/ejecución, a través de intercambio de materiales, tales como

cartas, planos, dibujos, fotos fue fundamental para comprender, ajustar y concretar el proyecto. El compromiso y el rigor de Amancio Williams le permitieron traducir e interpretar, con suma precisión, las ideas e intenciones de Le Corbusier. Mediante un diálogo fluido, se producía una conversación de par a par, abierto a soluciones y sugerencias, donde el aporte de Amancio también tuvo un importante lugar. Podemos establecer que se produjo una *fusión de horizontes* entre el autor y el intérprete, de todas maneras no entendemos así la relación entre "(...)los sueños de quienes se imaginaron la casa y la realidad de quienes intentaron habitarla, pues la familia Curutchet no consiguió formarse su propia 'construcción mental' en la experiencia que caracteriza el espacio habitado, vivido" (Merro Johnston).

Eames: Como arquitectos por su casa

En contraposición a este escenario de comunicación trilateral, el caso de los Eames nos muestra otro perfil, donde usuario y arquitecto se funden en una misma imagen que vislumbra una variación en cuanto a la interpretación de la obra y el habitar.

Cabe destacar, como grandes figuras del Movimiento Moderno, a Ray y Charles Eames, ella artista plástica y él constructor, ambos norteamericanos. Se dedicaron al mundo del diseño, llevando la experimentación como eje de su labor. Su reflexión tenía que ver con lo frágil, lo finito y lo efímero de la vida cotidiana. Parte de su fascinación se relacionaba con una América de posguerra que se extendía desde las tostadoras eléctricas hasta los edificios. Este contexto planteaba la necesidad de incrementar las construcciones civiles y comerciales mediante la utilización de componentes industrializados y piezas prefabricadas intercambiables y fáciles de conseguir.

El molde de la vida. Dentro del programa de la revista Arts & Architecture de John Entenza, denominado Case´s Study Houses, se planteó el desarrollo doméstico en la posguerra americana que aprovecharía estos avances tecnológicos. Este fue el medio, el canal elegido para transmitir nuevos mensajes de la arquitectura que planteaba esta América que estaba recuperándose de su crisis. Bajo el concepto moral de óptimas condiciones de vida para ocho familias americanas pretendía el diseño de ejemplos más adaptados a los modestos medios de las familias de posguerra. En 1945 Charles Eames, quien formaba parte de la revista, fue convocado para diseñar la que sería su vivienda en la costa oeste del Pacífico en Los Ángeles, y serviría como prototipo extensible para toda la sociedad. A diferencia de Mies con su *menos es más*, los Eames dijeron que su "objetivo era simplemente proporcionar el máximo de lo me-

jor para el mayor número de personas por el mismo coste". (Eames, 1950)

Enclave y dialéctica. Como primera propuesta consideraron la construcción de un volumen en voladizo que se despegara del suelo y mirara hacia el mar. Tras reconocer el terreno y realizar una serie de visitas, lecturas interpretativas a través de expediciones y registros fotográficos, se planteó una modificación radical de aquel enunciado formulado inicialmente.

> "Una casa como idilio entre habitante y territorio, capaz de adaptarse a la experiencia del habitar cotidiano a través de una suerte de reconfiguración continuada"(González de C.,2007).

El volumen se asentaría en dirección paralela al terreno, y ya no de manera transversal. Esto reflejaba la madurez en su pensamiento lo cual les permitió ajustar su sensibilidad al entorno que disponían para instalarse. Este juego con el territorio se ve reflejado en la incorporación de un patio entendido como una extensión de la casa, como un interior. Resulta interesante la sencillez y franqueza que expresa el planteo: dos volúmenes - vivienda y estudio- separados por este patio, es en este espacio de entre-medio donde las relaciones se producen.

Hogar dulce hogar. La visita de Charles a la exposición de diseño de Mies para el MoMa en 1947, le permitió entender todo sobre su arquitectura a partir de la disposición del mobiliario y del ambiente que había creado con ellos. Comprendió entonces, que una casa no eran las paredes que la conformaban, sino la organización de los objetos y pertenencias personales que determinaban un modo de vida. Entendemos al autor -Charles- como receptor, en quien hubo un cambio en su forma de pensar. Al fin y al cabo, los artistas también son receptores de otras obras.

Para los Eames, el diseño no era un problema relacionado con imponer lenguajes formales o normativos, sino que tenía que ver con organizar y reorganizar creativamente en relación a sus propios hábitos y gustos. "Jauss señala que el lector no es sólo un receptor que registra, sino un individuo para quien la lectura es una experiencia de vida" (Hohendahl, 1987). Señalamos esta analogía que es manifestada en el foco que hacían al disfrutar este medio continuo de la vida, ebullición extendida y celebrada.
La organización simple del programa, con un núcleo de servicios separado de la sala con una escalera, dio lugar a la flexibilidad y versatilidad de los es pacios. En la casa los paneles se movían, los muebles entraban y salían. Todo

era móvil. La sala a doble altura funcionaba como una escenografía de filmación donde se podían desplegar múltiples funciones. A pesar de encontrarse inmerso en un paisaje natural, la vivienda se volcó hacia su interior más que hacia afuera. A diferencia de la casa Farnsworth, donde la intención se daba a la inversa.

Por otro lado, Charles mencionaba que en el diseño no debía tener cabida la expresión personal, sino que aparecía en el uso que se hacía en el diseño. *"La casa no debe exigir nada por sí misma."(Eames, 1960)*

Creemos que el arquitecto distinguió que no era necesario volcar una impronta personal aún siendo su casa; sus diseños dejaban lugar a las propias vivencias reconociendo al hombre como ser cambiante. Como un texto literario, la obra como construcción material, constituye un universo de sentidos. Tiene un significado potencial desde su génesis, que luego será moldeado y puesto en cuestión a la hora de habitarlo.

Si la lectura es ante todo un proceso mediante el cual el lector construye el sentido de aquello que produjo el autor ¿qué sucede cuando uno y otro son el mismo? Al convivir en un mismo actor, las nociones de multiplicidad de códigos, variedad de contextos y circunstancias que hace que un mismo mensaje pueda codificarse de distintas maneras, se pierden en este caso ya que están ligadas a las experiencias personales de los habitantes. Zimmerman (1987) también señala la necesidad de un destinatario como fuerza productiva literaria en lugar del concepto de lector implícito de Iser[9], lo cual permite interactuar y acotar el campo de trabajo y estudio teniendo un receptor concreto, con características, costumbres, gustos particulares.

Life: el juego de la vida. Resultan sugerentes los intereses particulares de los diseñadores por captar situaciones, momentos concretos, detalles específicos del día a día, mediante el uso de medios como la máquina de fotos, el video, el microscopio: cuantificaban, medían, archivaban, registraban, reajustando su casa. Experimentaban con ellos mismos en este espectáculo de lo cotidiano que tiene que ver con el cambio y la inestabilidad constante. Ellos cambian, cambia su lugar de pertenencia. El crítico y filósofo Koji Taki distinguió entre la *casa construida* por los arquitectos y la *casa vivida*, advirtiendo acerca de la dificultad de salvar la distancia entre ambas. Los Eames consiguieron plasmar la esencia de su vida y su proyectar como el *espacio de los recuerdos almacenados* (Ito, 2000). Mientras que Le Corbusier había incluido figuras humanas para proporcionar la escala, en el caso de la película de los Eames no hay figuras humanas, solamente huellas de la vida en curso.

“La Casa Eames desdibujaba la diferencia entre el diseñador y el ocupante de la casa, dando cabida tanto a la estructura como a los accesorios móviles. ¿Dónde acaba el trabajo del diseñador y empieza el del ocupante en esta casa?”(Colomina, 2007)

9. Se refiere al lector implícito; concepto teórico creado por Wolfgang Iser, del que trata ampliamente en su libro: El acto de leer, teoría del efecto estético.

Ahora bien, ¿Cómo conversaba su manera de ver la vida con su forma de proyectar? Construían desde su mirada. Era un diálogo con ellos mismos, una interacción constante entre producción y recepción. La casa aparecía entonces como el molde mismo del habitar, el de todos los posibles cuerpos que podrían actuar en la casa, reflejado en la flexibilidad del espacio gracias a su simplicidad. La expectativa de los habitantes no era fija, se iba adaptando y modificando con el paso del tiempo. Podríamos decir que, parte de las ideas que rigen a los diseñadores, encuentran su lugar en los conceptos de *indeterminación o lugares vacíos*[10], como si se comparara con las partes implícitas en los textos literarios. Representarían aquellos aspectos de la casa inacabada.

Experiencia y reflexión. Para entender cómo influyen los actores intervinientes en la concreción de las obras trabajadas, compararemos los vínculos entre ellos. La rela-ción entre la señora Farnsworth y Mies se vio afectada por una mirada totalmente idealizada por parte de la primera hacia el arquitecto, la cual terminó actuando como interferencia o ruido en esta comunicación y dio, de al-guna manera, rienda suelta al arquitecto y sus decisiones.

En relación a Le Corbusier, Amancio Williams y el doctor Curutchet, la forma que tomó el sistema de comunicación y el aporte de todas las partes, contribuyeron al proceso de intercambio que hizo que el doctor Curutchet se viera involucrado, como una voz parlante en el proceso. Las sucesivas cartas, idas y vueltas, adaptaciones y concesiones contribuyeron al intercambio constante entre arquitectos, volvieron al proceso proyectual junto con la construcción de la obra un sistema dinámico el cual hizo posible una fusión de horizontes. Los Eames, arquitectos y usuarios, establecieron un diálogo introspectivo a la hora de proyectar su vivienda, una búsqueda personal en el cual reconocieron las implicancias de lo cotidiano y plantearon una arquitectura con potencialidad y capacidad de mutación que respondía a la forma en que vivían. Esto lleva a pensar cuál es el rol de las partes involucradas en el proceso de diseño: el usuario como un actor activo, las cualidades tanto de arquitecto como del usuario, y cómo el diálogo establecido entre ambos hace a la obra. Sin habitante no hay experiencia y sin ella, no hay lugar. ¿Qué proponemos y desde dónde? La cualidad de los espacios en blanco que deja la obra como herramienta para proyectar, de alguna manera, constituye el

10. Concepto de Wolfgang Iser (teoría de la 'concretización' de un texto, establece que la lectura es un proceso dinámico a través del cual el lector fija o crea el significado potencial del texto.

pasaje del idioma del arquitecto a la interpretación del habitar. Cuando parece haber finalizado la tarea del arquitecto, se produce una transición de nociones, expectativas, ideas, material, forma de vida del usuario en quien se sigue construyendo, casi infinitamente. La obra se constituye una y mil veces, se resignifica, se moldea su significado.

La búsqueda del arquitecto debería ser adaptarse a los modos de vida a la vez que puedan dar lugar a nuevas formas, y plantear espacios apropiables, flexibles y no tan determinantes. Aunque reconocemos que siempre habrá un grado de incertidumbre, "(...) nunca podremos estar bastante seguros de cómo viajarán las cosas y qué les sucederá en el camino." (Evans, 2005)

Bibliografía

Browne, E. 2013. *Arquitectura: crítica y nuevo enfoque*. Santiago de Chile, Stoq Ediciones.
Casoy, D. 1983. "Le Corbusier en La Plata : entrevista con el doctor Curutchet / Daniel Casoy". En *Revista Arquitectura Bis* Nº 43, Barcelona.
Colomina, B. 2007. "Reflexiones sobre la casa Eames". En *Revista de Arquitectura* nº9.
Eames, C. 1950. "A Designer's Home". En *Revista Life*. p. 152.
Eames, C. 1960. *A prediction: less self-expression for the designers*. Print.
Fernández Cox, Cristian. 2011. *Breve Teoría del Proyecto de Arquitectura en lógica orgánica (sistémica)*. Santiago de Chile, Editorial SL.
Gadamer, H. G. 1988. *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid, Cátedra.
González de Canales, F. "60 años de la casa eames. En torno a una habitabilidad sostenible moderna". *Summa* 112.
Grossman, Luis J. "Cara y ceca de la casa Curutchet". *Revista SCA* nº 144.
Grossman, Luis J. 2007. "Apuntes sobre esa casa". *Revista 1:100* Nº 9.
Hohendahl, P. U. 1987. *Sobre el estado de la investigación de la recepción. Estado de la recepción*. Madrid, Arco Libros.
Ito, T. 2000. *Escritos*. Murcia, Colegio of. de aparejadores y arquitectos.
Ito, T. 2004 *Escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli SL.
Ito, T. 2006. *Arquitectura De Limites Difusos*. Barcelona, Gustavo Gili.
Merro Johnston, D. 2007. "El autor y el intérprete". En *Revista 1:100* Nº 9.
Schulze, F. 1986. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Madrid, Hermann Blum Ed.
Schulze, F. *The Farnsworth House*. Chicago, Lohan Associates.

