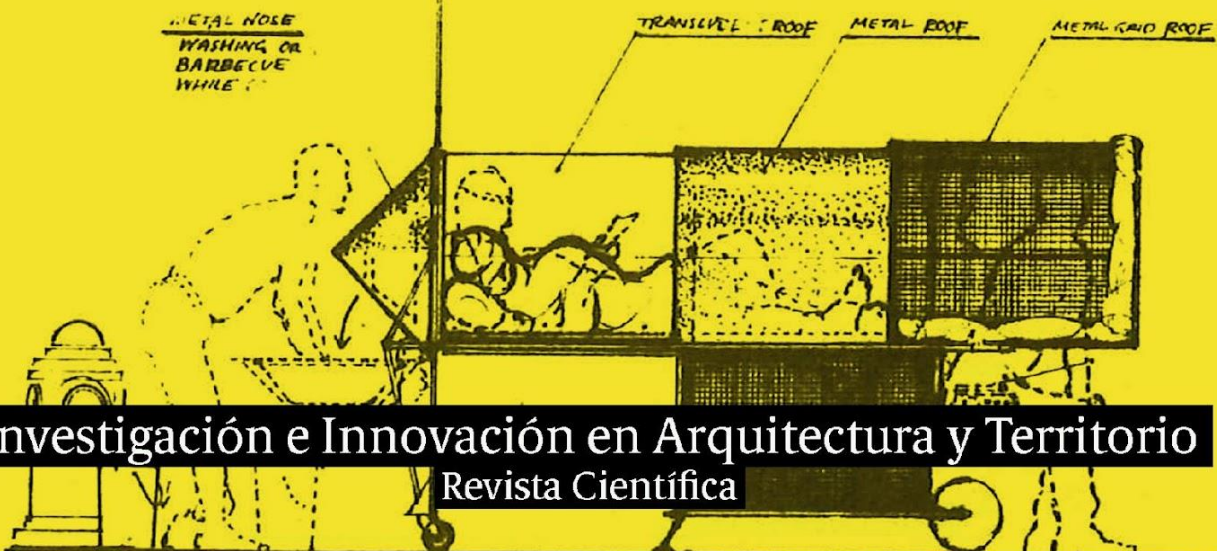
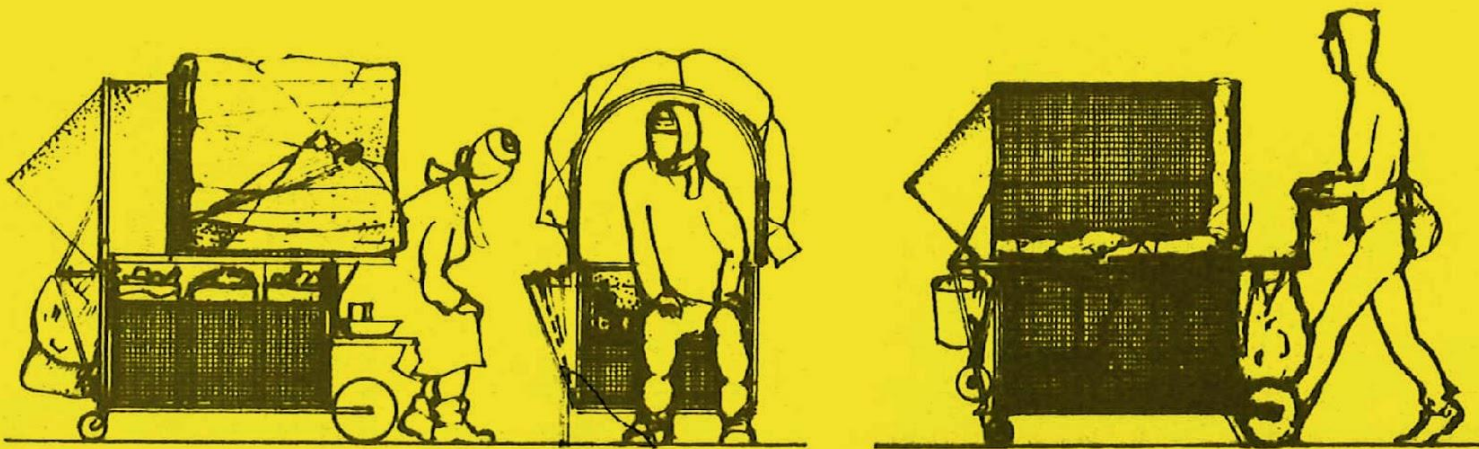


[i2]

vol. 10 núm. 1



Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio
Revista Científica

[i2]
Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio
vol. 10 núm. 1

Dirección

Carlos Barberá Pastor. Área de Composición Arquitectónica, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Secretaría

Almudena Nolasco Cirugeda. Área de Urbanística y Ordenación del Territorio. Departamento de Edificación y Urbanismo de la Universidad de Alicante, España.

Consejo de redacción

Enrique Nieto Fernández. Área de Proyectos, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Juan Carlos CastroDomínguez. Área de Proyectos, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Pablo Jeremías Juan Gutiérrez. Área de Expresión Gráfica, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante, España.

Ricardo Ernesto Daza Caicedo, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Enrique Espinosa Pérez, Universidad Politécnica de Madrid, España

Franco Marchionni, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Consejo asesor

Fernando Miguel García Martín. Universidad Politécnica de Cartagena, España.

Annalisa Giampino. Università degli Studi di Palermo, Italia.

Beate Niemann. Wismar University of Applied Sciences.,Alemania.

Claudia Pirina. Università degli Studi di Udine, Italia.

Javier Ruíz Sánchez. Universidad Politécnica de Madrid, España.

Vincenza Garofalo. Università degli Studi di Palermo, Italia.

Ricardo Meri De La Maza. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Clara Elena Mejía Vallejo. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Juan Marco Marco. Universidad CEU San Pablo de Valencia, España.

[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio

Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos

Universidad de Alicante

Carretera San Vicente del Raspeig s/n

03690 San Vicente del Raspeig, Alicante

España

Web: <https://i2.ua.es>

DOI: 10.14198/i2

ISSN: 2341-0515





Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0):
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

© de los autores

Índice – Index

Editorial.– Editorial.

- 5 Sin anestésicos
Unsedated
Carlos Barberá Pastor

Exterioridades Críticas – Critical Exteriorities

- 13 Pedagogías de lo ordinario. Learning From Las Vegas y Made in Tokyo: repensando la arquitectura en contextos de crisis
Pedagogies of the ordinary. Learning From Las Vegas and Made in Tokyo: rethinking architecture in contexts of crisis
Lina Toro Ocampo
Antonio Cantero Vinuesa

Miscelánea – Miscellany

- 35 Performance architecturale: una aproximación al concepto de *dérive* en la arquitectura de Rem Koolhaas
Performance architecturale: an approach to the concept of *dérive* in the architecture of Rem Koolhaas
Javier Arias Madero
- 53 Color y luz en Ciudad Abierta. La apropiación espacial de la extensión territorial
Colour and light in Open City. The spatial appropriation of territorial extension
Daniel Danés Grases
María José Pizarro Juanas
Joaquín Ibáñez Montoya
Frank Marcano Requena
- 81 Enseñanza de la arquitectura en Chile, 1999-2019. Potencial ecológico y sentido político colectivo de las prácticas del proyecto
Architecture's teaching in Chile, 1999-2019. Ecological potential and collective political sense of the project's practice
Macarena Paz Barrientos Díaz
Rodrigo Lagos Vergara

- 115 Vinculaciones diacrónicas. Re-significando el Patrimonio Arquitectónico para la regeneración urbana de la Granada central
Diachronic links. Re-signifying architectural her-itage for the urban regeneration of central Granada
Juan Luis Rivas Navarro
Belén Bravo Rodríguez
Carolina Curiel Sanz
- Reseña – Book review
- 151 Cuaderno de nueva Tabarca
[Nueva Tabarca notebook]
Ricardo Ruiz Garvia
- 155 La expresión del peso
[Weight expression]
Andrés Martínez-Medina

Sin anestias

Editorial



Unsedated

Editorial



Carlos Barberá Pastor

Universidad de Alicante, España
carlos.barbera@gcloud.ua.es
<https://orcid.org/0000-0003-3401-3670>



Para citar este artículo / To cite this article:

BARBERÁ, C. Sin anestias. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. 2021, Vol. 10, Núm. 1, pp. 5-11. ISSN: 2341-0515. <https://i2.ua.es/article/view/21662>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0):
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Carlos Barberá Pastor



La sutura que realizan los médicos para cerrar una herida a través de un cosido acaba dejando una marca en la piel y permite unir dos partes como si se tratara del zurcido de un calcetín. Aunque lo importante de una sutura es que evite que una herida quede abierta, hablar de ello, tiene ese carácter médico que obliga a conocer mucho más que el hecho de unir dos partes. Esta particularidad de cerrar una incisión requiere un conocimiento de todo lo que esconde la piel, en la que hay que tener en cuenta qué músculos, venas, tendones y huesos hay detrás. Es condición imprescindible el conocimiento para intervenir, y en casos donde una herida se complica el cuerpo de enfermería no puede coser una brecha sin la supervisión de un traumatólogo. Todo es estudiado para evitar que ningún órgano quede dañado desde la condición de las marcas que puede dejar la sutura. Incluso el estado anímico de un paciente es tenido en cuenta para que una operación no deje secuelas psicológicas. A un médico no se le ocurriría dejar de poner la anestesia en una operación dolorosa ya que podría influir mentalmente en el paciente a pesar del control que tiene un cirujano en su ámbito quirúrgico.

En un escrito científico, para pulir una pesquisa, es imprescindible hacer como el médico. Se ha de saber, cuando indagamos sobre un lugar, de qué ámbitos estamos hablando con todo lo que ello conlleva, con todas las acciones definidas y conformadas por las personas, ya sea en una habitación, la calle, un barrio, un paisaje o el territorio. Si son los límites de cualquier espacio lo que se estudia, hablar de ello lleva a conocer mucho más que la simple concavidad. Se tendrá que averiguar cuáles son sus delimitaciones, qué texturas tienen, los objetos en sí que contienen, la estructura que lo sustenta, los materiales que lo forman, los acontecimientos que se dan en él, o los humanos y no humanos que lo ocupan, pero también nos lleva a tener en cuenta los sentidos de los cuerpos que lo habitan, el porqué de las acciones que se dan en los interiores, las personas que las lideran y qué consecuencias son las que repercuten cuando la arquitectura es utilizada, tanto en el lugar que se estudia como fuera de él. De ahí la comparación con la sutura médica, en la que no puede obviarse todo lo que implican los órganos que definen las distintas partes del cuerpo. El remiendo que puede suponer un cosido supone mucho más, requiere del conocimiento para la aplicación de los puntos de sutura; pero también, como en arquitectura hemos de referirnos a los organismos que habitan los espacios, en ellos mismos influye cualquier acción, y esto repercute de tal manera que el contenido del espacio debería ser estudiado, analizado e investigado en profundidad desde el intento por establecer arquitecturas afines a nuevas formas de vida contemporáneas. Es un intento por mostrar y presentar un lugar cuando se enrarece o dilucida un ambiente. La expresión de ideas, sensibilidades o conceptos tenidos en cuenta, propios de un acto, influyen de tal manera en el espacio que deberían tenerse más en cuenta en la investigación de la arquitectura.

Uno de los poemas que trata, de algún modo, este tema son los versos escritos por el arquitecto John Hejduk, que alude a las heridas y a la grave ausencia que existe para poder subsanarlas desde los procedimientos que utiliza nuestra cultura para que nada cambie. Dice así:

1 The rains of eternity
cannot wash away the blood.

2 The unspeakable must fill our lungs
so that
in our exhalation
we blow and breathe outward
an unearthly lamentation.

3 At that moment
the word forgiveness lost its sound
on earth
and in heaven?

4 Do not make comparisons our vocabularies
do not have the right.

5 Lost are lost.

6 They fell
into the earth forever.

7 His heart was so heavy that
he was unable to carry his soul.

8 Weigh the silence enough
to free the sun.

9 The past is not past.¹

1. El poema comienza aludiendo a la palabra “eternidad”. El vocablo se presenta sin el artículo determinado. Este primer verso, “Las lluvias de eternidad”, enfatiza el sentido de lo eterno desde uno de sus significados más insondables, un sinfín continuo de su sustantivo, al omitir el artículo. También llama la atención la dualidad y el discernimiento entre el sentido plural que se le da a las lluvias y el sentido singular que se le da a eternidad. Esta afección da un significado a las dos estrofas sobre el sentido que tiene la constante precipitación sobre la tierra. La lluvia nunca puede ser lo mismo que las lluvias. Si fuera la “lluvia de la eternidad” quedaría referido al tiempo que constantemente permanece. Podría referirse a una alusión conceptual que tiene la humanidad sobre el significado que le damos las personas a las distintas nociones que tiene la eternidad. Sin embargo, al sugerir “las lluvias de eternidad”, lo que nos cae no es la eternidad sino las lluvias. Aquí, la precipitación, no tiene un carácter de ser acogida sino, más bien, por ser

1 Traducción propia: “1 Las lluvias de eternidad/no pueden limpiar la sangre. 2 Lo no hablado debe llenar nuestros pulmones/para que/en nuestra exhalación/emitimos y respiramos hacia fuera/un lamento sobrecogedor. 3 En ese momento/la palabra perdón perdió su sonido/en la tierra/¿y en el cielo? 4 No hagamos comparaciones nuestros vocabularios/no concuerdan. 5 Los olvidados están olvidados. 6. Quedaron atrapados/en la tierra para siempre. 7 Su corazón era tan pesado que/era incapaz de llevar consigo su alma. 8 Sopesa el silencio lo suficiente/para liberar el sol. 9 El pasado no está pasado.” (HEJDUK, 1993, p.132). Agradecer a Francisco Llinares Martí sus anotaciones para la traducción del poema.

persistente, se convierte en algo no deseado. Nos habla del sufrimiento que supone soportar una inclemencia tras otra y sin fin. Se refiere a los acontecimientos que se suceden en un tiempo que nunca acaba. Por otro lado, al referirse la segunda estrofa a “the blood”, la sangre y las heridas no pueden ser borradas por muchas lluvias que caigan. Mencionar “las lluvias”—por eso es plural— es referirse a la intencionalidad durante toda la historia de la humanidad por borrar las marcas que deja la violencia. Alude a esa cuestión poco esperanzadora que nos impone un tiempo determinado por la repetición constante de actos sangrantes que nunca acaban. Ante esta desesperanza queda la ilusión de redimir este cautiverio para descubrir y rescatar la marca que dejan las heridas. En cierta manera, no poder limpiar la sangre —“cannot wash away the blood”— expone un anhelo de presentar el rastro, por mínimo que sea, que ha de aparecer para exponer la violencia. La fuerza con la que se inicia el poema es la base fundamental que se relaciona con la consecuente lectura del resto de los versos.

2. El segundo párrafo se relaciona con el primero desde el desaliento que manifiestan las expresiones. Este vínculo se insinúa mediante la respiración, al “llenar nuestros pulmones”. Es cuando inspirar es un ahogo por la violencia que expresa la palabra “sangre” en la estrofa anterior. No obstante, la crudeza de la primera estrofa, en este párrafo, se enfatiza con “lo no hablado”, aludiendo a las causas de las heridas que sangran. Se refiere a lo no dicho, a lo que se nos oculta, a lo que permanece escondido y que, por no ser verbalizado, justamente explicita el intento por querer borrar los restos que quedan de una agresión, de limpiar el derrame de sangre. Y es este el motivo para llenar nuestros pulmones —“must fill our lungs”—, para que exhalemos el lamento tildado de sobrecogedor. ¿Por qué sobrecogedor? ¿Es acaso el identificarlo con lo espeluznante, al exceder lo natural, a lo que se refiere el vocablo? Quizás, pero cuando esa expresión es real y queda desligada de cualquier representación, un lamento sobrecogedor muestra el desgarrar que surge por sí mismo. Este sentimiento es aquel que no puede desvanecerse, aunque muchas veces permanece en silencio.

3. Si en un verso anterior un vocablo se refiere a lo no hablado, a cuando las palabras no son pronunciadas —dando a entender un hecho intencional— en este párrafo se insinúa que la palabra “perdón” perdió su sonido. La connotación a pronunciar una palabra puede tener distintas afecciones, pero, en este ámbito poético, ya no alude a la intención de no ser pronunciada, a la pretensión de no mencionarse, sino que sugiere que perdió su sonido, que perdió su sonoridad. Ya quedó explícito en el párrafo anterior “lo no hablado”. En este momento, cuando una palabra pierde su sonoridad—“the word forgiveness lost its sound”—, la insinuación queda ligada a la incapacidad de ser pronunciada. En este aspecto, la palabra perdón no es dicha, no es que se impida decirla, sino que no es expresada o no puede decirse. Quizás, más que probable, sea que la pérdida de sonoridad aluda a la imposibilidad de perdonar cuando un daño es irreversible. Pero ¿y en el cielo? Aludir al cielo tiene ese aspecto de igualar condiciones. Pedir perdón es cuando uno se iguala al otro. No hacerlo es mantenerse en una superioridad que el mismo cielo impide y que de algún modo, cuando nos encontramos en él,

obliga a la pronunciación de la palabra. De ahí la pregunta: ¿y en el cielo? Es un planteamiento sobre el ahora y la palabra que no se pronuncia. Quien evita su declamación, como la lluvia nunca puede limpiar la sangre, el desánimo se sucede al evitar entonar el perdón en la tierra. La consternación, es referido constantemente en el poema, donde el cielo, la tierra, la eternidad, la lluvia, lo indecible o la pérdida de sonoridad adquieren una consonancia en sus distintas presencias.

4. El inicio de la cuarta estrofa es un imperativo que niega comparar. A “no hagamos comparaciones” —“Do not make comparisons”—, en la misma estrofa, le sigue “nuestros vocabularios” —“our vocabularies”— que, separado de la siguiente, añade: “no concuerdan” —“do not have the right”—. En estas tres frases, su lectura nos impone divisiones que rompen la continuidad para entender un significado encadenado. Al pronunciar sin signos de separación en la terminología, las frases fragmentan las expresiones. Esto lleva a comprenderlas y estudiarlas independientemente y a ligarlas entre las distancias que expone el poema. Por tanto, el imperativo “no hagamos comparaciones” impone una duda por la falta de continuidad de lo que sigue. ¿A qué comparación se refiere la expresión cuando comienza con la negación? Se refiere a lo que continúa diciendo el poema consecuentemente, pero dicho desde la distancia y la ruptura que presentan estas indicaciones—“nuestros vocabularios” y “no concuerdan”—. La falta de continuidad que le daría el signo ortográfico o la preposición, sin ellos, parece responder al imperativo desde su consecuencia. Entenderlo desde el distanciamiento cambia el sentido de la sucesión. La declaración se establece primero en la locución: “nuestros vocabularios”, que no queda explícito como respuesta porque no queda ligado a la frase anterior mediante la preposición “a”. “Nuestros vocabularios” es plural. Mientras que ‘nuestro vocabulario’ alude sin más a todo el conjunto de un idioma, “nuestros vocabularios” sugiere otras indicaciones al no quedar identificado. Podría referirse al lenguaje, al significado de las palabras. En este aspecto, el significado de ellas, y según lo que continúa —“do not have the right”—, podría referirse a la falta de entendimiento a pesar de que el significado de las palabras es el que es, y no se le puede pedir más ni se puede interpretar, de ahí la expresión “no hagamos comparaciones”. El significado no es representación de algo que pueda descifrarse. A su vez, al lenguaje le ocurre lo mismo, es por eso por lo que no le pidas compararlo, aunque no concuerden. Quizá por eso no caben comparaciones, porque el sentido de ellos se refiere exclusivamente a algo y no a otra cosa que pueda ser asimilada de distinto modo. Cuando algo significa, ¿cuál es la concordancia que hay que otorgar a su sentido más que el que tiene en su propio significado?

5. Lo que sigue impacta de tal manera que, al afirmar “los olvidados están olvidados”, cuando en el inicio del poema se habla sobre no borrar el delito con la confianza de que se haga justicia, la esperanza se pierde de tal manera que, aunque queden rastros de lo infligido, uno siempre está olvidado. Cuando en el significado de las cosas se sabe quién es el delincuente, quién es el acosador, el egoísta, el opresor o simplemente el espabilado, cuando en el poema dice: “los olvidados están olvidados”, lo están por las palabras que no son dichas, por las que nunca son

habladas. Esto hace que muchas personas estén y sean olvidadas. Como “no concuerdan” “nuestros vocabularios”, sus significados son interpretados. Es ahí donde surge la perversión. Al significado no se le debe pedir explicaciones y es el astuto quien aprovecha para que lo indecible anule cualquier posibilidad hacia los olvidados, por eso están olvidados. En estos momentos, es cuando el astuto, el sagaz, el calculador, o el sutil se convierte en mezuino.

6. “They fell”. Así comienza la sexta parte del poema. Cayeron —“they fell”— significa la acción no prevista hacia aquellos que sufren una caída, es por lo que, en el poema, también significa “quedaron atrapados”. El juego de palabras con el siguiente verso alude a “they fell into” que al quedar separadas lo refiere a ambos significados, “cayeron” o “quedaron atrapados”. Caer es la pérdida de equilibrio, es lo que lleva a estamparte contra el suelo. Estamparse, caerse, quedar atrapado es lo que anula el movimiento. Según dice José Luis Pardo, mientras uno camina lo hace en desequilibrio. Es cuando caemos cuando morimos, morimos en vida. Aunque en este caso del poema prosigue diciendo: “en la tierra para siempre”, con este término sobre la perpetuidad se enfatiza otra vez esa negatividad asociada a la eternidad que sufre quien es olvidado mediante las inclemencias que no cesan. La afección al tiempo en todo el poema alude a lo interminable, a la imposibilidad para transformar un estado de cosas que sufre el miserable. Esa eternidad es la del herido. Es la de quien sangra, la de quien se lamenta, o quien no tiene derecho. Esta es una condición eterna de nuestra humanidad.

7. Las dos siguientes estrofas, al traducirlas, podrían significar lo siguiente: “Su corazón era tan pesado que/era incapaz de llevar consigo su alma”. No existen mayores sentimientos humanos que los vinculados al corazón o al alma. Sentir el peso del corazón o la ausencia del alma es cuando los sentimientos quedan ligados a experimentar el sufrimiento en su mayor expresión. Todas las personas, en algún momento de nuestras vidas, hemos sentido el corazón pesado o el alma vacía, sin poder llevar consigo la propia existencia. Aquí se dan de forma conjunta. La comparación es tan dolorosa que no solo el corazón es pesado, sino que no te deja cargar con el alma. ¿Qué ocurre cuando el corazón ahueca el ánima? Esto deja un vacío que no puede llenarse, es para siempre, como la eternidad.

8. Ya, en la penúltima estrofa, si no quedaba claro el carácter de la poesía, se recalca otra vez el sentido del silencio. La expresión “sopesa el silencio lo suficiente” alude de nuevo a la impotencia—ya que después continúa: “para liberar el sol”—. Se refiere a la condición que es necesaria dirimir para hacer ver que la humanidad, y referido a muchas personas que nos rodean, hacen en su día a día que lo que dice este poema se repita constantemente. Se encargan de que no salga ni se vea el trasfondo de sus acciones, el de estar en el mundo como individuos que quieren alcanzar un poder como sea, llegar a un prestigio que, al fin y al cabo, no es más que un enriquecimiento que plantea una sociedad donde algunos logros son a costa de los demás. Impedir la liberación del sol es impedir las condiciones que tenemos en este mundo para poder ver, para poder descubrir, darse cuenta de las cosas y presentar las causas que impidan dar alas al opresor —aunque simplemente en la mayoría de los casos sea presentada

socialmente como una persona astuta—. En otro sentido, liberar el sol serviría para que no queden impunes.

9. El pasado no está pasado. Es siempre presente podríamos añadir.

El poema aparece en la publicación *Soundings* (Hejduk, 1993), se encuentra tras una ilustración del proyecto titulado *Victims*, del mismo autor que el poema (Hejduk, 1986). La conocida propuesta para la ciudad de Berlín, como sabemos, se ubicaba en el solar que había contenido anteriormente cámaras de tortura durante la Segunda Guerra Mundial. Si las estrofas no hacen referencia al nazismo, iniciado previamente a la guerra y continuado de otros modos después, es porque este exterminio, a la que se hace referencia con la sangre, es referida a un tiempo contemporáneo, en el que muchas personas lo presentan en un estado de aparente apacibilidad. De ahí la necesidad del poema.

Hasta aquí podríamos referirnos al poema, según lo leído, pero si lo comentamos desde un ámbito contemporáneo, en momentos difíciles, a pesar de que la sangre pueda haber desaparecido en muchos casos, y que desaparezca no quiere decir la eliminación de la violencia, el escenario, en muchas situaciones, es mucho más perverso. Es cuando las intenciones pasan por alcanzar los mismos logros particulares, sin tener en cuenta que en la sociedad en la que vivimos —donde en muy contados casos se delega y administra los actos individuales para un bien común—, también se sucede la violencia, aunque todo brille en pulcras muecas e indulgentes intencionalidades. Esto —la gran injusticia de los olvidados— en una comunidad, y en este caso la universitaria, debería tratarse desde la investigación. No deberían dejarse de lado, sobre todo cuando hablamos de arquitectura y cuando esta se da en la Universidad. Es, podríamos decir, un planteamiento benjaminiano², del tiempo en el que vivimos, donde, si no es abordado, las lluvias de eternidad seguirán sin poder limpiar la sangre.

2021

² Uno de los autores que mejor, en este sentido, ha entendido a Walter Benjamin es Josep Quetglas. Lo muestra en un texto que homenajea a Aurora Picornell. (Quetglas, 2012., pp 14-37).

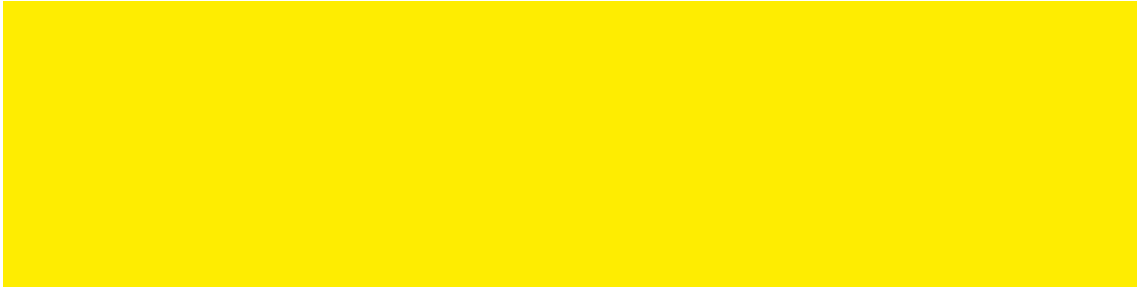
Referencias.

HEJDUK, J. 1986. *Victims*, Architectural Association, Londres.


HEJDUK, J. 1993. *Soundings*, Rizzoli, New York.

QUETGLAS, J. 2012. Els ulls i la memòria. Per una lectura d'Aurora Picornell. *Aurora Picornell, escrits 1930-1936*, Associació d'Idees, Centre d'Investigacions Estètiques, Pius del Vallès, pp 14-37.

Pedagogías de lo ordinario. Learning From Las Vegas y Made in Tokyo: repensando la arquitectura en contextos de crisis



Pedagogies of the ordinary. Learning From Las Vegas and Made in Tokyo: rethinking architecture in contexts of crisis



Lina Toro Ocampo
Universidad Politécnica de Madrid, España
IE University, Segovia
linatoro.arch@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0792-2599>

Antonio Cantero Vinuesa
Universidad Politécnica de Madrid, España
antoniocanterovinuesa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0226-4267>



Resumen

En un contexto global inestable y que responde con dificultad ante la aparición de acontecimientos radicales, es necesario anticipar una postura docente que identifique los agentes que intervienen en la enseñanza del proyecto arquitectónico; ya sea para adaptarla, protegerla, resistirse, o actualizarla ante un escenario de imprevisibilidad. Entre estos agentes, el arquitecto que enseña, practica e investiga, se posiciona como un nexo crucial entre otras formas de pensar y hacer arquitectura. Esta situación permite esbozar un contexto y un marco pedagógico general en el cual depositar los libros *Learning from Las Vegas* (LLV) y *Made in Tokyo* (MT), entendidos como instrumentos efectivos para la enseñanza del proyecto arquitectónico del siglo XX.

Se reclama la construcción de una genealogía pedagógica basada en libros escritos por este perfil de arquitecto —o teórico francotirador—, entendiéndose que esta figura ha solidificado un conocimiento específico en arquitectura: el de una pedagogía intrusa, enraizada en la observación de lo ordinario, y que ha resultado eficaz para el aprendizaje proyectual. La transmisión de este conocimiento queda sustentada a su vez en un dibujo disciplinar muy determinado: el resultado de toda observación depende del método de representación. Aludiendo al análisis comparativo y objetivable —implícito en los contenidos de LLV y MT, y que excluye *Delirious New York* de una clasificación de teorías dibujadas sobre lo real—, parte de este trabajo se desarrolla bajo el método oral basado en conversaciones con Denise Scott Brown, Momoyo Kaijima y Joan Ockman. Se trata de ideas enlazadas con reflexiones docentes que, junto a documentos recabados en Penn Architectural Archives (Filadelfia) y Avery Library (Nueva York), completan y revisan las circunstancias excepcionales tanto de los autores como de los contextos críticos que agitaron la concepción de ambos libros.

Palabras clave: Pedagogía y dibujo del proyecto arquitectónico; conversaciones pedagógicas; método oral; lo ordinario; crisis

Abstract

In an unstable global context that responds awkwardly to radical events, it is necessary to anticipate a teaching position capable of identifying the agents involved in the teaching of architectural design. This is necessary whether such a design requires adapting, protecting, resisting or updating in the face of unpredictable scenarios. Among these agents, architects who teach, practice, and conduct research embody a crucial link between different ways of thinking and realising architecture. This leads us to the outlining of a context and a general pedagogical framework in which the books *Learning from Las Vegas* (LLV) and *Made in Tokyo* (MT) play a notable role. Indeed, they can be understood as effective tools for teaching the twentieth century architectural project.

Such a pedagogical genealogy, based on books written by this type of architect profile —or sniper theorist—, is called for. Indeed, this figure has solidified a particular type of knowledge in architecture: that of an intrusive pedagogy, rooted in the observation of the ordinary, and which has proved to be effective in project learning. The transmission of this knowledge is in turn supported by a very specific disciplinary picture: the result of any observation depends on the representation method. Alluding to comparative and objectifiable analysis —implicit in the contents of LLV and MT, and which excludes *Delirious New York* from a classification of theories about the real—this work was partly conducted following an oral method based on conversations with Denise Scott Brown, Momoyo Kaijima and Joan Ockman. These ideas are linked to teaching reflections that, together with documents collected at the Penn Architectural Archives (Philadelphia) and Avery Library (New York), complete and review the exceptional circumstances of both authors and critical contexts that drove the conception of both books.

Key words: Pedagogy and drawing of the architectural project; pedagogical conversations; oral method; the ordinary; crisis

Para citar este artículo / To cite this article:

TORO OCAMPO, L., CANTERO VINUESA, A. Pedagogías de lo ordinario. Learning From Las Vegas y Made in Tokyo: repensando la arquitectura en contextos de crisis. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. 2022, Vol. 10, Núm. 1. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/12.20306>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

© 2022 Lina Toro Ocampo y Antonio Cantero Vinuesa

Introducción

El *acontecimiento*¹ es un concepto controvertido en la filosofía contemporánea. No solo reconfigura el presente y delega un futuro, sino que tiene la capacidad de redimensionar y articular el pasado que lo antecede para que pueda explicarse: una guerra, un desastre natural, una pandemia, etc. Todos estos eventos actúan como mecanismos espontáneos para comprender la realidad. La situación de mantener un alto nivel de ambición proyectual e intelectual al realizar proyectos de arquitectura en entornos de crisis resulta una labor difícil de conciliar dentro de una realidad que se moldea continuamente fuera del entorno académico. La práctica, la enseñanza y la investigación de arquitectura se alejan poco a poco de las contingencias del propio edificio. Sin embargo, existe un modelo de arquitecto de múltiple vocación o *teórico francotirador* que, comprometido con unas nuevas estrategias de realización, combina la práctica con la docencia, la investigación y la publicación, construyendo un discurso trasgresor capaz de conciliar con las fuerzas externas que rigen y determinan nuestra disciplina dentro y fuera de la academia. Por tanto, la pedagogía del proyecto arquitectónico es deudora no solo de su figura, sino de los libros que este produce —a menudo concebidos en contextos de crisis—.

Este tipo de profesor entrena y elabora una metodología intelectual de proyecto y sus libros fundan una teoría que se utiliza a su vez para enseñar. Bajo esta hipótesis parece útil construir una genealogía que rastree la presencia de estas publicaciones en nuestro marco pedagógico actual, entendiendo que estas pueden actuar como vehículos que sean la evidencia del conocimiento combinado entre academia y realidad. Pocos experimentos desarrollados en ambientes académicos² han logrado trascender como discurso arquitectónico que materialice el pensamiento generado en la producción de un libro. Cuando este tipo de publicación la produce, además, el arquitecto que enseña, practica e investiga la arquitectura, no solo se transgrede el formato y el límite de lo académico, sino que dicho libro alcanza un *statu quo* por proporcionar una evidencia irrefutable sobre ese conocimiento combinado entre academia y realidad. Pero ¿qué libros escritos por este perfil de arquitecto han formalizado una ruptura con su pasado inmediato, hasta convertirse en instrumentos definitorios de nuestro marco pedagógico contemporáneo?

Durante la crisis del Movimiento Moderno aparecen algunos libros escritos por profesores que practican la arquitectura, cuya propuesta es una teoría de proyecto y una forma de representación. Plantean una *pedagogía* gráfica, puesto que la enseñanza de la arquitectura ha estado siempre vinculada a la representación del proyecto y los alumnos diseñan un proyecto que dibujan. Entre estos libros destaca *L'architettura della Città* (1966), de Aldo Rossi (Milán, 1931-1997), que se centra en el abandono y destrucción de la ciudad, entendida como depósito

¹ “Un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un cambio de planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él” (Slavoj Žižek 2014, p. 23).

² Tanto *Made in Tokyo* (1996) como *Remedial Housing for Architects o Learning from Levittown studio* (1970) se dieron a conocer gracias a este medio. La primera exposición se hace libro, mientras que la segunda acude a este formato tras la imposibilidad de su publicación: en 1976 R. Venturi, D. Scott Brown y S. Izenour utilizan el material de los *studios Learning from* y los exponen dentro de la Exposición del Bicentenario del Smithsonian Institute, *Signs of Life: Symbols in the American City* (1976).

de la memoria colectiva. El mismo año se publica *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), de Robert Venturi (Filadelfia, 1925-2018), donde a diferencia del libro de Rossi, se localiza el discurso desde el estudio de edificios canónicos en la historia de arquitectura. Aunque Venturi no formule una *teoría dibujada* como la desarrollada por Rossi a lo largo de toda su carrera, su libro sí representó junto a *L'architettura della Città* un binomio definitorio que ha logrado alimentar a una generación de arquitectos educada en una fuerte conexión con la teoría historicista.

Ya sea desde la ciudad o desde el edificio, ambos libros han sostenido la idea de estatus en el discurso académico y han aportado un gran número de ejemplos europeos cruciales, ya que durante los años sesenta en diversas escuelas de arquitectura se enseñó a diseñar a través de la copia de arquitecturas consideradas de alto nivel. En la Universidad de Pennsylvania (UPenn) este tipo de enseñanza representó una incomodidad para Denise Scott Brown, cuando el decano de la Escuela de Bellas Artes, G. Holmes Perkins, le encomendó una asignatura de dibujo donde los alumnos debían elaborar fichas que copiaran y sacralizaran un gran repertorio de edificios modernos.