Wolfe, T. 2010. *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona, Editorial Anagrama.
Zimmermann, B. 1987. *El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción en Estética de la recepción*, Arco libros, Madrid.

Fuentes escritas

Carta de PC a LC de recepción del trabajo. 1949. Fund LC. en: El autor y el intérprete, ob. cit.
Edith Farnsworth en sus memorias citadas en: Moreno, María Pura.(1999) "El silencio de la palabra: elogio de lo mínimo. A propósito de la Casa Farnsworth". Catálogo de arq, Colegio Of. de Arq. de Murcia. p.126

Fuentes gráficas

1. José Juan Barba. Plan para levantar la Casa Farnsworth por encima de las inundaciones. Revista *Metalocus With. For .On .About architecture.*
http://www.metalocus.es/
2. http://misfitsarchitecture.com
3. Le Corbusier en la argentina - La Casa Curutchet. fotografías y análisis: Arq. Rubén
http://habitar-arq.blogspot.com.ar
4. Omar Gimenez. *Intimidades e historia platense de una casa de película.* Septiembre 2010.
http://www.pasado.eldia.com
5. Casa Eames en http://enredadosenlaweb.com
6. Bill Jersey y Jason Cohn. Charles and Ray Eames, CA. 1970. Documental: *The architect and the painter.*

La realidad de la ciencia ficción. Utopia de la ciudad para 3 millones de habitantes y distopía de metropolis.

ENSAYO

Utopía - Ciudad - Cine - Ciencia Ficción - Modernidad

Cecil Echeverria

Actualmente cursando el 4to año de la carrera de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Durante el 1er cuatrimestre del año 2014 ha cursado Historia de la Arquitectura III en la cátedra de la Dra. Rosa Aboy. Ha participado en el Seminario-Taller de vivienda y urbanismo social: "por una arquitectura y Urbanismo Social al servicio de las necesidades populares" en Marzo 2014, a cargo de la arq. Beatriz Pedro y el arq. Fermín Estrella.

Agustina Andrade

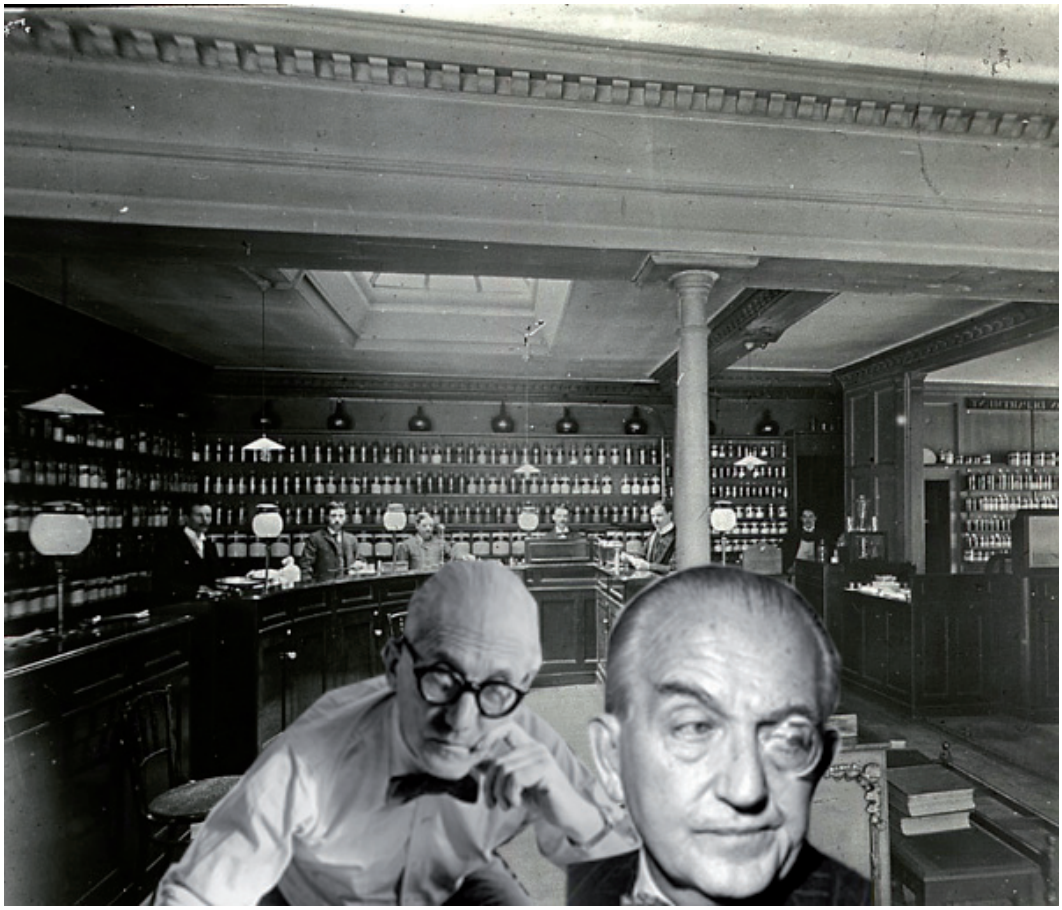
Actualmente se encuentra cursando 4to año de la carrera de Arquitectura, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Durante el 1er cuatrimestre del año 2014 ha cursado Historia de la Arquitectura III en la cátedra de la Dra. Rosa Aboy. Es ayudante en Morfología I y II de la cátedra Misuraca y participante activo de la pasantía de investigación Articulaciones Urbanas a cargo del Arq. Javier Fernández Castro. Ha asistido al Workshop "Barrio producto de una ocupación consolidada" de la Bienal de Diseño FADU 2013 y al workshop "Como medir el horizonte" de la cátedra Ex Varas conjunto con la cátedra Rois de la Facultad de Arquitectura, planeamiento y diseño de la Universidad Nacional de Rosario.

Recibido: 09/01/2015
Aceptado: 22/01/2015

Introducción

En este ensayo supondremos un diálogo entre Le Corbusier y Fritz Lang. Las dos caras de la ciudad moderna: la ciudad para 3 millones de habitantes (1922) y Metrópolis (1927). Confrontaremos estos dos casos de estudio, el presente utópico y el futuro distópico, ambos inspirados en la ciudad de Nueva York, cómo cada uno plantea la materialización y vivencia. Contemporáneos los dos, imaginamos un encuentro en un café de dicha ciudad. ¿Qué pasa cuando un proyecto que pretendía ser una crítica a la realidad, una ciencia ficción termina siendo *más* real que un proyecto ideado para construirse?

El objetivo es que se entre lean las dos miradas o posturas que se tenían en la década del 20' acerca de la modernidad y el futuro de las ciudades.



Ciudad de Nueva York, mediados de 1927. Ingresa al Café Moderno de la calle 57 entre la 5ta y la 6ta un caballero adusto de lentes circulares de armazón de pasta negro, una libreta repleta de dibujos y un estilógrafo en la mano. Pragmático. Moderno. Observa y no encuentra plaza para su ansiado café, al salir divisa ingresando al bar de enfrente a un personaje famoso, alguien con el que le interesaba encontrarse. Se para delante de la fachada y lee Café Classico. Titubea.
¿Cómo podría un arquitecto como él entrar en tal lugar?
Entra. Fritz Lang sorbe su café y lo mira, lo reconoce y se prepara. Le Corbusier camina rápidamente hacia su mesa, y sin presentarse se sienta. El autor de Metrópolis, cineasta de la innovadora y recién estrenada ciencia ficción se ajusta el monóculo y piensa que está en el umbral de una discusión con el padre del urbanismo moderno. Era aquel quien intentaba establecer doctrinas coherentes de los espacios edificados ajustándose a sus márgenes racionales funcionalistas que caracterizan al Movimiento Moderno.
Le Corbusier abre fuego, le comenta que vio el film "Metrópolis". Lang asiente y espera.
-Vaya catálogo arquitectónico Sr. Lang, estamos de acuerdo que para usted *menos no es más*, proyecta ciudad desde las múltiples escenografías.- Dice Le Corbusier entre dientes, con una ironía que no puede disimular.
El autor del film lo corrige y le expresa:
-Buen día a usted también. Yo reproduzco una idea de ciudad desde la escenografía, atendiendo a las situaciones contemporáneas, expresadas al futuro. Es la polémica entre la técnica y la cultura Señor Le Corbusier, no es un catálogo. Vea usted que la idea es más simple: la antítesis, lo racional y maquinario de la vivienda obrera y lo racional y maquinario de su propia vida, moviéndose en vertical del trabajo al hogar, siendo una pieza mecánica; o también podría utilizar como ejemplo lo expresionista de los jardines de la clase alta, donde corretean despreocupados, arbitrariamente entre creaciones espaciales dignas de un Gaudí. La casa estilo gótico, las catacumbas siniestras, el art decó de la oficina del cerebro de la ciudad. Eso por citar brevemente algunos fotogramas del "catálogo". No es lo mismo proyectar, que reproducir. Si es un catálogo, es de la multiplicidad de ideas y gustos, que conviven todos juntos en el mismo momento. Imposibles de controlar. - Dice Lang satisfecho de sí mismo.
Le Corbusier se pide un Scotch doble y le responde:
-Claro entiendo, el expresionismo alemán está tan de moda... - Fritz Lang está a punto de hablar cuando Le Corbusier se vuelca sobre la mesa y le dice:
-Pero, disculpe usted, lo que no comprendo es que si la ciudad moderna contemporánea que presenté en 1922, que seguramente usted la conoce como

"La ciudad Contemporánea para 3 millones de habitantes" queda completamente en evidencia que las ciudades deben proyectarse a través de la repetición de un módulo. No hay espacios para las residencias góticas, si me entiende- Y lo mira por encima de sus anteojos de armazón. Ya que la cuestión del estándar ha alcanzado una importancia considerable. Es tan antigua como el mundo, y ha determinado la forma de todos y cada uno de los períodos culturales (Thilo, 1983:108).
-Considerando lo que dice- le responde Lang- creo estar más de acuerdo a lo que intenté plasmar en la película. El mundo está compuesto por hombres y mujeres ¿verdad? Entonces lo que me gustaría preguntarle es que opina usted de la estandarización y de la condición innata del hombre. Como razona dos conceptos totalmente incompatibles…
Le Corbusier se apresura y dice:- Creo en el concepto de hombre estandarizado, porque entiendo la necesidad del hombre moderno. La industria ha pasado decididamente a la producción masiva en serie (Thilo, 1983:203). Hay que crear el estado de espíritu de la serie: el estado de espíritu de construir casas en serie, el estado de espíritu de habitar casas en serie, el estado de espíritu de proyectar casas en serie (Thilo, 1983: 166). Justamente en estos días estoy empezado una investigación basándome en las estadísticas. Será el primero en recibir una copia cuando se publique, no se preocupe.-
Lang, atónito, sin dar crédito a lo que acaba de oír le responde- En su contemporaneidad planteada yo veo el futuro que traduzco en la película, el hombre estandarizado solo puede ser una pieza, que mueve otra pieza más grande. Fíjese el obrero que opera el reloj, fíjese su tarea, su única tarea, su recorrido único del trabajo a la vivienda, el hombre estandarizado tiene de humanidad lo que un comino. Es una masa señor arquitecto, no piensa porque no puede, porque el espacio no se lo permite.-
Lang acalorado se da cuenta que se encontraba de pie y con la voz elevada. Se sienta.
Le Corbusier, inmutable le dice - Pero me parece que yo, en mi papel de arquitecto, urbanista y tantas otras cosas que seguramente leyó sobre mí, debo ser capaz de dar respuesta o más bien soluciones a los problemas de las personas. Reproducir no está en mis planes señor, yo obro en voz de lo nuevo, de lo que rompe con el caos que vivimos. Y permítame decirle que creo estar en condiciones de proponer un nuevo estilo de vida y para eso un nuevo estilo de ciudad. Hay que entender que la sociedad es otra-
El cineasta, lo mira y se vuelve a acomodar el monóculo, la situación era más crítica de lo que pensaba, esta persona que tenía enfrente era lo que decían que era. Hace el último esfuerzo por hacerlo entrar en razón.
-Imagínese esto, el obrero, se mueve del trabajo a la casa en la Ciudad de los

Obreros, en ningún momento sale a la superficie, a la Ciudad de Los hijos, no disfruta del verde, porque no existe en la superficie. ¿Qué me dice del precio de la tierra? ¿De la especulación inmobiliaria? ¿Cómo planea pagar por esos espacios verdes entre rascacielos? Los obreros no puede gozar de los jardines, pero ellos son los que operan y hacen funcionar el cerebro, son la sangre, el motor. Sin embargo no experimentan lo que hacen funcionar. No van a la ciudad de los hijos porque no pueden, están excluidos.