1. Learning from Las Vegas, 1972 (LLV)

A tan solo seis años de la aparición de *L'architettura della Città* y de *Complexity and Contradiction in Architecture*, se publica un libro determinante para la enseñanza de arquitectura en 1972: *Learning from Las Vegas* (LLV) (Izenour et al. 1972). Con un sentido crítico hacia la modernidad, logra establecer una diferencia significativa con sus coetáneos: más allá de su contenido o de su lenguaje gráfico innovador, este libro fue consecuencia de una inusual pedagogía colaborativa e inauguró un nuevo formato en la enseñanza de la arquitectura. Expuso las dinámicas y procedimientos de *Learning from Las Vegas Studio, or Form Analysis as Design Research* o *Great Proletarian Cultural Locomotive*³, llevados a cabo en Yale School of Art and Architecture en 1968 por Denise Scott Brown, Robert Venturi, Steven Izenour y un grupo de trece estudiantes (nueve de arquitectura, dos de urbanismo y dos de dibujo). El estudio dedicó una parte del semestre al trabajo de biblioteca y otra a un viaje de estudios a Los Ángeles y Las Vegas.

El objetivo del taller de proyectos fue definir conceptos alternativos que retrataran la ciudad contemporánea mediante un análisis desprejuiciado y el fenómeno de dispersión urbana (*urban sprawl*), con el *Strip* de Las Vegas como caso de estudio. También exploró el comportamiento del *vast-space* y del *high-velld & land-scape* —iniciado por Scott Brown en Johannesburgo— e indagó en la cultura popular, el *Pop Art*, lo vernáculo-comercial y la comunicación urbana determinada por el uso de los símbolos por encima de la forma arquitectónica. El taller además quiso responder a la pregunta planteada por los planificadores urbanos de UPenn, que empujaron a Scott Brown a indagar por qué la gente se sentía atraída por ese lugar. Sus autores se centraron en la necesidad de concebir distintas técnicas de representación visual que pudieran definir la nueva forma urbana: sumaron la fotografía y la filmación como parte prominente de la investigación, que complementara los mapas y las gráficas tradicionales.

A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas fue el nombre de la primera

³ A medida que avanzó el curso los estudiantes cambiaron el título original.

edición de 1972 diseñada por Muriel Cooper, y *Learning from Las Vegas the Forgotten Symbolism of Architectural Form* fue el título de la segunda edición revisada por Scott Brown en 1977. El libro ha sido traducido a dieciocho idiomas y, con más de cien mil copias vendidas hasta 2014, resulta sorprendente el gran esfuerzo necesario para llevar a buen término la edición publicada finalmente por MIT Press, tras ser rechazada por Yale University Press. Fue una publicación precursora en la historia de la pedagogía de la arquitectura al transgredir sus propios límites editoriales y ser toda una declaración de intenciones por dos razones fundamentales: la primera, porque significó la formalización de un conocimiento bastardo basado en la cultura de la interdisciplinariedad. Esta pedagogía es trasvasada por Scott Brown desde el departamento de planificación urbana de UPenn —donde se forma y enseña de 1959 a 1964—, y en el que destacan figuras como David Crane (Mutoto, 1927-2005) o Herbert Gans (Colonia, 1927)⁴.

Antes de consolidar dicha pedagogía en el taller de Yale en 1968, esta ya ha polinizado UPenn, la Universidad de California (Berkeley y UCLA)⁵ y la Universidad de Rice. *West Philadelphia Studio* fue el primer *studio strip* ejecutado por Scott Brown. El segundo —también en solitario— lo realiza en Santa Mónica bajo el nombre *Determinants of Urban Form*. Para este último, la arquitecta y planificadora realiza un simulacro calibrado de *Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research*, invitando a profesionales expertos en diversos campos con el fin de producir de manera colaborativa el ejercicio situado en *Muscle Beach*. En ambos proyectos Robert Venturi actuaría como jurado invitado por Scott Brown, pero será en Rice donde la pareja realice su primer taller de proyectos compartido y ejecute *Control Game Studio*. Posteriormente se dirigirán hacia New Haven para llevar a cabo su segundo proyecto académico, *Mass Communication on the People Freeway*, en Yale.

Todos los talleres de proyectos fueron inventados, planificados y escritos principalmente por Scott Brown. Venturi utiliza sus enunciados de curso —en especial el listado de lecturas o *readings*— para sus propias investigaciones. Scott Brown estaba empleada a tiempo completo en UPenn y allí compartía una plaza conjunta como profesora, tanto en el departamento de arquitectura como en el departamento de planificación. En paralelo impartió su curso *Theories of Architecture* y sus propios talleres de diseño urbano. El entretejido entre Venturi y Scott Brown es más complejo de lo conocido hasta el momento: “A través de nuestro intercambio arquitectónico, Bob adquirió un conocimiento más profundo sobre el Manierismo de lo que habría logrado en Italia, e hizo avances más profundos que otros miembros de la facultad en temas de diseño y planificación” (Toro 2018).

⁴ “Si no hubiera sido por Crane, no hubiera existido *Learning from Las Vegas* [...] Los planificadores urbanos tenían mejores ideas de cómo hacer funcionar los talleres de proyectos o studios” (Toro 2018). Denise Scott Brown también comenta en *Architecture as Sign as Systems*: “[...] Crane definió las “Cuatro Caras del Movimiento” (*Four Faces of Movement*) describiendo la calle como la constructora, la proveedora de acceso, el lugar, y la comunicadora de información de la ciudad. A finales de 1950 él escribió sobre la capacidad que tenía esta para comunicar a través del simbolismo de su propia forma, y en 1961 me convenció de escribir un artículo, “*The Meaningful City*”, uno de los puntos de partida de *Learning from Las Vegas*. (Scott Brown y Venturi 2004, p. 116).

⁵ El decano era George Dudley —con quien ella había trabajado en Nueva York—. Henry Lu, Peter Kamnitzer y Scott Brown eran miembros de la facultad.

Otra razón por la que el libro supone toda una postura pedagógica es por el desafío de la elección del lugar. *Learning from Las Vegas Studio* supuso una coartada efectiva para evidenciar que, de lo exótico, lo inusual, lo desconocido y lo políticamente incorrecto también se puede extraer conocimiento valioso. Sin embargo, esta decisión se entendió como un acto arrogante y frívolo. Junto a Izenour (exalumno de UPenn) y sus estudiantes de Yale, Scott Brown viajó hacia el lugar más *horroroso*⁶ que cualquier arquitecto podía considerar. Venturi se uniría a ellos unos días después. El taller LLV es engendrado en un momento histórico explosivo: las protestas de 1968 comprendieron una escalada mundial de conflictos sociales caracterizados por múltiples rebeliones populares contra las élites militares y burocráticas, que respondieron con represión política.

A pesar de que el libro LLV se produce teniendo en cuenta un fenómeno occidental (lo son el *strip* comercial; el simbolismo y la iconografía del *sprawl* en Las Vegas), la idea contiene trazas definitorias del recorrido geográfico vital de Scott Brown, de su sensibilidad única, de sus circunstancias y de su paso por su triple *alma mater*: desde la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo, de donde huye del *apartheid*; pasando por la Architectural Association en Londres, donde culmina sus estudios en arquitectura y donde vive de cerca la efervescencia de grupos como el *Independent Group*⁷ o movimientos como el *Back in Anger Generation*⁸; hasta UPenn, espacio de formación donde —aconsejados por Peter Smithson— ella y su primer marido Robert Scott Brown (1931-1959), deciden aterrizar para ir en búsqueda de Louis Kahn (Kuressaare, 1901-1974). Italia también está presente y Scott Brown trabaja en Roma para Giuseppe Vaccaro (Bologna, 1896-1970)⁹, cuando Venturi realiza su estancia en la Academia Norteamericana en Roma. Llama la atención la coincidencia de la preposición *from* que utiliza el libro y la primera edición *From Rome to Las Vegas*, donde Venturi y Scott Brown emulan ese viaje compartido que no llegaron a realizar juntos.

Esta propuesta sobre pedagogías anti hegemónicas, rebeldes y transgresoras en arquitectura elige este primer libro a partir de una evidencia de índole estrictamente educativa. Se justifica como una verdadera ruptura con el pasado de la modernidad, que inicia la pedagogía del proyecto arquitectónico que practicamos hoy. Existen diversos aspectos docentes menos conocidos, como por ejemplo que LLV es una revisión africana sobre Las Vegas. La propia Scott Brown lo corrobora:

⁶ “Mientras difuminábamos los formatos de investigación, buscamos temas relevantes para los estudiantes de arquitectura de los 60’s —lo suficientemente horrosos para intrigarles—. Así elegimos Las Vegas” (Walker 2018, p. 31).

⁷ El *Independent Group* se constituye en el Institute of Contemporary Arts de Londres en el periodo 1952-55 formado por pintores, escultores, arquitectos, escritores y críticos de arte, que querían desafiar el enfoque moderno que primaba en la época.

⁸ Surge en un momento radical donde todas las disciplinas creativas y humanistas respiran una nueva postura hacia el cambio. Nombre derivado literalmente de la obra de teatro *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne.

⁹ Denise y Robert Scott Brown trabajan para él en 1956. Además, cultivaron una cálida amistad con Giuseppe, su esposa Leda y Carolina, su hija, que actualmente ejerce como arquitecta en Roma.

Todos los asuntos que me estás preguntando tienen que ver con lo que yo llamo «la otra mitad», esa otra parte que nadie conoce de LLV. Hasta el momento nuestro trabajo ha sido recogido en todas las universidades, pero creo que aún no ha sido entendido muy bien. No saben ni la mitad de lo que hicimos. Precisamente ahora estoy escribiendo esa otra mitad (uno de los tres libros con los que Scott Brown pretende culminar su legado). Ya tengo noventa mil palabras que describen los aspectos pedagógicos que motivaron *Learning from Las Vegas* (Toro 2018).

Por otro lado, la publicación de LLV ha suscitado también algunas injusticias que hasta ahora no habían sido legitimadas. La primera, tiene que ver con su autoría intelectual, que pertenece en realidad a Denise Scott Brown —a pesar de que el libro se haya complementado con algunos de los métodos adoptados por Robert Venturi en *Complexity and Contradiction in Architecture*—. Venturi, el entonces diseñador del equipo, se llevó todo el reconocimiento gracias a la maniobra estratégica de introducir su obra construida en la tercera parte y final del libro. Al parecer, uno de los *kids* —así solía llamar Philip Johnson a los arquitectos jóvenes de entonces—, reclamaba un poco de atención dentro del gremio. Tal como afirma Koolhaas: “Los años setenta no necesariamente fueron tiempos reacios para reclamar posiciones [...] Estaban Kenneth Frampton (Wokin, 1930), Peter Eisenman (Newark, 1932), insistiendo constantemente en reclamar posiciones” (Walker 2018, p. 13). Por mucho que Venturi haya intentado proclamar que fue Denise quien le corrompió en la cultura popular y quien le llevó a Las Vegas, los hechos —entre ellos la negación del premio Pritzker hacia ella, o la privación de la renovación del Philadelphia Museum of Art¹⁰—, no han conseguido ser muy ecuanímenes.

La ironía es que el libro de Las Vegas condenaría a Scott Brown y Venturi a vivir como un par de solitarios¹¹. Tras la realización del siguiente taller a LLV, *Remedial Housing for Architects o Learning from Levittown*, desarrollado en la primavera de 1970, tanto Venturi como Scott Brown sufren acoso psicológico al concluir la entrega final de este taller de proyectos, según comenta Robert Venturi a Beatriz Colomina:

Nos habíamos olvidado de cuánto despreciaban los idealistas los suburbios [...] Un grupo de estudiantes que vino desde Columbia empezó a hacer *boo, boo, boo* desde la audiencia. Robert Stern (Brooklyn, 1939) era por entonces estudiante en Yale, y Vincent Scully (New Haven, 1920) era miembro de la facultad. Él había sido muy amable y agradable con nosotros en general, y se marcharon. Estaban en contra. Olvidamos que lo que estábamos haciendo era extremadamente impopular (Colomina 2008).

La pedagogía *Learning from* se vio mutilada por un grupo académico prejuicioso. Desde entonces, Venturi se aleja de la docencia y Denise limita su vocación de profesora. Aunque puntualmente siguieron enseñando, ambos centraron sus esfuerzos más hacia la práctica y la escritura desde su oficina compartida, VSBA.

¹⁰ Encargado a Frank Gehry y completado recientemente.

¹¹ El taller de arquitectura LLV significó un riesgo, pues tuvo como objetivo reiniciar los formatos de investigación adquiridos por los arquitectos.

Aunque LLV tiene defensores como los historiadores de arquitectura Aron Vinegar¹² o Martino Stierli (Zug, 1974)¹³—actual conservador jefe en el departamento de arquitectura y diseño del MoMA—, no consiguió el estatus intelectual y popular del que gozaron tanto *L'architettura della Città* como *Complexity and Contradiction in Architecture*. Pese a ello, es reconocible su vigencia y el libro se entiende como un documento de pensamiento evolucionado: a diferencia de *L'architettura della Città* y *Complexity and Contradiction in Architecture*, LLV produce una arquitectura menos centrada en los edificios y más atenta a las circunstancias. Es decir, LLV descubre un *modo de operar de la arquitectura* que es capaz de transformar en oportunidad proyectual situaciones que nunca han sido objeto de esta. Trabaja sobre el fenómeno urbano, sobre el cambio, las nuevas percepciones desde lo cotidiano y lo ordinario. Busca un sitio de estudio desestimado por la crítica; y aplicando la noción *suspensión del juicio*¹⁴, trasciende como producto efectivo al crear conceptos arquitectónicos iconoclastas que se propagaron salvaguardados por la teoría y la historia¹⁵.

Por otro lado, LLV inaugura también un nuevo género desde el punto de vista editorial en arquitectura. Su autora lo define como foto-ensayo¹⁶, y dentro de él se solidifican dos métodos: el de observación practicado por Scott Brown junto a su cámara de fotos; y el comparativo practicado por Venturi en *Complexity and Contradiction in Architecture*. Pero el final de LLV desvirtúa la idea de investigación aplicada. La investigación sobre el *Strip* de Las Vegas concluye sin ninguna propuesta arquitectónica por parte de los estudiantes, derivada del análisis previo, la toma exhaustiva de datos, el viaje y los hallazgos encontrados. A pesar de ello, es importante adjudicar a LLV que el hecho de redibujar un lugar, de filtrar los datos a través de esquemas operativos y buscar métodos de representación gráfica para expresar ideas o conceptos específicos, son acciones que constituyen en sí mismas un proyecto. Es decir, el proyecto *existe* a partir del momento en que empieza a dibujarse (la propuesta de diseño no es otra cosa que el resultado de todas estas acciones plasmadas en documentos artísticos, técnicos y narrativos que logran explicar el proyecto de arquitectura). Un grupo de poder en Yale limitó el alcance de una

¹² Aaron Vinegar es coautor junto a Michael J. Golec de los libros *I am a Monument* (2008) y *Relearning from Las Vegas* (2009).

¹³ Martino Stierli es autor de *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film* (2013) y de *Montage and the metropolis: architecture, modernity, and the representation of space* (2018).

¹⁴ Sobre la “suspensión del juicio”, “juicio retenido” o “juicio contenido”, Denise Scott Brown y Robert Venturi escribieron: “La suspensión del juicio puede utilizarse como instrumento para más tarde formular un juicio más sensato. Esta es una manera de aprender de todas las cosas” (Scott Brown y Venturi 2004, p.86).

¹⁵ “Complexity and Contradiction in Architecture, es más un libro de arquitectos, es la teoría que produce alguien que construye arquitectura, alguien que no es sólo un intelectual [...] No es un accidente que al final de LLV se presente su propio trabajo, sus primeros proyectos. En otras palabras, la teoría le fue necesaria no solo para justificarse o legitimarse, sino para explicarse a sí mismo lo que hacía. Creo que ese fue realmente el propósito de ese libro: Venturi es un diseñador con intuiciones sobre el mundo (...) quiere trabajar y ciertamente tiene algo de talento, pero necesita un marco intelectual para situar su propio trabajo” (Toro 2018).

¹⁶ Este género tiene como objetivo provocar una serie de emociones en el espectador. Su espectro cubre desde trabajos puramente fotográficos, fotografías con subtítulos o pequeños comentarios, hasta ensayos de texto que se completan con fotografías.

pedagogía que se echó a andar huérfana en forma de libro (Fig. 1).

Sin embargo, a partir de los años noventa LLV ha experimentado una creciente revalorización tras revisitarlo Rem Koolhaas (Róterdam, 1944) con su proyecto *Harvard Project on the City* (2000). Junto a Hans Ulrich Obrist (Zúrich, 1968) entrevistan a Denise Scott Brown y a Robert Venturi en *Relearning from Las Vegas* (Koolhaas et al. 2001). En la entrevista, Koolhaas proclama a LLV como el punto de inflexión sobre la trayectoria del libro de arquitectura. En su opinión, LLV fue “el último manifiesto y el primero en una serie de libros sobre ciudades que implican un manifiesto” (Koolhaas et al. 2001, p. 593). También identifica la genealogía de *books on cities* o manifiestos urbanos retroactivos, de la que Enrique Walker (Buenos Aires, 1967) se vale para evolucionar sus investigaciones de manera distinta en torno a LLV y MT: de una antología crítica en *Lo Ordinario* (2010) al registro de entrevistas de historia oral en *The Ordinary: Recordings* (2018).

El manifiesto retroactivo de Koolhaas, *Delirious New York* (1978), no forma parte de este discurso. Aunque esta publicación pertenece al linaje de libros sobre ciudades descrita por él mismo y exprese un contenido pedagógico gráfico, no se adhiere a una línea *pedagógica dibujada*. Es el corpus de sus entrevistas —como entrevistador— el que encierra una teoría del proyecto que abre la puerta a una arquitectura posible: la *arquitectura oral* (Cantero 2020). Se trata de una arquitectura en la que se aplica la oralidad como método de trabajo, de diseño, de pensamiento y de exploración. El valor pedagógico y ensayístico de la oralidad como instrumento especulativo de decisiones arquitectónicas está presente en la entrevista a Venturi y Scott Brown, donde este género periodístico —materia prima de la historia oral— supone la construcción de un espacio intermedio en el cual desaparece el dibujo o algunas herramientas de diseño tradicionales que son sustituidas por la palabra. En el cambio del instrumento hay un cambio en la manera de pensar, y a través de la transmisión oral existe una forma de trabajar con una función práctica, teórica y crítica, que ha desarrollado desde Koolhaas hasta el propio Walker.

Koolhaas utiliza *Delirious New York* como una oportunidad para proyectarse como arquitecto, al elegir y describir con nitidez la arquitectura que posteriormente desea producir¹⁷. Otra razón por la que *Delirious New York* no forma parte de este linaje, se debe a que el libro sobre Manhattan se produce estrictamente bajo el “método artístico”¹⁸. El distanciamiento entre el sujeto y el objeto sugiere el primer principio del método científico de *objetivación*, donde la observación es objetiva y según el cual debe hacerse de manera que afecte lo mínimo posible tanto al

¹⁷ “Era consciente de que quería ser un tipo de arquitecto diferente, y que básicamente necesitaba establecer el tipo de arquitectura que me interesaba en el libro” (Walker 2018, p. 12)

¹⁸ “Método basado en un único principio fundamental que bien podríamos llamar el principio de la *comunicabilidad de las complejidades ininteligibles*. Según este, una mente humana puede transmitir a otra una complejidad presuntamente infinita a través de un gesto (una obra, un pedazo de realidad) necesariamente finito [...] Lo único que requiere este método es sinceridad, cosa que, solo puede confirmarse en un caso bien particular: cuando coinciden la mente emisora y la mente receptora” (Wagensberg 2015, p. 276).

observador como aquello que observa¹⁹. Tal como afirma Jorge Wagensberg (Barcelona, 1948-2018), físico, filósofo y docente de referencia:

Después de varios siglos de ciencia, todavía no hay consenso entre científicos y pensadores de la ciencia sobre si existe algo que merezca llamarse método científico [...] Convendría demostrar tres sospechas: la primera, que el método científico existe y es único. La segunda, que a partir de este se puede esbozar toda una panorámica sobre el mapa del conocimiento en general. Y tercera, que inspira no sólo la manera de adquirir nuevo conocimiento sino también la manera de difundirlo, es decir, *toda una teoría de la docencia* (Wagensberg 2015, p. 73).

En contraposición, Koolhaas toma prestado el método paranoico crítico elaborado por Salvador Dalí, que detecta la habilidad de la paranoia para transmitir al cerebro percepciones y enlaces entre objetos que racionalmente no están conectados. *Delirious New York* es un ejercicio novelístico que desconecta de la realidad para poder construirla. Koolhaas recurre a anécdotas soportadas por un archivo fotográfico y de ilustraciones²⁰, pero Nueva York no es redibujada —excepto por algunas ilustraciones de Madelon Vriesendorp (Bilthoven, 1945)²¹—. El estilo de escritura de Koolhaas tiene su origen durante sus años como entrevistador en el periódico holandés *Haagse Post* entre 1963 y 1968, en el contexto de un Nuevo Periodismo Holandés sin apenas diferencia entre el trabajo periodístico y literario. *Delirious New York* sirve como argumento pedagógico del valor ensayístico de la no ficción —o ficción *real*— heredada de un particular tipo de periodismo ironizante que Koolhaas utiliza como herramienta para elaborar un manifiesto. Tanto en *Learning from Las Vegas* como *Made in Tokyo*, el sujeto desaparece, no imprime su opinión, ni sus creencias e intenta guardar la máxima distancia para estudiar el objeto. Koolhaas da a conocer sus opiniones a través de descripciones neutrales con juicios morales implícitos que intensifican una realidad impopular como ejercicio crítico que suma el pleonasma de *lo oral de lo ordinario*: una categoría transversal en los tres casos.

2. Made in Tokyo, 2001 (MT)

Treinta años después de la aparición de *Learning from Las Vegas*, Atelier Bow-Wow publica *Made in Tokyo* (2001), que nace junto a su inmediata extensión, *Pet Architecture Guide Book Vol.2*, publicado un año después del primero (Shinada y Daigaku 2002). *Made in Tokyo* (MT) se centra en la colección edificios híbridos²² derivados de la colisión urbana entre arquitectura e infraestructura. *Pet Architecture* en edificios inusualmente pequeños construidos sobre solares inservibles sin su existencia, y que se resuelven a medida que exhalan un estrecho vínculo con

¹⁹ En *Delirious New York* (Koolhaas 1994) el objeto (el edificio) se humaniza y sexualiza con el fin de generar curvas de gran tensión narrativa. Por ejemplo: la esfera es promiscua, mientras que un puente consolida la relación entre Manhattan y Coney Island.

²⁰ Las imágenes elegidas en *Delirious New York* gozan de una suficiencia extraordinaria para describir una cultura de la congestión soportada a través de diseños megalómanos, donde cada manzana celebra su propio *acontecimiento* y su arte a partir del orden de la estricta cuadrícula de Manhattan.

²¹ En 1975 funda OMA, *Office for Metropolitan Architecture*, junto a Rem Koolhaas, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis.

²² Los edificios de *Made in Tokyo* se comportan en su estado natural y en pleno rendimiento, descifrando su entorno inmediato -es éste quien los moldea-, y esto puede darnos muchas pistas a la hora de diseñar (Shinada y Daigaku 2002).

sus dueños a través de la customización. Bajo la hipótesis de por qué los edificios reunidos en el libro solo son posibles en Tokio, este también testa sus teorías directamente sobre la ciudad.

Made in Tokyo se ejecuta bajo otro contexto de crisis —como sucede con LLV—, y consigue abanderar una revolución académica gracias a la fuerza de un contenido gráfico que sustenta un discurso disciplinar desde su publicación. Atelier Bow-Wow desarrolla de manera independiente un nuevo libro que genéticamente se adhiere a MT, extendiendo preceptos y acercando fronteras físicas e intelectuales, hasta el punto de desatar una pedagogía itinerante (Fig. 1) que poliniza diversidad de universidades no solo en Japón, sino que funda *Architectural Behaviorology* en la *E.T.H Zurich*. Se trata de un espacio de pensamiento que, tras seis años de funcionamiento, se instaura como un hecho sólido en materia de investigación (dirigido por una arquitecta que practica²³, investiga y enseña simultáneamente).

Aunque MT no es producto de un taller de proyectos, irrumpe desde la periferia académica no solo para perpetuar los valores teóricos de la ciudad aprendidos de su antecesor occidental LLV, sino para desmitificar algunos de sus preceptos, como la transferencia de investigación aplicada al diseño del proyecto. Pese a que Atelier Bow-Wow no culmina en un proyecto de diseño —el libro no es producto de un taller de proyectos—, sí propone un lenguaje más científico (objetivo, inteligible y falsable) que posibilitará que la investigación pueda irrumpir en la acción. Sin embargo, su inmediata prolongación, *Pet Architecture Guide Book Vol 2*, sí termina con la inserción de proyectos tanto de la oficina como de sus estudiantes. Como revela el propio Tsukamoto, todos estos edificios pequeños desvelan una red muy valiosa, particularmente si saben posicionarse dentro de una red mayor. Se insertan proyectos académicos y profesionales dentro de esta investigación, según él mismo afirma: “Para transformar la guía en una especie de monográfico, y para transformar el marco de la *investigación en un marco de creación*” (Walker 2018, p. 72). En esta política vital de Atelier Bow-Wow, la investigación habilita un marco general donde situar cada una de sus obras. Es decir, la narrativa general, el discurso articulador de estas realidades es más importante que el objeto. Por otro lado, siempre habrá una correspondencia entre el hallazgo y el diseño arquitectónico.

En *Made in Tokyo* y *Pet Architecture*, Bow-Wow inicia al arquitecto en procedimientos metodológicos básicos de la disciplina, como la manera de ver y explicar la ciudad, de catalogar sus arquitecturas a través de la toma de datos resultantes del trabajo de campo (*field work*) y las encuestas (*surveys*), hasta explicarlo con la producción de unos dibujos elaborados en lo sintético. Este lenguaje específico es su mayor propuesta y es el avance más representativo que haya presentado un libro de arquitectura desde *Learning from Las Vegas*, ya que el dibujo de Atelier garantizará la *transmisibilidad*²⁴ de sus ideas. Este lenguaje también evolucionará a lo

²³ Para la publicación de *Made in Tokyo*, Atelier Bow-Wow ya habría llevado a cabo una veintena de proyectos (sobre todo casas, experimentos domésticos y algunos bloques de apartamentos de tamaño mediano). Debutan ese mismo año en la docencia en *Tokyo Institute of Technology* y *University of Tsukuba*.

²⁴ “Llamemos conocimiento a toda representación mental de la realidad capaz de transferirse de una mente a otra. De aquí surge quizá la diferencia entre conocimiento y pensamiento. Un pensamiento puede ocurrir en el interior de una mente sin que exista una expresión concreta en un lenguaje concreto y puede muy bien no salir nunca de la mente dentro de la cual ha ocurrido. Un conocimiento en cambio se soporta en un pedazo de realidad, ya que es la realidad lo que debe atravesar para alcanzar cualquier otra mente. Por esa razón, todo conocimiento es necesariamente finito. Un conocimiento pesa, tiene un tamaño que puede medirse en número de símbolos o de

largo de su práctica profesional, dependiendo del receptor y de las circunstancias en las que desarrollan sus proyectos. Puede clasificarse según su capacidad instrumental, pues los dibujos de Atelier abarcan desde actas de obra delineadas o bosquejos a tiempo real, hasta dibujos anatómicos con el más minucioso detalle constructivo. Como arquitectos que practican, y modelados bajo circunstancias de crisis constantes (económicas, ambientales y naturales), Atelier Bow-Wow ha logrado desarrollar la habilidad de responder ante la urgencia y la necesidad²⁵, dando respuestas arquitectónicas ágiles y útiles. Por esta razón, y a pesar de numerosos acontecimientos editoriales que emulan los procedimientos de LLV, se presenta como un libro que completa lo que LLV inició.

Made in Tokyo (Kaijima et al. 2001) lo escribe una joven pareja de arquitectos, Momoyo Kaijima (Tokio, 1969) y Yoshiharu Tsukamoto (Kanagawa, 1965), que inaugura su práctica profesional en 1992. Los inicios fueron complejos, pues los años noventa representaron un momento convulso para un país en recesión, causada por una de las mayores burbujas²⁶ especulativas de la historia económica moderna. Tras la Segunda Guerra Mundial, Japón experimentó un crecimiento extraordinario: entre 1955 y 1972 la economía nipona creció una media del 10% anual —incluso celebró unos Juegos Olímpicos en 1964 con el despliegue del *Yoyogi National Gymnasium* de Kenzo Tange—. Entre 1975 y 1990 el crecimiento fue más moderado, pero se estancó y eclosionó, según afirma Momoyo Kaijima:

Mientras en el resto del mundo la arquitectura daba el giro de lo moderno hacia lo postmoderno, el progreso transformaba la sociedad japonesa que incrementó su actividad industrial, garantizando niveles de riqueza y bienestar, hasta entonces, desconocidos. El avance también introdujo especialización y división social, encontrando su expresión más visible en la arquitectura, el urbanismo y la planificación territorial (Kaijima et al. 2018, p.8).

Las calles tradicionales de Tokio ganaron amplitud hasta convertirse en autopistas y los pequeños edificios desaparecieron para dar la bienvenida a las torres de hormigón. Paradójicamente, conforme el progreso atrae gente de fuera —en este caso, desde las áreas rurales de Tokio—, su otra cara expulsa a las de dentro. La cultura occidental se fue filtrando por pequeñas grietas: los hombres que solían vestir kimonos empezaron a acudir a sus trabajos en traje, los niños que veían series de televisión de raíces populares abrieron la puerta a producciones como *Heidi, Girl of the Alps* (*Arupusu no Shōjo Haiji*)²⁷, y crecía la demanda de traducciones de todo tipo de libros.

paquetes de símbolos. En particular, el pensamiento que no se puede *transmitir* (que no puede saltar de una mente a otra) no alcanza la categoría de conocimiento. Cualquier conocimiento empieza y acaba, ocupa un espacio, ya sea un texto escrito, una partitura, un cuadro, una escultura o una teoría científica” (Wagensberg 2017, p. 215).

²⁵ Atelier desarrolla dibujos operativos ante situaciones de emergencia, como el *Hand drawing made during Archiaid Summer Camp*, llevado a cabo en un pueblo de pescadores tras el terremoto de Tohoku. A este tipo de dibujos se suman también los preventivos, los que anticipan y evitan el desastre. Tras el tsunami sufrido en 2011, se elabora el *Learn from 1000 years. Return to live. Do not forget*, que contempla los lugares óptimos para emplazar los edificios, teniendo en cuenta que el próximo tsunami ocurrirá en 1000 años.

²⁶ La burbuja financiera e inmobiliaria en Japón constituyó un proceso de revalorización de activos financieros e inmobiliarios ocurrido a partir de 1986, y que finalizó en 1991.

²⁷ Serie de anime japonés (1974) de Zuiyo Eizo et al. basada en la novela suiza *Heidi's Years of Wandering and Learning* de J. Spyri.

Este periodo de cambios urbanos fue definitorio para el origen del libro *Made in Tokyo*.

Siendo estudiantes de arquitectura, tanto Kaijima como Tsukamoto empezaron a identificar mediante paseos las peculiaridades de su propia ciudad. En 1991 descubren el edificio híbrido *Spaghetti Snack Bar Crowned by a Baseball Batting Cage*, que pese a no figurar en MT —el edificio fue destruido al poco tiempo de descubrirse—, sirvió de inspiración y prototipo para este. Algunas ideas de MT germinaron también tras la elaboración de la tesis doctoral de Kaijima y Tsukamoto en el Lab de Kazunari Sakamoto (Tokio, 1943) del *Tokyo Institute of Technology*. En este taller solía utilizarse la axonometría como medio efectivo para revelar las conexiones y relaciones entre el interior y el exterior, lo íntimo y lo público. En las tesis académicas del momento, el dibujo en axonometría no tenía en cuenta elementos ambientales como la electricidad, las instalaciones, etc. Este nuevo concepto lo introduce Atelier Bow-Wow, incluyendo todo aquello que podría considerarse *ruido* dentro de la arquitectura.

Sin embargo, el libro *Made in Tokyo* no se concreta hasta 1996 y es en sus inicios un trabajo expositivo. Nace en el evento de arquitectura del año 1996: *Camera Obscura or Architectural Museum of Revolutions*, una muestra comisariada por Arata Isozaki (Ōita, 1931), que eligió a un grupo de tres jóvenes historiadores y a Momoyo Kaijima:

Cada uno debía trabajar sobre cuatro revoluciones, la Revolución Francesa, la Restauración Meiji en Japón, los estados socialistas (Unión Soviética y China) y la cuarta... no la mencionó. Él me seleccionó a mí tal vez porque soy mujer —o porque no soy historiadora—, y porque estaba interesado en mi trabajo, pues por entonces había ganado ya cierta reputación como estudiante (Gómez et al, 2017, p. 22)

Bajo este formato Atelier Bow-Wow encuentra la oportunidad de exponer su teoría sobre Tokio, recogiendo más de trescientos casos de arquitecturas *da-me* (arquitecturas sin pedigrí), aunque en MT solo se publicaran setenta. MT propone una manera de hacer enraizada en lo profundamente local, en lo *made in*. Atelier se infiltra en las calles de su propia ciudad y no viaja a un lugar exótico como lo hizo *Learning from Las Vegas Studio*, sino que recurre a la mirada del forastero para poder descubrirla.

Aunque *Made in Tokyo* tiene una génesis profundamente local, localizó e incorporó en su discurso una tradición de libros occidentales que fueron traducidos a lo largo de dos décadas: *Learning from Las Vegas* (1972), *L'architettura della Città* (1966) y *Delirious New York* (1978). Todos ellos no solo inspiraron a un Atelier Bow-Wow interesado en la búsqueda de la naturaleza del espacio urbano en ciudades y lugares específicos como rezaban estos libros, sino que los utilizó para garantizar la propagación de un conocimiento local dentro de una red mayor. MT deja de lado distinciones entre alta y baja cultura, belleza y fealdad, lo bueno y lo malo, arquitectura e ingeniería civil, intentando analizar edificios nuevos y sin ningún tipo de prejuicio. Por otro lado, y a diferencia de LLV, este evita jerarquías (no localiza la arquitectura fea y ordinaria pertenecientes a un fenómeno de masas) y los ejemplos se suceden a modo de guía, evitando la nostalgia y todo tipo de retórica semántica.

El objetivo de Bow-Wow estaba definido: era necesario posicionar la cultura japonesa, pero desmontando los mandatos y contenidos elitistas dominantes en las lecciones de la academia, libros y revistas. Retratan una ciudad que hasta entonces no había sido objeto de interés²⁸ e identifican arquitecturas *reales* y con suficiente capacidad para explicar el comportamiento urbano, como si los edificios fuesen fragmentos *biopsiables* dentro de la fábrica construida. *Made in Tokyo* concluye en 2001 que Tokio se define a través de un fenómeno único: como una colección de un sinnúmero de arquitecturas vibrantes e híbridas. Cada edificio de MT va más allá de una simple categoría e involucran arquitectura, ingeniería civil y paisaje. Para reivindicar la nueva teoría de Tokio, MT opta —al igual que LLV— por suscribirse al formato rebelde, de resistencia. Alejándose del formato tradicional escrito y fotografiado profesionalmente, propone una disminución sustancial de estos recursos. Implanta un método de trabajo que se revela en el dibujo meticuloso de la línea de único espesor y que se obtiene de calcar fotos tomadas *in situ*. Este procedimiento propone un valor añadido, el de descubrir las particularidades de la arquitectura de la ciudad en el propio *acto de dibujar*.

Por otro lado, el procedimiento de MT es también colaborativo —participan amigos, no estudiantes²⁹—, lo que supuso un punto de partida hacia una práctica conjunta que fusiona dos tipos de docencia (ambos arquitectos empiezan a dar clases el mismo año de la publicación de MT): Kaijima desde la School of Art and Design of Tsukuba University y Tsukamoto desde el Tokyo Institute of Technology. Este baile disciplinar entre expresión y tecnología define la producción de la oficina, pues todas sus investigaciones se trasladan al ámbito de sus talleres de proyectos (*labs*) y viceversa; sus alumnos forman parte sustancial del equipo de trabajo dentro y fuera de las aulas, donde el dibujo compartido es el punto en común que facilita la conexión entre personas de diferentes formaciones y disciplinas.

Esta intersección entre investigación, docencia y práctica se concretará a través de la propuesta del Dibujo Público (*Public Drawing*) o dibujos comunitarios establecidos bajo ciertos códigos y hechos a mano por sus alumnos. Este lenguaje gráfico podría entenderse como un *texto operativo*, un nuevo formato que aspira a ser más preciso, calculado y más científico. El Dibujo Público en Atelier Bow-Wow no es percibido como un hecho de expresión individual, sino como un “método de investigación visual que aclara la expresión de significados físicos inherentes a la arquitectura y que constituyen un lenguaje social” (Fernández y Mozas 2015), muy arraigado en una cultura de los cuidados. El argumento sobre el libro *Made in Tokyo* —entendido como una publicación que marca el inicio de una nueva pedagogía itinerante— es reforzado por la propia Kaijima (Toro 2018), coincidiendo en el tiempo con los hechos recién expuestos el pabellón japonés en la XVI Bienal de Arquitectura de Venecia de 2018, bajo el título *Architectural*

²⁸ “Las observaciones de *Made in Tokyo* definen a las personas y los edificios; a quienes los viven, cómo se construyen o cómo es la sociedad... este tipo de mirada es algo que podemos compartir” (Toro 2018).

²⁹ “Preguntamos a varios amigos trabajar para nosotros. Explicamos el concepto inicial de la investigación: buscar edificios híbridos, o estructuras que fueran más allá de una única categoría como arquitectura, ingeniería civil o paisaje. Ellos reportaron diferentes edificios, luego discutimos si eran interesante o no” (Walker 2018, p. 78).

*Ethnography*³⁰.

Se pretende explorar el hecho editorial de MT reparando en su origen, su producción y su alcance, tal y como ha sucedido con LLV. Ambos visibilizan decisiones no evidentes que resultan esenciales para el entendimiento de una pedagogía de lo existente, de *lo ordinario*, y que ha evolucionado de la mano de publicaciones producidas por profesores en prácticas. Si LLV se presenta hoy como un pasado cristalizado que lanza a MT como un fidedigno elemento de transición entre la modernidad y el cambio de siglo, la aspereza de los cambios contextuales (como la reciente pandemia global), hace pensar que este último —escrito hace más de veinte años— no sea más que el recordatorio de un presente a punto de agotarse. Es útil el rastreo de ambas publicaciones en nuestro marco pedagógico actual, entendidas como vehículos de capacidad suficiente para visibilizarlo y hacernos conscientes de ello. Es solo el comienzo de una construcción genealógica mayor, a la cual adherir nuevos libros. ¿Puede el conocimiento detrás de *Learning from Las Vegas y Made in Tokyo* conducirnos a plantear algunas condiciones necesarias que posibiliten la aparición de un tercer acontecimiento pedagógico capaz de confrontar, dialogar y responder a este contexto de crisis actual, inscrito a su vez en la realidad educativa de la Sociedad del Aprendizaje?³¹.

3. Conclusiones

Resulta conveniente construir una genealogía que rastree la presencia de estas publicaciones en nuestro marco pedagógico actual. Actúan como vehículos para visibilizarlo, pues son evidencia del conocimiento combinado entre academia y realidad —demandado por nuestra profesión—. *Learning from Las Vegas y Made in Tokyo* inician una discusión fértil que nos conduce hacia una construcción genealógica de un tipo de educador con una *metodología intelectual de proyecto*, cuyos libros fundan de manera sistemática una teoría que se utiliza a su vez para enseñar. Ambas publicaciones se ponen a prueba al unirse y entretejer un itinerario complementario que cumpla con las demandas del guion universal exigido en la elaboración de todo tipo de conocimiento³², y el cual resulta indispensable reivindicar en las escuelas de arquitectura.

Si los contenidos de esta línea temporal propuesta nacen con el reconocimiento de las intuiciones tempranas en Scott Brown —activando experimentos y simulacros pedagógicos hasta dar paso a *Learning from Las Vegas studio*— (Toro 2020), LLV se ubica como un instrumento principal de la enseñanza reciente que compromete radicalmente la hegemonía académica y tradicional heredada de Harvard, y que marca un punto de inflexión en la historia de la educación de la arquitectura. Los temas que preocupan a Scott Brown encajan mejor con la filosofía y los métodos elaborados desde del departamento de planificación urbana de UPenn y no de arquitectura, pero resultó un avance sustancial para la misma. Por el contrario, en el caso de MT, Atelier Bow-Wow articula y da continuidad a las prácticas etnográficas y de observación de la

³⁰ La exposición extendió su área geográfica y profundizó en la investigación académica, contando con cuarenta y dos contribuciones de todo el mundo.

³¹ El *Learning Society* es una filosofía educativa defendida por la OCDE y la UNESCO que sitúa la educación como la clave del desarrollo total de una nación.

³² Soportado en tres elementos: los contenidos, los métodos, y los lenguajes.

calle heredadas³³, pero solo a través de la creación de una metodología dibujada rigurosa, logran posicionar los conocimientos de una tradición aplicándolos al diseño del proyecto. En resumen, ambas metodologías (LLV y MT) reaccionaron de manera única a su propio contexto, ajustando procedimientos adquiridos para retar, actualizar y vincular el conocimiento hacia las preocupaciones del presente.

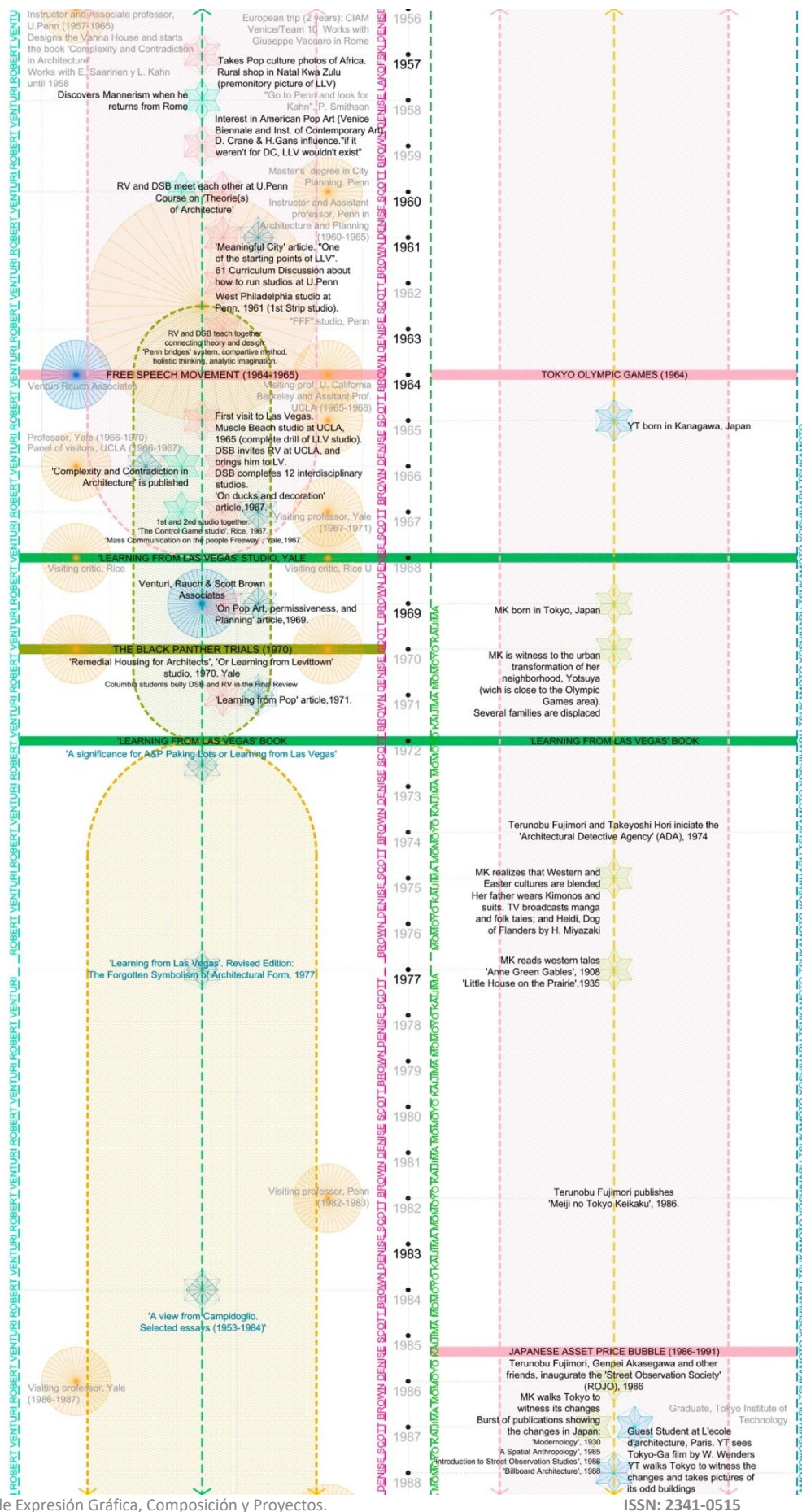
Las reflexiones extraídas son: la importancia de adquirir enseñanzas *a partir —from—* del valor instrumental de *lo ordinario* aplicado al proyecto de arquitectura; y, por otro lado, reivindicar que el conocimiento adquirido no es transmisible si no se habilita un lenguaje disciplinar libre de interferencias. El recorrido de la creación de conocimiento pedagógico en arquitectura (aquel que se aprende para enseñar a hacer proyectos), se apoya fundamentalmente en su elemento inicial y final: las intuiciones despiertan contenidos únicos y diferenciadores. Independientemente de los métodos, dichos contenidos podrán ser transferidos al proyecto con un modelo teórico y práctico que opere con el dibujo *científico* o la palabra *oral*, y que abra nuevos campos que habiliten la comprensión proyectual: 1. Comprender es todo lo contrario que describir; 2. Para comprender es necesario observar; 3. La calidad de la comprensión depende de la calidad de la observación; 4. El resultado de la observación depende del método de representación. En el caso de Bow-Wow esta idea explica la progresión y proyección de la genealogía propuesta.

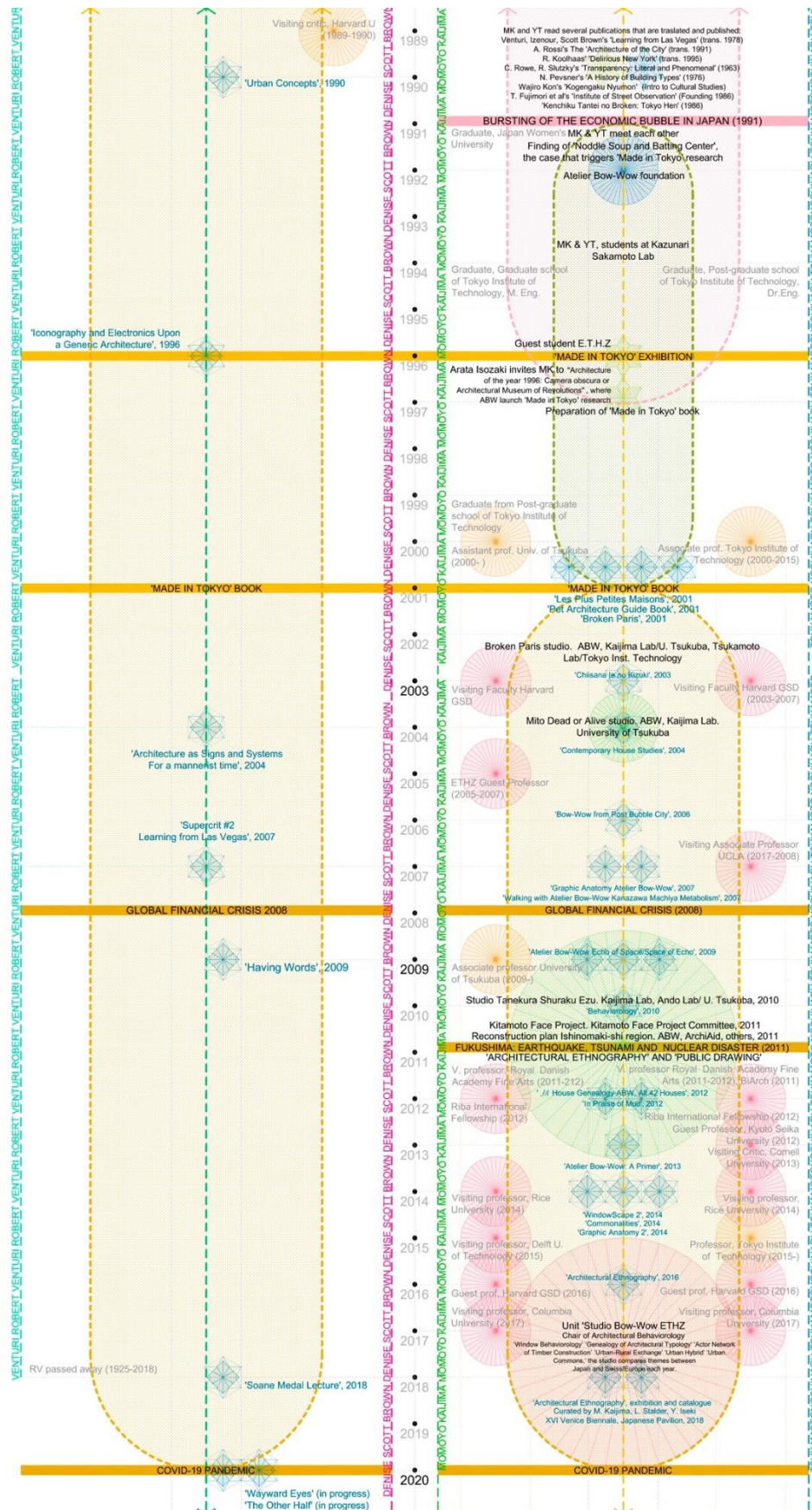
Imágenes

Fig 1. Gráfico de línea temporal de Pedagogías de lo ordinario. Learning From Las Vegas y Made in Tokyo: repensando la arquitectura en contextos de crisis. Fuente: TORO, L. Learning from Las Vegas y Made in Tokyo: Pedagogía y Dibujo del Proyecto Arquitectónico. Tesis doctoral, UPM, 2020. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66213>.

³³ MT, hereda del procedimiento del trabajo de campo y las encuestas, y plantea un *método dibujado* que evoluciona en libros, investigaciones, talleres de proyectos, logrando explicar la transferencia hacia el diseño del proyecto. Dicha progresión retoma las prácticas etnográficas originarias desde Wajiro Kon hasta Terunobu Fujimori —quienes entrenan una cultura de la observación, pero que la limitan al registro—.







Referencias

- CANTERO, A. Rem before Koolhaas. Arquitectura oral. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2020. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66125>.
- COLOMINA, B., "Learning from Levittown" at the Yale School of Architecture. En: *Radical Pedagogies*, 2008. <https://radical-pedagogies.com/search-cases/a14-new-haven-denise-scott-brown-robert-venturi-learning-levittown-yale-school-architecture/>.
- GOLEC, M., VINEGAR, A. *Relearning from Las Vegas*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- GÓMEZ, C., ÁLVAREZ, E., TORRES, A. Conversando con... Momoyo Kaijima. En: *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica* 22, 31, 2017, p. 12-33. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.8861>.
- IZENOUR, S., SCOTT BROWN, D., VENTURI, R. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1972.
- KAIJIMA, M., KURODA, J., TSUKAMOTO, Y. *Made in Tokyo*. Tokio: Kajima Inst. Publ, 2001.
- KAIJIMA, M., STALDER, L., ISEKI, Y. *Architectural ethnography*. Tokio: Toto Publishing, 2018.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan* (1.ª Ed 1978). Nueva York: Monacelli Press, 1994.
- KOOLHAAS, R., OBRIST, H. U., SCOTT BROWN, D., VENTURI, R. *Relearning from Las Vegas. An interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi*. En: CHUNG, C. J., INABA, J., KOOLHAAS, R., LEONG, S. T. *Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping*. Colonia: Taschen, 2001, pp. 592-617.
- ROSSI, A. *Architettura della città* (1.ª Ed. 1966). Milano: Skira, 2011.
- SHINADA, K., DAIGAKU, T. (eds.). *Pet architecture guidebook*. Tokio: Wārudo Foto Puresu, 2002.
- STIERLI, M. *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film*. LA: Getty Publications, 2013.
- STIERLI, M. *Montage and the metropolis: architecture, modernity, and the representation of space*, New Haven: Yale University Press, 2018.
- SCOTT BROWN, D., VENTURI, R. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time. The William E. Massey, Sr. lectures in the history of American civilization*. Cambridge, Mass.; London, Eng: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- TORO, L. *Learning from Las Vegas y Made in Tokyo: Pedagogía y Dibujo del Proyecto Arquitectónico*. Tesis doctoral. UPM, 2020. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66213>.
- TORO, L. *Conversaciones con: Denise Scott Brown, Momoyo Kaijima y Joan Ockman*. En: TORO, L. *Pedagogical Conversations: Facing the Unexpected Future of Architecture in Higher Education*. Inédito. No publicado. 2018. Beca Fundación Arquia y Academia de Bellas Artes de San Fernando de España Madrid-Nueva York, 2018-2019.
- VENTURI, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art Papers, 1966.
- VINEGAR, A. *I Am a Monument: On Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.
- WAGENSBERG, J. *Science, art and revelation: Or chromatic theory for interdisciplinary knowledge*. *Mètode Science Studies Journal - Annual Review*, 5, 2014. 73-77. <https://doi.org/10.7203/metode.0.4259>.
- WAGENSBERG, J. *On Quantity and Quality in Human Knowledge*. En: *Biological Theory* 10, 3, 2015, pp. 273-280. <https://doi.org/10.1007/s13752-015-0218-y>.
- WAGENSBERG, J. *Teoría de la creatividad. Eclósión, gloria y miseria de las ideas*. Barcelona: TusQuets Editores, 2017
- WALKER, E. *Lo Ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- WALKER, E. *The ordinary: recordings*. Nueva York: Columbia Books on Architecture and the City, 2018.
- ZIZEK, S. *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso, 2014

Bio

Lina Toro es arquitecta colombiana (UPB Medellín, 2001); arquitecta española homologada (MECD, 2007); y doctora internacional (cum laude), (ETSA-UPM, 2021). Es profesora en ETSAM; IE University; y UNAB, Chile. Fundó Dosmasunoarquitectos (2003-2013) y LinaToro.Arch (2014-). Ha sido premiada en 33 concursos de arquitectura. Entre su obra construida: Behind the Scenes, Not Only a Car Wash; CSS Móstoles; Pasarelas M30; Casa Syntes; y 102 Viviendas Carabanchel. Codirigió la revista Arquitectos CSCAE (2006-2013); Monoespacios, COAM (2004-2007); y coeditó Uncharted: New Landscapes of Tourism (Actar, 2014). Obtuvo la beca Arquia+RABASF, NY (2018), siendo visting scholar en Columbia University (2019); y la Ayuda Margarita Salas/UPM (2021).

Bio

Antonio Cantero es Doctor Arquitecto Internacional con Sobresaliente Cum Laude por la Universidad Politécnica de Madrid, Premio COAM Tesis Doctoral 2021 y beneficiario de la Ayuda Posdoctoral Margarita Salas 2022-24 (Universidad de Princeton-UPM) del Ministerio de Universidades-UPM. Es Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM, donde realizó sus mentorías docentes como profesor del DPA adscrito al Grupo de Investigación Prácticas Emergentes en Arquitectura y realizó una estancia doctoral en el Archivo de OMA (Róterdam). Junto a Consuelo Fernández forman antonioyconsuelo Arquitectos, ganadores del Primer Premio del Concurso del MITMA para el Centro de Congresos La Tejera (Palencia).

Performance architecturale: una aproximación al concepto de *dérive* en la arquitectura de Rem Koolhaas



Performance architecturale: an approach to the concept of *dérive* in the architecture of Rem Koolhaas



Javier Arias Madero

Universidad de Valladolid, España

jarias@arq.uva.es

<https://orcid.org/0000-0003-4090-4533>



Resumen

El movimiento es uno de los temas fundamentales de investigación creativa contemporánea. Comenzando por las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX: futuristas, dadaístas, y después los surrealistas, todos hicieron del estudio del movimiento del sujeto en su contexto uno de sus principales campos de experimentación. Décadas después, letristas y situacionistas, reciclan la investigación precedente aumentando la connotación radical del deambular como liberación de la rutina y del orden establecido, abriendo futuras nuevas vías creativas de amplio espectro en disciplinas como el *arte de acción*, la *performance*, el teatro, la danza, el cine, pero también de modo relevante en el diseño urbano y en la arquitectura. Uno de los arquitectos que mejor recoge el testigo de toda esta experiencia de investigación con el movimiento y que consigue trasladar estos suculentos hallazgos al recorrido urbano y arquitectónico es Rem Koolhaas. Influidor de modo importante en el inicio de su carrera por todas estas corrientes plásticas previas, la obra de Koolhaas se caracterizará por innovar de modo constante en el territorio del desplazamiento del individuo, transformándolo en una *acción artística* al margen del propio edificio. Una verdadera *Performance Architecturale*. Koolhaas reivindica la *dérive* baudeleraiana e instrumentaliza el deambular errático por la ciudad en gran parte de sus proyectos. No sólo lo hace en aquellos de carácter territorial. Sino que también experimenta con deambulatoria urbana dentro de los edificios, en coherencia una vez más, con su propuesta de una *Arquitectura Metropolitana*.

Palabras clave: Koolhaas; Baudelaire; deriva; recorrido; performance

Abstract

Movement is a major theme in contemporary creative research. It began with the avant-garde movements of the first decades of the twentieth century: Futurists, Dadaists, and later the Surrealists, all made movement in its context one of their main subjects of experimentation. Decades later, letrists and situationists recycled previous research and reinforced the radical connotation of wandering as an act of liberation from routine and the established order. They paved the way towards new creative forms in a broad spectrum of disciplines such as action art, performance, theatre, dance, cinema, but also notably in urban design and architecture. One of the architects who best exploits all this research and past experience with movement and who manages to transfer these delectable gems to the urban and architectural domain is Rem Koolhaas. Decidedly influenced at the beginning of his career by all these plastic currents, Koolhaas's work would be characterised by constant innovations in the field of an individual's moving, transforming it into an artistic action outside the building itself. A true Performance Architecturale. Koolhaas vindicates the Baudelerian *dérive* and instrumentalises erratic city wandering in many of his projects. His contexts are not only territorial. Koolhaas also experiments with urban wandering within buildings, in coherence once again, with his proposal of Metropolitan Architecture.

Key words: Koolhaas; Baudelaire; drift; pathway; performance

Para citar este artículo / To cite this article:

ARIAS, J. Performance arquitecturale: una aproximación al concepto de *dérive* en la arquitectura de Rem Koolhaas. En: [i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio [en línea]. 2022, Vol.10, Núm. 1. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/12.19430>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Javier Arias Madero

1. HIPÓTESIS

Resulta sorprendente, cuanto menos, que el proyecto fin de carrera de un estudiante de arquitectura, que habitualmente consiste en proponer una solución arquitectónica a unas condiciones de partida, se inspire en un poema. Sin embargo, para aquel joven holandés la heterodoxia instrumental era ya una razón de ser y de producir. Rem Koolhaas, en 1972 estaba llamado a convertirse en un arquitecto disidente y a cuestionar el *modus operandi* del proyecto arquitectónico, así como a poner en crisis cualquier premisa dada. Aquel poema, extraído de las *Flores del Mal* de Charles Baudelaire formaba parte de su imaginario personal, cuyo interés se centraba en variopintas cuestiones no muy de moda entre los arquitectos de los años 70 del pasado siglo, como el surrealismo, el neorrealismo italiano, la internacional situacionista o *les poètes maudits*. La variopinta formación de Koolhaas, que le llevó a elegir la arquitectura como una vocación tardía tras sus experiencias como cineasta o periodista, forjaron una nutrida y divergente base epistemológica que no ha cesado de alimentar su producción crítica y arquitectónica durante todos estos años de profesión como arquitecto.

El objetivo del presente texto es demostrar que uno de los argumentos más robustos que justifica el nombre de la oficina de Koolhaas: *Oficina para una Arquitectura Metropolitana* es el modo de recorrer sus edificios. OMA no significa únicamente una *arquitectura para la metrópolis*, sino una arquitectura concebida internamente a partir de mecanismos metropolitanos. Y así, a aquellos postulados de la *nueva arquitectura* expresados en *Delirious New York* como el *automonumento*, la *lobotomía* y el *cisma*, (Koolhaas, 1978) nosotros propondremos añadir la *deriva*, en el sentido que veremos a continuación de recorrido urbano errático insertado en el edificio como componente *sine qua non*. Intentaremos demostrar, además, cómo la singular forma de concebir el recorrido en los edificios por Koolhaas, esta *performance architecturale*, entronca directamente con toda la experiencia de deambulatoria, de inspiración baudeleriana desarrollada por algunas de las principales corrientes creativas del siglo XX y que llega a nuestros días (Wiley, 2010).

2. EXODUS: DEAMBULACIÓN Y PLACER

La influencia de Baudelaire en la obra de Koolhaas es siempre tangible: su concepción apasionada de la metrópolis, la visión hedonista del mundo, la comunión entre lo divino y lo diabólico, y la apología del *flâneur*: el vagabundo que, rebelándose contra el orden establecido, pasa el tiempo recorriendo las calles sin rumbo conocido (Gargiani, 2008).

“El paseante solitario y pensativo saca una embriaguez particular ante esta universal comunión. El que fácilmente se desposa con la muchedumbre conoce placeres febriles, del que estarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, interno como un molusco.” (Baudelaire, 2003: 35)

En esta idea de deriva del *clochard* por la ciudad, azarosa e imprevista; en ese caminar automático, encontraremos gran parte de la esencia de los recorridos en los edificios de OMA del que *Exodus* constituye un gran ejercicio teórico preliminar.

El planteamiento de este proyecto, ganador del concurso internacional *La città come ambiente significativa* organizado por la revista *Casabella* en 1972 y publicado al año siguiente en su número 378, se inspiraba ya profundamente en el concepto de *flânerie* baudeleriana. *Exodus* inserta en el corazón de Londres dos muros paralelos separados unos ochocientos metros entre sí. En su interior crece una nueva ciudad, la *Mitad Buena*. El desarrollo longitudinal entre dichos muros genera plazas cuadradas independientes y cada una de ellas es una pieza del engranaje del funcionamiento social de la propuesta. El interior de la banda arrasa por completo con el tejido urbano del centro de Londres imponiendo su propia realidad. La disposición de las distintas zonas no tiene sentido funcional alguno desde un planteamiento racional urbano y esto implica que la vida en la franja precisa de una serie constante de deambulaciones erráticas, una *deriva cotidiana*, —fig.1— que incita a sus habitantes a recorrer todas las zonas mediante un continuo fluir de circulaciones peatonales que aseguren el intercambio personal y la interacción con la nueva ciudad.

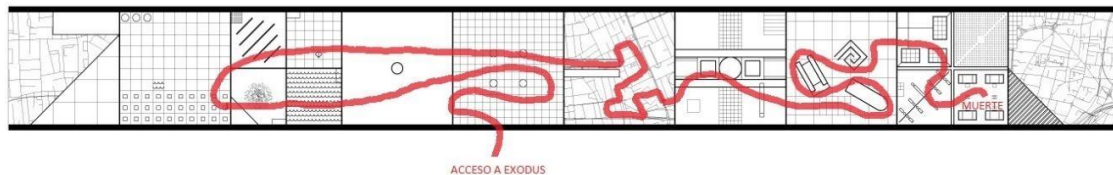


FIG. 1. Esquema del autor sobre los flujos de movimiento de los habitantes de *Exodus* en función de la descripción de Koolhaas de *la vida en la franja* recorriendo las distintas zonas del proyecto desde el ingreso en la ciudad hasta la muerte del individuo. Fuente: elaboración propia.

Koolhaas termina el relato de la memoria del proyecto remarcando su carácter de propuesta de intervención moral. Un modelo urbano que atesora un mensaje de ruptura, rebelión y de loa a este *paraíso surrealista* “el surrealismo es un paraíso hartado artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire” (Breton, 1969: 57). Como conclusión, el arquitecto holandés incluye un extracto de *Sueño parisién*, perteneciente a la aludida *Las Flores del Mal* de Baudelaire, que sintoniza perfectamente con la impactante experiencia del paseo por este paisaje paradisiaco de *Exodus*.

“Arquitecto de mis hechizos,
Yo hacía, a mi capricho,
un túnel de pedrerías
Para pasar un océano domado;
Y todo, aún el color negro,
Parecía límpido, claro, irisado;
El líquido engarzaba su gloria
En el rayo cristalizado.
¡Ningún astro, por lo demás, ningún rastro
De sol, siquiera en la parte baja del cielo,

Para iluminar estos prodigios,

Que brillaban con su propio fuego!“ (García, 2014: 311)

A partir de este *minuto cero* de la producción arquitectónica de Koolhaas, podemos aseverar que el modo de recorrer las propuestas urbanas y los edificios del arquitecto nunca ha dejado de ser uno de los aspectos fundamentales (Mosquera, 2016). No obstante, resulta complicado definir una característica común al planteamiento del recorrido en la dilatada y heterodoxa obra del holandés. Podríamos situar el arco conceptual de estas circulaciones entre lo que definiríamos como un deambular urbano errático y un recorrido iniciático irracional. Sí que hay algo siempre en común que podemos concluir: las circulaciones no son casi nunca *fáciles*: Koolhaas nos somete a circular, a la necesaria aprehensión de una importante densidad de acontecimientos, transformando nuestro recorrido en una experiencia situada por encima de lo que es estrictamente el objetivo principal del recorrido, apartándose en ocasiones de los tradicionales requisitos de funcionalidad y economía de trayecto.

Es claro, en este sentido, que hay puntos de conexión entre la *Promenade Architecturale* corbuseriana y la circulación Koolhaasiana (del Valle, 2006), en cuanto a que el recorrido forma parte intrínseca del hecho arquitectónico. Le Corbusier, sin embargo, plantea una deambulación racional en busca de una apropiación del espacio por parte del usuario, proponiendo un recorrido continuo y suave en el que prolifera el uso de rampas para salvar desniveles, y que permite la contemplación sin interrupciones visuales. Todo lo contrario de una circulación sincopada y nerviosa (Quetglas, 1980).

La *promenade* de Koolhaas, la *trajectory*, como él mismo la denomina (Gargiani, 2008), rompe deliberadamente la continuidad sensorial del recorrido arquitectónico *corbuseriano*: la rampa también existe y el plano inclinado o alabeado, pero también la escalera mecánica y el ascensor. Este mecanismo busca el impacto y la sorpresa en el recorrido. Un camino entre prodigios, como describiera el poeta francés en el anterior texto.

3. DEAMBULACIÓN Y VANGUARDIA. Breve historia del itinerario como sublimación

El 14 de abril de 1921, en París, tuvo lugar una experiencia que a la postre constituiría un hecho capital para el devenir del arte contemporáneo del siglo XX. Ese día, los dadaístas inauguraron la *Grande Saison Dada*, en la que se incluyeron unos paseos erráticos por zonas periféricas de la ciudad sin objetivo concreto más que experimentar sensaciones, encuentros o desencuentros inesperados. Con esta acción, se produce no solo un descarrilamiento del arte de los soportes gráficos tradicionales, sino también de las salas de espectáculos, comenzando una serie de actividades vinculadas a la deambulación y a la deriva; una forma de anti-arte que llegará hasta nuestros días, de *paseantes* en busca de lo que Walter Benjamin denominó la *iluminación profana*.

“...el que pasea, el que calleja son tipos iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en soledad”. (Benjamin, 1980: 41)

El surrealismo adoptará rápidamente estos paseos erráticos por la ciudad y el campo como un experimento con lo irracional. André Breton, que ya participaba en las *Saisons Dadá*, considera este deambular, conversando y caminando durante días, como una exploración hasta los límites entre la vida consciente y la vida soñada (Careri, 2015). No es casualidad que a la vuelta de una de ellas escriba *Poisson Soluble*, que más tarde se convertiría en el primer manifiesto surrealista. Las deambulaciones surrealistas, aquellos recorridos interminables por la periferia de París, serán durante los primeros años de existencia del grupo, ingrediente indispensable su sistema creativo global (Careri, 2015).

En realidad, en estos paseos surrealistas los participantes no hacen otra cosa más que cambiar el papel por el espacio tridimensional de la ciudad, y el lápiz por su propio cuerpo, o lo que es lo mismo, la experimentación espacial de la escritura y el dibujo automático, técnicas pioneras surrealistas de incitación del inconsciente que tanto interesaron a Koolhaas. La deambulación será como una terapia de suspensión de *las defensas*: la ciudad como lienzo, pero también la ciudad como diván. En este sentido, la vinculación de Koolhaas con los procedimientos automáticos y en particular con los experimentos de deambulatoria, confirma que el ampliamente estudiado interés del arquitecto holandés por el surrealismo radica en el ámbito del procedimiento por encima de otras consideraciones y así lo expresará: “He estado siempre interesado por el surrealismo, pero más por su poder analítico que por su exploración del subconsciente o por su estética” (Arias, 2016: 91)

Uno de los grupos herederos de la deambulatoria surrealista, y del que Koolhaas tenía un conocimiento de primera mano (Basar, 2008), retoma toda esta experiencia en una nueva propuesta creativa que tendrá que ver mucho con el concepto de *trajectory* koolhaasiana. Nos referimos al situacionismo y al concepto de *dérive*, propuesto por Guy Debord treinta años más tarde de los paseos erráticos del grupo de Breton. La deriva situacionista ahonda en la afectación psicológica del paseante al deambular, añadiendo al azar surrealista otros ingredientes como el deseo, la emoción o la curiosidad (Careri, 2015). La ciudad entendida como un texto a disposición del paseante. Un texto no solo para ser leído, sino para ser escrito (Yarimbaş, 2018).

“Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas.” (Debord, 1999: 50)

Es clara la influencia en Koolhaas del situacionismo tanto en la figura de Debord como en la de Constant Nieuwenhuys (Zaera, 1990), al que el arquitecto llega incluso a entrevistar y sobre el que escribe en su etapa de periodista. Constant en el proyecto de *Nueva Babilonia*, de gran influencia en *Exodus*, transforma la deambulación situacionista en arquitectura y en ciudad. Continúa desarrollando las premisas de Debord aportando la idea del *homo ludens*: el hombre cuya vida está entregada totalmente a la creatividad y al juego. El *homo ludens* habita una ciudad de crecimiento aleatorio, automático y laberíntica, en la que los propios habitantes son los constructores —fig.2—. Constant para definir su circulación por *Nueva Babilonia* utiliza el término *desorientación* y *laberinto dinámico*, precedente claro del concepto de la *trajectory* de Koolhaas (Ducatez, 2005).