Le Corbusier se adelanta y lo pisa con sus palabras.- ¿Excluidos de dónde? Ellos pertenecen a otro sector, y no es el cerebro, es el corazón de la ciudad. Justamente el problema de las grandes urbes es el corazón, el área administrativa "La cité" que está rodeada de las Villas donde residen los operarios. El trabajador industrial debe vivir próximo a donde trabaja y en el caso de los sirvientes y criados, trabajaran bajo del inmueble, como lo harían en una fábrica, y desde allí atienden al servicio doméstico de todas y cada una de las villas (Thilo, 1983: 186). Piense en un barco, señor Lang. No hay peligro para nadie ya que todos viven en comunidad. Además- continúa verborragico- dígame, señor Lang ¿no le gustaría a usted levantarse a la mañana, tomar un café junto a su vecino, subirse a su auto y estar en menos de 15 minutos en su trabajo? ¿A quién no le gustaría verdad?

-Al igual que en Metrópolis- Le dice Lang - los negocios se precipitan hacia el centro de las ciudades, creo que en sus reflexiones no entra para nada el centro de la ciudad como centro de la vida social. Concentra los órganos directivos y los centros administrativos de las grandes empresas, en donde antes estaba la población residente, demoliendo y reedificando. Me hace acordar al Señor Hausmann, pero de la nueva era. Pasando rectas por encima del centro de París... demoliendo su historia, porque lo que hace tangible a la historia son sus edificios. Sus espacios edificados, solapados.

Le Corbusier incrédulo, no puede quitarse la expresión de la cara –No puedo concatenar dónde ve el problema, estamos haciendo historia. En el futuro, arquitectos y soñadores van a adorarnos, van a debatir nuestras obras, somos nosotros los que importamos, no el medioevo. Somos nosotros y es ahora. ¡Arquitectura o Revolución!- Termina el discurso golpeando la mesa con su dedo índice, luego, se ajusta el corbatín.

-Pero no está teniendo en cuenta cuestiones básicas e imprevistas de una sociedad, del hombre.- Dice Lang luego de un instante de deleitarse con la idea de ser alguien digno de estudio en el futuro.

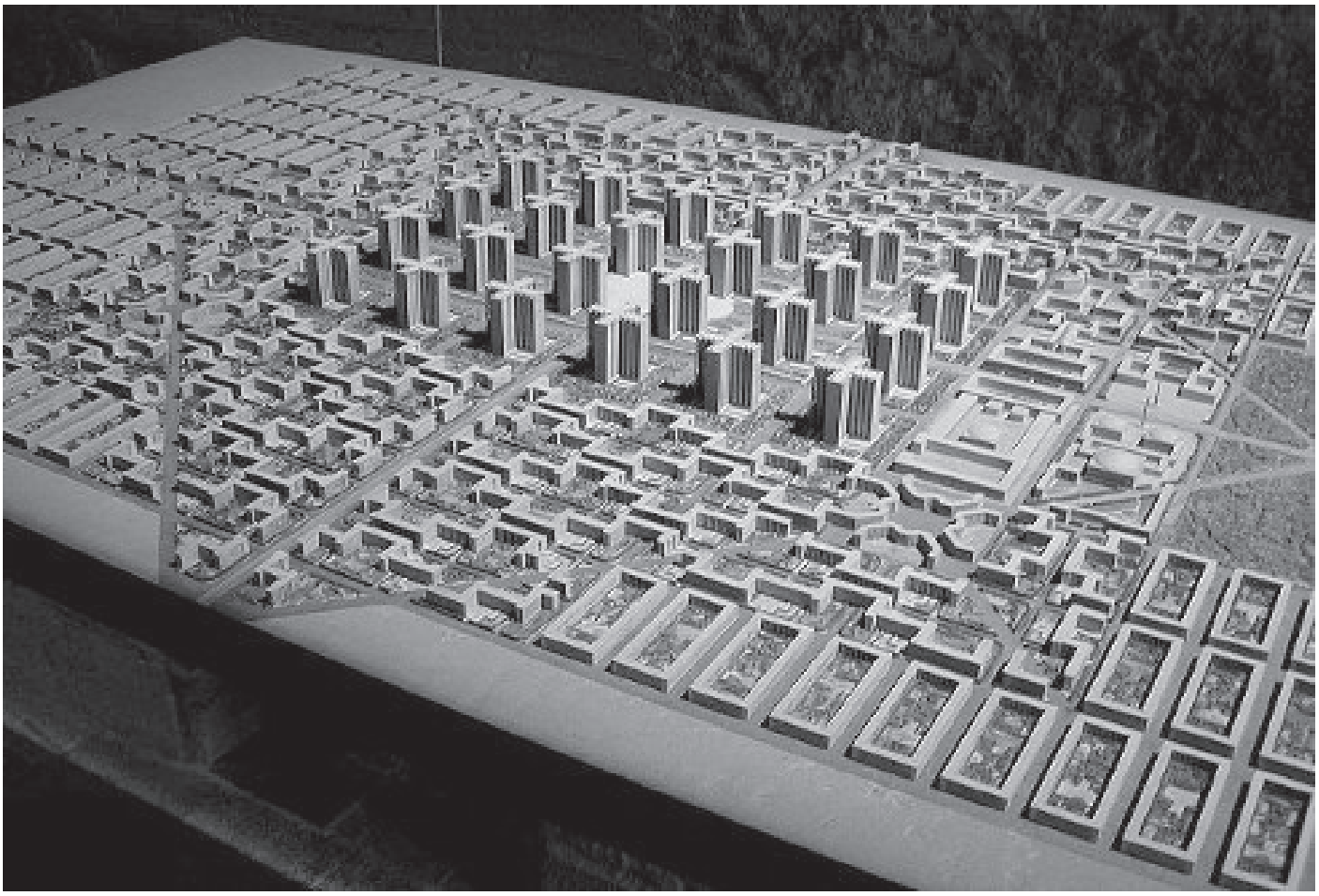
Le Corbusier, siempre con un as bajo la manga le exclama: -Y en primer lugar, que es el hombre? Es un ilimitado potencial de energía que se encuentra situado entre dos ineludibles destinos contradictorios y hostiles: lo individual y lo colectivo (Le Corbusier, 1933: 44).

El cineasta comienza a pensar que nunca va a estar de acuerdo con ese hombre, pero más lo compunge su poder -Dígame ¿Qué pasa con el espacio público? Y no me conteste que usted plantea un lugar para "recrear" porque usted no plantea ningún espacio público habitable. Déjese de tonterías, no lo plantea para el obrero al menos, y es el obrero parte de la sociedad, quiera o no. Usted todo lo traduce en una secuencia de actos separados.
Le Corbusier le explica como quien le habla a un niño -el urbanismo debe organizar en función del ritmo de las actividades cotidianas de los habitantes, las relaciones entre los lugares destinados a la habitación, al trabajo, al disfrute y al tiempo libre.
-Pero *ese* espacio que se necesita va a aparecer en el lugar menos pensado. Serán esos callejones sin salida, oscuros. Es eso lo que representa la ciudad subterránea que muestro en Metrópolis La sociedad no puede tener un sitio determinado, para hacer una tarea determinada. No vive en un lado, pisa el pasto en el otro y trabaja en otro. Entonces ¿cómo lo controla? Excede al control espacial porque el humano excede al espacio.
Le Corbusier, soberbio como siempre, le responde: - ¿y quién va a llevar adelante una revuelta? ¿UNA MUJER?-
Cae el telón.

Detrás de escena "Metrópolis"

Autopistas elevadasde "Metrópolis"

Los obreros subterraneos de "Metrópolis"



Maqueta integral de la ciudad para 3 millones de habitantes (1922)

Caos en NYC en los años 20

Bibliografía

Thilo, H. 1983. *La ciudad funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad.* Colección "Nuevo Urbanismo", Madrid
Le Corbusier. 1933. "Air-Son-Lumiere". *Annales Techniques Grece,* N°44. National Technical University of Athens, Athens

Fuentes Audiovisuales

Lang, F. 1927. *Metrópolis*, UFA. Ciencia ficción (153 min).
Hughes, R. 1991. *El impacto de lo nuevo, problemas en utopía*. Documental (59 min).
Fagan, C. *Architectural futurism of the 1920s*. Documental (10 min).

Collage sobre el cuento “El Sur” de J. L. Borges

PRODUCCIÓN GRÁFICA

Literatura - J.L. Borges - Ciudad - Realidad - Imaginarios Urbanos

Manuela Pezzarini

Se encuentra cursando actualmente el 5to año de la carrera de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Cursó Historia de la Arquitectura I-II-III en la cátedra Aboy. Realizó un intercambio de estudios en el Politécnico de Milano en el año 2013 con beca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Participó en el workshop TAU “Investigación proyectual en la Cuenca del río Reconquista” de la Universidad de San Martin en el año 2014, junto a docentes de la cátedra.

Agostina Soimu

Se encuentra cursando actualmente el 5to año de la carrera de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Cursó Historia de la Arquitectura I-II-III en la cátedra Aboy. Realizó una pasantía de investigación en el proyecto UBA-CyT “Vivienda, transformaciones urbanas y dinámicas sociales en Buenos Aires, 1980-2001” dirigido por la Dra. Arq. Rosa Aboy. En 2014 realizó un Intercambio bilateral FADU UBA- EPS CEU San Pablo, Madrid. Ese mismo año participó en el workshop TAU “Investigación proyectual en la Cuenca del río Reconquista” de la Universidad de San Martin en el año 2014, junto a docentes de la cátedra.

Recibido: 19/11/2014
Aceptado: 10/12/2014

Memoria Descriptiva

Así como la narración de Borges transcurre en un ir y venir constante entre el terreno real y el virtual, la siguiente composición quiere generar un lenguaje metafórico en el cual se entrelacen hechos reales e imaginarios. Lo real supera la realidad en metáforas que elevan la experiencia hacia una ficción, entre lo verosímil y lo verdadero.

A través de la superposición y el entrecruzamiento de las imágenes y líneas, se trabaja la metáfora como instrumento de re-descripción, que actúa mediante la tensión de los diversos elementos del collage.

Nos encontramos en presencia de un lenguaje que se inmola en la delicadeza silenciosa y persuasiva de imágenes errantes que, codificadas en el laberinto, erigen lo desconocido, en medio de una regularidad desértica, en la cual, aunque se repitan las estructuras, es difícil orientarse. Un horizonte temeroso en la aridez de un trayecto de incertidumbre.

Las diferentes plataformas, niveles, e imágenes del collage, dan cuenta de los vínculos identitarios del territorio, y las relaciones sociales que conforman la ciudad de Buenos Aires; tales como los límites entre la ciudad y el campo, el ferrocarril, las diversas situaciones urbanas, la dicotomía entre lo poblado y lo desierto, y cómo, a pesar de su extensión, en principio inabarcable, se trata de acotar el territorio.

Representa a su vez el proceso de metropolización de Buenos Aires con la grilla como elemento. La grilla que por su carácter regular y ortogonal facilita la orientación, a su vez desorienta por no haber puntos reconocibles en su constante regularidad, enfrentando a quién la observa con un destino que, tal como lo dice el autor, no admite distracciones.