“Si en la sociedad utilitarista se busca por todos los medios una organización óptima del espacio, como garantía de eficacia y ahorro de tiempo, en *Nueva Babilonia* se otorga más importancia a la desorientación, que favorece la aventura, el juego, el cambio creativo” (Constant, 2011: 44).

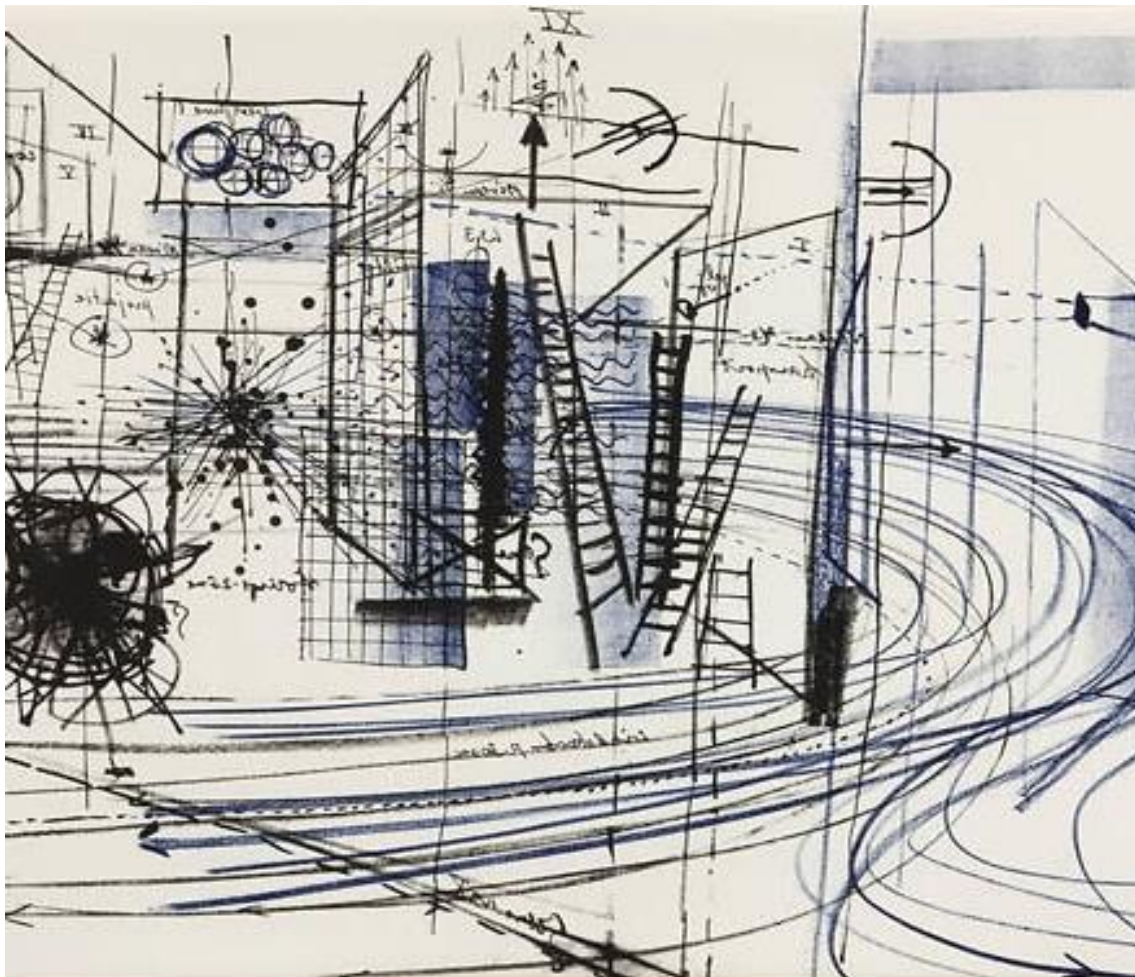


FIG. 2. Diagrama de la deriva por Nueva Babilonia. Constant, 1963.

La *trajectory* de OMA es heredera de toda esta experiencia deambulatoria previa. Participa, como hemos visto, de aspectos comunes a la *promenade architecturale* corbuseriana, incluso al *raumplan* loosiano (Cortés, 2006), pero fundamentalmente instrumentaliza toda la carga irracional, automática y lúdica de la deambulatoria urbana surrealista y situacionista.

En este sentido, podemos diferenciar dos tipos de *trajectory* en las propuestas de OMA: la primera, aquella que persigue la libertad absoluta del individuo recorriendo un espacio, relacionada directamente con los conceptos anteriormente explicados del deambular surrealista y *flânerie*, y la segunda, otra línea de proyectos en la que el arquitecto holandés es el verdadero *flâneur*, siendo él quien concibe el *laberinto dinámico* en el edificio, definiéndolo y materializándolo arquitectónicamente de modo que el visitante se convierte en un fiel interprete del deambular circulatorio preestablecido por el creador de la obra.

4. FLÂNERIE. Recorrido y libertad.

Resulta difícil encontrar proyectos de cierta escala dentro de la dilatada obra de OMA en los cuales el recorrido no suponga el elemento fundamental vertebrador del mismo. Incluso en sus inicios, podemos referirnos a los grandes proyectos urbanos de los años 80 del pasado siglo, como las propuestas para Bijlmermeer, Melun-Sénart y Lille, o la influyente propuesta para el parisino Parque de la Villete, inspirado, entre otras cosas, en el movimiento mecánico del ascensor como recorrido estructurante del proyecto. Pero pronto Koolhaas empieza a utilizar recorridos urbanos como herramienta proyectual de propuestas puramente arquitectónicas, como la inserción de calles elevadas de las propuestas residenciales de IJ-Plein en Amsterdam, la de Boompjes en Rotterdam o la del Check Point Charly berlinés (Mosquera, 2016), y pronto también comienza a distorsionar ese recorrido urbano interno hacia la experiencia singular y sorprendente que supone el paseo errático.

Uno de los primeros proyectos de OMA donde se plasma de mejor modo el concepto de *deambulatoria* libre es el **Centro de Congresos de Agadir en Marruecos**, propuesta no construida de 1990. Se trata de un centro de convenciones con un teatro, un museo y un hotel. En esta ocasión OMA concibe un prisma cuadrangular de 140 metros de lado que secciona en dos, introduciendo un vacío ondulado como una prolongación del paisaje de las dunas de la playa donde se encuentra el complejo —fig.3—.

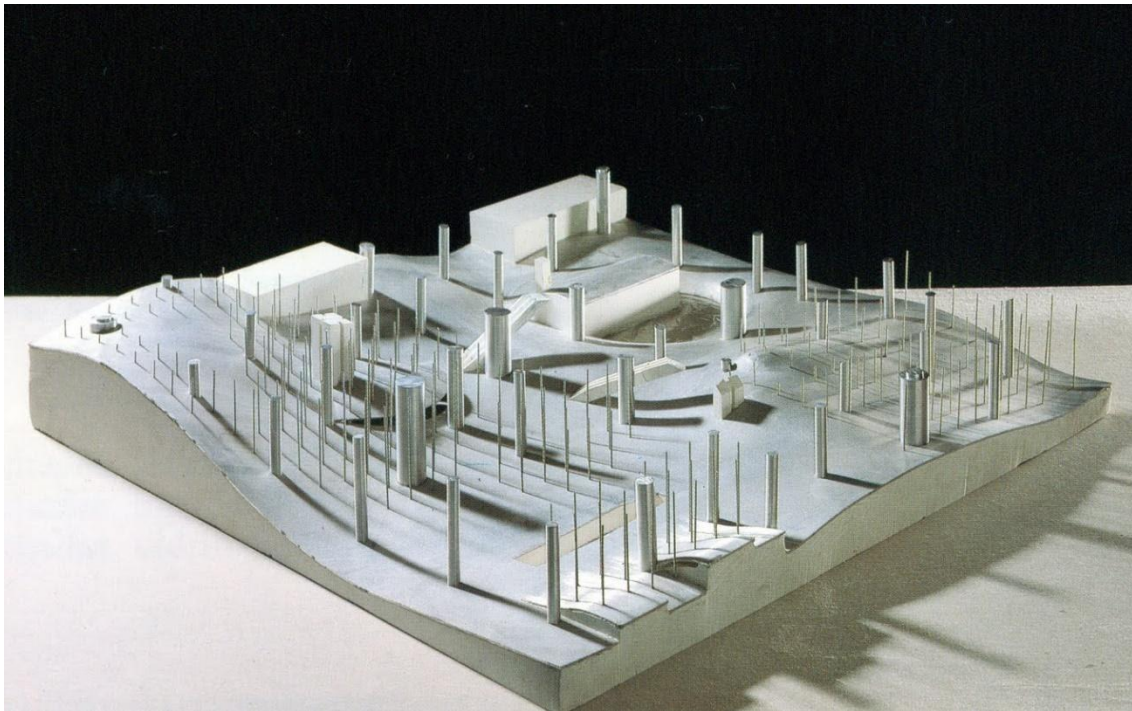


FIG. 3. OMA. Propuesta para el Centro de Congresos de Agadir, Marruecos. 1990. El prisma seccionado mostrando el nivel central, el vacío urbano de las dunas.

La parte fundamental del proyecto es esta superficie abierta que Koolhaas denomina *la plaza urbana*. En este espacio es donde se prevé un deambular incierto que promueva el encuentro interpersonal, “El paisaje que se genera con sus bóvedas cóncavas y convexas, con el bosque de columnas, sus rayos de luz, es una interpretación moderna del espacio islámico: Islam después de la relatividad de Einstein” (OMA, 2021). Las inclinaciones del suelo, sus colinas y valles, propiciarán los recorridos involuntarios de los usuarios, como en una cubierta de un barco que se mueve —fig.4—. La estructura soporte además complejiza estas derivas mediante la disposición de una colección aparentemente también *automática* de pilares de distintas proporciones y secciones.

Otro de los trabajos que mejor refleja el deambular automático y libre en las propuestas de OMA es el proyecto no construido de **dos bibliotecas en la universidad de Jussieu, en París, en 1992**. Como una perversión del modelo *domino* del Estilo Internacional, Koolhaas concibe un gran volumen prismático cuyos forjados, en distintos niveles, se pliegan y se cortan generando puntos de conexión inesperados.

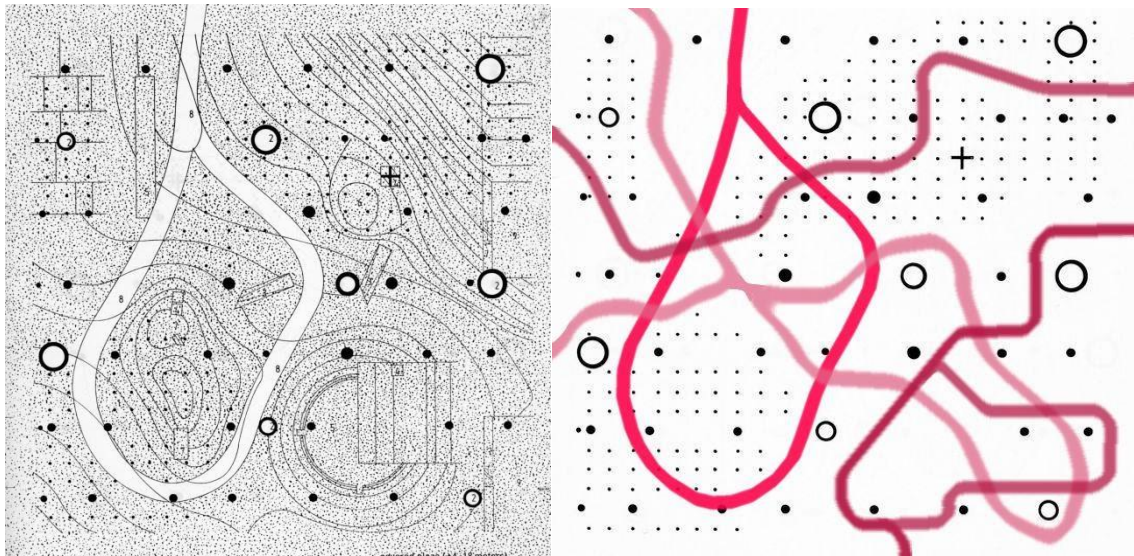


FIG. 4. Centro de Congresos de Agadir. Planta del nivel central y Esquema del autor de hipótesis de deambulaciones automáticas.

La circulación en el edificio es el principal elemento condicionante. De hecho, la idea inicial de la intervención se plantea como una solución a los problemas del tránsito peatonal en el complejo universitario. Koolhaas propone un edificio que condense en sí mismo la circulación como oposición a la dispersión en el gran atrio de la cota *zero* del complejo universitario, cuyos recorridos “agotan psicológicamente por anticipado cualquier intento de habitarlo” (Koolhaas, 1996: 124). El edificio se plantea como la solución para la red de las circulaciones peatonales en Jussieu en una operación conceptual de doblado múltiple de la superficie de la cubierta del podio, tal y como se plegaría una sábana que se guarda. —fig.5—

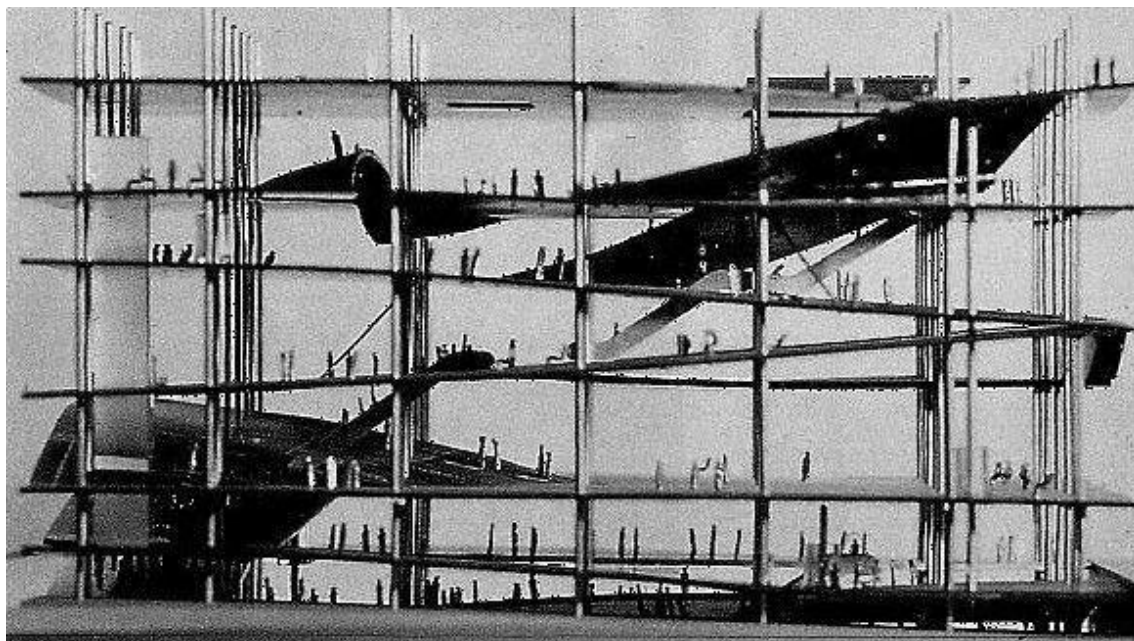


FIG. 5. OMA. Proyecto para dos bibliotecas en Jussieu, Francia. 1992. Maqueta donde se aprecia el carácter ausente del edificio dando protagonismo a las posibles deambulaciones por el mismo.

Koolhaas vincula en su publicación *S,M,L,XL* (Koolhaas, 1997) esta idea del proyecto al trabajo de Lygia Clark, y a sus *performances psicoanalíticas*. El arquitecto holandés relaciona el proceso del plegado del *suelo del edificio* de Jussieu con la *performance* de Clark *Caminhando* de 1963, en la que, con unas tijeras, a partir de una hoja de papel, se obtiene una compleja superficie tridimensional —fig.6—.

“Arriba y abajo, todas las plantas están conectadas por una simple trayectoria, un bulevar interior que expone y relaciona todos los elementos programáticos donde el visitante se convierte en un *flâneur* baudeleriano, inspeccionando y siendo seducido por un mundo de libros e información, por un escenario urbano” (Koolhaas, 1997: 1320).



FIG. 6. OMA. *S, M, L, XL*. Esquema conceptual del deambular por el edificio de las Bibliotecas de Jussieu y la performance de Lygia Clark. *Caminhando* de 1963.

5. PLIEGUES. Experimentando con el espacio y el tiempo

Estos ejemplos, anticipan ya reflexiones sobre la alteración del binomio espacio-tiempo en el que Koolhaas encuentra un territorio fecundo que duda del espacio euclídeo y abre nuevos campos de experimentación sobre lo múltiple, lo divergente, lo simultáneo y lo imposible. De este modo encontraremos una vinculación palpable entre la investigación de Koolhaas y trabajos como los de Gilles Deleuze, sobre el pliegue, en los que reflexiona de cómo este posibilita encuentros múltiples, condensaciones temporales y otras alteraciones (Gargiani, 2008).

“Lo múltiple no es solo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. A cada piso le corresponde un laberinto (...) si Descartes no ha sabido resolverlos es porque ha buscado el secreto del continuo en trayectos rectilíneos, y el de la libertad en una rectitud del alma, ignorando tanto la inclinación del alma como la curvatura de la materia.” (Deleuze, 1989: 16)

Koolhaas había documentado ya en *Delirious New York* sus descubrimientos sobre las atracciones lúdicas de Coney Island como un laboratorio real de experimentación sobre el espacio y el tiempo: desafíos para el racional entendimiento del movimiento y del espacio, poniendo en duda las habituales categorías de acontecimientos: “lo que está más alejado de la razón, lo que más se ríe de las leyes de la gravitación, es lo que más entusiasma a las multitudes de Coney Island”. (Koolhaas, 1978: 34)

Dichos descubrimientos quedan codificados años más tarde en la publicación *Content* (Koolhaas, 2004), elevándolos a la categoría de *inventos*. Plantea de modo irónico unas *patentes de modernización universal*. Es significativo que cinco de dichas *patentes* se refieran a procesos que tienen que ver con el recorrido arquitectónico vinculado a la condensación espaciotemporal.

En la primera de ellas que denomina *Loop-trick*: el truco del lazo; define el efecto provocado por la incorporación de una conexión en equis entre dos plantas consecutivas: “introduciendo una x de intersección de plantas en un edificio de dos plantas, se crea una superficie continua que destruye el estatus de la planta individual, se elimina la noción de arriba y abajo” (Koolhaas, 2004: 76). Diríamos nosotros también que se produce un pliegue, una condensación temporal del recorrido del edificio en la intersección de las dos plantas, ya que se trata un punto determinado del espacio al que se accede en dos tiempos distintos y en virtud de dos localizaciones relacionadas con ámbitos diferentes. Esta deformación espacio-temporal es una de las bases proyectuales de la propuesta definitiva para el edificio del **Kunsthall de Rotterdam**, proyecto construido en 1992. En éste edificio, el recorrido principal se concibe como una espiral ascendente que conecta los distintos niveles y en el que se producen varios efectos de condensación que provocan encuentros entre visitantes de distintas partes del programa, en estancias y situaciones divergentes: interior y exterior, arriba y abajo, realidad y reflejo, movimiento ascendente y movimiento descendente; haciendo del recorrido una experiencia cinética indeterminada que se autoenriquece durante la visita al museo. Nos encontramos aquí con un bucle temporal similar al que se producía en el *Loop the Loop* de Coney Island estudiado por Koolhaas (Koolhaas, 1978). Resulta significativa la frase que sobreescribe OMA sobre la foto de la rampa de acceso al edificio incluida en S,M,L,XL aludiendo de modo inequívoco a la desorientación provocada por una hipotética alteración espacio-temporal: “Bien, no estuvimos aquí ayer por la noche. Ahora, ¿qué hicimos ayer por la noche?: redescubriendo la rampa que usaste para entrar” (Koolhaas, 1997: 430) —fig. 7—

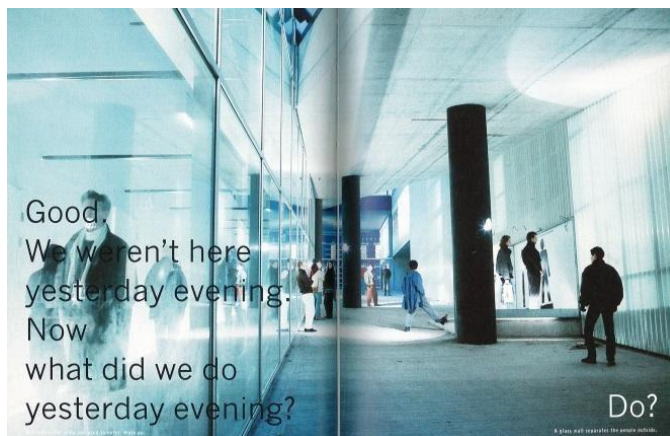


FIG. 7. OMA. *Kunsthall* de Rotterdam. 1995 y el bucle de circulaciones *Loop the Loop*, atracción de Coney Island. 1901-1910.

En el ejemplo del Kunsthal el pliegue en el espacio-tiempo posibilita la condensación en un punto espacial determinado de dos realidades temporales distintas. La novena patente incluida en *Content: Everywhere and Nowhere*, define exactamente lo contrario: “sistema para transformar un dispositivo de transporte en una habitación para crear una casa cambiante” (Koolhaas, 2004: 81). El ejemplo que propone OMA como demostración del mecanismo, traducido como *en todos los sitios y en ninguno*, es el **proyecto de la casa en Fiorac, cerca de Burdeos**, proyecto de 1994-1998, en el cual transforma un ascensor de comunicación vertical entre las plantas en una plataforma-habitación que comunica todos los niveles. Como comentábamos, interesa el extremo en el que el desplazamiento de una parte de la edificación y su encaje ulterior con los distintos ámbitos de la vivienda posibilita una suerte de *teletransportación*, un viaje en el espacio sin que el espectador altere su posición (circule) en términos relativos —fig. 8—.

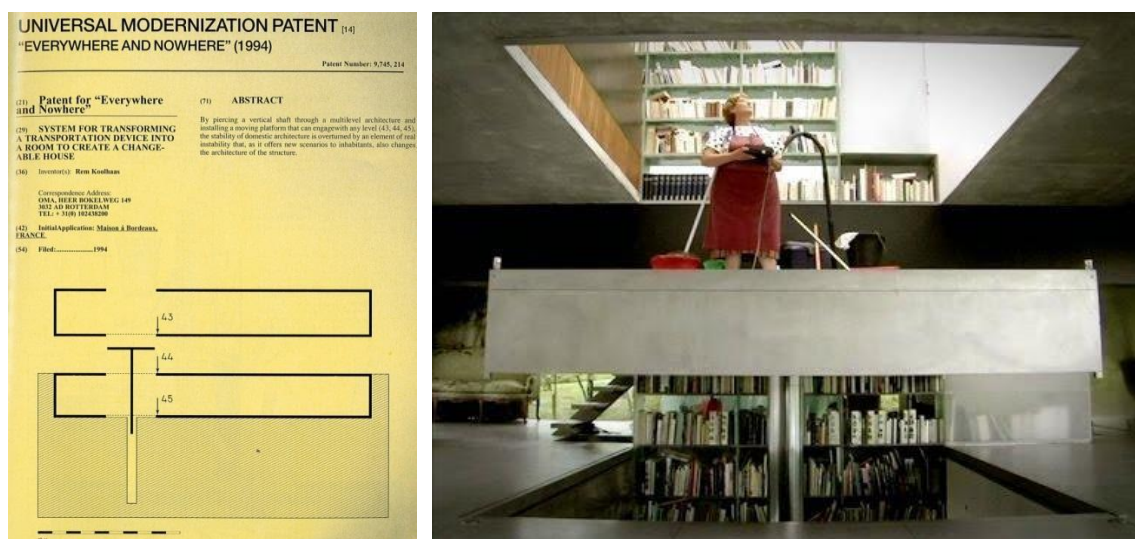


FIG. 8. OMA. *Universal Modernization Patent*. Incluida en *Content. Everywhere and Nowhere*. 2004. Junto a la plataforma-habitación de la *Casa en Fiorac*. Burdeos. 1994-1998.

6. TRAJECTORIES. La deriva como premisa de proyecto.

Todos estos ejemplos certifican una evolución del concepto de recorrido en los edificios de OMA que avanzan desde la *deambulación libre*, a las *trajectories* preconcebidas como parte integrante del proyecto. Estos recorridos *predeterminados* participan también de los fundamentos surrealistas y situacionistas de deambulación automática, imprevisible y fraccionada, pero no sólo se encuentran definidos ya en la concepción del proyecto, sino que además son un elemento estructurante imprescindible en el mismo. Uno de los primeros proyectos donde se pone de manifiesto el concepto de *trajectory* implementado a priori por Koolhaas, combinado aún con ciertos grados de libertad en las circulaciones, es el proyecto del **ZKM Zentrum für Kunst de Karlsruhe, de 1990**.

Se trata de un gran volumen prismático formalizado por cuatro planos de cerramiento con misión estructural y que incluyen el programa secundario. Todo el vacío central incorpora los espacios principales en varios niveles apilados. Aunque formalmente pudiera recordar al cubo de Jussieu, el funcionamiento de la pieza prismática es diametralmente opuesto: Koolhaas inserta un *laberinto dinámico* determinado para recorrer todo el complejo en sentido ascendente finalizando en la gran terraza panorámica. La ascensión se aparta de la consideración de un itinerario racional, es cambiante en cada nivel, no sigue ninguna directriz ni vertical ni horizontal, sencillamente va cosiendo las distintas partes del programa, dejando limitada la posibilidad de deriva automática y libre del visitante —fig. 9—.

“El sistema de circulación pública serpentea alrededor del corazón invadiéndolo en momentos estratégicos en un despliegue continuo de las actividades del Centro” (OMA, 2021).

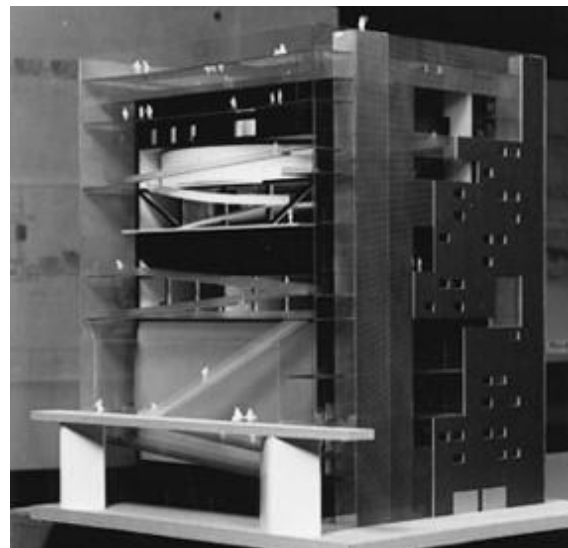
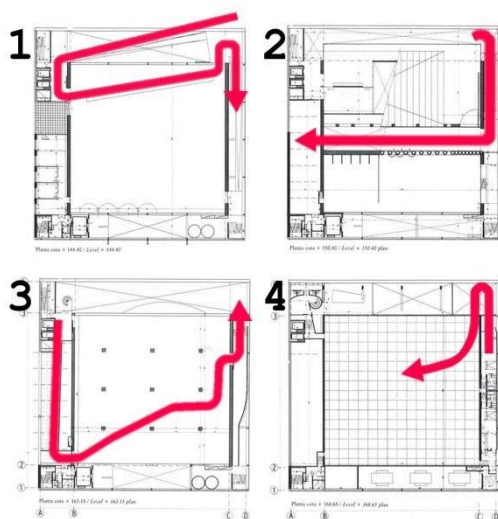


FIG. 9. ZKM de OMA. Esquemas del autor sobre la *performance architecturale* en varias de las plantas y maqueta seccionada donde, como en un hormiguero, se aprecia la complejidad del recorrido ascendente.

La maqueta conceptual de la propuesta para la **ampliación del Whitney Museum** de Nueva York de 2001 no deja lugar a dudas de que la *trajectory* es uno de los aspectos fundamentales de la concepción del proyecto. OMA anexa al edificio de Marcel Breuer un gigantesco poliedro irregular, una protuberancia daliniana, que surge sobre los edificios existentes. En este caso, se propone una disposición programática no habitual, alterando la gradación funcional de espacios principales y servidores, e insertando entre los principales ámbitos de exposición, “las más prosaicas de las partes de un museo: zonas comerciales, circulaciones” (Koolhaas, 2004: 217), comunicadas entre sí por la azarosa circulación interior, fundamentada en escaleras mecánicas, que lleva hasta la planta superior.

Otro ejemplo de una *trajectory* como punto de partida de la idea del proyecto lo encontramos en el **edificio para la embajada de Holanda en Berlín**, construido de 2004. OMA organiza el programa en dos volúmenes separados por un vacío, símbolo de los huecos dejados por los bombardeos de la segunda guerra mundial. La configuración platónica y perfecta del cubo que constituye la pieza fundamental del complejo está completamente alterada por la inserción de un recorrido lineal de tortuoso ascenso hasta la cubierta. Se trata de una versión todavía más radical de *trajectory* que la del edificio del ZKM o la del Whitney, pues en este caso tiene una correspondencia arquitectónica biunívoca con un espacio absolutamente definido y cerrado.

Las maquetas de proyecto evidencian el interés de OMA por la materialización formal de la *trajectory* por encima del de los espacios que ésta conecta —fig. 10—. La regularidad inicial de la fachada del cubo de cristal y planchas de aluminio, por otra parte, también se ve perturbada cuando el camino interior, como un gusano en el interior de una fruta, roza el exterior, haciéndose visible y proporcionando vistas estratégicas del entorno (OMA, 2021).

En el exterior, la presencia del recorrido se materializa también constructivamente: la *trajectory* a veces se retranquea y a veces permanece en voladizo, pero siempre se significa interrumpiendo la geometría cartesiana del cubo al que penetra.

“(…) un cubo en el que se disponen las oficinas y un muro, de la misma altura que el cubo (…), semi opaco que rodea el cubo por dos lados, donde se encuentra la vivienda del embajador entre los que surge un patio interior, protegido. Cuatro puentes peatonales atraviesan el patio y vinculan el cubo con el muro en diferentes niveles” (OMA, 2021).

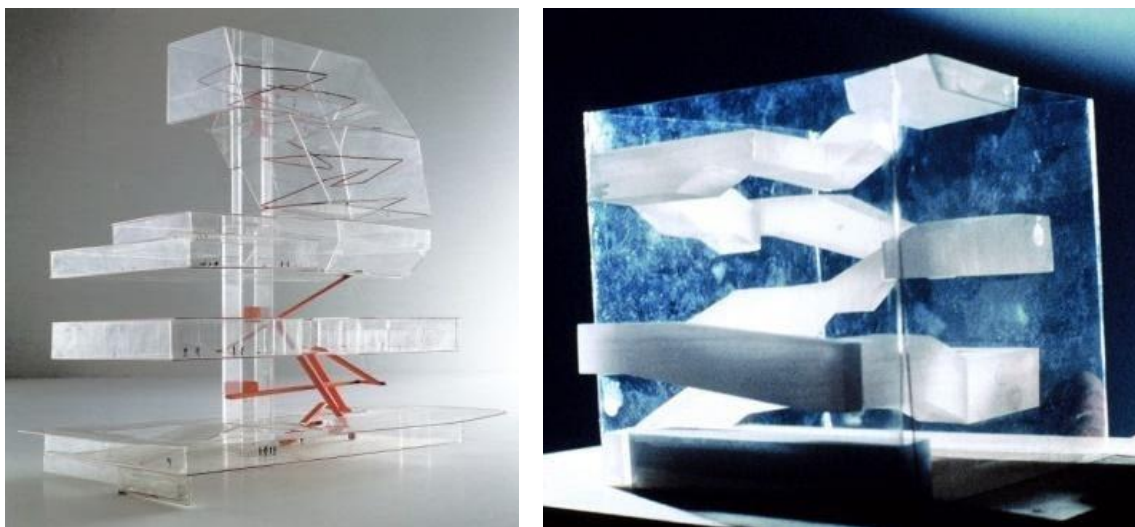


FIG. 10. OMA. ampliación del Whitney Museum de Nueva York y Embajada de Holanda en Berlín. Maquetas conceptuales de la *trajectories*.

7. CONCLUSIÓN.

Es importante señalar que, el presente texto, se inserta en un contexto más amplio de investigación del autor de estas líneas que centra su objetivo en la constante búsqueda de Rem Koolhaas de mecanismos creativos vinculados a lo “no razonable” (Arias, 2020a). Esta vía, le ha permitido al holandés, no solo configurar una obra arquitectónica única, sino posicionarse como uno de los arquitectos más influyentes a partir del último cuarto del pasado siglo XX. Entre estas técnicas destaca sobre otras la utilización de procedimientos “automáticos” entre los que se

encuadra su particular entendimiento de las circulaciones en los edificios, tratado aquí, pero que le permite, entre otras cosas, construir su teoría de ciudad justificando el automatismo del *manhattanismo* como doctrina metodológica o también experimentar con el crecimiento volumétrico automático en sus propuestas más notables: edificios incómodos y controvertidos con los que OMA pretende, como hicieran los del grupo de Breton décadas antes, mantener provocativamente la atención en su producción arquitectónica actual (Arias, 2020b).

Con respecto a la circulación, consideramos que este texto demuestra el interés perenne del arquitecto holandés por investigar modos divergentes de transitar la arquitectura que ponen en crisis algunas características frecuentes orientadas casi siempre a facilitar la misma, pero que en ocasiones conducen inexorablemente a la estereotipación de la experiencia del recorrido.

Resuelta muy interesante reflexionar sobre cómo el recorrido arquitectónico que en otros autores se encuentra supeditado a distintos condicionantes del proyecto, se conciba en la mayor parte de las propuestas de Koolhaas como la idea generadora principal. Ese interés aumenta si consideramos que esta idea de recorrido se encuentra apuntalada frecuentemente por mecanismos que tienen que ver con lo poético, lo casual o lo irracional: frente a jerarquía, claridad o eficiencia, nos propone deriva, asombro y emoción. Rem Koolhaas consigue transformar la experiencia urbana del deambular errático en arquitectura; destilar la energía de esa *dérive* para organizar el espacio y producir materialidad.