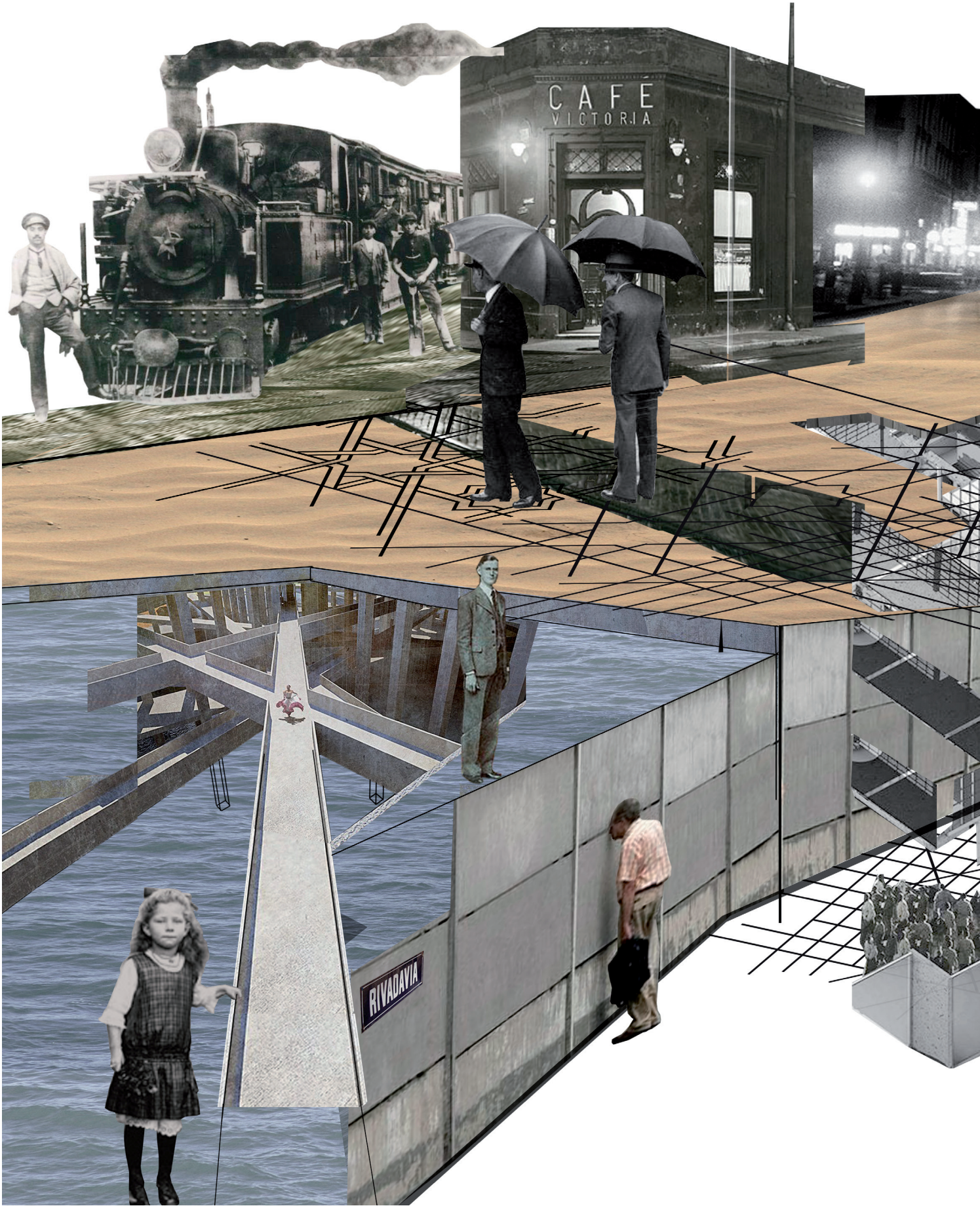
Al igual que lo hace Borges en su narración, en donde seduce al lector a escapar de una realidad regular restringida, hacia una confrontación polisémica en el conflicto de un devenir infinito, el collage conduce a trascender lo concreto, a plantear un escenario de superposición que confunde los límites y abre paso hacia múltiples interpretaciones.

Bibliografía

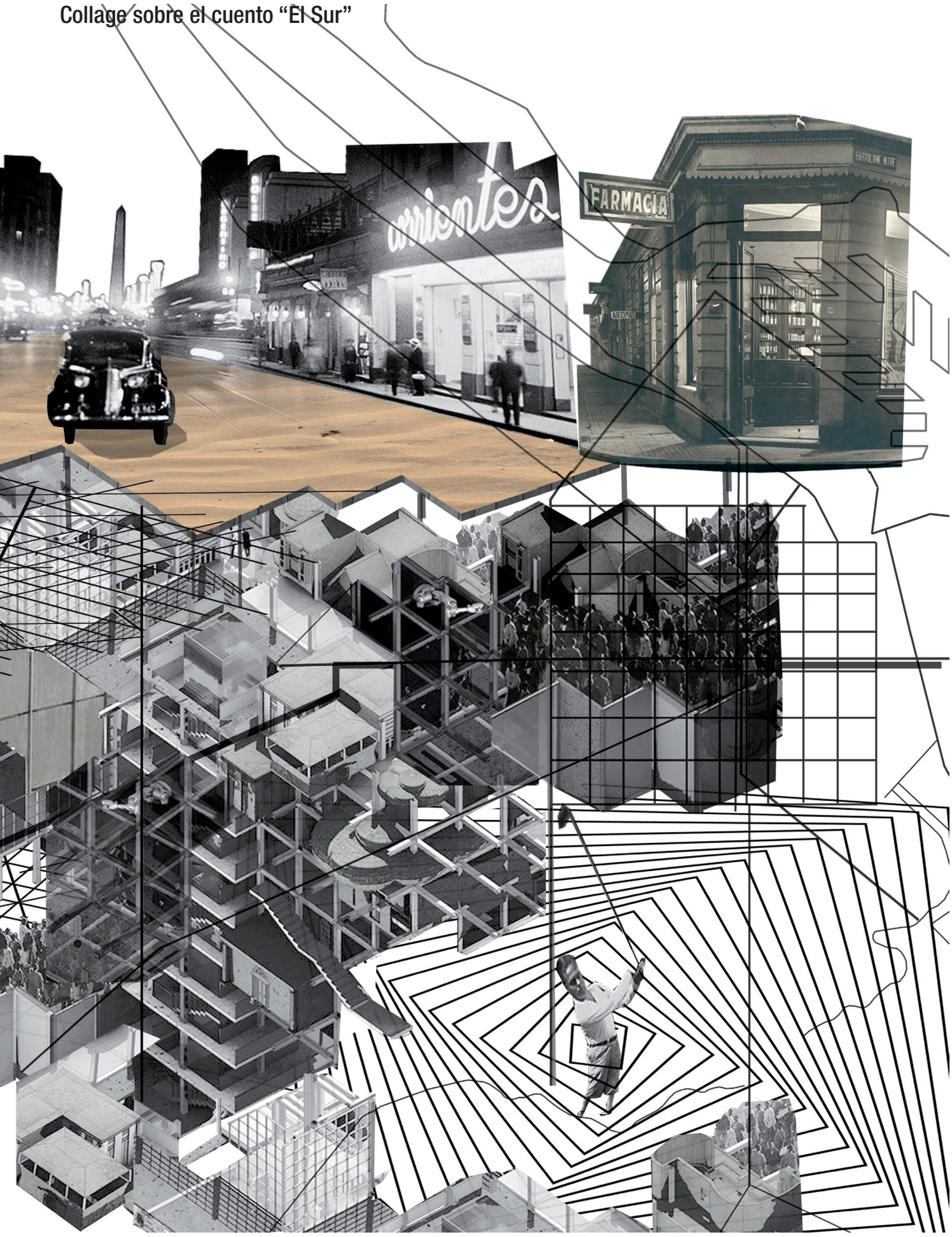
Borges, J.L. 2000. “El Sur”. En: *Ficciones*. Alianza, Madrid.

Gorelik, A. 2001. “Una metrópolis en la Pampa”. En: *La grilla y el parque – Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Ricoeur, P. 2004. “Presentación e introducción”. En: *Tiempo y Narración I - Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.


CAFE
VICTORIA
RIVADAVIA

Collage sobre el cuento “El Sur”



La ciudad punk. Una cartografía subterránea del territorio urbano

ENSAYO

Historia Urbana - Punk - Contracultura - Ochentas - Alfonsinismo - Buenos Aires - Rock - Cultura popular

Alejandro Bokser Amado

Estudió arquitectura en la facultad de diseño y urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Dicta clases de historia de la arquitectura, la ciudad y la vivienda en la cátedra de Rosa Aboy desde 2008. Estudia la maestría en historia de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT) desde 2014. Investiga sobre temas de territorio, ciudad e industria en el marco de la SI-FADU.

Daniel Kohen

Estudió historia en la facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) dicta clases en distintas universidades nacionales y trabaja en programas del Ministerio de Educación de la Nación. Público artículos sobre la historia de la izqueirda en la Argentina en distitnas revistas y es autor de Marea Roja, editado en 2010 por Editorial Sudamericana.

Recibido: 03/01/2015
Aceptado: 01/05/2015

Who loves the sun
who cares that it makes plants grow
who cares what it does
who loves the sun
Who loves the rain
who cares that it makes flowers
who cares that it makes showers
Lou Reed

Introducción

"Un día, nos encarcelaron después de un recital en la Universidad de Belgrano y los tipos de la comisaría de la 33 nos cagaron a trompadas, trompadas muy comunes para la gente común, pero nada comunes entre los músicos. Y esa noche, en la celda, cuando nos tiraron una frazada para que durmiéramos, hicimos como los tres chiflados (en este caso, como los tres mosqueteros, que en realidad eran cuatro) Y dijimos (Pil –líder de Los Violadores- se golpea la mano con el puño como preparando un gran golpe): De ahora en más, más rock y más punk que nunca."

Invierno del 81, la Dictadura comienza lentamente su retirada, retirada que intentará abortar con la aventura a las Islas del sur; el rock nacional como frente aparentemente homogéneo contra el enemigo, se fragmenta tras la caída del mismo y se abren nuevas vertientes culturales subterráneas, como el punk (Vigliotta y Provitilo, 2011). Nacido en la coyuntura posindustrial británica de la década del 70, el punk fue expresión musical y actitudinal de la desazón de los hijos de una sociedad, que había conocido el pleno empleo y el resguardo de un Estado benefactor, modificada por el neoliberalismo de los Thatcher y los Reagan. La mala vida y la marginalidad no solo fueron las resultantes de un proceso económico y social producto del gobierno militar sino que hacia principios de la década del ochenta la marginalidad podía ser fruto de una elección, ahora disponible.

La apertura democrática conllevó una explosión cultural palpable en diversos ámbitos: televisión; radio; teatro; revistas de cultura joven, muchas de las cuales, editadas de forma casera no llegaron a tener más de un número; manifestaciones callejeras y música. Un panorama *paracultural* empezaba a ser visible luego de años de censura y represión. Ahora bien, los años de dictadura provocaron una honda cesura en la sociedad argentina. Una nueva cultura joven, no siempre heredera (y muchas veces rival) de la cultura predictatorial comenzaba a delinearse. Al unísono, nuevas territorialidades, representaciones de diversas identidades culturales, pugnaban no solo por comprender lo que había sucedido sino también para explicar aquel presente. La primavera democrática abría una doble frontera (Aboy Carlés, 2004): por un lado se quebraba el pasado reciente; y por otro, se rompía con aquel arte armado, revolucionario y de vanguardia, la década del ochenta, presentó una nueva forma de arte, un arte derrotado, un arte desarmado, un arte marginal.

Así, la ciudad comenzó a presentarse como territorio en disputa. Disputa peleada en antros, boliches, teatros off. Disputa subterránea, velada, nocturna. La ciudad como artefacto social y cultural encarnó esa pugna. Los ochenta fueron el lapso en donde la disidencia urbana se hizo presente. Desde el margen, ésta se impuso en el centro para ser finalmente derrotada con las representaciones de los 90. Al igual que en Inglaterra con Thatcher, en nuestro país la *cartografía social* (Svampa, 2000) de "los ganadores" y "los perdedores" fue delineada en la década de los 90, en la coyuntura del neoliberalismo menemista, mirando la gesta y el desarrollo de la batalla cultural peleada en los años 80.

Este trabajo propone pensar cuáles fueron los territorios que registraron dichas cartografías sociales y cómo representaron la disputa de las diferentes identidades culturales, entendiendo al territorio como un conjunto de relaciones dinámicas y complejas espaciales-históricas-sociales (Tomadoni, 2007). Especialmente pensar las propuestas en torno a la ocupación del espacio público, las manifestaciones culturales que fueron contituyendo los hábitos juveniles y sus huellas en la ciudad, y finalmente cómo se articularon las formas represivas en el contexto de apertura democrática.