Referencias

- ARIAS, Javier. "Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe" RITA. Revista Indexada de Textos académicos. nº 14. Madrid: Red Fundamentos. 2020a. pp. 124-131. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2020\)\(v14\)\(08\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2020)(v14)(08))
- ARIAS, Javier. "Fuera de Contexto. Rem Koolhaas y el objet trouvé" en *Revista de Arquitectura*. nº 25-38. Santiago de Chile: Universidad de Chile. 2020b. pp. 45-52. <https://dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/view/56983>
- ARIAS, Javier. *La construcción del sueño. Poética surrealista en la arquitectura de Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. 2016 <https://doi.org/10.35376/10324/33071>
- BAUDELAIRE, Charles. *Poemas en prosa*. Rosario: El Cid Editor, 2003.
- BASAR, Shumon. *The world of Madelon Vriesendorp*, Londres: AA publications, 2008.
- BENJAMIN, Walter, "El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea, 1929", en *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Editorial Taurus, 1980. pp. 41.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- CONSTANT. *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- CORTÉS, Juan Antonio. "Delirio y Más", en *El Croquis*, n.º 131/132, 2006. pp. 4-28.
- DEBORD, Guy. "Teoría de la Deriva (1958)" en *el # 2 de Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol. I: La realización del arte, Madrid: Literatura Gris, 1999.
- del VALLE, Raul. *La herencia de Le Corbusier en la arquitectura de Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. 2006. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.44464>
- DELEUZE, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.
- DUCATEZ, Vicent. "El jardín del placer de OMA" en *Revista Bitácora Urbano Territorial 9*, nº 1. Colombia: Revistas Unal, 2005. pp. 8-16. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18731>
- GARCÍA, Carlos. *Atlas de Exodus*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. 2014. <https://oa.upm.es/30888/>
- GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA. The construction of Merveilles*. Lausana: EPFL Press. 2008.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- KOOLHAAS, Rem, "Dos Bibliotecas en Jussieu", en *El Croquis* nº 79. 1996. pp.124-141.
- KOOLHAAS, Rem and Mau, Bruce. *S, M, L, XL*. Nueva York. Monacelli Press. 1997.
- KOOLHAAS, Rem, ed. *Content. AMOMA/REM KOOLHAAS/ &&& Simon Brown & Jon Link*. Köln: Taschen, 2004.
- MOSQUERA, Joaquín. *Conectividad urbana en Rem Koolhaas. Megaestructura, calle elevada e infraestructura de comunicación*. Tesis doctoral. Universidad politécnica de Madrid. 2016. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.44464>
- OMA, 2021. Página web de OMA. Accesible en <http://www.oma.eu>.
- QUETGLÁS, Josep. *Promenade architecturale*. En: Web Architecture Magazine. 05. Artículo en línea. Disponible en: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/5/homeless/05s.html>
- WILEY Danielle. "A Walk About Rome: Tactics for Mapping the Urban Periphery" En *Architectural Theory Review*, nº15:1, 2010. pp. 9-29. <https://doi.org/10.1080/13264821003629220>
- YARIMBAŞ. Duygu. "Experiencing city by walking: Communication elements" en A|Z ITU Journal of Faculty of Architecture. Vol 15, nº 2. July 2018. pp. 19-30. <https://doi.org/10.5505/itujfa.2018.87360>
- ZAERA, Alejandro. "Conceptual Evolution of the work of Rem Koolhaas" en *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990)*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1990.

Bio

Doctor Arquitecto. Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la ETSA de Valladolid.

Doctor of Architecture. Assistant Professor of the Department of Architectural Constructions of the ETSA of Valladolid.

Color y luz en Ciudad Abierta. La apropiación espacial de la extensión territorial



Colour and light in Open City. The spatial appropriation of territorial extension



Daniel Danés Grases

Universidad Politécnica de Madrid, España
danes@proyeco.es
<https://orcid.org/0000-0002-5431-2590>

María José Pizarro Juanas

Universidad Politécnica de Madrid, España
mariajose.pizarro@upm.es
<https://orcid.org/0000-0002-4658-1731>

Joaquín Ibáñez Montoya

Universidad Politécnica de Madrid, España
joaquin.ibanez@upm.es
<https://orcid.org/0000-0003-4609-8683>

Frank Marcano Requena

Universidad Politécnica de Madrid, España
marcano.frank@gmail.es
<https://orcid.org/0000-0003-1080-7935>



Resumen

El estado de arte del color en la Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso no ha sido reconocido. Desde su fundación se analiza el fenómeno cromático en sus proyectos como un hecho experimentable de la acción de la luz sobre la arquitectura. Su aprendizaje se realiza a través de técnicas innovadoras que se resumen en una matriz analítica de doble entrada relacionando modelos de enseñanza con finalidades cromáticas. La cuestión del color y la luz en Ciudad Abierta tiene la cobertura que merece como laboratorio de ensayo que es.

El sentido de ser americano en la Escuela de Valparaíso está asimilado a la noción de punto estaca como un modo original de habitar un continente, donde lo cromático alcanza su espacio construido. La conciencia de americanidad se concentra en un horizonte vertical, expresado por la interacción de la luz y el espacio en atmósferas coloreadas que visibilizan la diversidad y complejidad de un territorio. A partir de límites lumínicos -cuyos colores están en una luz plena de atributos- se construye una lugaridad que identifica lo particular de cada lugar. El objetivo de esta inmersión sensorial es desvelar los componentes básicos de los efectos del color sobre un espacio visibilizado como luz con naturaleza continental. La arquitectura se reinventa en espacios lumínicos ecológicamente coloreados como una lectura sintética y cultural de un sitio.

La pedagógica innovadora de la Escuela de Valparaíso experimenta con el uso de la luz y el color como eje estructural de la materialización de la extensión del territorio mediante una enseñanza lúdica de la arquitectura. Su metodología toma carácter universal y categoría estética en una constante interrogación poética sobre la condición continental americana. Los colores lumínicos que construyen horizontes en el marco arquitectónico, y la presencia corporal que se vincula a través del juego y la palabra con la creación del lugar, son parte de la respuesta que contribuye a renovar un espíritu innovador predisposto para el proyecto arquitectónico.

Palabras clave: Ciudad Abierta; color; Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso

Abstract

The use of colour at the Valparaíso School of Architecture and Design constitutes a state of the art that has hitherto not been recognised. Since its foundation, the chromatic phenomenon that can be found in the School's projects has been analysed as an experienceable action of light on architecture. It is taught through innovative techniques that are summarised in a double-entry analytical matrix linking teaching models to chromatic purposes. The issue of colour and light in the Open City has the publicity it deserves as the test laboratory that it is.

The sense of being American in the Valparaíso School is assimilated to the notion of the stake point as an original way of inhabiting a continent, where the chromatic reaches its built space. The consciousness of Americanity is concentrated on a vertical horizon, expressed by the interaction of light and space in coloured atmospheres that make a territory's diversity and complexity visible. A place is built using light limits, whose colours are in a light full of attributes, thus determining the particular nature of each place. The objective of this sensory immersion is to reveal the basic components of the effects of colour on a space made visible as light of a continental nature. Architecture reinvents itself in ecologically coloured light-filled spaces as a concise and cultural reading of a site.

The Valparaíso School's innovative pedagogical approach performs experiments using light and colour as the structural axis of the materialisation of the territory's extension. It thus teaches architectures in a playful manner. The methodology is of a universal nature and its aesthetics represent a constant poetic questioning regarding the condition of the American continent. The colours of the light enable building horizons in the architectural framework. These colours, together with bodily presence, linked to the creation of the place through play and words, partly contribute to the renewal of an innovative spirit predisposed to the architectural project.

Key words: Open City; colour; School of Architecture and Design of Valparaíso

Para citar este artículo / To cite this article:

DANES, D., PIZARRO, M.J., IBÁÑEZ, J., MARCANO, F. Color y luz en Ciudad Abierta. La apropiación espacial de la extensión territorial. En: [i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio [en línea]. 2022, Vol.10, Núm. 1. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/12.19791>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Javier Arias Madero, María José Pizarro Juanas, Joaquín Ibáñez Montoya, Frank Marcano Requena

1. Introducción

La Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso conceptualiza sus proyectos fuera del paisaje exterior con una voluntad de exclusión del entorno inmediato: “La arquitectura desarrollada en Ciudad Abierta fue una arquitectura sin previos, es decir, sin contextos que la hicieran enmarcarse” (Millán, 2019, p.111). Dicha autoexclusión del paisaje lleva a la necesidad de afirmación e identificación del espacio construido con un marco más amplio, de dimensión continental. La necesidad intelectual de comprender la complejidad y diversidad del territorio de América es parte esencial de la condición propia del ser americano. Los colores de la luz natural intervenidos arquitectónicamente tienen el potencial de trasladar esa territorialidad a un espacio cuya visión tiene orientación preferentemente vertical. La investigación pone en evidencia el diseño de mecanismos arquitectónicos que otorgan distintas funciones espaciales a los colores, fomentadas desde una innovadora práctica pedagógica que incide en el estudio de los efectos de la luz sobre lo construido.

La Escuela de Valparaíso tiene su origen en el año 1952. Sus fundadores -entre otros los arquitectos Alberto Cruz, Fabio Cruz, Miguel Eyquem, Francisco Méndez y José Vial- se agruparon alrededor del Instituto de Arquitectura (1952-1969) desde donde realizaron una práctica profesional al margen de la académica bajo el modelo de los talleres parisinos de *Beaux Arts*, constituyendo parte del proceso pedagógico de sus alumnos fuera de las aulas. Valparaíso se convirtió “en un laboratorio para sus acciones poéticas como la única manera de vivir (aprender) la arquitectura” (Berríos, 2011, p.54). Los años '70 son la etapa fundacional de Ciudad Abierta situada al borde del Pacífico en Ritoque (Quintero, Chile), campus universitario recreacional destinado para la formación de arquitectos en Valparaíso (Fig.1). Como novedad radical, el sistema de enseñanza de la arquitectura pone en el centro del proceso del diseño la palabra poética como detonador de formas concebidas con gran plasticidad para habitar el espacio.

En 1947 imparten el curso *Taller de Composición Pura*, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, Alberto Cruz junto a sus auxiliares Alberto Piwonka Ovalle, Francisco Méndez y Jaime Errázuriz. Trasladado Alberto Cruz a Valparaíso, dictará su primer *Curso del Espacio* al inicio de la carrera, replicando formalmente los ejercicios del taller que compartía con Piwonka. Sus ejercicios refieren una clara distinción y autonomía de las artes, abandonando el análisis de las cualidades del color de su curso en Santiago, bajo una influencia del arte concreto.



FIG. 1. Ciudad Abierta. Fuente: Extracto de vídeo Guillemos de Manuel, Quintero, 2018

En Ciudad Abierta, profesores y alumnos —en forma colectiva, empírica y especulativa—, simultanean la ideación y construcción de sus edificios. Excluida la planificación del proyecto, se prima el acto de construir, por encima de la calidad del resultado, otra novedad metodológica que modifica la dimensión temporal del proceso proyectual y constructivo. La obra se construye fragmentariamente sin única autoría ni tiempo determinado y por varias disciplinas en un sistema por rondas. Es realizada a golpe de intuición y de manera improvisada con el fin de salvaguardar la capacidad constante de reinención. Sin un proyecto canónico se construye haciendo, proceso que no excluye la parte reflexiva. Muy al contrario, el hecho plástico como signo residual de una perspectiva poética es resultado de una muy elaborada y continua reflexión del acto de dar forma a la arquitectura centrada en las acciones humanas y una particular manera de habitar el acto como una experiencia territorial.

Producto de la investigación, se sustenta que la enseñanza de la arquitectura, por parte de la Escuela de Valparaíso —fundamentada en la poesía—, se construye sobre tres paradigmas: i) Ciudad Abierta como laboratorio, ii) la travesía como método, y, iii) el juego y la palabra como instrumentos. Empezando por el lugar, Ciudad Abierta, en un espacio físico de 275 hectáreas donde se imparte desde una visión poética una pedagogía de concepción y materialización de las obras arquitectónicas, lugar para la unidad de convivencia de vida, trabajo y estudio de la Corporación Amereida, como comunidad constituida por un grupo de profesores de la Escuela de Valparaíso. El segundo punto refiere la travesía como táctica académica para refundar poéticamente América desde su expedición, “como un continente con posibilidades propias” (León, 2016, p.7). El proceso de construcción de obras plásticas en sitios muy diversos de la geografía americana (que terminadas se donan gratuitamente a las gentes del lugar) permite acercarse a la realidad de ser americano como una “nueva oportunidad de sacralizar el suelo y los vientos y los horizontes” (Reyes, 2011, p.4). En sentido similar se recorre la ciudad como una experiencia de observación arquitectónica para hacer lecturas espaciales del lugar. El tercer modelo asigna al juego y a la palabra un rol fundamental en el trabajo académico tomándolo como estructura interna para conocer y reconocerse en el mundo. La lectura del territorio se proyecta socialmente otorgando al cuerpo humano límites y escalas vinculadas al contexto del lugar, en cuya “transformación tendrá parte fundante la arquitectura como generadora de contextos creativos normalizados” (Millán, 2019, p.5).

Esta investigación interpreta el color como medio de expresión para una apropiación espacial de la extensión del territorio americano. La observación cromática de la luminosidad de la atmósfera del espacio construido en Ciudad Abierta se confronta con la parte documentaria de cada obra y su representación gráfica como proyecto arquitectónico. El análisis demostrará que la extensión geográfica de América del Sur puede expresarse fenomenológicamente en lo cromático. Como método de diseño está presente de la Escuela de Valparaíso mediante “la adopción del pensamiento fenomenológico en la experiencia, tanto del contexto físico como del vínculo entre la vivienda y los usuarios” (Segre, 2011, p.44). El color como elemento sensorial se pone en valor relacionado con una dimensión territorial.

2. Metodología

La falta de referencias del color en los artículos científicos publicados de la arquitectura de Ciudad Abierta justifica abordar su análisis en los proyectos de la Escuela de Valparaíso. La metodología aplica la experimentación del color en obras construidas en confrontación sistemática con su bibliografía gráfica y documental, analizando los aspectos cromáticos en relación a la luz y el espaciotemporal. Sobre esta base se han seleccionado casos prácticos para el estudio del movimiento del color dentro del espacio, en lapsos temporales concretos y en distintos momentos del día, que se recogen en vídeos y fotografías. El trabajo se complementa con algunas entrevistas personales para contrastar la visión de sus autores o colaboradores¹.

Fig.2 Esquema de matriz para análisis cromático bajo *Modelos docentes y efectos pedagógicos*. Fuente: Autor.



¹ La parte teórica de la investigación del color en Ciudad Abierta es producto de un trabajo bibliográfico realizado en el Archivo Histórico José Vial Armstrong con la estimable ayuda del conservador del archivo Adolfo Espinoza, y en las bibliotecas de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica Valparaíso y de la Corporación Amereida situada en la Hospedería del Confin. Se indagaron las trayectorias de los arquitectos fundadores del Instituto de Arquitectura y del grupo Amereida, así como la influencia de las vanguardias europeas en su docencia del color arquitectónico. Se mantuvieron conversaciones con los arquitectos Miguel Eyquem, Francisco Méndez y profesores de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad de Valparaíso. Una estancia internacional en el año 2018 en la misma Escuela permitió conocer, experimentar y participar en varios de los eventos docentes que se realizaron en Ciudad Abierta. La parte empírica recoge una toma de datos bajo una mirada personal sobre la funcionalidad arquitectónica del color en y con la luz en los espacios de Ciudad Abierta.

3. Contexto y ciudad abierta, habitar el límite de la extensión en el color

¿Qué es la extensión para Ciudad Abierta? De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española la extensión (entre otras acepciones) es “acción y efecto de extender o extenderse” y “medida del espacio ocupado con algo”. La Escuela de Valparaíso sintió la necesidad de dar respuesta a las específicas dimensiones del Continente Americano, muy lejos de las medidas eurocéntricas, implicándose holísticamente en un medio diverso, complejo y gigantesco. La extensión se sustancia culturalmente como un territorio para ser habitado, y lo hace de manera muy particular domesticando lo inabarcable, dándole medida y escala.

La palabra del poeta contribuye desde el inicio a la interpretación del lugar, buscando incesantemente *ser en la extensión*. El proyecto se relaciona en su origen con el lugar, en una apertura del terreno para ser habitado. Se realizan actos entendidos como juegos para reconocer sus límites, como dimensión fundante de las obras. El juego sublima el acontecer de lo simbólico que co-relaciona la identidad y diferencia del hecho existencial. Habitar un eje vertical sin distancias convencionales abre una perspectiva celestial de aprehensión de hechos atmosféricos, inscribiendo la continentalidad en un espacio sin bordes ni distancias. La tarea de los colores es visibilizar lo invisible de los bordes de esa extensión como mecanismo que transmite al espacio interior una lejanía con la que se halla totalmente enfrentada. La arquitectura se sitúa fuera del paisaje: “Sería el despropósito más grande quedarnos allí en el espacio como paisaje” (Iommi, 1971, s/p). Mediante la observación arquitectónica de la triada lejanía-distancia-paisaje, durante las travesías se eliminan sus bordes para reconocer el sentido de lo extenso.

Desde el origen de la Escuela de Valparaíso existe ya gran interés en la exploración metodológica del ámbito de lo invisible. Así se refleja en las reflexiones sobre la relación entre luz y espacio en la memoria del proyecto de la *Capilla del Fundo de los Pajaritos* y en los estudios sobre la acción del viento del océano Pacífico sobre la cordillera en la propuesta de la *Escuela Naval*. Se experimenta con la luz, el aire y el viento como condicionantes ecológicos del espacio. Con filtros y espejos se interfiere la luz solar. Mediante tubos sonoros o deflectores se manipula el flujo del viento. Por efecto chimenea y variaciones térmicas se pone en movimiento el aire. Miguel Eyquem describe el clima de Valparaíso —desde la mirada de un europeo y en una doble analogía atmosférica intercontinental— como una mezcla de aire helado de Suecia y sol ardiente del Sáhara. En los dibujos y acuarelas de la carpeta del taller denominado Chantier 73 se presenta un análisis cromático de la proyección de los rayos solares y orientación de vientos sobre la topografía de los terrenos de Ciudad Abierta. Los bordes se acentúan mediante trazos negros destacando una gradación sucesiva de planos que encierran los límites de “la extensión desplegándose” (Cruz,1982, p.32). Dar visibilidad a lo invisible se constituyó en un postulado que desarrolla una particular visión del color de lo externo (Fig. 3).

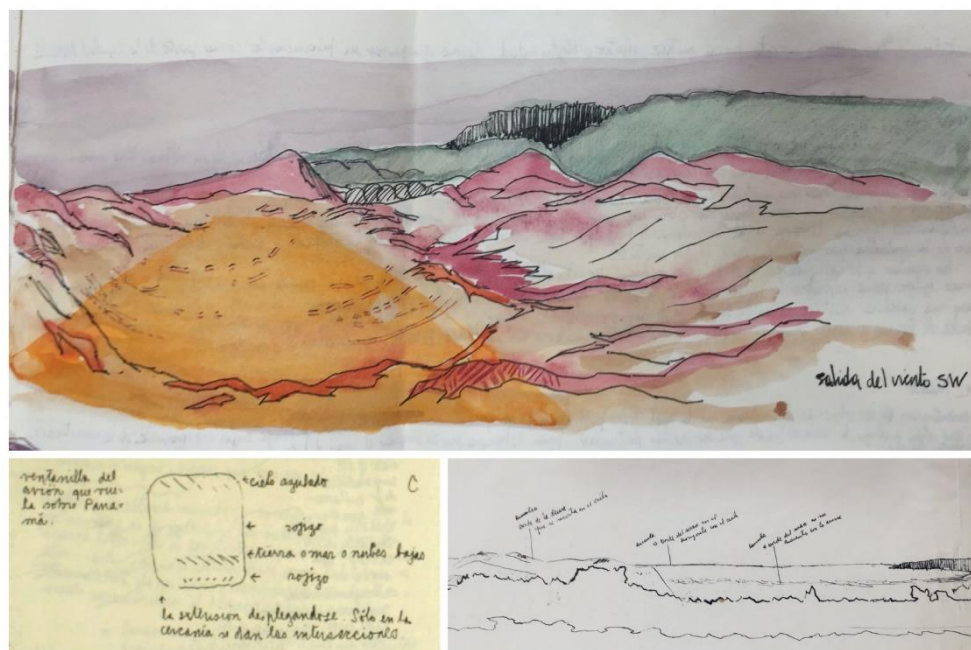


Fig. 3 (a) Acuarela terreno, Hospedería de los motores, 1973. (b) Boceto. (c) Dibujo CAD cha 73 – Chantier Ciudad Abierta, Taller de obras Ronda 4. Fuentes: (a y b) Archivo Histórico José Vial, Escuela de arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. (c) Cuatro Talleres de América, 1979, p.32.

Los colores pasan de tener una función de señalamiento del espacio natural (vulnerables por tanto a la luz y al entorno), para sugerir otro espacio según “un orden determinado por la luz cuando es representada en un teatro cerrado, principalmente esta hace aparecer el lugar y su atmósfera, permite un orden dado por la profundidad que se reconstruye desde la perspectiva” (Garcés, 2015, p.183). Esta disposición, por la cual una cromaticidad lumínica transporta a otro ámbito, constituye una religación espacial que se comparte colectivamente en cuanto que el hombre no es un ser absoluto sino un individuo ligado a los demás. Apertura fundada en un doble mecanismo que vincula al sujeto con el territorio a través de la aprehensión física de los colores de su luz como una construcción inteligible y —por medio de un proceso lúdico de extensión dinámica de su cuerpo— para la asunción espacial de algo *en propio* (Fig. 4). El sujeto se religa cromáticamente en la luz como espacio en potencia que lo vincula al continente como algo que toma el sentido de una realidad y no la realidad de la cosa dada: “La religación es, pues, una marcha experiencial hacia el fundamento del poder de lo real. Es experiencia fundamental. Y en esta experiencia acontece la concreta intelección de este fundamento” (Zubiri, 2017, p.11). Abrirse a los terrenos es interrogar a la naturaleza sobre su constitución de “*ser del límite*” (Trías, 1999, p.13) que nos ofrece la experiencia.

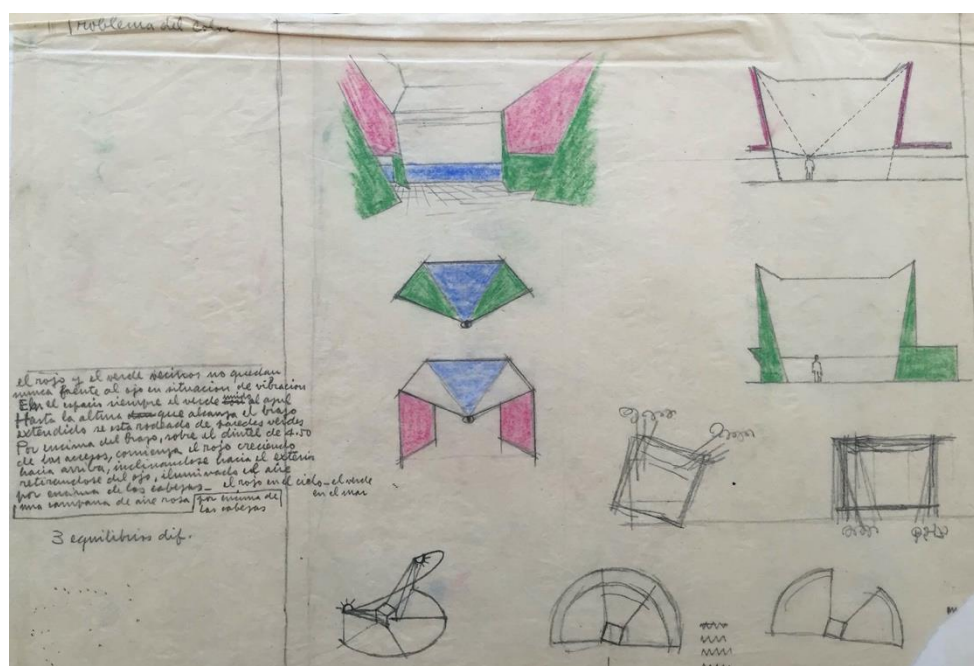


Fig.4 Proyecto Club de Yates, Viña del Mar, s/f. Fuente: Archivo Histórico José Vial, Escuela de arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Bajo la pedagogía de la Escuela de Valparaíso el acto de pensar la arquitectura debe llevar a la sensibilidad hacia una relación abstracta e intelectual de observar las cosas sin intermediarios, tomando a los colores como actos externos a la piel arquitectónica. El lugar para habitar pasa de caos a cosmos soñado en una oscuridad en blanco y negro como imagen primigenia. Luego se arma integrado en tonalidades lumínicas como presencia corporal. Contrario al color en la arquitectura, Francisco Méndez, señalará que son los materiales quienes aportan sus propios colores al hecho arquitectónico. Pintar encima de un color es algo externo a lo que es la obra, en arquitectura “encuentro que el blanco no está usado como color sino que está usado por la forma, para que la forma se vea” (Méndez, entrevista personal, 20 julio 2018). El blanco da tamaños al objeto como artificio arquitectónico. La enseñanza se abre a lo moderno rechazando el empleo del color cultural como algo inútil o sobrevenido, “crean su propio standard y estilo, sin colores locales ni folklorismos, sólo la forma de la eficiencia” (Girola, 1981, s/p). Sin embargo, el color se utiliza en la representación del proyecto como un recurso gráfico para mostrar una idea conceptual o imagen como muestran algunos trabajos de Fin de Grado de la primera generación de arquitectos (Fig. 5). Cruz, por sus dibujos íntimos, y Méndez, por sus murales y pinturas, son dos grandes coloristas.

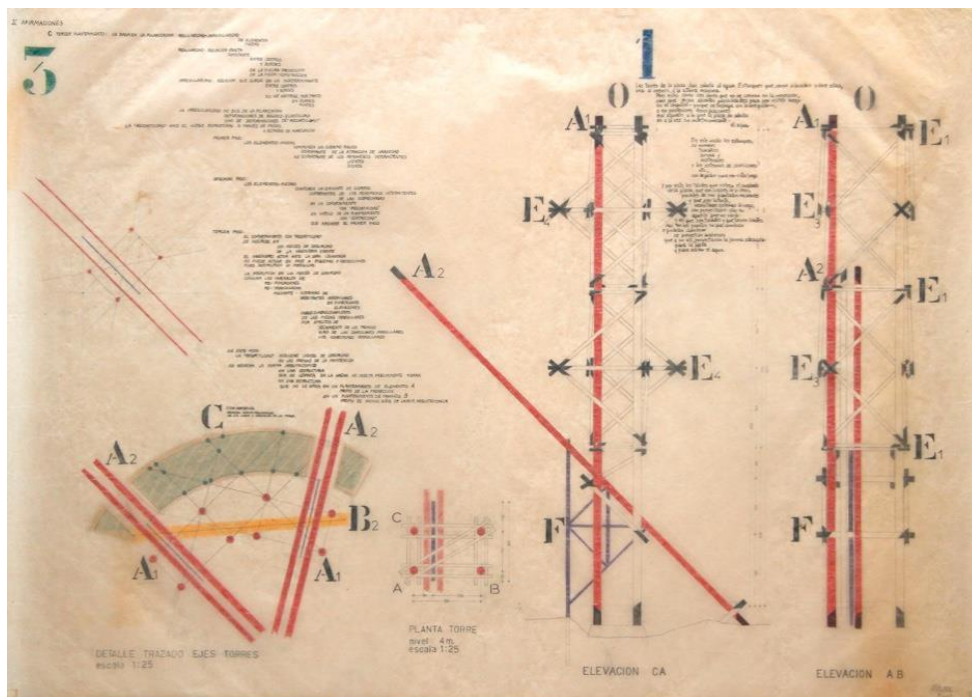


Fig.5 CAO pla 73 - Planimetría Plaza de las Torres del Agua, Isabel Margarita Reyes, 1973. Fuente: Archivo Histórico José Vial, Escuela de arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

De vuelta de una larga permanencia en Europa, Méndez se dedicó a la pintura, enseñando sobre el color en la Sección de Pintura del recién fundado Instituto de Arte de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Sobre su doble condición de arquitecto pintor afirmaba: “una cosa como si tuviera partido el cerebro no más, sin ningún esfuerzo, me meto en la arquitectura y me olvido de la pintura, me meto en la pintura y me olvido de la arquitectura” (Méndez, entrevista personal, 20 julio 2018). El Curso de murales lo imparte en Valparaíso, entre los años 1969-1973, con la idea de experimentar fuera de las aulas tomando la ciudad como un laboratorio, antecedente del Museo a Cielo Abierto realizado en los años 1990-92 bajo su impulso y dirección. Los murales ubicados en muros seleccionados —“en el sentido artístico, la peculiar geografía y arquitectura de la ciudad permitían enfrentar la pintura con el espacio urbano” (Dardel-Coronado, 2019, p.562)— son puntos de referencias urbanos de vivos e intensos colores pictóricos cuya única función es estar allí señalando únicamente un lugar sin integración diluida en un entorno urbano o natural. Una mirada divagante establece una correlación entre el espacio urbano señalado por los propios colores y aquel que suscita el juego compositivo de sus formas cromáticas en un “doble vínculo que va y viene del espacio natural en que el color «señala», el de un espacio en que el color, como «presencia», establece un llamado a otro espacio, aquel que queremos sugerir propiamente «americano»” (Méndez, 1981, s/p). En línea similar, utilizará los abigarrados colores de sus murales de la escalera de la quebrada de Ciudad Abierta para trasladar una imagen personal de la extensión, como anuncio de una fiesta (Fig. 6).



Fig. 6 (a) Fragmento del mural nº13 de Francisco Méndez Labbé, bajada calle Rudolph a Ferrari, Cerro Bella Vista, Museo Cielo Abierto de Valparaíso. (b) Murales de Méndez escalera bajada quebrada, Ciudad Abierta. Fuentes: (a) Foto autor, Valparaíso, 2014. (b) Foto Guillermo de Manuel, Quintero, 2018.

La extensión se presenta ante nosotros como una grandeza o manifestación espacial de lo sublime de la naturaleza que se aprehende como una irrupción o salto hacia algo desconocido, que nos sitúa como espectadores de algo inabarcable. Un movimiento sin dirección hacia el infinito que deja al cuerpo inmóvil en su propia *lugaridad*, como denominará Méndez a una mirada centrada hacia una diversidad. Ante una vastedad en permanente tránsito los colores tienen luz propia, con independencia de la luminosidad ambiente. Los colores luminosos del lugar se trasladan a las obras como una única realidad dialogante. Durante el oscurecimiento de lo externo, la grandeza comparece ante la memoria como una imagen visual de una luminosidad de fragmentos coloreados donde los colores se presentan en modo de imagen cromática diáfana: “el color se nos fija entonces no en una ubicación que le da una determinada forma, dimensión y vecinazgo con otros colores, sino en el espacio visible y que se comunica a la interioridad de nuestra visión” (Méndez, 2015, p.34).

La *lugaridad* evoca una humanización de la extensión continental como *terredad*: “Estar aquí en la tierra [...] con lo que somos o no somos” (Montejo, 2012, p.27). El paisaje de lo extenso ya fue humanizado en el siglo XIX por Andrés Bello en sus famosas silvas de *Alocución a la poesía* y *La Agricultura de la Zona Tórrida*. Este planteamiento pictórico de concebir los colores en tránsito lumínico se incorpora al espacio temporal arquitectónico como un postulado que asume progresivamente la Escuela de Valparaíso. Las primeras reflexiones sobre la luz y el blanco aparecen en la memoria del proyecto de la *Capilla del Fundo de los Pajaritos*, la condición temporal y geográfica de los colores del rayo solar es descrita en la *Sala de Música* y más adelante en la *Hospedería del Errante* se ensaya como campo de abstracción de un cubo solar. La extensión se aprehende cromáticamente habitando en la luz, que traslada un sentido de lo inabarcable del lugar a la caja volumétrica, tomando escala humana como imagen mental de una grandeza coloreada; “El hombre habita en la luz, en blanco y negro y, en colores” (Cruz, 1982, p.30).

La reflexión de Méndez sobre la transitividad cromática como identificación de lo diverso conectará con su *Pintura no albergada*, curso que impartió en la Escuela de Valparaíso junto al del seminario de *Cálculo Pictórico* que formaba parte del *Taller de América*. El soporte de la pintura adquiere irrelevancia forzada por los juegos de colores que sugieren la supresión de sus límites “*siendo materia de análisis, en su intento por reconocer una pintura expandida vinculada al entorno*” (Dardel-Coronado, 2019, p.42). Los colores saltan fuera del ámbito físico mural como inmersión lumínica que señala un lugar para evocar sensorialmente una continentalidad inasible.

Esta propuesta de habitar en el color un espacio evocado entra en sintonía contemporánea con manifestaciones artísticas que van más allá del marco arquitectónico, donde el lugar se refugia en atmósferas vinculadas a un entorno. En esa línea explora, Peter Zumthor, la capacidad cromática de la luz puesta sobre lo material (Zumthor, 2006, pp.10-72), Philippe Rahm, la temperatura de los colores en una arquitectura con carácter astronómico y meteorológico (Rahm, 2015, pp.36-41) y, James Turrel, su arte inmersivo en “*un homme qui marche*”² (Turrel, 2001, p.6). Son espacios que estimulan la percepción emocional como un estado de ánimo atemperado por colores que interactúan con un espectador inmerso en la cualidad cromática de la luz (Fig.7).

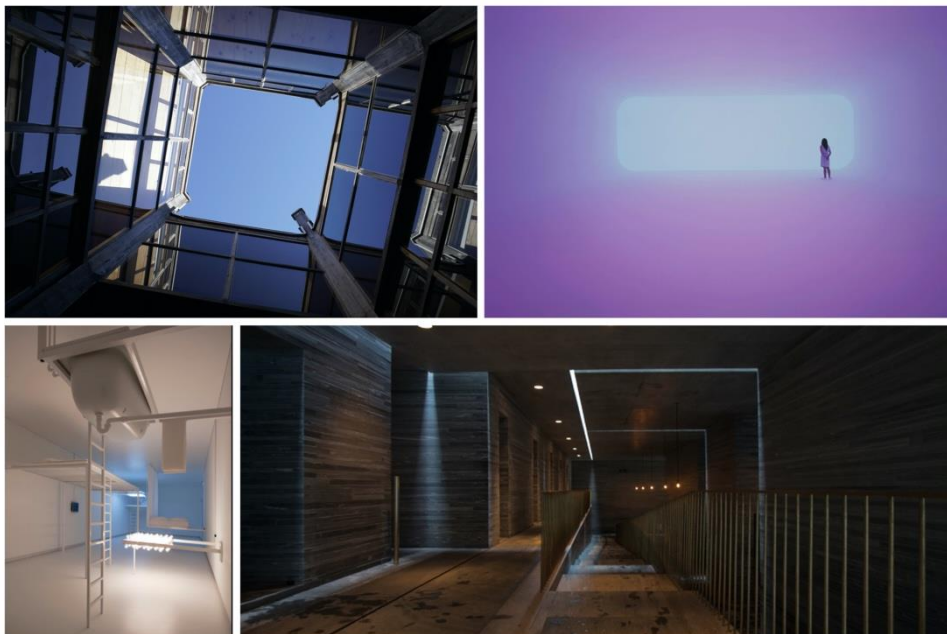


Fig.7 (a) Sala de Música, Alberto Cruz. (b) *Breathing Light*, James Turrel (c) Habitaciones evaporadas, Philippe Rahm (d) Las Termas de Vals, Peter Zumthor. Fuentes: (a) Foto autor, Quintero, 2018. (b) Foto Florian Holzherr, Los Ángeles County Museum of Art, 2013. (c) Foto Brøndum & Co, Exposición Louisiana Museum of modern Art en Dinamarca, mayo-sept 2009. (d) Foto Kazunori Fujimoto, Graubunden Canton en Suiza, 1996.

4. Color en travesía, método de orientación espaciotemporal

La cuestión vinculada al lugar aparece como leitmotiv entre los miembros de la Escuela de Valparaíso desde su primera travesía de 1965, un viaje iniciático reflejado en dos textos de *Amereida*. El proyecto de dar forma a la arquitectura —como espacio en el que vivir— en su relación con el exterior tendrá gran relevancia en las enseñanzas que pueden aportar sus expediciones: “más allá del espacio físico recorrido, cubren también otro territorio [...] La tensión entre proximidad y lejanía [...] el estado de estar en casa con el de estar en otra parte [...] entre lo efímero y lo permanente” (Mihalache, 2006, p.25). El planteamiento de enfrentamiento con el paisaje e incorporación de la extensión evolucionará en una propuesta de orientación arquitectónica en horizonte vertical en el ágora fundacional de Ciudad Abierta de 1971.

² “Un hombre caminando”.

Tradicionalmente las ciudades se constituyen formalmente con orientaciones y distancias, lo que supone optar por un lugar u otro. La descomunal magnitud de la extensión americana precisa de una reinención del continente. Ciudad Abierta opta como elemento clave para entender esa extensión por una vertical, que se sitúa en un solo punto y sin distancias. La extensión se habita acotada en una orientación en *punto estaca*³ como manifestación de una libertad que queda abierta a *lo sin opción*. La orientación “no es una ideología, sino la materia propia del arte arquitectónico” (Iommi, 1971, s/p) que abre la posibilidad de alcanzar un modo de habitar humano. En una ciudad sin límites ni distancias el espacio no tiene “una orientación previa para personas y objetos, por eso, puede recibir actos poéticos con su inadivisible orientación” (Cruz, 2016, p.019). El color se constituye en instrumento de orientación en la forma de habitar dicha extensión con “obras destinadas a hacer una lectura sintética del sitio” (Mihalache, 2006, p.25).

En sus clases del *Taller de América* de 1991 Cruz manifiesta su preocupación por la contribución de los colores para alcanzar una totalidad en la obra, analizando sus relaciones con la pintura y arquitectura de las vanguardias del siglo XX. El color en los movimientos De Stijl y Neoplasticismo fue un elemento eficaz para componer con planos materiales una obra total, cuya abstracción fue plena, homogénea y elemental. Después de los años ´30 los colores dejan de construir el orden de una totalidad para teñir superficies que fragmentan la arquitectura. Para alcanzar una unidad artística en la *Capilla del Fundo de los Pajaritos* el color deja de ser pigmento y aparece como un fenómeno cromático de la luz que se convierte en generatriz del espacio: “Hoy no comparece nada más que la luz” (Cruz, 1954, p.222). El proyecto tendía un acentuado origen místico-religioso de difícil asimilación por la gente del lugar; a juicio de Méndez “la capilla no acogía en absoluto” (Méndez, entrevista personal, 20 julio 2018).

La concepción de Cruz sobre lo cromático arquitectónico, descrita en la memoria de su capilla, ejercería notable influencia en la Escuela de Valparaíso. El color del continente se abandona para situarse en un vacío substanciado en travesía lumínica por medio del movimiento de los colores de la luz (que van y vienen como la arena junto al mar). La cualidad espacial del blanco hará destacar los brillos de las cosas y la espacialidad de los gestos de las manos, trasladando los colores a los objetos y los sujetos. Al tiempo se produce un giro espiritual pictórico en el espacio, que se sacraliza idealizado como una forma única de luz homogénea que genera tamaños a las figuras que contiene; “Es reconocerse en la reivindicación de lo fragmentario y no lo unitario [...] «Liberar el espacio», el vacío es un espacio experimentado y totalmente percibido” (Danés, 2006, p.86). El horizonte de luz indirecta que parte de arriba y se pierde en el interior de *Los Pajaritos* evoluciona en el proyecto de la *Parroquia de Santa Clara* de Eyquiem difuminándose por los cuatro costados y el techo, donde los rayos del sol no desvelan su origen “de tal manera que le da un color a la profundidad, un color nuevo que todavía nuestra cabeza no lo ha unido a nuestro cuerpo” (Eyquiem, entrevista personal, 19 julio 2018).

El color físico -en pigmento o vidriado- es aplicado sobre superficies planas para interactuar en un viaje lumínico: a) directamente sobre elementos construidos forzando discontinuidades espaciales, b) bajo la modalidad del *huachurado* en líneas múltiples, paralelas y coloreadas en finos rayados sobre madera en paredes y techos para crear abstracciones luminosas pintando la

3 El concepto *punto estaca* es la base fundamental de un partido arquitectónico que elimina las orientaciones horizontales en relación al paisaje, del que se excluye violentamente.

luz, y, c) empleando la técnica del *trencadís* en mosaicos de fragmentos cerámicos conformando burbujas cromáticas. Estos modos de aplicación de colores sobre soporte físico tienen el objetivo de hacer vibrar la luz en el espacio para construir horizontes interiores donde se investigan empíricamente magnitudes, cualidades y efectos lumínicos. Los colores adquieren distintas funciones espaciales según el tipo de atmósfera que resulta de los ensayos derivados de una propuesta lumínica concreta.

El uso del color saturado como aplicación física sobre la superficie arquitectónica por la Escuela de Valparaíso es excepcional más allá del propósito lumínico. Un caso paradigmático se dio en las fachadas de la *Parroquia de Corral*, íntegramente restaurada en 1965 por José Vial como consecuencia del terremoto de Valdivia. Éstas se pintan mediante un juego de colores estableciendo un punto de encuentro simbólico con la geografía del lugar. El tono del barro del suelo y la luz plateada del cielo se relacionan abstractamente integrados en una componente vertical, en un juego de colores que asimila un tránsito de lo terrestre interactuando con lo celeste y viceversa. En esta obra, Vial, aplica por vez primera el *huachurado* —haciendo vibrar con líneas coloreadas la luz— incorporando una lejanía al espacio interior, técnica que será práctica habitual (Fig. 8).



Fig. 8 (a y b) A cor 61 – Parroquia de Corral (pruebas de color), 1961. (c) CAD cha 73 – Chantier Ciudad Abierta, Taller de obras Ronda 5, 1973. (d) CAD cha 73 – Chantier Ciudad Abierta, Taller de obras Carpeta 6, 1973. Fuente: Archivo Histórico José Vial, Escuela de arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

La Escuela de Valparaíso inscribe los colores saturados plásticamente en signos visuales dentro de la órbita de lo pictórico y gráfico como algo espontáneo, inacabado y evanescente que forma parte de la extensión de un lugar: marcas coloreadas en troncos de árboles junto al *Ágora de los huéspedes*, trazos coloreados en esculturas de travesías como las de *Axis Mundae* y *Puerto Williams*, policromías diversas sobre objetos efímeros realizados en cartón y papel corrugado, etc... Ejercicios cotidianos y artísticos asumidos prioritariamente por pintores y diseñadores gráficos siendo la obra creada un resultado colectivo.

Un primer ejercicio empírico de vinculación lumínica con el entorno geográfico se realiza en 1960 en la *Casa en Jean Mermoz* del arquitecto Fabio Cruz donde se emplearon vidrios con cuatro colores para revelar una espacialidad de colores muy ligeros y visibles que “crean una estructura de direcciones, profundidades. Colores suaves. No es un espacio coloreado, salvo algún reflejo, un rayo. Son reveladores de espacio” (Cruz, 2015, p.43). Fabio Cruz introduce los colores de la luz de una extensión atmosférica de “resplandores del sol, los colores del mediodía del oriente y el poniente. El gris metálico de los nublados” (Cruz, 2015, p.125).

La escultura de Claudio Girola de la desaparecida *Ágora Tronquoy* fue la primera obra realizada en Ciudad Abierta (se tienen testimonios únicamente en blanco y negro). El diseñador gráfico José Balcells puso la luz al servicio del color al interponer un material reflectante como el aluminio para establecer un juego cromático entre una cara invisible tintada y otra visible que recibe su reflejo tomando colores. Modo de aparición del color que se sigue replicando en forma de proposición lumínica en la *Galería de La Puntilla* que utiliza una doble interposición entre elemento reflectante y vidrio tintado mediante unos pequeños espejos exteriores que captan los rayos del poniente para interferir sobre una vidriera coloreada, creando una atmosfera cromática en su interior como aquella de la *Casa del entomólogo Luis Peña Guzmán* en Colina, ambos proyectos de Eyquem.

En el interior de la *Sala de Música* de Cruz resaltan los colores naturales de la luminosidad en movimiento integrados funcionalmente con una luz “«capaz de generar» otras formas” (Cruz, 2016, p.019). Voluntariamente hermética, constituye una atmósfera de media oscuridad que acentúa un centro espacial lumínico que conecta con lo invisible del paisaje exterior por medio del color de una luz para “«salir» a sus interiores edificados” (Barla & Cruz, 2018, p.60). La grandeza de la luminosidad del Pacífico y del sol austral penetra en la *Sala de música* a través de un reducido patio central secularizando aquella divina e incolora de *Los Pajaritos*: el blanco de la capilla que da forma a la oración pura y piadosa de Alberto Cruz es ahora el azul celeste de la “oscuridad mística de lo desconocido” (Cage, 2001, p.60). El único protagonista de esta sala para la audición musical (sin espacio escénico) es un pozo de luz: columna que matiza, difumina y pone en movimiento al aire y la luz (Fig. 9). Las proporciones de su diseño y su situación de centralidad espacial facilita la circulación del aire por efecto chimenea suspendiendo el polvo que refleja y modula la luz transformándola en sustancia densa, física y espaciotemporal⁴. Sin previos cálculos lumínicos, el rayo solar construye las escalas cromáticas del espesor habitable con fuerte sentido geográfico y simbólico del lugar:

4 <https://youtu.be/xivhuihiQLc>

“Rayo de sol anaranjado de la mañana. Luz fugaz cambiante. / Rayo de sol amarillo del medio día. Luz fugaz. / Luz polarizada del cielo azulada monocromática constante durante el día. / Rayo de sol rojo y templado del atardecer luz fugaz y cambiante que se agota en el recorrido. La luz del rayo de sol construye el tamaño” (Cruz, 2016, p.019).



Fig. 9 (a, b, y c) Sala de música. (d) Sala de Música, Acto de encuentro 14 julio 2018 ex alumnos generaciones 1982 a 1988 Escuela de Arquitectura Fuente: Extractos de vídeos y fotos de Guillermo de Manuel, Quintero, 2018.

La *Hospedería del Errante* es un experimento pedagógico que se concibe como una obra en proceso donde se aplican técnicas propias del mundo de la ingeniería aeronáutica y naval para manejar factores climáticos: “La configuración total de la obra será el resultado de la conformación de cada uno de los elementos con respecto a las condiciones de luminosidad e intemperie asociadas a los puntos cardinales” (Millán, 2019, 113). Su envolvente es un modelo de ensayos para manipular lo invisible de la luz, el aire y el viento. Configurada en intrincadas geometrías aplicadas a los cerramientos exteriores, Manuel Casanueva pone a prueba la teoría del cubo solar de su *Tesis del arquitecto orfebre*. La memoria del proyecto refiere a una renovación de la tradición mudéjar y mozárabe del mediterráneo por medio de celosías como arreglos seriales para controlar la cantidad y cualidad luminosa del interior. Los rayos solares se ordenan y filtran en la temperie interior interceptándolos mediante vidrios tintados que colorean atmósferas y alumbran puntos muertos⁵. El color como material tintado o látex se aplica sobre ciertos elementos constructivos (en composiciones murales, sobre la madera de arbotantes o en mosaicos) para interactuar con la luz formando en el espacio burbujas cromáticas (Fig. 10).

⁵ <https://youtu.be/6QkkhNU3LCE>

De acuerdo a la orientación que toma el rayo solar interfiriendo un volumen cúbico, Casanueva clasifica la luz asignándole colores según los cuatro cuadrantes identificando coordenadas geográficas con respuestas cromáticas. El espacio contenido se analiza como un cuerpo libre sobre el que actúa un diagrama de fuerzas de luz coloreada con carácter fenomenológico y ecológico. Cada punto cardinal expresa con colores la extensión territorial propia de su orientación. Esta cosmovisión es propia de la noción del *punto estaca* que habita la orientación lumínica, única y específica del punto que ocupa en el territorio. En el espacio interior la extensión es cualificada por rangos de penumbra, atemperada gradualmente en intensidades según el movimiento oscilante del sol. El cromatismo es consecuencia de proyectar la interferencia del rayo solar con criterios geográficos: “La sombra iluminada, no es más el sur como invierno (lado invernal), lo que traducido a cualificación cromática, es la alquimia del Orfebre, la instauración del amarillo en el cuadrante sur”. (Casanueva, 2003, p.80). Cada cuadrante es temperado cromáticamente por la combinatoria de tres factores —orientación, color natural y su permutación— de manera que el norte es amarillo y permuta en azul, el sur es azul y permuta en amarillo, el este es blanco-negro y permuta en una casuística y el oeste es rojo y permuta en azul.

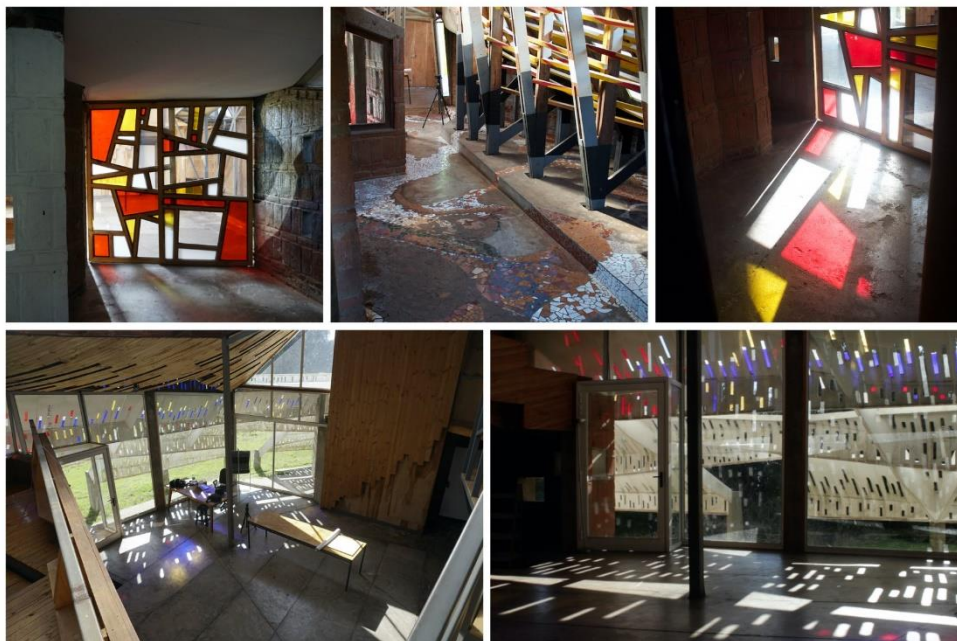


Fig. 10. Hospedería del Errante. Fuente: Extractos de vídeos y fotos de Guillermo de Manuel, Quintero, 2018.

Situados en el exterior, las sensaciones lumínicas traen colores que se perciben en travesía ecológica: “More accurately understood as the result of complex interactions between physical light in the environment and our visual nervous systems”⁶ (Palmer, 1999, p.95). En esta latitud —cuya luz intensa elimina el color del mediodía— la extensión natural se manifiesta sobre las superficies arquitectónicas por efecto de la proyección del rayo coloreado en los primeros y postreros momentos del día⁷. Cruz le dedica especial atención al fenómeno natural de la coloración lumínica: “Así en lo atenuado del alba —preparación a la llegada del color y la aurora, la llegada del mismo—; en lo atenuado del ocaso —despedida del color— el blanco y negro, parece que va a ser ahogado” (Cruz, 1982, p.30). En la inmediata salida del sol aparece la luz blanca con una casuística de sombras largas y negras, luego entra el rayo solar amarillo cálida y paulatinamente sobre las texturas artesanales de los ladrillos del *Palacio del alba y del ocaso*, solo en sus últimos instantes se multiplican los rojos arcillosos (Fig. 11). A su vez, la disposición arquitectónica en muros semicirculares permite variaciones cromáticas construidas por una intensa vibración lumínica: “a partir —entonces de todos los colores de la visibilidad— que es partir implacablemente de lo múltiple para llegar a lo único, a cada color. Colores construyéndose” (Cruz, 1982, p.31).



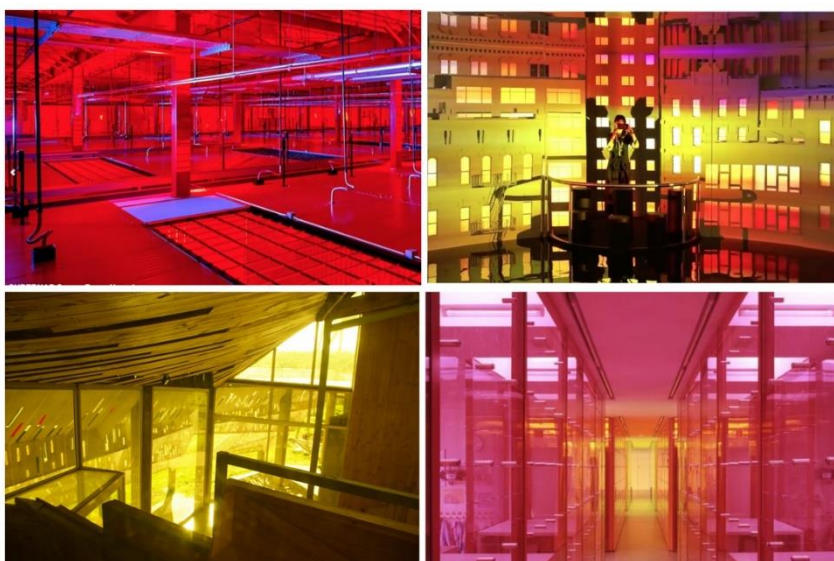
Fig. 11 (a) Sala de música. (b) Cubícula del poeta. (c) Palacio del Alba y del Ocaso. Fuente: Fotos del autor, Quintero, 2018.

⁶ “Entendido con mayor precisión como el resultado de interacciones complejas entre la luz física en el medio ambiente y nuestro sistema nervioso visual”.

⁷ <https://youtu.be/JQViqeTJSLY>

La dimensión temporal construye climas de color en la obra del *Cementerio, capilla y anfiteatro*, favorecida por su implantación topográfica en hendidura de quebrada, que dilatan indefinidamente el acto de construcción cromática del medio ambiente. Los colores de los materiales constructivos se van transformando en un proceso de alquimia con la vegetación — sometida al ciclo de aparición y desaparición— tomando una función espacial como evento plástico. Ladrillos y maderas se muestran cromáticamente en una dialéctica de brotes de vida en época de floración y de lenta muerte por erosión climática a merced del paso de las estaciones: “es una obra que evoluciona, muta a lo largo de los años y reacciona ante los ciclos naturales y cambiantes de las estaciones expresando, mostrando, «dando a ver», revelando diferentes aspectos según sea la estación del año” (Quintanilla, 2015, p.28). Se habita una esfera de naturaleza recreada con pasos de arquitectura, escultura y paisaje en una orientación vertical que “indica hasta que punto sus constructores se decidieron por mantener el arriba y abajo” (Vega, 2015, p.5) donde los fondos naturales intervienen como fronteras de un interior vertical que encierra una extensión espacial al aire libre para la contemplación⁸.

La condición adverbial de estar coloreando es una travesía basada en la luz y el espacio, como representación de una inmersión sensorial tiene su origen en las pinturas de Lascaux. Su andadura continúa con la experiencia estética de las vidrieras góticas, la reinención del arte medioambiental de los años 60’ y las *cromosaturaciones* y *transcromías* (Cruz-Díez, 2009, pp.128-143) de Carlos Cruz-Díez que iluminaron el Pabellón francés de la Exposición Universal de Dubái 2020. El fenómeno natural y temporal de la coloración del espacio asociado a la dinámica de lo vivo ha evolucionado hasta alcanzar la atmósfera cromática radical de los centros de datos, atemporal y sin presencia humana. Mientras los signos cromáticos de las travesías de Ciudad Abierta desaparecen fusionados con el ciclo vital del lugar, el color de las nuevas catedrales de la inteligencia artificial se desvanece codificado en un eterno bosque tecnológico. Un nuevo repertorio de colores artificiales anticipa la fragilidad humana bajo control tecnológico, un urbanismo extremadamente abstracto donde el hombre no termina de encajar (Fig.12).



⁸ <https://youtu.be/ZhDgqPXcgL8>

Fig. 12 (a) SUPERNAP *Server Farm* Nevada, Rem Koolhaas. (b) Instalación cada puerta es una pared, SUPERBLUE (c) Hospedería del Errante, Manuel Casanueva d) Guardería *Els Colors*, RCR *Arquitectes*. Fuentes: (a) Extracto *Lecture on the countryside*, Harvard University Graduate School of Design, 2015. (b) Extracto Exhibición Museo SUPERBLUE, 2021 (c) Foto autor, Quintero, 2018. (d) Foto H. Suzuki, Manlleu en Barcelona, 2004.

5. La reinención del espacio de lo cromático a través del juego y la palabra

El proyecto de arquitectura se estructura como un partido jugado en cuatro actos con el fin de percibir la orientación del entorno y reconocer límites a la obra. Ciudad Abierta abre sus terrenos para ser habitados “*armando el lugar*” (Luza, 2013, p.23) cuyo acceso se conceptualiza como un recorrido por un pórtico (Fig. 13). La esencia del proyecto debe ser hallada tomando distancia de lo edificado en una especie de régimen nocturno sin la presencia de colores donde “el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo” (Kandinsky, 2019, p.48). En el primer acto se habita el cuerpo en obscuridad y sin orientación, para luego extenderlo sobre el lugar para tomar medidas al proyecto. Los tres actos subsiguientes, que ocurren ya en la luz, son una experiencia íntegra donde “entra el cuerpo con todos los sentidos que conforman la cercanía y la lejanía” (Barla & Cruz, 2018, p.36). La palabra poética asume el rol de orientar al lugar en un *punto estaca*, liberado de programa funcional o de relaciones visuales con el contexto circundante, para “traer la realidad, lo existente y lo por crear -la obra- a una presentación que lo deja ante ella” (Barla & Cruz, 2018, p.51).



Fig. 13 Proyecto de Pórtico en Ciudad Abierta, 1971-73. Fuente: Archivo Histórico José Vial, Escuela de arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

La acción creativa de la invención del espacio se ejerce bajo un principio de teatralidad con actores, escenario y motivo. Los colores entran en escena como parte del juego teatral donde coexiste un mundo real y sensible que es expresado cromáticamente para estimular la espiritualidad, fantasía e imaginación creativa, con otro de ficción que se autoconstruye mentalmente fomentado por el atrezo:

Un aspecto idiosincrático de las pàlenes de la Escuela son los trajes, máscaras y tocados utilizados con frecuencia en los actos, una indumentaria a medio camino entre una escultura portable y una arquitectura prêt-à-porter, que auxilia mediante el señalamiento del cuerpo, el paso a la dimensión poética (Berríos, 2017, p.19).

El vestuario de la obra *Corazón a gas* de Tristán Tzara, que fue dirigida por Méndez, fue diseñado con simples formas geométricas de colores puros en línea con los trajes del *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer. Las formas asimétricas coloreadas acentuaban sus bordes con el fin de descontextualizar al actor y desfigurar al personaje, otorgando valor propio a las diferentes partes del cuerpo. De igual manera, los alumnos de Casanueva se visten cromática y colectivamente siguiendo la tradición del hombre primitivo para disfrutar lúdicamente en los Torneos y las fiestas (Fig. 14). El *Curso de Cultura del Cuerpo* imparte un aprendizaje similar al curso preparatorio de la Bauhaus de Weimar de Gertrud Grunow donde el movimiento resulta de la percepción interior espiritual de sonidos y colores: “Su clase se denominaba ‘teoría de la armonización’ y se basaba en que hay un equilibrio universal arraigado en el ser humano de colores, tonos, sensaciones y formas” (Droste, 2019, p.69).



Fig. 14 (a) Obra de teatro en Plaza de la Cruz del Sur en Ciudad Abierta, 6 octubre 2018. (b) Torneo Luodo en Ciudad Abierta, 1984. (c) Acto poético en Caldera, s/f. (d) Diseño de figurín, Carpeta Registro de actividades, viajes, exposiciones y actos públicos de obras del Instituto de Arquitectura. Fuentes: (a) Foto del autor, Quintero, 2018. (b) Donación viuda Manuel Casanueva al Archivo Histórico José Vial. (c) Archivo Francisco Méndez Labbé, Estudio pintor en Santiago. (d) Archivo Histórico José Vial, Escuela de arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

A través de un ritual y por medio del recurso del movimiento corporal colectivo se alcanza el carácter abstracto de constituirse en extensión con el fin de apropiarse espacialmente del territorio sobre el que se construirá la obra. Así como la liturgia eucarística sacerdotal hace acontecer lo divino, el ritual del poeta advierte el advenimiento arquitectónico a la manera del deambular procesional del sacerdote en un “ir y venir sin contratiempo” (Cruz, 1954, p.229) y mediante “la espacialidad de los gestos, las actitudes, los ornamentos” (Cruz, 1954, p.225). La ceremonia la dirige el profesor (sujeto guía) estableciendo ciertas reglas al alumno (sujeto acción) que se pone en movimiento dinámico tomando tamaños al terreno (escenario) para fijar la posición de la arquitectura (motivo) frente a su medio natural. La Escuela de Valparaíso trata de “recuperar el valor de la experiencia como parte de la experiencia de proyectar la arquitectura” (Luza, 2013, p.14). Vivencia totalizadora, única, temporal e irrepetible para alcanzar un estado de trance con el lugar “en que se vea -sin esfuerzo- más de los bordes de las formas” (Cruz, 2016, p.018).

Para alcanzar el sentido de *lugaridad* el cuerpo se engalana y significa colectiva y cromáticamente para reconocerse extendido en ese lugar a través de artefactos buscando grados de intimidad con el territorio que ocupa temporalmente. La búsqueda iniciada por la Escuela de Valparaíso de *lo sin bordes* se traslada a la producción contemporánea de exhibiciones artísticas colectivas de grupos como TeamLab o Superblue que toman temperaturas al medio natural mostrando un espacio en permanente tensión entre interior y exterior (Fig. 15).

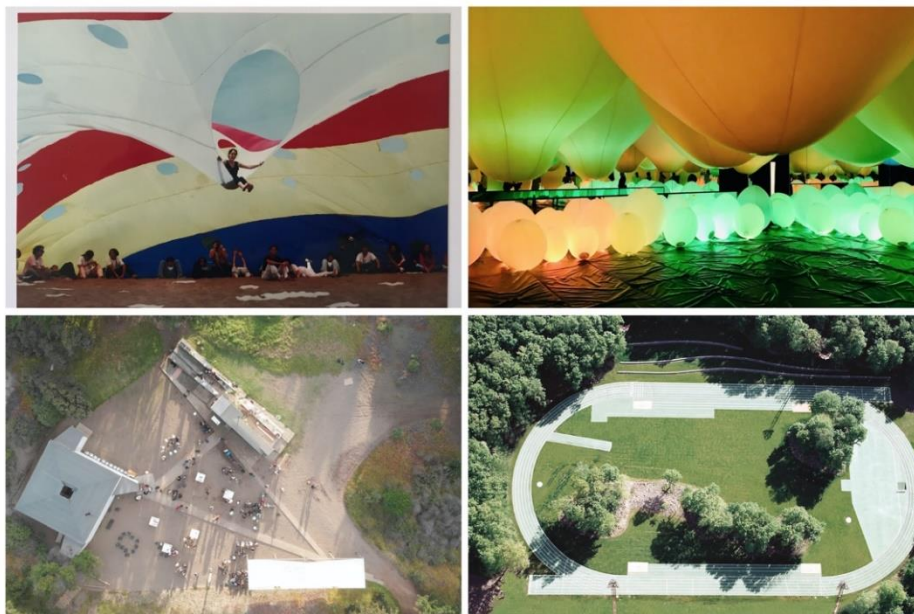


Fig. 15 (a) Membrana aerofuselada, Manuel Casanueva. (b) Instalación arte experimental, Ong Weyjuo. (c) Conjunto Sala de Música, Alberto Cruz. (d) Estadio de atletismo y pabellón 2x1, RCR *Arquitectes*. Fuente: (a) Donación viuda Manuel Casanueva al Archivo Histórico José Vial. (b) TeamLabBordeless, MORI *Building*, Odaiba Tokio, feb 2020 (c) Extracto de vídeo de Guillermo de Manuel, Quintero, 2018. (d) *Arquitectura Viva* Monografías, nº93-94, 2002, p.98.

6. Conclusiones

En la Escuela de Valparaíso la acción cromática de la luz se desarrolla a lo largo del movimiento espaciotemporal según estrategias plásticas que asignan a los colores funciones espaciales en un equilibrio entre teoría y praxis real del proyecto. A través del análisis de seis variables matriciales se interrelacionan técnicas de enseñanza y efectos pedagógicos que interpretan los colores en tránsito, flujo de invisibles de una realidad territorial. La terna de modelos docentes está configurada por *Ciudad Abierta* como campo empírico de ensayos (1), observación en *travesía* como método aplicado (2) y binomio *juego y palabra* como mecanismo (3). Los fines de la enseñanza del color son: *orientación lumínica del punto estaca* (4), *habitar el territorio en el color luz* (5) y *reinención lúdica* de la extensión corporal (6).

Lo continental americano se exterioriza cromáticamente en el *punto estaca* como una opción que sitúa lo inasible del territorio en el espacio para ser habitado fenomenológicamente orientado por sus colores lumínicos. El alumno se constituye en extensión recreado en un cuerpo de formas geométricas elementales coloreadas incorporado en un espacio ideal y esférico como territorio circunscrito.

Habitar la extensión en el color: La Escuela de Valparaíso visibiliza la luz americana en atmósferas cromáticas como una categoría estética, liberando a los colores del soporte material y de convencionalismos culturales. Se habita funcionalmente el color desde la luz como una práctica pedagógica, y mediante formas eficientes (que se colorean) toman el lugar con el objetivo de vincularlo a otro espacio —imaginado e interiorizado— que refiere a la extensión territorial de América. Al color hay que imaginarlo en silencio como el sonido de una luz que actúa sensorialmente sobre la materia arquitectónica, construyendo las formas y tamaños de la extensión a través del rayo solar. Refiere a otro espacio para ser habitado, aquel propiamente americano sometido por sus puntos cardinales.

Orientación en travesía cromática: La orientación cosmológica en un *punto estaca* supone un enfrentamiento radical con el paisaje, donde el proyecto arquitectónico no toma imagen del entorno. La orientación en horizonte vertical genera un espacio autárquico habitado por los colores de la luz gobernado por un eje cosmológico tierra-cielo que toma constante medida a la extensión del territorio. Cambia el territorio, cambia la luz, cambia el color, cambia el espaciotemporal. La Escuela de Valparaíso asigna a la luz forma plena y total, medio que hará presente con sus colores inmateriales el contexto americano en una lógica temporal de *poiesis*. La extensión entra en la arquitectura durante un proceso de exteriorización de los colores con fuerte carácter adverbial (tranzados al verbo colorean) que se perciben inteligiblemente en interacción ecológica con el medio territorial.

El color como instrumento del juego creativo: La acción de extenderse en el espacio durante el juego es construir una relación del cuerpo con el entorno para reconocerse modificándolo. Es una pedagogía que construye mentalmente una ficción del mundo real y sensible a través de la evolución de un juego estimulado cromáticamente. El color es un mecanismo de seducción en la acción corporal del alumno en relación con un territorio al que quiere darle medida, dimensión y escala humana. Contribuye al partido arquitectónico como un componente de una corporidad artificial puesta en tensión con fuerzas naturales como el viento y la gravedad. Lo lúdico se agiganta cromáticamente a través de un orden, tan normado como libre, para aprehender la diversidad territorial de América.

El color en Ciudad Abierta es el hilo de Ariadna mediante el cual el hombre emerge de la caverna a la luz, iluminado por los colores accede a su más alto nivel creativo.

Referencias

- ASENSIO, C., BENDITO, F., CABAÑAS, N., DANÉS, D. et al. Aproximación del hombre al paisaje a través de rostros y máscaras en Las piedras de San Agustín, Sobre la estatuaría Megalítica de Jorge Oteiza. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid - Mairea Libros, 2006. ISBN 10: 84-935278-6-6 y ISBN 13: 978-84-935278-6-0.
- BAIXAS, J., CÁRAVES, P., PURCELL, JUAN, QUINTANILLA, J. y VEGA, A. En lugares de Mínima Huellas. Una mirada al cementerio de Ciudad Abierta. Santiago de Chile: Editor José Quintanilla. Catálogo Exposición Casona de Campus Lo Contador Universidad Católica de Chile, 2015.
- BARLA, B., CRUZ, A. Amereida-Palladio, carta a los arquitectos europeos. Valparaíso: e(ad) Ediciones. Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2018. Segunda edición ISBN: 978-956-17-0357-5.
- BERRÍOS, M., BROWNE, S., CRUZ, A., LAFUENTE, P. Y PÉREZ, F. Alberto Cruz, El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre. Santiago de Chile: Fundación Alberto Cruz Covarrubias, 2017. ISBN: 978-956-09035-0-1.
- BERRÍOS, M. Tácticas de invisibilidad, arquitectura, juego y desaparición. Sao Paolo: Lisette Lagnado (ed), 2011.
- CAGE, J. Color y cultura. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. ISBN: 84-7844-380-0.
- CÁRAVES, P., DONOSO, M.E. Y RODRÍGUEZ, E. De la observación a la forma en arquitectura. Valparaíso: e(ad) Ediciones. Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016.
- CASANUEVA, M. Libro de Torneos. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2009. ISBN: 978-956-17-0451-0.
- CASANUEVA, M. De los Campos de Abstracción y los Elementos para una arquitectura experimental. Santiago de Chile: Colorama SA. Facultad de Arquitectura y Diseño Universidad Finis Terrae, 2003. ISBN: 956-299-030-3.
- CLAIRIS, C., GIROLA, C., IOMMI, G. Y STRATIGOPOULOU, M. La gracia grecia equivoca la luz. Valparaíso: Talleres de Investigaciones Gráficas de la Escuela de Arquitectura Universidad Católica Valparaíso, 1981.
- CRUZ, A., GIROLA, C., IOMMI, G. Y MÉNDEZ, F. Cuatro Talleres de América en 1979. Viña del Mar: Universidad Católica de Valparaíso e Instituto de Arte, 1982.
- CRUZ, A. Proyecto para una capilla en el fundo "Los Pajaritos". Valparaíso: Anales de la Universidad Católica de Valparaíso nº1, 1954.
- CRUZ, F. Casa en Jean Mermoz, carta memoria del año 1960. Valparaíso: Ediciones e(ad). Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2015. ISBN: 978-956-8192-07-5.
- CRUZ-DÍEZ, C. Reflexión sobre el color. Madrid: Fundación Juan March, 2009. ISBN: 978-84-7075-564-4.