El margen y lo urbano

Las marcas de esta disputa zanjaron huellas en el espacio público. Calles y avenidas del centro de la ciudad, lugar de paso obligado para miles de oficinistas que las transitaban rumbo a sus lugares de trabajo, de saco y corbata,

durante el día, se transformaban, al caer el sol, en escenario de cientos de jóvenes que con jeans rotos y pelos en cresta habitaban el espacio con el único objetivo de practicarlo, de ponerlo en cuestión, de negarlo. Testigos de esta "disputa", vecinos, dispuestos a ensordecerse con el traquetear de los colectivos pero no con los ruidos de las botellas y los gritos de la multitud. La huella del margen no estaba solo al costado sino también por debajo de otras formas de transitar y habitar el espacio: en esa construcción multicapa es donde el territorio adquiere espesor, donde el margen se desfigura y se definen las múltiples identidades a ser representadas. El espacio público y su correlato construido, la ciudad real, constituyeron el *tablero equitativo de reglas y derechos* (Gorelik, 2004), escenario de la práctica política y la vida cultural.

El conflicto por la integración entre formas políticas y culturales disímiles, ahora manifestadas en el espacio público, fue lo que definió la identidad del territorio en la ciudad de la primavera alfonsinista. Este proceso se representó en la escena urbana de la decadencia, anclada en una estética que se materializó a través de las obras faraónicas de la dictadura, algunas truncas, muchas sin mantenimiento, pero todas deficitarias y corruptas. El movimiento punk fue una de las representaciones de este combate por la integración cultural, que retrató la constatación que el proyecto de expansión modernizador propuesto por Cacciatore estaba terminado (Gorelik, 2004).

La disputa significa enfrentamiento pero también encuentro. Los diferentes mojones, y sus alrededores, que poblaron la noche porteña fueron lugar de encuentro de distintas formas de vida. Transeúntes, oficinistas y jóvenes *marginales* compartían bares cercanos a los escenarios del under, convivían, unos con café y medialunas, otros, con cerveza y ginebra.

La traza urbana fue manchada por distintos lugares que dieron forma a una ciudad imaginada que escapaba de los cánones propuestos por la moral democrática. Una nueva ciudad textual construida por los relatos de la disidencia. Los imaginarios que encontraron su paralelismo con la ciudad real, caminaban al unísono de ésta, y se definían en las consignas de la retórica revoltosa de la esencia punk. La dispersión de los distintos clubes significaba una invitación a la *deriva*. A fines de la década del 50 y comienzo del 60, los situacionistas entendieron la deriva como la forma de combatir la opulencia y el aburrimiento de una sociedad satisfecha y enriquecida, orgullosa de su avance material: espectacularizada. Décadas después la deriva punk porteña también buscó la forma de combatir el aburrimiento, de conquistar la

ciudad. Intentó cambiar las rutas preestablecidas. Buscar activamente signos de atracción de una noche nueva, vedada durante muchos años. La diferencia radicaba en el empobrecimiento del escenario. Ya no se trataba de una sociedad en el cenit de un capitalismo benefactor, sino de una que intentaba con todas sus fuerzas esconder el trauma de una derrota y una reconfiguración que todavía no alcanzaba a dimensionar.

La disputa espacial también se juega en los márgenes de la ciudad. Cultura y rock son imanes que atraen a miles. Sus representaciones encarnaron una nueva estética anti que se buscó puertas adentro, muchas veces en antros suburbanos, superpuestos a la formalidad del hipismo canónico de los 70s. Los lugares no se encontraban: se buscaban. Café Einstein en Córdoba y Pueyrredón (Figura 1) ; el Parakultural en Venezuela 300 (Figura 2); Nave Jungla en Nicaragua y, la ahora, Scalabrini Ortiz (Figura 3) ; el Free Stud pub en Av. del Libertador 5600 (Figura 4); luego, a partir de 1985, Cemento en Estados Unidos 1200 (Figura 5). Recortes de estas imágenes de contracultura fueron algunos de los hitos de este nuevo mapa urbano y oculto.

Es este contrapunto el que habilita a pensar, apartados de la idea de una euforia pos dictatorial única, la existencia de diversos proyectos culturales, políticos, vitales.

El punk y el margen

Un hecho incontrastable del retorno de la democracia fue la masividad: actos políticos multitudinarios, giras de artistas internacionales y de la escena

Figura 1

Figura 2

Figura 3

local como el Amnesty Tour de 1988, conciertos con una asistencia hasta entonces desconocida como los de Charly García en Obras a fines de 1980; en definitiva, la reapropiación del espacio público por parte de una sociedad acallada durante largos años. Sin embargo, el punk eligió la clandestinidad, lo subrepticio, la insinuación, la provocación.

Aún en un clima de primavera democrática la resistencia continuaba, donde había resistencia, había represión. Así como los anarquistas a principios de siglo, los comunistas en las décadas del 20 y el 30, los peronistas luego del

Figura 4

golpe de 1955, donde había un punk, había un policía. Los relatos se multiplican[1] . Las fiestas de cofradía de crestas terminaban indefectiblemente en calabozos, donde todo se mezclaba, la música, la criminalidad, la protesta y la violencia. La impugnación del Estado democrático fue notable. Félix Luna, Secretario de Cultura de la municipalidad de Buenos Aires, durante los últimos años del gobierno radical, sostenía en 1986 que "el rock tiene un repercusión que, en vez de sedar, agradar o complacer, excita (...) y además es un tipo de música que genera condiciones para que se produzcan actos de violencia." (Berti, 2012:19).

1. Para un relato detallado de la época ver: Ramos, L. y Lejbowicz, C. *Historias del rock argenti no en los '80* Aguilar-Clarín, Buenos Aires,1991; Polimeni, C. *Bailando sobre los escombros*", col. Latitud Sur, Biblos, Buenos Aires, 2001; Guerrero, G. *Historias del palo, Diario del rock argentino 1981-1984*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires,1994.

Como un río subterráneo, la corriente de impugnación a lo que efectivamente sucedía se multiplicaba. Sin embargo, el cambio era considerable, la impugnación no se marcaba detrás de banderas políticas, los nuevos trapos, trapos surgidos de una violenta derrota, no venían a plantear un proyecto de futuro, ni a hacer una reivindicación, cualquier fuera, del pasado, la cuestión era el instante. Llenar el vacío del ahora. La consigna era clara: No al aburrimiento. El peor delito era el aburrimiento, y la democracia terminaba tornándose verdaderamente aburrida y monocorde.

La confrontación era al tedio, los primeros años de democracia, con su idea de bienestar y de posibilidades ilimitadas llevaba al hastío. La música que acompañaba esta idea, también lo era. Los padres fundadores, sobre todo Charly[2] , habían claudicado. En su "Yo no quiero volverme a tan loco", García nos dice que no quiere vestirse de rojo, que no quiere meterse en problemas ni en asuntos que queman, que no quiere morir hoy, tedio, resignación, desolación. La fiesta no era tal. Pocos años después, Patricio Rey torpedeará la línea de flotación de la voz de la *derrota victorioso*. En su Todo un Palo de 1987, nos señala que las mieles de la democracia no son tales, que la dictadura dejó huellas indelebles en nuestra historia; que el futuro (nuestro presente) no fue lo esperado. La democracia, en los términos del liberalismo alfonsinista, había fracasado. Pobreza material, desarticulación cultural y violencia estatal estaban allí, bien presentes.

La desarticulación socioeconómica de la década del 90 y sus palpables consecuencias en la estructura urbana nos depararían una nueva forma de intervención político cultural, en las cuales el rock chabón y las bandas, imbuidas del espíritu del futbol, tendrían un lugar central en la escena pero esa es otra historia (Semán y Vila, 1999).

2. En 1983, Charly García sostenía que "El rock, en cierta medida, ocupó el espacio dejado por la política. El rock ganó ese espacio en buena ley: fue el único que aguanto. Pero sería bueno que el Rock perdiera ahora ese lugar de preeminencia que ocupó en los últimos seis años debido a la veda política" (Berti, 2012:37)

Bibliografía

Aboy Carlés, G. 2004. "Parque Norte o La Doble Ruptura Alfonsinista" En: Novaro, M. y Palermo, V. *La historia reciente. Argentina en democracia*. Edhasa, Buenos Aires.
Berti, E. 2012. *Rockología. Documentos de los 80*. Galerna, Buenos Aires.
Debord, G. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Naufragio, Santiago de Chile.
Gorelik A. 2004. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
Guerrero, G. 1994. *Historias del palo, Diario del rock argentino 1981-1984*. Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.
Marcus, G. 1993. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Barcelona.
Polimeni, C. 2001. *Bailando sobre los escombros*. Col Latitud Sur, Biblos, Buenos Aires.
Ramos, L. y Lejbowicz, C. 1991. *Historias del rock argentino en los '80*. Aguilar-Clarín, Buenos Aires.
Semán, P. y P. Vila. 1999. "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" En: Filmus, D (ed.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. EUDEBA, Buenos Aires.
Svampa, M. 2000. (ed.), *Desde Abajo. La transformación de las identidades sociales*. Biblos - Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.
Tomadoni, C. 2007. "A propósito de las nociones de espacio y territorio". En: Gestión y Ambiente, Universidad Nacional de Colombia, Vol.10, No. 4, pp. 53-66.
VIigliotta, M. y P. Provitilo. 2011. "Culturas juveniles: Esquinas contra el desencanto". En: La revista del CCC [en línea], N° 11.

Fuentes Gráficas

Figura 1: http://www.proa.org/exhibicionespasadas/80s/salas/omar_chaban_katja_aleman.html.jpg
Figura 2: http://www.elsoldesantelmo.com.ar/archivos3960
Figura 3: https://www.facebook.com/photo.phpfbid=1541865061148&set=t.100002670005733&type=3&theater
Figura 4: https://recitalesredondos.blogspot.com.ar/201310/stud-free-pub-13071985.html
Figura 5: http://www.taringa.net/postsarte/10292481Omar-Chaban-Poesias-Ineditas-real.html

Figura 5

El voluntariado universitario y su accionar en La Boca. El desarrollo de políticas universitarias en el territorio y sus resultados en un contexto específico.

ARTICULO

Conventillo - La Boca - Voluntariado - Territorio - Vivienda

Mariano Pablo Bascans

Es arquitecto recibido en la Universidad de Buenos Aires.Actualmente desarrolla funciones de Jefe de Trabajos Prácticos en la materia Taller de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de Moreno. Ha trabajado en programas nacionales de mejora del hábitat popular a través de organizaciones comunitarias y dirige el equipo de vinculación de la universidad con la comunidad "Construir desde Aquí", con el que desarrolla numerosos proyectos de extensión e investigación. Desde el año 2014 es Subsecretario de Gestión de la FADU UBA.

Virginia María Guerrero

Es arquitectarecibida en la Universidad de Buenos Aires.Actualmente desarrolla funciones de Jefe de Trabajos Prácticos en la materia Matemática II de la cátedra Blumenfarb desde el año 2011.Dirige Voluntariados Universitarios del Ministerio de Educación de la Nación desde 2013 y codirige proyectos UBANEX, SI-FADU y "Universidad en los Barrios".

Recibido: 18/11/2014
Aceptado: 20/05/2015

Pablo Sebastián Mariani

Se encuentra cursando actualmente el 5to año de la carrera de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Durante el año 2014 cursó Historia de la Arquitectura III en la cátedra Aboy. Se desempeña como investigador en formación del proyecto"La FADU/UBA en su comunidad" y forma parte del equipo de "Construir desde Aquí".

Cristina Bonilla Araya

Es geógrafa recibida en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y candidata a Magíster en Políticas Territoriales y Ambientales de la Universidad de Buenos Aires.

Forma parte del equipo de "Construir desde Aquí"en Buenos Aires y del "Colectivo de Geografía Crítica Gladys Armijo" en Chile. Es becaria del Proyecto Ubanex "El Derecho a la Ciudad en el Barrio la Boca" dirigido por la Dra. Arq. Rosa Aboy. Actualmente trabaja como Gestora Territorial en la Fundación "Junto al Barrio" en Santiago de Chile.

Felipe Morales

Es geógrafo recibido en la Universidad de Chile y Especialista en Planificación Urbana de la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del equipo de "Construir desde Aquí" en Buenos Aires y del "Colectivo de Geografía Crítica Gladys Armijo" en Chile. Es becario del Proyecto Ubanex "El Derecho a la Ciudad en el Barrio la Boca" dirigido por la Dra. Arq. Rosa Aboy. Actualmente trabaja en el Programa Habitabilidad FOSIS del Ministerio de Desarrollo Social de Chile.