- DARDEL-CORONADO, M. Espacio y paisaje como criterios curatoriales en el museo a cielo abierto de Valparaíso. Madrid: Ediciones Complutense. Revista Arte, Individuo y Sociedad, Volumen 33, nº3, 2021. ISSN: 1131-5598. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/aris.61328>
- DARDEL-CORONADO, M. El concepto de pintura no albergada y su práctica en la Escuela de Valparaíso (1969-1992). Santiago de Chile: Revista 180, nº43, 2019. ISSN: 0718-669X. [https://doi.org/10.32995/rev180.Num-43.\(2019\).art-590](https://doi.org/10.32995/rev180.Num-43.(2019).art-590)
- DIDI-HUBERMAN, G. L'homme qui marchait dans le couleur. Paris: Les Éditions de minuit, 2001- ISBN: 9782707317360.
- DROSTE, M. Bauhaus. Berlín: Editado por Bauhaus-Archiv, Taschen, 2019.
- GARCÉS, A. La ciudad teatro, el lugar de la escena y otros lugares. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2019. ISBN: 978-956-17-0819-8.
- LEÓN, A.M. Prisioneros de Ritoque, La ciudad abierta y el centro de detención. Santiago de Chile: Revista ARQ. Pontificia Universidad Católica de Chile. nº92, abril, 2016. ISSN: 0716-0852. <https://doi.org/10.4067/S0717-69962016000100009>
- IOMMI, G. Apertura de los terrenos de Ciudad Abierta, texto del Ágora del 4 enero de 1971. Ritoque: Publicado por Iommi, 1971.
- KANDINSKY, V. De lo espiritual en el arte. Barcelona: Editorial Planeta SA, Paidós Esenciales, 2019. ISBN: 978-84-493-3422-1.
- LUZA, D. Constitución de la extensión en común en la Ciudad Abierta. Barcelona: Tesis doctoral del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politécnica de Cataluña, 2013. Disponible en: <https://docplayer.es> > 85131082-Constitucion-de-la-ext...
- MÉNDEZ, F. Catálogo Exposición Claudio Girola y Francisco Méndez, Sala Viña del Mar. Viña del Mar: Catálogo Exposición, 1981.
- MÉNDEZ, F. De la grandeza, Lo sublime en la naturaleza. Santiago de Chile, 2015. ISBN: 978-956-362-093-1.
- MIHALACHE, A. Huellas de Ciudad Abierta. Santiago de Chile: Revista ARQ. Pontificia Universidad Católica de Chile. nº64, diciembre, 2006. ISSN: 0716-0852. <https://doi.org/10.4067/S0717-69962006000300005>
- MILLÁN, P. Homo faber-homo ludens Torneos en la Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso (Chile). Alicante: Revista Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio. Universidad de Alicante. Volumen 7, nº2, diciembre 2019. ISSN:2341-0515. <https://doi.org/10.14198/i2.2019.2.03>
- MILLÁN, P. De la poesía a la experimentación: La Hospedería del Errante en Ciudad Abierta (Chile). Sevilla: Proyecto, Progreso, Arquitectura. N20_ Más que arquitectura. Universidad de Sevilla. Mayo 2019. ISSN:2171-6897.
- MONTEJO, E. Terredad. Mérida: Ediciones Actual, 2011.
- PALMER, S. E. Vision Science: Photons to Phenomenology. Cambridge: MIT Press, 1999. ISBN: 978-02-621-6183-1.
- RAHM, P. Evapored rooms and apartment for a young doctor. Santiago de Chile. Revista ARQ. Pontificia Universidad Católica de Chile. nº89, abril, 2015. ISSN: 0716-0852.
- REYES, J. La huella de la Santidad de la Obra. Valparaíso: Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - Casiopea, 2011. Disponible en: https://wiki.ead.pucv.cl/La_Huella_de_la_Santidad_de_la_Obra.
- SEGRE, R. Amereida en Valparaíso: un sueño utópico del siglo XX. Niteroi: Pragmatizes. Año 1, nº1, semestral, julho 2011. ISSN 2237-1508. <https://doi.org/10.22409/pragmatizes1.1.a10335>
- TRÍAS, E. La razón fronteriza. Barcelona: Ediciones Destino SA, 1999. ISBN: 84-233-3089-3.
- ZUBIRI, X. El hombre y Dios. Madrid: Alianza Editorial y Fundación Xavier Zubiri, 2017. ISBN: 978-84-206-0951-5.
- ZUMTHOR, P. Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas alrededor. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2006. ISBN-13: 978-84-252-2117-0.

Bio

Daniel Danés Grases, arquitecto urbanista por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra desde el año 1989. Doctorando en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Su investigación versa sobre un análisis del color en la Ciudad Universitaria de Caracas y la Ciudad Abierta de Valparaíso. En 2018 realizó una estancia internacional de investigación en la Escuela de Arquitectura y diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Daniel Danés Grases, urban architect from the School of Architecture of the University of Navarra since 1989. Doctoral student at the School of Architecture of the Polytechnic University of Madrid. His research is about an analysis of color in the University City of Caracas and the Open City of Valparaíso. In 2018 he carried out an international research stay at the School of Architecture and Design of the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Bio

María José Pizarro Juanas es arquitecta por la ETSAM de Madrid desde el año 1995 y doctora por la ETSAM desde el año 2013. Profesora Contratada Doctora y Secretaria Académica del Departamento de Proyectos arquitectónicos desde el 2016. Miembro del comité de selección del MPAA desde el año 2016 y miembro del comité de selección de doctorado desde el año 2020. Es miembro de la comisión de doctorado del DPA desde el 2020.

María José Pizarro Juanas has been an architect by the ETSAM of Madrid since 1995 and a doctor by the ETSAM since 2013. Hired Professor Doctor and Academic Secretary of the Department of Architectural Projects since 2016. Member of the MPAA selection committee since the year 2016 and member of the doctoral selection committee since 2020. Member of the DPA doctoral committee since 2020.

Bio

Joaquín Ibáñez Montoya, Doctor arquitecto y Profesor Emérito de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid de la que fue subdirector y coordinador de la especialidad de Intervención en el Patrimonio Cultural. Coordinador del Comité Científico de la Red Internacional PHI Patrimonio Histórico +cultural Iberoamericano. Coordinador del Grupo de Cooperación "Patrimonio Cultural y Cooperación Internacional / PHI".

Joaquín Ibáñez Montoya, Doctor of Architecture and Emeritus Professor of the Higher Technical School of Architecture of the Polytechnic University of Madrid, of which he was deputy director and coordinator of the specialty of Intervention in Cultural Heritage. Coordinator of the Scientific Committee of the International Network IHP Ibero-American Historical + Cultural Heritage. Coordinator of the Cooperation Group "Cultural Heritage and International Cooperation / PHI".

Bio

Frank Marcano Requena, arquitecto. Universidad Central de Venezuela (UCV) 1973. Estudios de Maestría en Docencia Universitaria. Universidad Simón Bolívar 1974-1976. Doctorado de Urbanisme et Aménagement en L'Université de Paris 1982. Magister (DEA) Université de Paris (1978). Profesor de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Fundador y Coordinador del Doctorado de Urbanismo y de la Maestría de Diseño Urbano del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV.

Frank Marcano Requena, architect. Central University of Venezuela (UCV) 1973. Master's Studies in University Teaching. Simón Bolívar University 1974-1976. Doctorate in Urbanism and Aménagement at L'Université de Paris 1982. Magister (DEA) Université de Paris (1978). Professor at the Central University of Venezuela (UCV). Founder and Coordinator of the Doctorate in Urbanism and the Master of Urban Design of the Institute of Urbanism of the Faculty of Architecture and Urbanism of the UCV.

Color y luz en Ciudad Abierta. La apropiación espacial de la extensión territorial.

Daniel Danés Grases, María José Pizarro Juanas, Joaquín Ibáñez Montoya, Frank Marcano Requena

Recibido: 22/04/2021

Aceptado: 13/01/2022

DOI: 10.14198/12.19791

Enseñanza de la arquitectura en Chile, 1999-2019. Potencial ecológico y sentido político colectivo de las prácticas del proyecto

Architecture's teaching in Chile, 1999-2019.
Ecological potential and collective political sense
of the project's practice

Macarena Paz Barrientos Díaz

Universidad Federico Santa María, Chile
macarena.barrientos@usm.cl
<https://orcid.org/0000-0002-3903-4502>

Rodrigo Lagos Vergara

Universidad del Bío Bío, Chile
rlagos@ubiobio.cl
<https://orcid.org/0000-0002-4918-1135>

Resumen

En las últimas dos décadas se ha evidenciado que las estructuras y dinámicas adoptadas por el sistema de educación superior, tendientes a homologar parámetros universitarios, han afectado también los procesos internos de las escuelas de arquitectura chilenas. No obstante, el sentido político y colectivo reflejado en las demandas planteadas por una nueva generación de estudiantes, informados y exigentes, ha desafiado tanto la política pública como a la pedagogía disciplinar. Dentro de un contexto de inercia institucional, las escuelas de arquitectura no siempre logran responder a las inquietudes de los estudiantes en forma reflexiva o propositiva, actuando reactivamente. Sin embargo, se avistan desde regiones del territorio chileno tres acciones pedagógicas que -en la línea radical de los años sesenta- desafían el pensamiento normativo, cuestionando y reorganizando aspectos disciplinares que permiten repensar el potencial ecológico de las comunidades formativas. Estos casos entienden la docencia como práctica central, apuestan por otra forma de relación entre docentes y estudiantes, y combinan la práctica con la investigación, intentando reforzar la idea colectiva de comunidad a través del ejercicio académico del proyecto. En este artículo describiremos y analizaremos las condiciones que hacen posible la emergencia de estas acciones pedagógicas en sus comunidades, y el potencial ecológico de sus prácticas que agregan al proyecto un sentido político y colectivo que llega a re-significar, desde la base formativa, la disciplina arquitectónica.

Palabras clave: Enseñanza; potencial ecológico; práctica proyectual; comunidad local

Abstract

Over the last two decades, the higher education system has visibly tended to standardise university parameters and this process has also affected the internal functioning of Chilean architecture schools. Nevertheless, the political and collective sense reflected in the demands of the new student generation has challenged public policy and the discipline's pedagogy. In a context of institutional inertia, architecture schools have failed to show reactivity and have not always responded to students' concerns in a thoughtful and purposeful way. We can observe, however, three pedagogical actions in Chile which – following a radical line proper to the sixties – challenge the normative thoughts, thus questioning and reorganising disciplinary aspects. In so doing, they lead to a rethinking of the ecological potential of the training communities. In such cases, teaching is understood as a central practice, relying on a different relationship between teachers and students. They mix practice with research as they seek to strengthen the collective idea of a community through the academic exercise of a project. In this article, we describe and analyse the conditions that allow these pedagogical actions to emerge and the ecological potential of practice, as they bring about a political and collective meaning that can re-signify the architectural discipline via training.

Key words: Teaching; Ecological potential; Project Practice; Local Community

Para citar este artículo / To cite this article:

BARRIENTOS DÍAZ, M., LAGOS VERGARA, R. Enseñanza de la arquitectura en Chile, 1999-2019. Potencial ecológico y sentido político colectivo de las prácticas del proyecto. En: [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. 2022, Vol. 10, Núm. 1. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/I2.20131>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Macarena Barrientos Díaz, Rodrigo Lagos Vergara

1. Introducción

A principios de siglo, la arquitectura chilena figuraba en revistas de arquitectura internacionales por algunas obras destacadas, aunque evidentemente desconectadas de los tejidos urbanos y sociales existentes. En esos años también, el caso de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (EAD PUCV), aparece señalada como una de las llamadas Pedagogías Radicales (Colomina, 2014) que marcaron a nivel mundial, en parte de la segunda mitad del siglo veinte, apuestas en torno a la innovación pedagógica en el ámbito de la arquitectura. Es este último aspecto, el de la formación disciplinar, lo que nos interesa y ocupa como arquitectos en el ejercicio de la docencia, por lo que buscaremos primeramente caracterizar su naturaleza específica.

En efecto, la arquitectura posee una particular tradición, herencia constitutiva de la disciplina, que ha sido la base de formación de generaciones: una didáctica evidenciada en la transmisión oral de maestro a discípulo dentro del taller de proyectos. Lo que evidencia también la estrategia pedagógica general que sitúa al taller en el centro del programa de formación. Basado en una racionalidad práctica, el proyecto configura una actitud cognitiva que se transmite desde una base común —la escuela, el taller—, y que se constituye como un hecho colectivo. Por ello podemos entender los talleres, siguiendo a Guattari y Rolnik, (2006) como espacios micro-políticos de acción, donde las escuelas innovarían en sus procesos de enseñanza aprendizaje. De ahí su autonomía respecto de las otras disciplinas (Lagos, 2013).

A pesar de los valores que pueden identificarse en nuestra tradición formativa, hay varios aspectos que el actual contexto nos obliga a revisar. Todavía, en la mayoría de los países, las estructuras del taller de arquitectura heredadas de las escuelas beaux arts y de las politécnicas del siglo XVIII, siguen siendo jerárquicas, competitivas y autoritarias. Si bien la apuesta de la Bauhaus de principios del XX buscaba enfatizar el aprendizaje colectivo y premiar la creatividad y la innovación, persistió la lógica competitiva que muchos de los talleres y dinámicas formativas actuales aún conservan. Aunque se ha avanzado en centrar la enseñanza aprendizaje en el estudiante, gracias al modelo de la educación por competencia, paradójicamente impuesto también por las estructuras del actual sistema de educación superior, todavía quien define el “encargo” a desarrollar en el taller es el docente, quien, además, siguiendo la lógica del llamado Gran Prix de Rome, juzga y selecciona al más “talentoso” y “corrige” a quienes no clasifican. Así, mientras el ámbito profesional se transforma a ritmos acelerados, la formación del arquitecto mantiene una cierta inercia y un estado de “burbuja” que, salvo algunas experiencias puntuales, no ha terminado de actualizar muchas de las prácticas docentes asentadas por décadas.

Luego de las interesantes experiencias chilenas en la enseñanza de la arquitectura entre los años 1964–1973 en Chile, vinculadas al movimiento universitario y las reformas en Chile (Lagos, 2013), la liberalización de la educación a partir de la Ley de Universidades de 1981 generó una proliferación de escuelas de arquitectura, que se incrementó fuertemente en la década de los años noventa. Las dinámicas de un sistema educacional de corte neoliberal han permitido que exista una oferta formativa disciplinar diversa, en donde las diferencias y competencias entre escuelas “son claras y estimulantes” (Fuentealba, Barrientos, Goycoolea y Araneda, 2019), pero no garantizan una formación equivalente ni relativa a las atribuciones legales tradicionalmente establecidas. Sin embargo, en un mercado abierto y con uso generalizado de tecnologías, esto ha ido expandiendo y diversificando el ejercicio profesional en el país lo que se apunta como un aspecto positivo.

Considerando lo anterior, a saber: la persistencia de ciertas tradiciones conservadoras dentro del ámbito formativo disciplinar y la inminente y necesaria diversificación de los modos de ejercicio e incidencia de la profesión del arquitecto, es que ya se ha avanzado incipientemente en analizar cómo las escuelas de arquitectura chilenas han reaccionado o han buscado actualizarse conscientemente ante el escenario actual. En un contexto caracterizado por importantes transformaciones globales; como las relativas a las nuevas estructuras y dinámicas curriculares devenidas de Bolonia así como a otras de carácter sociocultural y político que de forma inédita nos anuncian la instalación de una serie de nuevos paradigmas (Barrientos, 2020, Fuentealba, 2021), proponemos algunas categorías para el análisis de tres casos que presentan un potencial ecológico capaz de articular un diálogo fértil en estos tiempos de cambios y crisis.

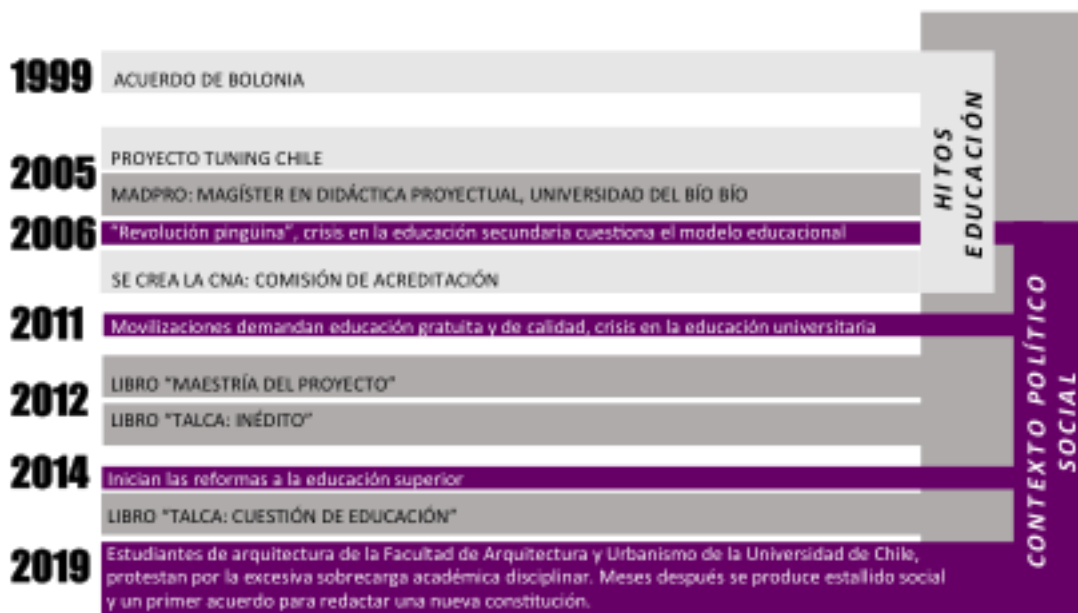


Fig 1. Hitos que han caracterizado el devenir de la educación en Chile y claves del contexto político social. Últimas dos décadas. Fuentes: elaboración propia.

2. Aproximaciones y dimensiones para el análisis

Así como muchas innovaciones pedagógicas emergieron en los turbulentos años sesenta, en la actualidad nos han parecido representativas algunas escuelas de arquitectura que, en medio de sistemáticas crisis y demandas por cambios sociales en el país¹, han encontrado espacios fértiles para repensar sus prácticas e implementar, desde sus propias comunidades y particularidades, nuevas acciones pedagógicas que buscan apostar por innovadoras formas de enseñanza aprendizaje.

En el presente artículo, se describirán tres casos o acciones pedagógicas que apuestan por repensar las formas de relación entre docentes-estudiantes, los modos de hacer en cuanto a práctica e investigación desde sus propios territorios, y que avanzan sobre la tradición disciplinar al replantear apuestas curriculares que refuerzan la idea colectiva de comunidad formativa.

Todas las acciones pedagógicas, relativas al ejercicio *excéntrico*² de la docencia en arquitectura dentro del territorio nacional, se anclan en una práctica apoyada en lo común -la comunidad entendida como la producción de inteligencia y capacidades colectivas- y situada en lo local. En ese sentido, quizás el más importante desafío que enfrenta la educación de arquitectura actualmente es el reconocimiento de que cerca de lo “global”, o del “conocimiento universal o central” de la arquitectura, siguiendo a Tzonis (2014), está el conocimiento “local”. Y que precisamente en este “saber hacer” local y situado, reside la posibilidad de articular con la ambigüedad y complejidad propias de la realidad de nuestros contextos globales e inciertos. En línea con lo anterior, con la intención de atender a lo “local” y en sintonía con la idea de comunidad; estas acciones ensayan prácticas y ejercicios que ponen en valor “lo común” y su capacidad para participar en la construcción de una problemática. Siguiendo los postulados de Stengers (2009) y su idea de la ecología de las prácticas, y a Torres-Nadal y Nieto (2014) de considerar a las prácticas docentes como prácticas arquitectónicas de pleno derecho, notamos la persistencia de un cruce de saberes y modos de hacer, en las relaciones con el mundo y en las relaciones internas movilizan, que remiten a la comunidad a la que pertenece, en este caso, la propia escuela.

En este sentido, en tiempos donde la generalización de la educación impera, buscaremos esbozar respuestas reflexivas frente a las siguientes preguntas:

¿Cómo surgen las acciones pedagógicas que se atreven a desafiar el pensamiento normativo en estas tres escuelas de arquitectura?

¿Qué caracteriza a las comunidades formativas en cada caso?

¿Qué ecologías y otras relaciones o prácticas movilizan?

Como apoyo a la elaboración de una reflexión y respuestas, nos apoyaremos en algunos de los alcances obtenidos por la investigación antes mencionada, en donde se trabajó con una

¹ Ejemplo tácito de esta demanda recurrente por cambios, fue el llamado “estallido social” de octubre de 2019. Al que además antecedieron una serie de movilizaciones, paralizaciones y más específicamente el “salto del torniquete” por parte de los estudiantes chilenos.

² Por excéntrico, nos referimos a la condición además regional no sólo del referente de la EAD PUCV, sino de las acciones pedagógicas actuales que se destacan.

metodología aplicada de corte cualitativo y focalizado. Lográndose completar una serie de visitas in situ a un total de 8 escuelas de arquitectura chilenas y un total de 25 entrevistas semi-estructuradas realizadas a informantes claves³ a lo que se sumaron dos grupos focales con docentes nacionales e internacionales⁴, realizados en conjunto con el Comité de Docencia del Colegio de Arquitectos de Chile.

2.1 Dimensiones derivadas de la investigación

A lo largo de las visitas, diálogos, encuentros y reflexiones, que se desarrollaron se fueron develando algunas dimensiones que permitieron ordenar el estado general de la cuestión. De estas dimensiones, son tres las que nos permiten describir aspectos claves en relación al estado actual de la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura en Chile. Todas ellas se vinculan al contexto sociocultural, a la creciente diversificación profesional, y a las perspectivas institucionales cada vez más ligadas a los parámetros de homologación y control de calidad globales. Para efectos de nuestro análisis, estas dimensiones nos servirán para caracterizar cómo son las comunidades de práctica en los casos analizados:

Perfil del estudiante. Como consecuencia de la masificación de la educación universitaria, se generaliza en Chile nuevo perfil de estudiante de origen socio-económico diverso. No obstante, de acuerdo a Bernasconi (2017), las políticas universitarias, prácticas docentes y el sistema universitario en general, aún no se adecúa a ello, y continúa operando como si el estudiante promedio fuera uno de clase media y dedicación horaria completa. A esta condicionante, se suma otra que recurrentemente surge en la percepción de los entrevistados y que caracteriza a una generación de estudiantes “con menos vocación”; más críticos y exigentes, que ya no asignan a la universidad un lugar central o único como itinerario válido de aprendizaje. El avance de la tecnología de las comunicaciones ha permitido a los futuros arquitectos en formación diversificar intereses, así como manejar información, herramientas y tiempo de inéditos modos.

Perfil docente. Si bien históricamente quienes se encargaban de enseñar arquitectura eran profesionales valorados por su productividad y libre ejercicio, con la generalización de la universidad humboldtiana, este perfil cambia a uno de orientación más académica que pasa a ser valorado por su productividad científica. A ellos se suma una creciente especialización disciplinar, que diversifica en perfiles de arquitectos que no sólo ejercen de diferentes formas o en diferentes campos, sino que también tienen distintos intereses y experticias que articulan en el ámbito formativo.

³ Los entrevistados fueron docentes, académicos y directivos de las 8 escuelas de arquitectura chilenas que participaron en la investigación antes mencionada, todas aquellas pertenecientes al Consejo de Rectores de las Universidades de Chile (CRUNCH).

⁴ Grupos focales: Mayo/2019, Expo-conversatorio entre investigadores y docentes de escuelas del país, en la sede del Colegio de Arquitectos de Chile; y octubre/2019: Taller-conversatorio “Formación de arquitectura y desarrollo profesional”, XXI Bienal de Arquitectura de Chile, entre investigadores e invitados de universidades de Talca, Católica y de Alicante (España).

Perfil de la escuela. La mayoría de las escuelas de arquitectura, desde sus propias universidades, se han visto fuertemente presionadas para articular con las exigencias que les permitan sintonizar con las estructuras devenidas de Bolonia, así como con los parámetros que les permitan obtener una buena acreditación institucional por parte de la Comisión Nacional de Acreditación (CNA)⁵. Antes estas presiones, algunos casos han dado respuestas desde procesos reflexivos y apuestas disciplinares particulares, y otros han sucumbido a la homologación y la norma impuesta.

2.2 Dimensiones para la caracterización de tres acciones a partir del caso EAD PUCV.

Como adelantábamos, para el contexto nacional el principal referente en términos de lo que podría constatarse como una innovación pedagógica para la formación disciplinar, es la propuesta desarrollada por la EAD PUCV (1952-1972), mencionada como una de las *Radical Pedagogies*. El trabajo de Colomina (2014) revisa una serie de experimentos pedagógicos que jugaron un papel crucial en la configuración del discurso y la práctica arquitectónica en la segunda mitad del siglo XX, y que desafiaron al pensamiento normativo, cuestionaron, redefinieron y remodelaron el campo de la arquitectura en tiempos de posguerra. Estos nuevos modos de enseñanza sacudieron los cimientos y alteraron los supuestos, en lugar de reforzarlos y difundirlos. Es decir, fueron “radicales” en el significado literal derivado del latín *radix* (raíz), ya que cuestionan la base de la arquitectura. Para Colomina (2014), funcionaron como pequeñas empresas, a veces al margen de las instituciones, pero tuvieron un impacto tan duradero, que gran parte de la enseñanza de la arquitectura en la actualidad todavía refiere a algunos de los paradigmas que introdujeron.

Como referente para otras categorías de análisis de los casos que revisaremos entonces, el caso de la propuesta docente de la EAD PUCV, se ha abordado a partir de cuatro dimensiones que servirán como parámetros para la particular reflexión en torno a lo que define una comunidad formativa, sus prácticas internas y su potencial ecológico:

Territorio: se entiende como el reconocimiento de un territorio o región “propio” a explorar como campo de acción y experimentación. En el caso de la EAD, las travesías priorizaron el conocer un territorio y cultura americana menos explorada y valorizada en relación a la cultura eurocéntrica.

Observación: observación – reflexión del habitar a través del croquis como herramienta para el estudio de la ciudad y los territorios; se constituye en una práctica fundante de la propuesta docente de la EAD, permeando además a otras escuelas y didácticas disciplinares.

Comunidad: desde la comunidad compuesta por docentes y estudiantes, en la exploración se vuelve un ritual la toma de decisiones colectivas y la colaboración que, ante la incertidumbre y la improvisación, desestabilizan cualquier idea previa de orden o control.

⁵La CNA se rige por lo dispuesto en la nueva Ley de Educación Superior numeral 21091 de año 2018.

Obras: construcción de obras como ejercicio académico; mediante dispositivos se ensaya la gestión y la logística necesaria para intervenir en los territorios con acciones y obras de tipo escultórico-arquitectónicas.

Si bien en este último punto, coincidiendo con Wagner (2019), es claro que como resultado de la lectura poética del paisaje en su mayoría las obras construidas son de carácter escultórico y están insertas en un territorio solitario de acceso exclusivo para la comunidad como es la Ciudad Abierta, nos parece que el aporte en este sentido no es el diálogo con realidades sociopolíticas. Sino que lo especialmente relevante reside justo en este interior específico: en la comunidad formativa, en lo local del territorio, en lo particular de la mirada.

3. Tres casos: acciones e innovaciones pedagógicas

Los tres casos que presentaremos tienen algo en común entre sí, tal como lo tienen con el antecedente de referencia, la escuela de la EAD PUCV: provienen de escuelas regionales alejadas de las dos escuelas históricas ubicadas en Santiago, la capital del país. Desde un análisis desde las entrevistas, las revisiones documentales de los respectivos postulados pedagógicos y observaciones en terreno, nos interesa conocer porqué estas experiencias docentes se sitúan de forma excéntrica en el territorio nacional y cómo, desde lo local, tienden a reforzar el trabajo en comunidad.

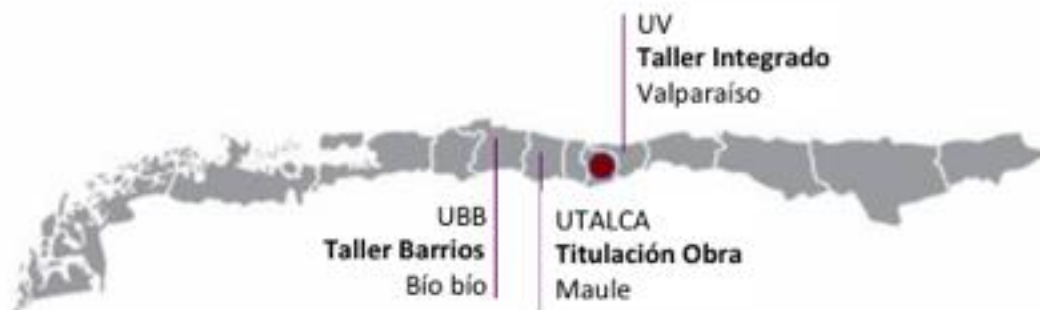


Fig 2. Escuelas analizadas en regiones del territorio chileno: mapa. Fuentes: elaboración propia.

En las últimas décadas, paralelamente a la implementación generalizada de los ajustes curriculares devenidos de Bolonia (1999), en Chile -como en toda Europa y EEUU- ha surgido un renovado interés por la producción de artículos y libros sobre nuevas pedagogías en general (García 2017; Paymal 2015)⁶, como en particular sobre la enseñanza aprendizaje y la didáctica de arquitectura (Harriss y Froud, 2015; Fuentealba, Barrientos, Goycoolea y Araneda, 2017)⁷, incluso a nivel de programas de (un) posgrado (ver Fig. 1). En este contexto, es que surgen estas experiencias docentes que intentan reubicar al docente y al estudiante en una interrelación más horizontal acorde a una nueva sensibilidad y a una estructura social en definición, desafiando el pensamiento normativo y cuestionando, redefiniendo y reorganizando el campo disciplinar prospectivamente.

Los casos que revisaremos cobran un nuevo sentido y pertinencia en la actualidad, pues son acciones pedagógicas con un importante potencial innovador. No obstante, frente al estado de desarrollo e influencia que cada una tiene en el medio nacional, distinguiremos sus posibles alcances entre (i) innovaciones y (ii) acciones pedagógicas:

Por **"Innovación⁸ pedagógica"** entenderemos los nuevos conocimientos que, a través de la investigación y acción sistemática, constituyen un aporte a la disciplina en general, y a la práctica en particular. Se trata de comunidades que han logrado movilizar prácticas ecológicas internas de relaciones frente a eventos que van impactando la formación disciplinar.

Por **"Acción pedagógica"** entenderemos los hechos, actuaciones y prácticas reflexivas que implican un movimiento o actividad de experimentación y exploración por parte de una comunidad de aprendizaje, hacia una ecología relacional frente a eventos que van impactando la formación disciplinar. Se trata inicialmente de una innovación en potencia.

⁶ Explorando otras formas de aprendizaje surgidas desde los últimos adelantos de las neurociencias o neurodiversidad.

⁷ La reducción en la duración de la educación en arquitectura en el Reino Unido y en toda Europa ha fomentado un sentido de apertura colectiva hacia la exploración de otros modelos de formación profesional. No obstante, es importante notar y comparar cómo el marco institucional de esta formación es un instrumento que fomenta la innovación disciplinar o es un lastre que lleva a la repetición de rutinas asentadas y le impide adecuarse a los nuevos requerimientos profesionales.

⁸ Este término proviene del latín "innovativo" que significa "Crear algo nuevo", y está formada por el prefijo "in" (que significa "estar en") y por el concepto "novus" (que significa "nuevo").

Los casos que revisaremos son los siguientes: **Titulación por Obra**, de la Universidad de Talca (2005-2020); **Taller Integrado**, de la Universidad de Valparaíso (2013-2020); y **Taller de Barrio**, de la Universidad del Bío-Bío (Concepción, 2015-2020). Respectivamente refieren: a la titulación –habilitación mediante la ejecución de una obra menor, a una estructura curricular nueva que no distingue entre taller de proyecto y asignaturas de aula y a una acción de vinculación con el medio que “verticalmente” integra a talleres de proyecto de varios niveles y a la comunidad vecinal cercana. En términos generales, todos los casos nacen en el contexto de la universidad pública. El caso de Talca es ampliamente conocido y registrado como una nueva apuesta formativa que incluso destaca a nivel internacional, y en términos de su sistematización es el único que catalogamos como una innovación pedagógica. Mientras que los otros dos, son acciones pedagógicas que también permiten mediante su contrastación, evidenciar por una parte el cómo el ensayo de nuevas formas de ejercer la enseñanza aprendizaje de la arquitectura puede implementarse desde la estructura curricular hacia la práctica. O bien desde la práctica y las didácticas de un taller, persiguiendo que ello pueda consolidarse o visibilizarse en el currículo respectivo. Todos los casos, como se apuntará más adelante, son ensayos posibles gracias a las comunidades formativas y al espíritu colectivo que los sostiene.

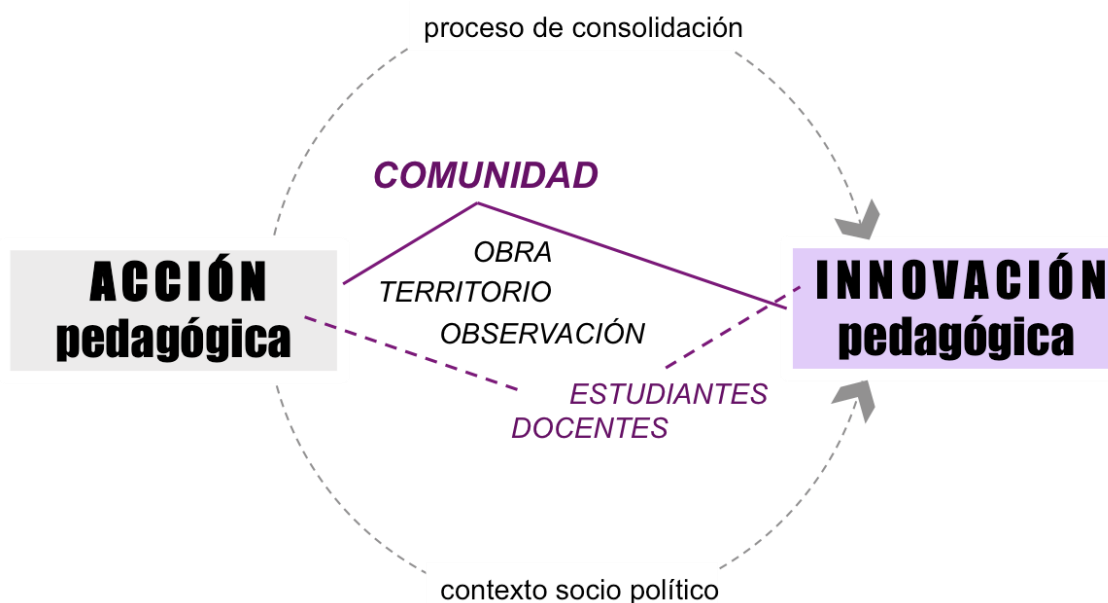


Fig 3. Diagrama de categorías y conceptos para el análisis. Fuentes: elaboración propia.

3.1 Titulación por obra. Universidad de Talca. 2005-2019

La escuela se crea al año 1999 en el seno de la Universidad de Talca, una institución estatal de región del Maule que, desde el inicio, apuesta por una propuesta diferenciadora que la haga competitiva frente a la proliferación de instituciones privadas presentes en el mercado, surgidas durante esa década. Así pues, la rectoría encarga la creación de la escuela a destacados profesionales a nivel nacional en el tema de la docencia, quienes desde sus inicios desarrollan

una amplia investigación sobre las posibilidades de desarrollo de la escuela en este particular territorio⁹.

A poco inaugurado el proyecto educativo de Talca, el perfil del estudiante de la zona es entendido como un “capital humano” particular, que se presenta como una oportunidad para repensar las prácticas formativas frente a las necesidades de un territorio regional modesto. La apuesta formativa de esta nueva escuela se sostiene en base a un núcleo docente acotado que, con una organización curricular organizada en cuatrimestres, se complementa de un régimen de docentes invitados que imparten clases o talleres por cortos períodos de tiempo.

La comunidad formativa; articulada con un grupo de docentes estable y otros visitantes, sumado a estudiantes principalmente de la región, que conocen el territorio del llamado “Valle central” (Uribe y Griborio, 2013), definen un perfil de escuela excéntrica que se ordena en torno a las máximas declaradas en el perfil de egreso: el oficiar, el operar y el innovar. El formato de Titulación por Obra, resuena directamente con las competencias relativas al título profesional del arquitecto, y como innovación pedagógica evidencia un proceso formativo integralmente ligado al territorio que habita con un fuerte énfasis en el oficio y en la gestión. Parte importante de su reconocimiento nacional e internacional es, más que por efecto de la acreditación institucional oficial, debido a sus publicaciones en el medio latinoamericano y por el constante flujo de profesores externos invitados a sus talleres y aulas¹⁰. El potencial ecológico de las prácticas en este caso es evidente. Ponen en relación desde la dimensión de lo local aspectos claves como la observación, el territorio y la obra. Todas acciones (o conceptos) del acervo disciplinar nacional, que logran en este caso volverse específicas y características de esta comunidad en términos colectivos: más allá de la escuela hacia las mismas localidades de la región.