Introducción

En el barrio de La Boca intereses inmobiliarios pugnan por ocupar el lugar donde residen los sectores populares desde 1860. Un grupo de vecinos se organizó para defenderse de un desalojo y fundó la Cooperativa de Vivienda Crecer en Ministro Brin. Luego de años de lucha el 3 de noviembre la Cooperativa paso a ser propietaria del inmueble.

Actores de los más diversos construyeron esta posibilidad. Organismos del Estado Nacional y Local, el Poder Judicial, Organizaciones políticas, sociales y comunitarias y la Universidad Pública, trabajaron en conjunto inteligentemente junto a la Cooperativa y lograron resistir el desalojo.

La Universidad Pública intervino a través de nuestro equipo Construir desde Aquí, aportando desde el plano técnico pero también, como un actor más que participa de la estrategia que posibilitó el triunfo de los vecinos.

Esta experiencia nos resulta de utilidad para reflexionar, sobre como la Universidad Pública puede ser un actor activo y decisivo en la lucha por el territorio de los sectores populares y simultáneamente fortalecer la formación del estudiante que participa de una experiencia que le permite comprender la multiplicidad de factores que afectan al ejercicio profesional, poniendo en crisis el modelo establecido.

La organización popular como punto de partida

Construir desde Aquí -en adelante CdeA- es un equipo de trabajo que surge en torno a una diversa combinación de actores y experiencias previas, que confluyen en su formalización en el año 2009 con la presentación de un proyecto de **Voluntariado Universitario** ante la **Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación.**

La experiencia que da origen a la conformación de CdeA es la de los **Centros de Arquitectura Solidaria**, generados en el año 1999 en la zona noroeste del conurbano bonaerense desde la **Asociación Mutual de Empleo y Gestión Solidaria** -en adelante GESOL- como una estrategia para mejorar la calidad de vida en los barrios populares en el marco de la crisis que se profundizó en el país en el año 2001.

GESOL es una mutual de trabajadores autoempleados fundada por iniciativa de militantes del **Peronismo 26 de Julio** durante el proceso hiperinflacionario que puso fin al gobierno de Raúl Alfonsín. En ese contexto nacional, se tenía la certeza de que la crisis de empleo iniciada a partir de las políticas

implementadas por el proceso militar en 1976 no era coyuntural, sino que había llegado para quedarse, como luego lamentablemente confirmamos con las políticas públicas implementadas en los años 90.

El Peronismo 26 de Julio es una organización política fundada en el año 1985 como continuidad de las luchas históricas del pueblo argentino, y con la **organización del pueblo desde el territorio** como su principal estrategia de trabajo.

La experiencia de los **Consultorios Barriales de Arquitectura** permitió durante 15 años de trabajo dar respuesta a la necesidad de **mejorar su vivienda a más de 300 familias** a partir de la inserción en programas de Cooperación Internacional en la primer etapa -1999/2005- y del acceso a programas Federales de Vivienda desde el 2005.

Definir el funcionamiento, ejes de trabajo y desarrollo de los Consultorios Barriales, excede largamente los objetivos de este escrito y amerita la realización de otro artículo que se encuentra en construcción, pero es importante mencionar que el punto de inicio de CdeA se encuentra en los **talleres de auto-relevamiento popular** realizados en el **barrio 2 de abril** de la localidad de Villa Tesei en los años 2009-2010, donde fueron convocados a participar los primeros estudiantes universitarios.

Mejoramientos de Viviendas

Desde su creación en el año 2009, CdeA viene trabajando distintas herramientas para aportar a la concreción del derecho a la vivienda y el hábitat, siempre partiendo desde la capacidad organizativa del pueblo, vinculando el saber popular y el saber técnico, para lograr soluciones que dejen además de la resolución del conflicto, la experiencia de lucha en vecinos organizados.

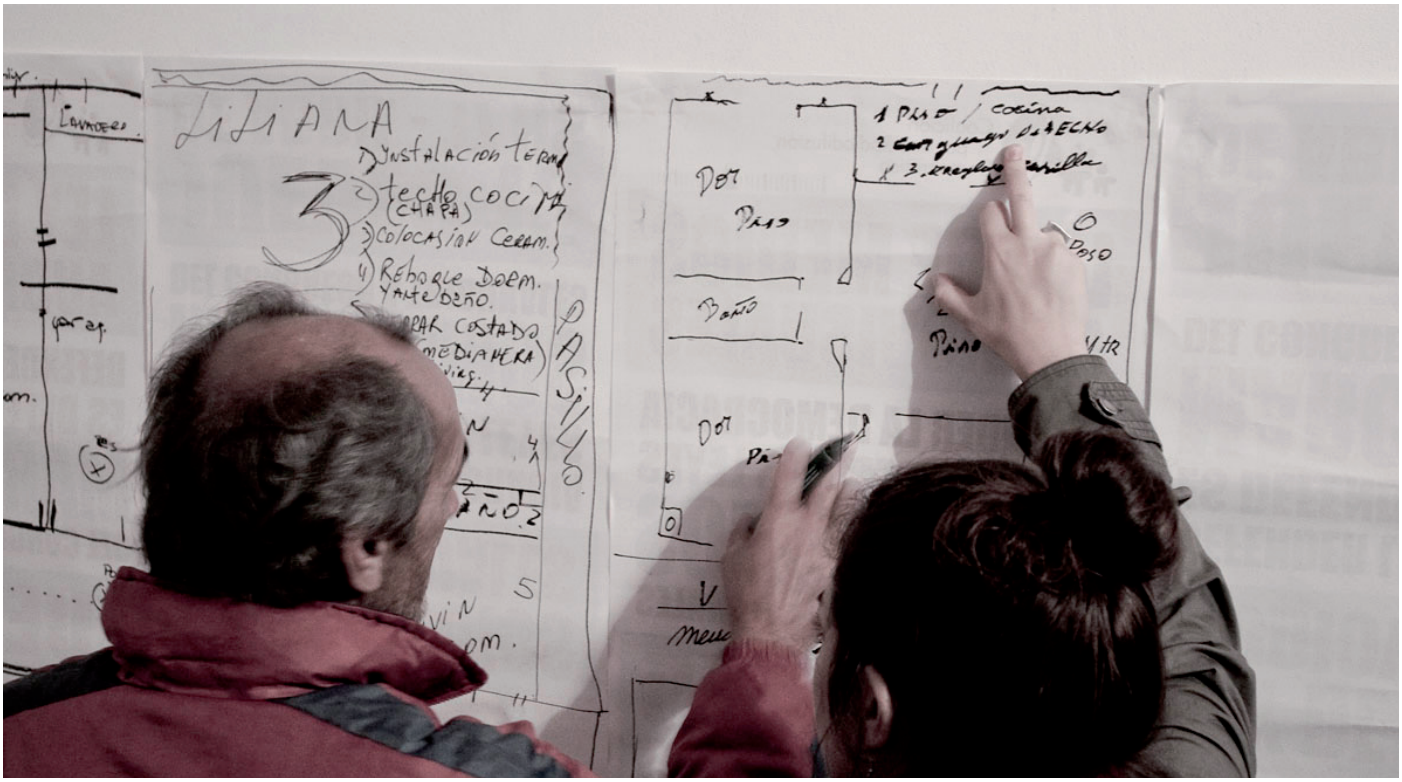
> "Contribuyamos en las bases populares y sus organizaciones, en actitud de servicio, a la formación de una arquitectura verdaderamente nuestra que cubra nuestras necesidades, aunque sea imperfecta en sus medios, bárbara si se quiere, pero poética, simbólica y creadora, porque integra con su esfuerzo nuestra raíz popular de la que surgirá el árbol que expresará nuestra propia palabra" (Caveri, 1976)

A partir del año 2011, CdeA diversifica su actuación hacia otros campos como el de la cultura y la identidad barrial a través de más de 15 proyectos de Voluntariado Universitari o, UBANEX y de la Secretaría de Investigaciones de la FADU-UBA, en los que han participado más de trescientos estudiantes.

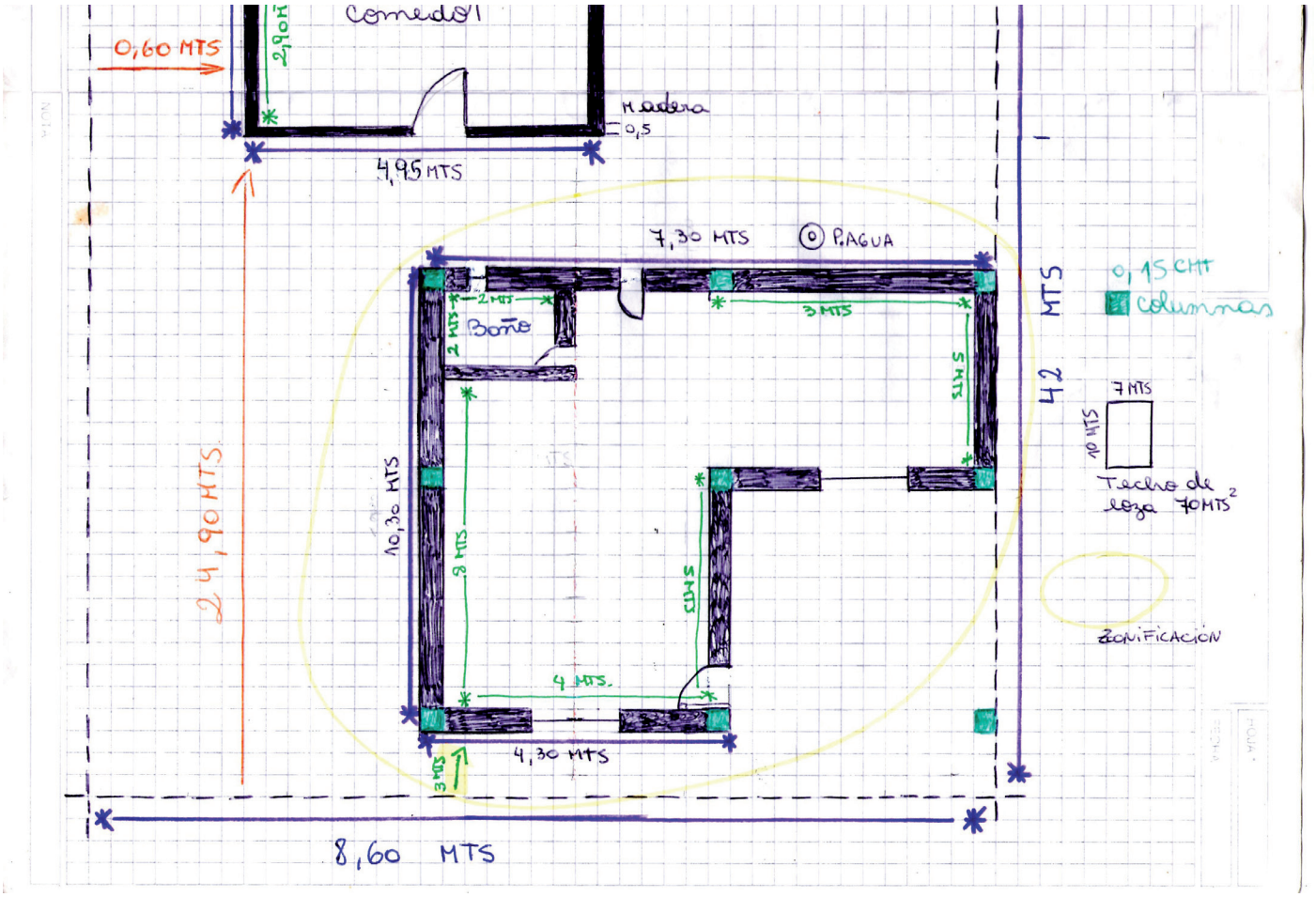
Desalojos en el barrio de la Boca: Políticas de exclusión en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Desde sus orígenes como puerto de la Ciudad de Buenos Aires, el barrio de La Boca ha sido el lugar de residencia de los sectores populares que llegaron a trabajar en el puerto. La propiedad de las viviendas se fue concentrando progresivamente, quedando en manos de actores interesados en disponer del suelo como valor de cambio para operaciones inmobiliarias y no como valor de uso. El abandono, la falta de inversión y de mantenimiento propiciaron el deterioro de las condiciones edilicias de los conventillos.

Hacia fines de los años 90', en respuesta a la profundización de las políticas neoliberales, las organizaciones barriales exigieron ser incluidas como actores principales de la política habitacional de la Ciudad de Buenos Aires, logrando la sanción de la Ley Nº 341 que crea el Programa para la Autogestión de la Vivienda. Esta ley permitió durante los primeros años del siglo XXI el acceso a la vivienda a partir de la conformación de cooperativas. Sin embargo, a partir del cambio de administración de la Ciudad en el año 2007 los proyectos existentes fueron desfinanciados.



Autorrelevamiento en acción



Plano de Autorrelevamiento

Simultáneamente la consolidación de Puerto Madero, la apertura de Caminito al turismo internacional y la creación del "Distrito de la Artes" impulsada por el ejecutivo porteño, generaron las condiciones favorables para el aumento del valor del suelo, favoreciendo la especulación inmobiliaria y la expulsión de los habitantes históricos del barrio. Este proceso, denominado *gentrificación*, ocurre cuando las políticas públicas de renovación urbana no consideran elementos que protejan a las poblaciones históricas de los barrios donde se desarrollan.

En los últimos años, los desalojos de conventillos aumentaron notablemente: actualmente existen más de veinte en esta situación, en los que viven 300 familias a las cuales el Gobierno de la Ciudad propone como "solución" un subsidio que sólo alcanza para alquilar una habitación durante seis meses.

Mapeo Social en acción.

Cooperativa de Vivienda Crecer en Ministro Brin: La lucha por la tierra y la vivienda

A mediados del año 2012, CdeA se contactó por medio de la Unidad Básica "Resistencia Peronista", que tiene presencia en el barrio hace veinte años,

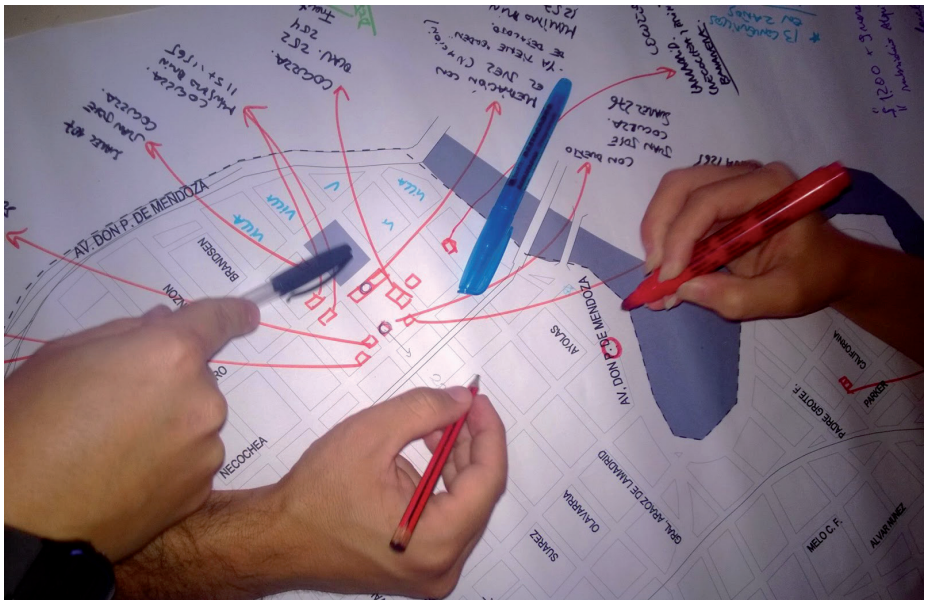
Mapeo Social en Acción

con un grupo de vecinos que se encontraba en situación de inminente desalojo en dos conventillos.

A poco de iniciar el asesoramiento, comprendimos que la problemática no era fruto de la coincidencia de dos situaciones puntuales, sino que ambas eran el resultado de políticas concretas de exclusión sumadas a los intereses de particulares vinculados al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

En base a esta certeza, a principios de 2013 profundizamos el trabajo sobre la problemática de vivienda. Esta decisiónnos permitió tomar contacto con los vecinos que se encuentran en situación de desalojo o de amenaza y nos permitió visualizarla situación a escala barrial.

En cuanto a los conventillos en particular, trabajamos en tres sentidos complementarios que se tradujeron en tres ejes de trabajo, correspondientes a:



Mapeo Social en Acción

la situación dominial, la composición social de las familias yel estado edilicio del conventillo. Para desarrollar estos ejes de trabajo, diseñamos fichas técnicas y encuestas que nos permitieron sistematizar la información sobre los conventillos.

A fines de 2013, ampliamos la convocatoria a nuevos participantes, sumando a los arquitectos y geógrafos que ya estaban colaborando, otras disciplinas de las ciencias sociales como abogacía y trabajo social. Iniciamos de este modo un proceso de formación al interior del equipo con el objetivo de realizar un aporte más preciso a la problemática de la vivienda a partir de fortalecer el abordaje interdisciplinario.

Con la finalidad de generar acciones de concientización en el territorio, primeramente presentamos el proyecto de Voluntariado Universitario La Lucha por la Tierra; luego, elaboramos el proyecto UBANEX *El Derecho a la Vivienda en el Barrio de La Boca*, bajo la dirección de la Dra. Arq. Rosa Aboy, con los objetivos de sistematizar la información obtenida y generar talleres sobre la situación de la vivienda en el barrio a partir de la metodología del Mapeo Colectivo.

Estas acciones propiciaron la difusión y el conocimiento de nuestro recorrido en el barrio, lo que nos permitió ampliar el trabajo a diez conventillos de la zona. A raíz de esto, se fue consolidando el vínculo con los vecinos de las inmediaciones de Plaza Solís.

Hacia Octubre de 2013, fuimos convocados por los vecinos del conventillo ubicado en Calle Ministro Brin #1251, que se encontraban en un proceso de desalojo judicial iniciado por el propietario y radicado en el Juzgado Nacional en lo Civil Nº 1 a cargo del Dr. Gustavo Caramelo.
Se trataba de un conventillo tradicional de chapa y madera que había sido comprado por un particular en un remate a muy bajo costo, dado que allí vivían quince familias hacía más de veinte años.

Motivado por el incremento de los valores de los terrenos en la zona, impulsados por distintas dinámicas urbanas que se profundizaron con la creación del Distrito de las Artes,hacia Junio de 2012 el desalojo parecía inminente. El Juez solicitó una instancia de negociación entre el propietario y los vecinos, intimando a participar también al Instituto de Vivienda de la Ciudad -en adelante IVC- en función de su carácter de organismo estatal responsable de garantizar el acceso a la vivienda en la Ciudad de Buenos Aires. En una audiencia en el juzgado, el propietario manifestó que su único interés era vender el inmueble y que si las familias pagaban lo que él consideraba el valor de la propiedad, les daba prioridad.

Se solicitó al IVC hacer una evaluación de las quince familias para establecer cuántas de ellas podían acceder a créditos del Banco Ciudad, pensando en la posibilidad de sumar el valor de los créditos y con esos fondos comprar, arreglar y ampliar el inmueble. El resultado fue que solamente dos de las quince familias podían iniciar la gestión de los créditos. Para las trece familias restantes el IVC ofrecióun subsidio que les permitiría a lo sumo alquilar una pieza por un año, para luego quedar en situación de calle. Los vecinos decidieron, a instancias de la Comisión Nacional de Tierras para el Hábitat Social, y de militantes de La Cámpora del barrio, conformar la Cooperativa de Vivienda Crecer en Ministro Brin, para pelear por una solución que los incluyera a todos. El primer trabajo que CdeA realizó en el edificio, fue un relevamiento de la situación socio-familiar de los habitantes del conventillo y un diagnóstico del estado de la construcción, documentación que fue presentada en la audiencia convocada por el Juez el día 5 de diciembre de 2013, donde fuimos invitados a participar. El trabajo le permitió al Juez comprender rápidamente el estado social y habitacional del conventillo.
Ficha de Relevamiento Social.

Fachada del conventillo

En las siguientes audiencias se fue delineando una posible pero compleja solución: la compra del conventillo por parte de la Cooperativa de Vivienda, con los fondos provenientes de los dos créditos que el IVC podía otorgar, y la suma del subsidio que le correspondía a las trece familias restantes.

El IVC comenzó un largo proceso de argumentaciones para desestimar esta posibilidad. Los motivos variaban desde la imposibilidad de establecer cómo se dividiría el monto de las cuotas entre los vecinos, hasta la dificultad para realizar la inscripción en el Registro de la Propiedad Inmueble, incluyendo los problemas estructurales y de habitabilidad, en un claro intento de frenar el avance de esta idea de cualquier forma.

Mientras las audiencias se sucedían, CdeA se consolidó como un actor fundamental: fue responsable de producir la información técnica que se utilizaba en las mediaciones, y en base a la cual el Juez refutó los planteos del IVC, evidenciando el aporte que la Universidad puede realizar a la solución de las problemáticas del pueblo.

Cooperativa de Vivienda
CRECER EN MINISTRO BRIN
Ministro Brin 1251/53/57 - Barrio La Boca

SUPERFICIE TOTAL: 263 m²
FRENTE: 8.15 m
FONDO: 32.27 m

DIVISION EN
PROPIEDAD HORIZONTAL: No
PISOS SOBRE RASANTE: 3
PISOS BAJO RASANTE: 0

UNIDADES: 0
VUC: 0.05

seccion: 6 manzana:52 parcela:24

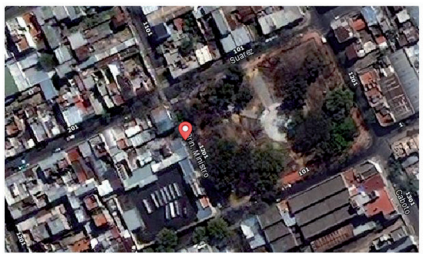
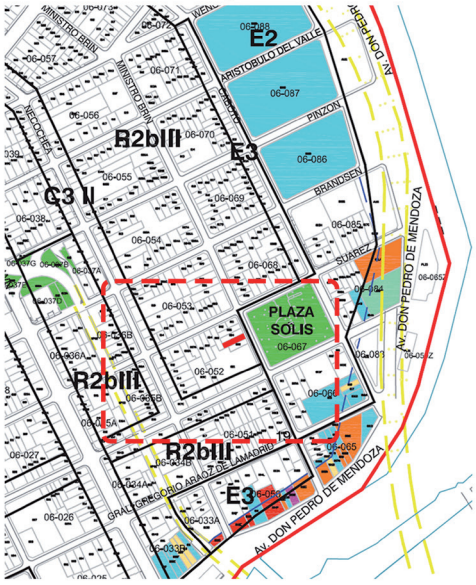
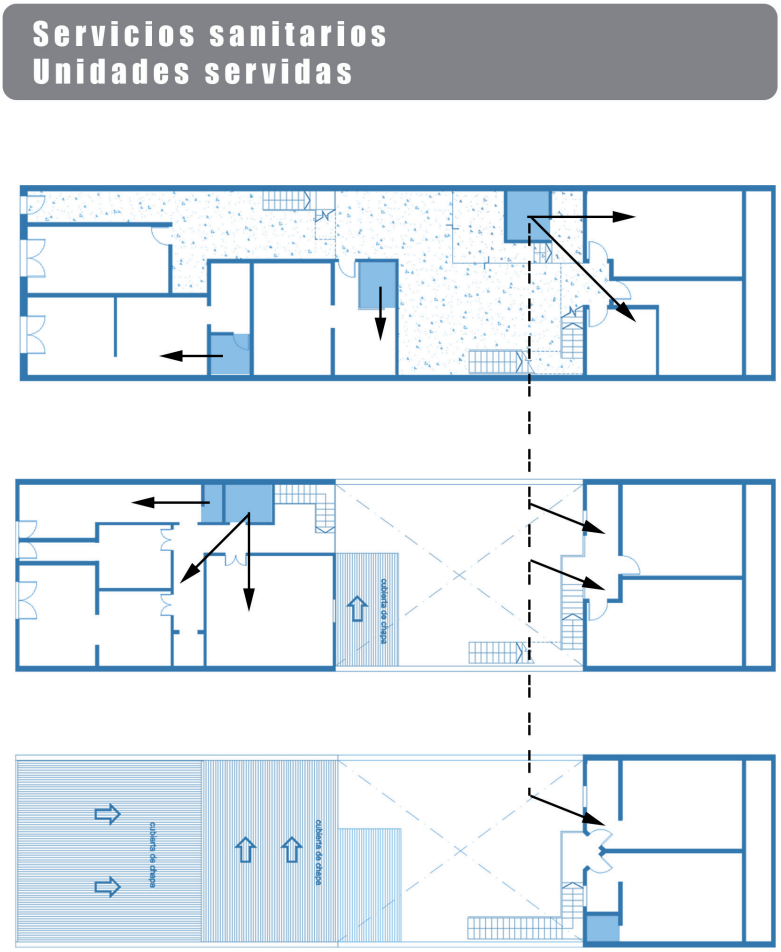


IMAGEN SATELITAL



PLANO DE ZONIFICACION - USOS DE SUELO

Ficha de Relevamiento Social



Ficha de Relevamiento Social

En enero de 2014, la Cooperativa de Vivienda encargó a CdeA la realización de un proyecto para mejorar el edificio con un subsidio que solicitarían a la Comisión Nacional de Tierras.

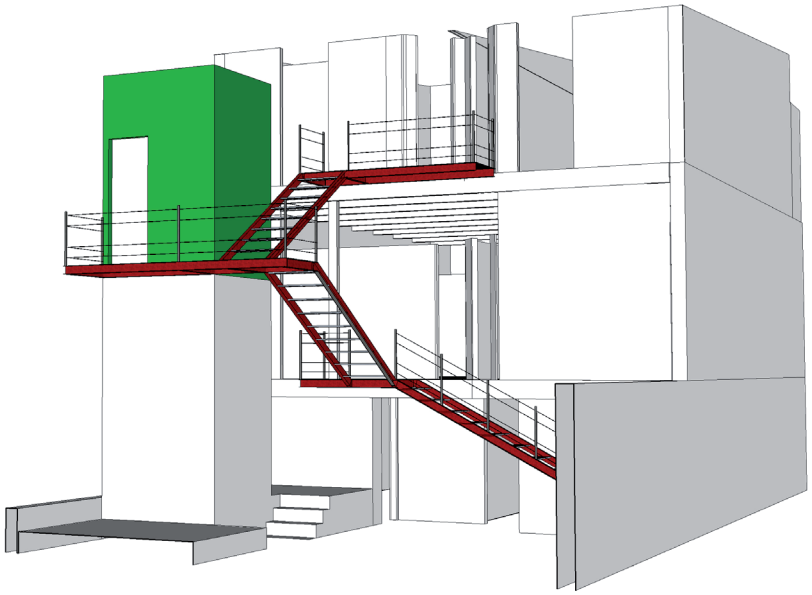
La evaluación del presupuesto y el diagnóstico del estado del conventillo determinaron tres prioridades de la intervención: el reemplazo y la unificación de las escaleras, el mejoramiento de las cubiertas de chapa y el refuerzo de las estructuras. Se elaboró una carpeta técnica que fue presentada a fines de Octubre y que llegó a considerar una mejora integral de la edificación, sin posibilidades de ampliar por escasez de recursos.

Con el objetivo de difundir la problemática, dado que los medios de comunicación masivos la ocultaban, comenzamos a establecer vínculos con cátedras de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la UBA.

Del encuentro con las cátedras, surgió la posibilidad de empezar a trabajar

la temática en el marco de la cursada del segundo cuatrimestre del año 2014. En conjunto con los titulares, decidimos hacer una exposición sobre las propuestas de cada cátedra. La exposición Vivienda y Ciudad: Diseño Participativo en el Barrio La Boca, se realizó en la Sala Baliero de la FADU-UBA entre el 9 y el 13 de junio. La actividad tuvo buena repercusión en la comunidad académica en general y entre los estudiantes en particular, que se fueron sumando al trabajo de todos los sábados.

En el segundo cuatrimestre, iniciado el trabajo académico, la Cátedra de Materialización de Proyectos del Arq. Petrilli tomó la iniciativa y conformó un equipo de docentes y estudiantes para desarrollar propuestas sobre cómo intervenir desde la materialidad, atendiendo a las particulares de la edificación. En el nivel 2 del Taller de Arquitectura Pedemonte, se resolvió realizar un concurso de ideas para ampliar y reformar el conventillo, teniendo como programa principal dar respuesta a las necesidades de las quince familias lo



Proyecto de CdeA para ampliación

habitan. Esto va a posibilitar a fin de año tener cincuenta posibles propuestas para trabajar con los vecinos en un proyecto de mejora integral del conventillo, gestado de manera participativa.

Por su parte, la Cátedra de Historia de la Arquitectura, la Vivienda y la Ciudad de la Dra. Arq. Rosa Aboy, incorporó como centro de su trabajo al barrio de La Boca y el tema de los conventillos, aportando una mirada desde la historia con la intención de fortalecer la idea de que el patrimonio edilicio

y cultural del barrio es indivisible de sus habitantes, contradiciendo así los lineamientos de la gestión del Gobierno de la Ciudad en cuanto a la política de preservación de patrimonio, que no considera los usos y habitantes históricos.

Exposición del Voluntariado

De la carrera de Imagen y Sonido, el Taller de Diseño Audiovisual Campos-Trilnick, generó una documentación fotográfica del estado actual del edificio. Actualmente se está trabajando en el registro de toda la experiencia a partir de la presentación del proyecto de Voluntariado Universitario Imágenes de Mi Barrio.

La evolución de la situación judicial se mantuvo sin cambios desde junio de 2014, cuando el Juez dictó una resolución intimando al IVC a entregar los créditos y los subsidios para que la Cooperativa de Vivienda pueda comprar el inmueble. La resolución fue apelada por el Gobierno de la Ciudad, pero la sentencia fue confirmada por la Cámara en dos oportunidades dejándola firme a fines de Octubre.

Finalmente, el 3 de noviembre de 2014 a las 11hs, en el Juzgado Civil Nro 1 y con la presencia del Escribano General de la Naciónse realizó la firma de la escritura traslativa de dominiohacia la Cooperativa de Vivienda “Crecer

Cátedra Pedemonte en su visita a La Boca

en Ministro Brin", logrando que los vecinos de la calle Ministro Brin #1251 dejaran de ser ocupantes y se convirtieranen propietarios.

El fallo y la confirmación por parte de la Cámara sientan un precedente muy valioso para la lucha de todos los vecinos de la Boca y de la Ciudad que se encuentran en situación de desalojo, demostrando una vez más que la organización popular de abajo hacia arriba es la herramienta principal para luchar y organizarse en estas situaciones.

Actualmente el equipo Construir desde Aquí y la Cooperativa de Vivienda "Crecer en Ministro Brin" han presentado el proyecto para el subsidio con el

Cátedra Aboy en su visita a La Boca

que se podrá mejorar las viviendas de estas quince familias en el transcurso del año que viene. En paralelo, CdeA está realizando talleres de diseño participativo para ir definiendo aspectos de las obras a realizar y especialmente cuestiones de seguridad e higiene en obra.

Otros integrantes del equipo CdeA están difundiendo y multiplicando la experiencia en todos los rincones del barrio La Boca, trabajando en otros conventillos con el objetivo de generar herramientas técnicas que fortalezcan la organización de los vecinos, que les puedan servir para hacer frente a los desalojos, y principalmente para que puedan mejorar su calidad de vida.

Con la Dra. Aboy visitando los conventillos quemados de La Boca

Conclusión

Con este relato quisimos dejar en claro nuestro interés por divulgar la valiosa historia de la Cooperativa de Vivienda Crecer en Ministro Briny su proceso de resistencia frente a un desalojo inminente, que se iba a llevar a cabo en junio del pasado año 2013.Tal situación los llevó a estar muchos años en un estado constante de incertidumbre. Finalmente, pasaron de ser ocupantes ilegales a ser propietarios y además cuentan con un subsidio en trámite para realizar mejoras en la edificación. Esa es la buena noticia que queremos tras-

mitir: **un grupo de vecinos organizados enfrentó al Gobierno de la Ciudad y logró que su derecho a tener una vivienda digna sea escuchado y resuelto**.

Es evidente y a todos nos seduce un poco el carácter romántico y épico de la lucha de los pequeños contra los gigantes, pero si nos quedamos con esa explicación dejamos afuera la comprensión del fenómeno que se produjo.

Un grupo de vecinos asumió que tenía que organizarse para dar la pelea y se encontró en esa lucha con diferentes colectivos que trabajan en el territorio, configurando una trama de actores que la Cooperativa pudo aprovechar por encontrarse unidos y organizados, como bien dijera la compañera Presidenta de la Cooperativa en su intervención en la Exposición en la FADU UBA.

Jornada de diseño participativo

Queremos mencionar a todos los actores presentes en este triunfo: La Salita del barrio; el Juez Gustavo Caramelo; la Defensoría de Menores; las organizaciones territoriales; el inestimable aporte de los compañeros de La Cámpora que ayudaron en la conformación de la Cooperativa de Vivienda; la pre-

sencia constante de la Comisión Nacional de Tierras para el Hábitat Social, que brindó asesoramiento jurídico pero también aportó en la definición de estrategias para que el colectivo pudiera avanzar y no se perdiera en contradicciones secundarias; la presencia territorial de la UB Resistencia Peronista del Peronismo 26 de Julio que acompañó el proceso organizativo y posibilitó nuestro acercamiento como Construir desde Aquí a esta realidad; nuestra FADU-UBA, que fue parte de este proceso generando diversas herramientas que sostuvieron esta lucha, desde el plano técnico y también aportando el entusiasmo y la dinámica colectiva que se propició desde los talleres de diseño participativo y fortaleció la construcción de la Cooperativa como institución.

Nos interesa cerrar este escrito poniendo en relieve el valor que tienen estas experiencias en la construcción de perfiles profesionales alternativos al modelo profesionalista imperante y acentuando el sentido altamente pedagógico que estos procesos tiene para los estudiantes.

Trabajar sobre lo real comprendiendo la multiplicidad de actores y sus prácticas, que intervienen en las definiciones, debiendo trazar estrategias para avanzar en medio de situaciones complejas, es un aprendizaje para los estudiantes que difícilmente se encuentra en otros ámbitos académicos.
Este compromiso de la Universidad Pública con la comunidad, que le da sentido a su existencia, es el motor principal de trabajo del equipo Construir desde Aquí.

Por último, vale aclarar que el equipo Construir desde Aquí excede ampliamente a los escritores de este artículo: comprende a todos los estudiantes, docentes, profesionales y vecinos que día a día apuestan a esta construcción colectiva, más todos los que alguna vez participaron de las actividades y los que sin participar, comparten el entusiasmo de las causas que nos movilizan.
A todos ellos y a nuestros padres ideológicos: Rodolfo Kusch, Claudio Caveri, Miguel Petrilli y Cacho Scarpati, les agradecemos infinitamente su trabajo y su apoyo a este proyecto.

Bibliografía consultada

Romero, F. 2005. *Historia de la Educación Argentina 1966-2004*, 2da Edición, Fundación Editorial El perro y la rana, Resistencia.
Racalde, A. 2007. *Universidad y Liberación Nacional*, 1ra Edición. Nuevos Tiempos, Buenos Aires.

Cooke, J.W. 2007. “Universidad y País”. En: Baschetti R. *Documentos de la Resistencia Peronista 1955-1970*, 1ra Edición, Editorial de la campana, Buenos Aires.
Jauretche, A. 1957. *Los profetas del Odio y la Yapa*, 1ra Edición. Ediciones Trafar, La cuestión universitaria, Buenos Aires.
Kusch, R. 2007. *Obras Completas: pocket*, 1ra Edición, Fundación A. Ross, Rosario.
Caveri, C. 1976. *Los sistemas sociales a través de la arquitectura. Organización Popular y Arquitectura Latinoamericana*, 1ra Edi ción, Cooperativa Tierra, Buenos Aires.
Livingston, R. 1993. *Cirugía de casas*, 6ta Edición. CP67, Buenos Aires.
Gazzoli, R. 2006. *Vivienda social. Investigación, ensayos y entrevistas*, 1ra Edición, Nobuko, Buenos Aires.
Doberti, R., Giordano, L. , Petrilli, M., Fernandez Castro, J., Misuraca, A. y L. D’Angelli. 2000. *La incógnita del Gran Buenos Aires*, 1ra Edición, FADU/UBA; CAPBA/DISTRITO III, Buenos Aires.
Gallardo V.C. y J.P. Scaglia (coord.). 2011. *Diseñar la Inclusión, Incluir el diseño*, 1ra Edición, Ediciones Azzurras, Buenos Aires.
Geertz, C. 1983. *La interpretación de la cultura*. Gedisa, Barcelona.
Taylor, S.J. y R. Bogdan. 2000. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. 3ra Edición, Paidós, Barcelona.

Q W E R T Y U
A S H J

revista_**HACHE**_2015

www.revistahache.com.ar

/HacheRevista