⁹ La rectoría encarga inicialmente la creación de la escuela a Angela Schweitzer, quien delega la misión a Juan Román. Los estudios acerca de la vinculación con el territorio Valle Central contaron con la colaboración e importante asesoría del arquitecto Winnie Mass, de la oficina neerlandesa MVRDV.

¹⁰ La publicación de varios libros impresos y artículos en la web de la editorial mexicana Arquine, de amplia consulta y reconocimiento a nivel latinoamericano.

La Titulación por Obra es un formato que originalmente propone Juan Román, que se materializa con el primer titulado el año 2005. Y consiste en el diseño, gestión y construcción de una obra menor que busca (además de evidenciar las competencias del futuro arquitecto) aportar a la conformación del hábitat de alguna de las localidades de la región. Esta innovación pedagógica, que se sustenta en tres pilares, a saber: el perfil de estudiante (o lo que ellos definen como capital cultural), el territorio (adoptado bajo el concepto de Valle Central) y la obra (la práctica por excelencia); consta también de un cuarto y muy relevante aspecto catalizador: el liderazgo y la claridad de las ideas originalmente desarrolladas por Román. Lo que ha dado un foco (o un Norte podríamos decir) coherente, que ha ido sumando experiencias y un equipo o una comunidad formativa comprometida en aportar a lo que hemos denominado como innovación pedagógica.



Fig 4. Titulación por Obra, talleres y entrevista caso UTalca. Fuente: Elaboración propia en base a fotografías de Macarena Barrientos, Jessica Fuentealba.

3.2.- Taller integrado. Universidad de Valparaíso, 2013-2020

El Taller Integrado (en adelante TI) de la Universidad de Valparaíso surge de un proceso de innovación curricular asociado a dos proyectos MECESUP11 (2007-2013), lo que se sumó a una serie de inquietudes por actualizar el plan de estudios, acción que se concreta el año 2012. En este caso, la acción pedagógica relativa al Taller Integrado, se encuentra caracterizada por dos aspectos centrales: la novedad atípica de integrar en vez de atomizar el currículo y sus partes justamente cuando las exigencias del sistema global de control de la calidad de la educación superior tienden a ser cada vez más preciso en medir tiempos, dedicación horaria (en formato de SCT) y otros.

¹¹ Los proyectos: MECESUP UBB0401, dirigido por Roberto Goycoolea, que el año 2007 conforma Red de Escuelas de Arquitectura, universidades Católica, Arturo Prat, del Bío-Bío y de Valparaíso, dirigido a detectar las tendencias actuales del campo laboral del arquitecto así como las competencias requeridas para hacer frente a los campos

Para que en el contexto de la necesaria actualización curricular se llevara a cabo una reestructuración mayor como la del TI, fue fundamental la participación activa de un grupo de docentes jóvenes, egresados de la UV que van ocupando espacios dentro de la escuela y empujando cambios mayores. Críticos del sistema vigente, regido aún por los esquemas rígidos de la que fue la sede Valparaíso de la Universidad de Chile hasta los años 80, son los más comprometidos con el ajuste curricular que implicó evidentemente revisar prácticas asentadas, presupuestos, dedicaciones horarias entre otros.

El perfil de estos noveles docentes se cruzaba con el de las nuevas generaciones de estudiantes. De hecho, ellos mismos reconocían que “el esquema curricular anterior fue generando una diáspora de conocimiento poco virtuosa en el acervo de los estudiantes, lo que hacía de la integración una tarea forzada, no siempre lograda, de los conocimientos adquiridos” (Ojeda et al, 2014).

No obstante, a diferencia del caso de Talca y más en sintonía con en de la UBB, el perfil de esta escuela presenta una larga historia y un pasado ligado a otras acciones pedagógicas implementadas en los años 60s¹². Este aspecto debe ser considerado, pues la nueva configuración de la estructura curricular que busca reforzar la posición central del Taller de Proyectos como elemento principal de la enseñanza aprendizaje, se sitúa por sobre la generalidad de los planes normados en donde el taller se complementa a través de diversas asignaturas que no se encuentran necesariamente ligadas entre sí. Desde 2015, la escuela ha ido avanzando con el Taller Integrado desde los años iniciales hacia los finales de la carrera. No obstante, este caso no parece terminar de sistematizarse como una innovación pedagógica, pues no ha evidenciado transformaciones mayores por ejemplo en la titulación, modos o competencias de sus egresados.

emergentes de la profesión. ; y MECESUP UVA0811 (2013): “Implementación nuevo currículum para una enseñanza actual de la arquitectura”, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso.

¹² La escuela de arquitectura de la UV, además de recibir directamente la influencia de su vecino la EAD PUCV; ensayo didácticas como los talleres verticales o de integración transversal; acciones pedagógicas que se llevaron a efecto durante aquellos años bajo la dirección de Angela Schweitzer, una de las primeras arquitectas docentes e investigadoras de Chile.

El hecho de que el TI no haya, por ejemplo, alterado la titulación sobre todo en tiempos en donde crece la demanda por educación continua y especialización, es un aspecto que acusa que el potencial ecologizante de esta acción aún no permea con fuerza. Si bien, las prácticas más colaborativas tienden a valorizar “lo común”, fortaleciendo y consolidando la idea de comunidad formativa o de colectivo para alejarse de la idea de la autoría solitaria tan tradicional dentro de la disciplina; no termina de explicitarse ello en una innovación pedagógica relevante que además pudiera traspasar los límites del caso para mostrarse como ejemplo a otros. En términos del sentido político doméstico de este caso, parece relevante destacar que esta necesaria actualización formativa implicó que jóvenes docentes asumieran liderazgos articulando cambios en las relaciones interpersonales, entre pares y con sus estudiantes, desafiando a las jerarquías tradicionales de la universidad.



Fig 5. Plan de estudios, entrevista y exposición en taller, caso UV. Fuente: Elaboración propia en base a fotografías de Macarena Barrientos, Jessica Fuentealba.

3.3.- Taller de Barrio. Universidad del Bío-Bío, 2014-2020

Esta iniciativa docente, surge de la reflexión de un grupo de profesores interesados en la relación de la investigación acción y la producción de conocimiento sobre prácticas de enseñanza-aprendizaje en el ámbito disciplinar. Este grupo de docentes, ya contaban con experiencias e inquietudes en torno no sólo a la temática de la didáctica proyectual¹³, sino también en torno a la incidencia de las políticas públicas en el contexto de las investigaciones académicas¹⁴.

Para una escuela fundada hace más de 50 años en una ciudad al sur de la capital nacional, con el objetivo primero de descentralizar la formación de arquitectos y segundo abordar en detalle las particularidades de la propia región, el tema del compromiso público y territorial estuvo siempre presente. En este sentido, la acción pedagógica del Taller de Barrios viene a consolidar en términos concretos un anhelo que permite luego de una larga y destacada trayectoria, significada por un perfil de destacados estudiantes y profesores, poner en relación directa a la institución con su comunidad local cercana. Con sus vecinos, se podría decir.

El territorio escogido para abordar el primer trabajo de campo de este taller ha sido en el barrio Nonguén, donde se ubica la escuela de arquitectura. El modelo de gestión propuesto se basa en el trabajo colaborativo y en una serie de experiencias *conversacionales* entre universidad, institución pública y comunidad. Esta vinculación con el medio extrauniversitario, y el énfasis práctico de la acción pedagógica, implica relaciones internas nuevas a ensayar; como la verticalidad en los talleres -de primer a cuarto año-15, lo que fue entendido como una estrategia para abordar de manera más integral, diferentes aspectos y complejidades arquitectónicas y urbanas de los proyectos.

La comunidad formativa en este caso no sólo se ve ampliada por la relación directa con sus vecinos, sino que además por la inclusión de otras carreras (además de arquitectura) que se suman a la iniciativa. La diversidad de actores se promueve desde la integración curricular entre docentes y estudiantes de las carreras de Arquitectura y Trabajo Social. Y se diseñan estrategias para encuentros participativos, en conjunto con profesionales de instituciones públicas, y con los vecinos, en el avance de proyectos y obras.

¹³ En la Universidad del Bío-Bío (UBB) se dictó entre los años 2000 al 2004, un programa de perfeccionamiento para docentes, con el apoyo de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica), que derivó en la creación de un programa de Magister en Didáctica Proyectual (MADPRO, 2005-2015), donde se graduaron docentes de universidades de todo Chile, Argentina y Perú.

¹⁴ A partir de 2016, parte de la masa crítica del MADPRO se incorpora a la investigación: “Adaptación al cambio climático en entornos informales: Análisis y fortalecimiento de Iniciativas Locales en Latinoamérica y el Caribe” (ADAPTO), liderada por IDRC-Universidad de Montreal (Canadá), cuyo objetivo principal fue, desde la academia, incidir en la política pública. También se establecen vínculos con el programa gubernamental “Quiero mi barrio”, transformándose en una de las contrapartes como institución pública.

¹⁵ La verticalidad como acción pedagógica es una estrategia proveniente de la cultura anglosajona de los años sesenta, que llegó a Chile a través de los trabajos de Schweitzer (1992) en las universidades de Chile (Valparaíso) en los años setenta, y Católica del Norte (Antofagasta) en la década siguiente.

En términos metodológicos, destaca la prevalencia de las dinámicas tradicionales del taller de proyectos, lo que se suma a la estrategia conversacional para validar e integrar saberes mutuos entre los actores¹⁶, fortaleciendo los conceptos y el ensayo del colectivo y del co-diseño. Destaca, como estrategia comunicacional y formativa, la imagen quirográfica: la entrevista sitúa y rescata el relato hablado de vecinos/as del barrio sobre un recuerdo significativo para el colectivo, situación que luego el estudiante primero dibuja y luego produce con una técnica similar al grabado. Se trata de método técnico-político que permite indagar en la memoria y que busca conservar en una imagen informada de los saberes locales. Por otra parte, algunas de estas iniciativas locales son recogidas y gestionadas, en conjunto con programas gubernamentales, para elaborar los proyectos ejecutivos y ser construidas en los barrios.

Fig 6. Taller de Barrios, instancias de trabajo con la comunidad. Fuente: Elaboración propia en base a fotografías del Taller de Barrios,



GIDPRO.

4. Reflexiones finales

A pesar de las diferencias puntuales de cada caso, y precisamente a raíz de ellas, en todas las comunidades educativas estudiadas, hemos encontrado respuestas más reflexivas que reactivas frente a los eventos que han impactado la formación disciplinar en Arquitectura en Chile, donde los docentes han asumido un tipo de práctica más “radical” que apuesta por otra forma de relación con los estudiantes y por una nueva forma de ejercer lo común. A ello se suma un nuevo entendimiento y compromiso con la centralidad de la práctica vinculada a la investigación, aspecto que, si bien se articula con la diversidad de perfiles de profesores que actualmente ejercen la docencia, está relacionado también a la responsabilidad que implica ser parte de

¹⁶Entre las estrategias comunicacionales y formativas está la imagen quirográfica: la entrevista rescata el relato hablado de vecinos/as del barrio sobre un lugar, el estudiante croquea la situación y luego la produce con una técnica similar al grabado. Se trata de método técnico-político que busca conservar en una imagen informada los saberes locales.

instituciones universitarias estatales, fuertemente orientadas a cultivar la dimensión pública y social de la disciplina.

Desde una perspectiva histórica, es evidente la influencia de la tradición de la EAD PUCV en los casos analizados. Las nociones de territorio, observación, comunidad y obra, han sido recurrentes referencias. Y son precisamente los ejes en torno a los que pivotean las prácticas y el potencial innovador particular que, en cada caso, ha permitido desarrollar estas aportaciones pedagógicas desde el interior de cada escuela -y desde diferentes regiones- hacia el medio nacional de un país altamente centralizado.

Desde una perspectiva menos disciplinar, pero más actual e institucional, también resaltan claves que permiten cuestionar y ensayar acciones e innovaciones más allá de la norma y de los énfasis cada vez más recursivos y menos exploratorio de las estructuras del sistema universitario. En este sentido, parecen ser relevantes como ya declarábamos el valorizar las características disímiles de cada escuela, especialmente de quienes son sus estudiantes y docentes. Ante la abstracción de la norma homologadora, parece volverse vital el potencial ecologizante e innovador de las comunidades formativas particulares.

Considerando la coherencia que estas experiencias han tenido en el tiempo, podemos remarcar que la propuesta de Titulación por Obra de Talca es la única de las tres, que entendemos como una innovación pedagógica. No sólo porque es la de más larga data, sino porque es fundante en su novedad y en su capacidad de dar cuenta (a partir de una acción puntual como la titulación) de todo un enfoque pedagógico que abre la posibilidad no sólo a una escuela, sino a la disciplina de la arquitectura en general, de repensar sus formas de enseñanza y de aprendizaje.

Por otra parte, las experiencias de Taller Integrado de Valparaíso – que entendemos como una acción estructural mayor al estar relacionada al currículo, mas no integral a la apuesta formativa total (al no impactar la titulación, por ejemplo). Así como el Taller de Barrios en Concepción – que entendemos como altamente colaborativa en tanto su impacto en el medio y en sus prácticas internas, más no consolidada aún al no tener el debido reconocimiento de evidencia curricular-, son acciones pedagógicas que aún requieren de una mayor maduración en el tiempo como para constituirse en aportes disciplinares más allá de sus contextos particulares.

Finalmente comprobamos que para los procesos de enseñanza-aprendizaje disciplinar, tanto en su dimensión interna como en relación a lo local y a lo comunitario, siguiendo a Tzonis (2014), la pregunta relevante no versa solamente en torno a la naturaleza global o particular del conocimiento. Sino que pivota en torno a cómo (estudiantes, docentes, académicos, ciudadanos y profesionales de la arquitectura también) nos relacionarnos críticamente con los potenciales de la realidad de cada región, o de cualquier región. Y desde esa dimensión concreta, tan propia del ejercicio, ponemos también en valor el potencial ecológico de las prácticas como una nueva forma de ejercer lo común y un nuevo compromiso con la centralidad de la acción e investigación. Siguiendo a Stengers (2009), entendemos que son nuestras prácticas y la evolución de éstas, las que agregan hoy al proyecto un sentido político y colectivo, -factible de ser resignificado e implementado en otros contextos- que emerge incipientemente como un aporte desde la base formativa a la disciplina arquitectónica.

Referencias

- ASCUI, H.; BURDILES, R.; LAGOS, R.; SAEZ, N. 2018. *Taller de Barrio: hacia un modelo de formación intersectorial socialmente inclusivo en arquitectura*. En: Actas III Congreso Intersecciones, Santiago de Chile. pp. 318-324.
- [AULABORATORIO] LLANO, J.; BARRIENTOS, M.; FUENTEALBA, J. *Como la institucionalización de las escuelas permite (o no) agenciar la pluralidad desde los inicios*. En: Acta 1er Encuentro Nacional de Iniciación a la Arquitectura, Chile. (En imprenta).
- BERNASCONI, A. 2017. *Desafíos del futuro de la educación superior chilena*. Santiago de Chile: Centro de políticas públicas. Disponible en: <https://politicaspUBLICAS.uc.cl/wpcontent/uploads/2017/08/Paper-N%C2%B0-96-Desaf%C3%ADos-del-futuro-de-laeducaci%C3%B3n-superior-chilena.pdf> (Consulta: 12 de mayo de 2019).
- COLOMINA, B. *Radical pedagogies* [en línea] Disponible en: <https://radical-pedagogies.com/> (Consulta: 12 de septiembre de 2020).
- FUENTEALBA, J.; LAGOS, R. 2018. *Enseñanza de la arquitectura y reformas. Mapeo de acciones y reacciones a partir de los años 2000 en Chile*. En: Acta. III Congreso Intersecciones, Santiago de Chile. pp. 289-293.
- FUENTEALBA, J.; BARRIENTOS, M.; GOYCOOLEA, R. y ARANEDA, C. 2019. *Sistemas universitarios: ¿Soporte o corsé para la enseñanza de la arquitectura?* En actas VII Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura, JIDA'19. Madrid, ETSAM-UPM.
- GARCIA, A. 2017. *Otra Educación ya es Posible: Una Introducción a las Pedagogías Alternativas*. Litera Libros, Madrid.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños.
- HARRISS, H; FROUD, D. 2015. *Radical Pedagogies. Architectural Education and the British Tradition*. Edited By RIBA Publishing, Londres.
- LAGOS, R. 2013. Enseñanza de la arquitectura. Movimiento universitario y reformas en Chile, 1964–1973". *Revista 180*. No 32, pp.24-29
- MABARDI, J. F.; LAGOS, R. 2012. *Maestría del proyecto. Apuntes para una práctica de la enseñanza de la arquitectura*. Concepción (Chile): Ediciones de la Universidad del Bío-Bío.
- MONTANER, J. M. 2003. Chile, arquitectura contemporánea. *VISIÓN* No 2. Barcelona: ETSAB, pp. 2
- PAYMAL, N. 2015. *Pedagoogia 3000, una pedagogía para el tercer milenio*. Noemi Paymal. Editorial Kier, Buenos Aires.
- ROMAN, J. 2011. Ondulaciones. Sobre las "obras de titulación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. *Revista SUMMA*. No 117. pp. 125-131.
- SCHWEITZER, A. 1992. *El taller: teoría y práctica en la docencia universitaria*. Santiago de Chile: Ediciones CPU.
- STENGERS, I. 2017. *En tiempos de catástrofes. Como sobrevivir a la barbarie que viene*. Barcelona. NED ediciones/Futuro anterior.
- TORRES-NADAL, J. M.; NIETO, E. 2014. *El modelo Alicante: disidencias espaciales en la enseñanza del proyecto de arquitectura* [en línea]. Estudio Torres Nadal. Disponible en: <http://www.torresnadal.com/el-modelo-alicante-disidencias-espaciales-en-la-ensenanza-del-proyecto-de-arquitectura/>. (Consulta: 12 de septiembre de 2020).
- TZONIS, A. 2014. Architectural education: The core and the local. *Frontiers of Architectural Research*. Volume 3, Issue 2, June, pp. 224-226. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2014.04.001>
- URIBE, J. L.; GRIBORIO, A. 2013. *Talca. Cuestión de educación*. Ciudad de México: Editorial Arquine.
- WAGNER, L. Ch. 2019. Reclaiming the Public Space. Young Chilean architects revive performative concepts of the 1960s. *Arch these Review*. No 3, pp. 44-51.

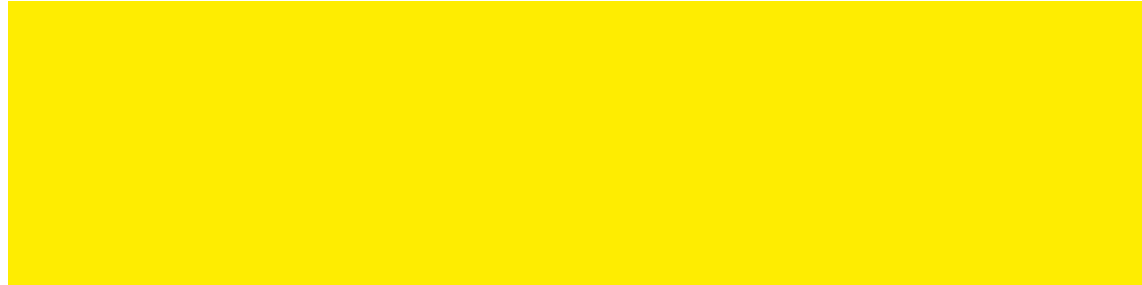
Bio

Dra. Arquitecta por la Universidad de Alcalá. Máster en Programación Urbana por la Universidad de Ferrara. Arquitecta por la UTFSM, Universidad Técnica Federico Santa María, en donde es parte del cuerpo docente del Departamento de Arquitectura desde 2007.

Bio

Arquitecto de la Universidad del Bío-Bío, 1985. Profesor asociado del Departamento de diseño y teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, Universidad del Bío-Bío (Concepción, Chile). Master "Historia. Arte, Arquitectura y Ciudad", Universidad Politécnica de Cataluña (España, 1993). Doctor © con especialización en enseñanza del proyecto, Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Integrante del Comité Académico del Magister Latinoamericano de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño de la Universidad del Bío-Bío, y docente del Diplomado de Docencia en arquitectura de la Universidad de Chile.

Sputnik II como espectáculo: Arquitectura y cuerpo en el espacio



Sputnik II as spectacle: Architecture and body in
space



David Jiménez Moreno

Universidad Politécnica de Madrid, España

david.anarqio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0586-7709>



Resumen

La primera forma de vida compleja en orbitar la Tierra lo hizo en un artefacto programado para asesinarla. A pesar del avance revolucionario que trajo el Sputnik II, detrás de sus apariencias futuristas persiste la misma ideología que busca entender el universo y relacionarse con él en términos de dominio y destrucción. La cápsula espacial no puede entenderse sin el usuario que alojaba, Laika, una perrita mestiza de tamaño mediano que sobrevivió en las calles de Moscú antes de ser recogida y sometida a un entrenamiento extremo. La rapidez de adaptación en los entrenamientos y su capacidad para la socialización con los humanos convertía a los canes en candidatos ideales con los que experimentar, pero los rusos contaban además con otro factor añadido, la herencia de los estudios realizados décadas antes por Ivan Pavlov desvelando detalladamente su fisiología y psicología. El marco en el que se ideó el Sputnik II fue uno de los momentos álgidos de la Guerra Fría, cuando las dos potencias vieron el espacio exterior como el próximo escenario en el que lucirse y derrotar a su adversario. La rivalidad entre superpotencias provocó que la creación y lanzamiento del Sputnik II fuera apresurado y sin motivaciones científicas que lo sustenten, fue concebido para el espectáculo.

Palabras clave: Sputnik II; Laika; Guerra Fría; Carrera Espacial

Abstract

The first complex life form to orbit Earth did so in an artefact programmed to kill it. Despite the revolutionary advance brought about by Sputnik II and behind its futuristic appearances lay the same persisting ideology that sought to understand the universe and relate to it in terms of domination and destruction. The space capsule cannot be understood without the user it housed, Laika, a medium-sized mixed-breed dog who survived Moscow's streets before being collected and subjected to extreme training. Dogs' speed of training adaptation and their ability to socialise with humans make them ideal experimentation candidates. Yet there was an added factor in the case of the Russians: the heritage of the studies conducted decades before by Ivan Pavlov, who detailed their physiology and psychology. The framework in which Sputnik II was devised was a high point in the Cold War, when the two superpowers saw in outer space a new scenario in which to show off and defeat their adversary. Such rivalry caused the creation and launch of Sputnik II to be rushed. The launch was not supported by scientific motivations, it was conceived for the show.

Key words: Sputnik II; Laika; Cold War; Space Race

Para citar este artículo / To cite this article:

MORENO, J.C Sputnik II como espectáculo: Arqui-tectura y cuerpo en el espacio. En: [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. 2022, Vol. 10, Núm. 1. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/12.20284>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 David Jiménez Moreno

1. La potestad humana para experimentar con la *otredad* en los inicios de la exploración espacial



Fig. 1. Laika expuesta ante las cámaras.

La primera forma de vida compleja que orbitó la Tierra lo hizo en un artefacto programado para asesinarla. Kudryavka, rebautizada como Laika, era una perra mestiza de tamaño mediano que sobrevivía en las calles de Moscú. Los soviéticos habían desarrollado una amplia experiencia lanzando perros en cohetes hasta elevadas altitudes, pero no habían conseguido superar la barrera marcada por la atmósfera terrestre cabina (Nelson 2017). La rapidez de adaptación en los entrenamientos y su capacidad para la socialización con los humanos convertía a los canes en candidatos ideales con los que experimentar, pero los rusos contaban además con otro factor añadido, la herencia de los estudios realizados décadas antes por Ivan Pavlov desvelando detalladamente su fisiología y psicología cabina (Nelson 2017). Los animales seleccionados para las pruebas de vuelos orbitales debían ser hembras, debido a que su anatomía facilitaba la colocación del traje antigравedad y los instrumentos que debían almacenar sus desechos orgánicos. Solían recoger animales que vagaban por las calles, dando por hecho que estaban acostumbrados a soportar duras condiciones de hambre y frío, que ya estaban curtidos en la adversidad. Los perros seleccionados eran sometidos a entrenamientos extremos sin descanso durante días para que asimilaran las dificultades del lanzamiento. Les introducían en centrifugadoras que reproducían la velocidad del cohete, les sometían a ruidos exagerados similares a las explosiones y chirridos de la maquinaria, y les encerraban en espacios sucesivamente más pequeños para acostumbrarlos a las escuetas dimensiones de la cabina (Nelson 2017). En las durísimas pruebas destacó Laika, con solo tres años, pero mostrando una tranquilidad que sorprendió a los encargados del programa de adiestramiento (fig. 1).

Las perras de los vuelos orbitales fueron modificadas en laboratorio para optimizar sus características biológicas a las necesidades concretas de los experimentos (Nelson 2017). Se les sometía a una cirugía para desplazar su arteria carótida hacia un pliegue de piel en la zona exterior del cuello, donde posteriormente se colocaba un dispositivo para medir la presión arterial que podía conectarse a un sistema para monitorizarla. Los encargados del programa espacial soviético ni si quiera se cuestionaron la legitimidad acerca de su capacidad para realizar las modificaciones físicas o los entrenamientos infernales a los que sometieron a los animales, dieron por hecho que podían, y lo hicieron. La facultad que la humanidad se ha concedido a sí misma para determinar el destino del resto de seres vivos ha tenido un impacto letal sobre los ecosistemas terrestres, perturbando el mundo entero por el privilegio que asume una sola



especie.

Fig. 2. Niña expuesta ante el público de Kongorama

La atribución de derechos con pretensión de proteger únicamente a la humanidad tiene como consecuencia directa la exclusión del resto de seres vivos, consintiendo tácitamente el abuso sobre ellos. Braidotti afirma que en la definición de humanidad es tan relevante lo que incluye como lo que expulsa (Braidotti 2014), y este cisma determina de manera concluyente que los expulsados carecen de atributos propios que importen, que solo tenga valor la proyección de intereses que la humanidad establece sobre ellos. En palabras de Frazer, las personas «confunden el orden de sus ideas con el orden de la naturaleza y por ello imaginan que el dominio que ellos tienen o creen tener sobre sus pensamientos les permite ejercer el correspondiente dominio sobre las cosas.» (Frazer 1994).

La definición de humano siempre ha sido difusa y pocas veces se ha empleado con neutralidad. Un claro ejemplo de ello tuvo lugar pocos meses después del lanzamiento de Laika en otro evento con anhelos de ser una referencia global: la Exposición General Bruselas de 1958. El Ministerio de Colonias belga desarrolló una exhibición llamada Kongorama, un zoo humano (Fig. 2).¹ Hicieron creer a un grupo de africanos provenientes de las posesiones coloniales belgas que viajarían a Europa para un intercambio cultural, pero una vez llegados a Bruselas se les condujo a la réplica de una aldea congoleña. Encerrados tras una cerca de bambú, debían deleitar a los espectadores con el exotismo que les atribuían, aguantando burlas y lanzamientos de plátanos, cacahuetes y monedas. La humanidad ha demostrado a lo largo de los siglos actuar de forma segmentaria, y de hacerlo «binariamente, según grandes oposiciones duales» (Deleuze y Guattari 2004). Esta postura impone una partición radical del universo que genera categorías antagónicas de manera automática. Si en un lado está lo humano, por correspondencia, en el otro, se sitúa lo no humano. Si a lo humano se le concede valor, a lo contrario no; si lo humano merece protección, lo contrario no. Esta frontera artificial e infranqueable cercena nuestro vínculo con el mundo y nos aísla de la vida al arrastrarnos a una concepción restringida de la misma. Skolimowski afirma que «la deficiencia de nuestro código para interpretar la naturaleza conduce a la deficiencia en nuestra relación con ella» (Skolimowski 2017). La deficiencia en la interpretación resulta en la deficiencia de la relación, y en estos términos, la concepción antropocentrista requiere un universo cerrado a la diversidad y la compasión, desarrollando una categoría dominante que debe atrofiar o asimilar aquello que toca, porque lo que no es humano está en el bando contrario. Es la anestesia del corazón y la justificación de la explotación.

¹ Véase <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/belgium-comes-to-terms-with-human-zoos-of-its-colonial-past>

2. La arquitectura como ejecutora de la ideología

El contexto global en el que ambos eventos se desarrollaron define el trasfondo de su naturaleza. La exposición fue la primera feria mundial que tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial, y se basó en el progreso técnico y científico originados en la era atómica. El tema de la exposición era: «evaluación del mundo para un mundo más humano», con lo que pretendía poner a la especie como paradigma y al mismo tiempo medida del progreso. Tan solo diez años después de que se aprobara la Declaración de Derechos Humanos, Europa acogía un zoo constituido por personas, lo que lleva a sospechar que a los africanos enjaulados no se les atribuía la condición de humanos. Sin embargo, el foco del debate sobre lo humano no estaba sobre ellos, sino en asuntos técnicos que centraban la gran rivalidad de la feria, la pugna entre la Unión Soviética y Estados Unidos para promover la supremacía de sus respectivos sistemas ante un mundo sumido en la Guerra Fría.

El marco en el que se ideó el Sputnik II fue uno de los momentos álgidos del conflicto, cuando las dos potencias vieron el espacio exterior como el siguiente escenario en el que exhibirse y derrotar a su adversario. Tras el lanzamiento del Sputnik I en octubre de 1957 el Primer Secretario del Partido Comunista, Nikita Jrushchov, ordenó la inmediata preparación de otro lanzamiento para el cuadragésimo aniversario de la Revolución Bolchevique. Con apenas un mes para alcanzar la fecha y sin posibilidad de negarse a la exigencia, el equipo de ingenieros al mando de Sergei Korolev rediseñó una copia del Sputnik I con una cápsula presurizada. El lanzamiento de Laika, precipitado y sin razones científicas que lo respaldaran, fue el equivalente a unos fuegos artificiales disfrazados de pulso tecnológico para la fiesta comunista. Un éxtasis que evidenciara la capacidad socialista de cambiar a la humanidad (Vulosevic 2020). Laika representaba a la perfección. El ideal de ciudadanía soviética, era dócil, de una raza mestiza que podía equipararse a una condición proletaria. Su lanzamiento a las estrellas era el alzamiento mismo del ideal comunista (Vulosevic 2020).

A pesar de las diferencias aparentes entre el Sputnik II y Kongorama, ambos espacios fueron concebidos para entretener y exhibir músculo. El diseño final del Sputnik II medía cuatro metros de altura por dos metros de base. Estaba compuesto por tres departamentos distintos. En la parte superior se introdujeron instrumentos científicos dedicados a tomar mediciones de rayos X y radiación ultravioleta, así como células fotoeléctricas para registrar la radiación solar. Por debajo de ellos se encontraba un transmisor de radiofrecuencia muy similar al que se envió con el Sputnik I, encargado de emitir una señal constante que permitiera controlar la posición de la nave y los datos biológicos del animal. El nivel inferior del Sputnik II es el que debía albergar a Laika y garantizar su supervivencia, al menos durante el tiempo necesario para satisfacer los objetivos humanos.

La cabina era una modificación de las que habían empleado previamente para lanzar perros en cohetes balísticos. Completamente hermética y construida con aluminio, tenía 80 centímetros de largo y 60 de diámetro, y estaba equipada con sensores para medir la respiración de Laika, así como su presión sanguínea y ritmo cardíaco. En lados opuestos de la cabina se colocaron unos paneles para renovar la atmósfera interior que contenían componentes alcalinos altamente activos para producir oxígeno y consumir el dióxido de carbono y el vapor de agua del interior. El cinturón de munición de una ametralladora se modificó para servir como dispensador de alimentos gelatinosos que se le entregaban a Laika en raciones periódicas, y este era además el instrumento que debía asesinarla en el momento preciso.



Fig. 3. Científico colocando el traje a Laika.

El traje espacial era el interfaz de conexión entre la biología de Laika y el Sputnik II (fig. 3) (Nelson 2017). Era la herramienta que recogía sus deposiciones y la que monitorizaba cada dato de la información que los humanos esperaban recoger. Estaba concebido para analizar su presión arterial, la frecuencia con la que latía su corazón, su respiración, sus ondas cerebrales, y para realizar electromiogramas para ver cómo funcionaba su sistema nervioso (Nelson 2017). El traje y el animal se fundían hasta el punto de que era difícil apreciar dónde empezaba uno y acababa el otro (Vujosevic 2020). La cabina acolchada tenía el tamaño justo para permitir que se tumbara o se pusiera de pie, los demás movimientos los tenía restringidos por un arnés que la mantendría encadenada, porque esa era la función que esperaban de Laika, mantenerse quieta mientras hacían lo que querían con ella. La primera vida lanzada al espacio exterior debía quedarse quieta en un espacio oscuro y asfixiante hasta que el cinturón de munición le dispensara la dosis letal como en un juego de ruleta rusa con el resultado final amañado.

Kongorama ocupó casi ocho hectáreas divididas en siete pabellones que incluían temas relacionados con la agricultura, las misiones católicas o la minería en las posesiones coloniales belgas. Varios centenares de personas ataviadas con vestimentas africanas habitaban unas chozas de paja diminutas. Durante el día se les conminaba a realizar trabajos de artesanía y otras actividades que agradaran a los visitantes de la exposición (fig. 4). Kongorama se situó junto al Atomium, el edificio insignia de la exposición y símbolo de la actual Bruselas (fig. 5). La estructura mostraba un aspecto futurista cuando se erigió, contrastando claramente con el pabellón colonial, pero ambos se alineaban perfectamente con el tema de la feria. El progreso humano que se presentaba estaba basado en el dominio sobre la naturaleza, y a esa naturaleza pertenecían tanto el cristal de hierro aumentado del Atomium como las personas exhibidas en Kongorama. Lo que representaba a lo humano era el halo supremacista que atribuían a la civilización occidental, considerada como único sinónimo de progreso. Los seres que no estaban incluidos en ella quedaban fuera de la definición de humanidad, eran invisibles, y la invisibilidad, según Puig de la Bellacasa conlleva una evidente consecuencia ontológica (Puig de la Bellacasa 2014).



Fig. 4 (izda.) Niño acariciando a otro encerrado en Kongorama. Fig. 5. (dcha) Construcción del Atomium como emblema de la feria mundial de 1958.

Tanto el Sputnik II como Kongorama fueron construidos como símbolos evidentes de progreso, pero las consecuencias nefastas contra la vida que los habitó obligan a cuestionar la dirección hacia la que se avanzó, o en favor de qué se avanzó a su costa. Lo que es evidente es que no hubo ningún adelanto para Laika ni para las personas encerradas en el zoo. El mito del progreso se ha erigido como un axioma incuestionable en Occidente, pero sin un objetivo claro al que avanzar, sostenido por una visión excluyente de la otredad, se convierte en un mero imperativo instrumental que exige ser eficiente y dominante para proceder a conquistas superficiales. La visión del progreso queda banalizada, reducida a un mero desarrollo de la tecnología, convertida en una búsqueda sin fin que desarraiga aún más a la humanidad del universo. El progreso de la técnica se impone al progreso de la vida, el medio se convierte en el fin, y sigue avanzado por el mero hecho de avanzar a costa de depredar un mundo sometido. En su juego de dualidades, la humanidad queda excluida de la categoría dominante y vuelve a formar parte de la naturaleza, cae a la categoría de lo sometido, cayendo en «la esclavitud de la misma tecnología que creamos para liberarnos», como afirma Harpur (Harpur 2013).

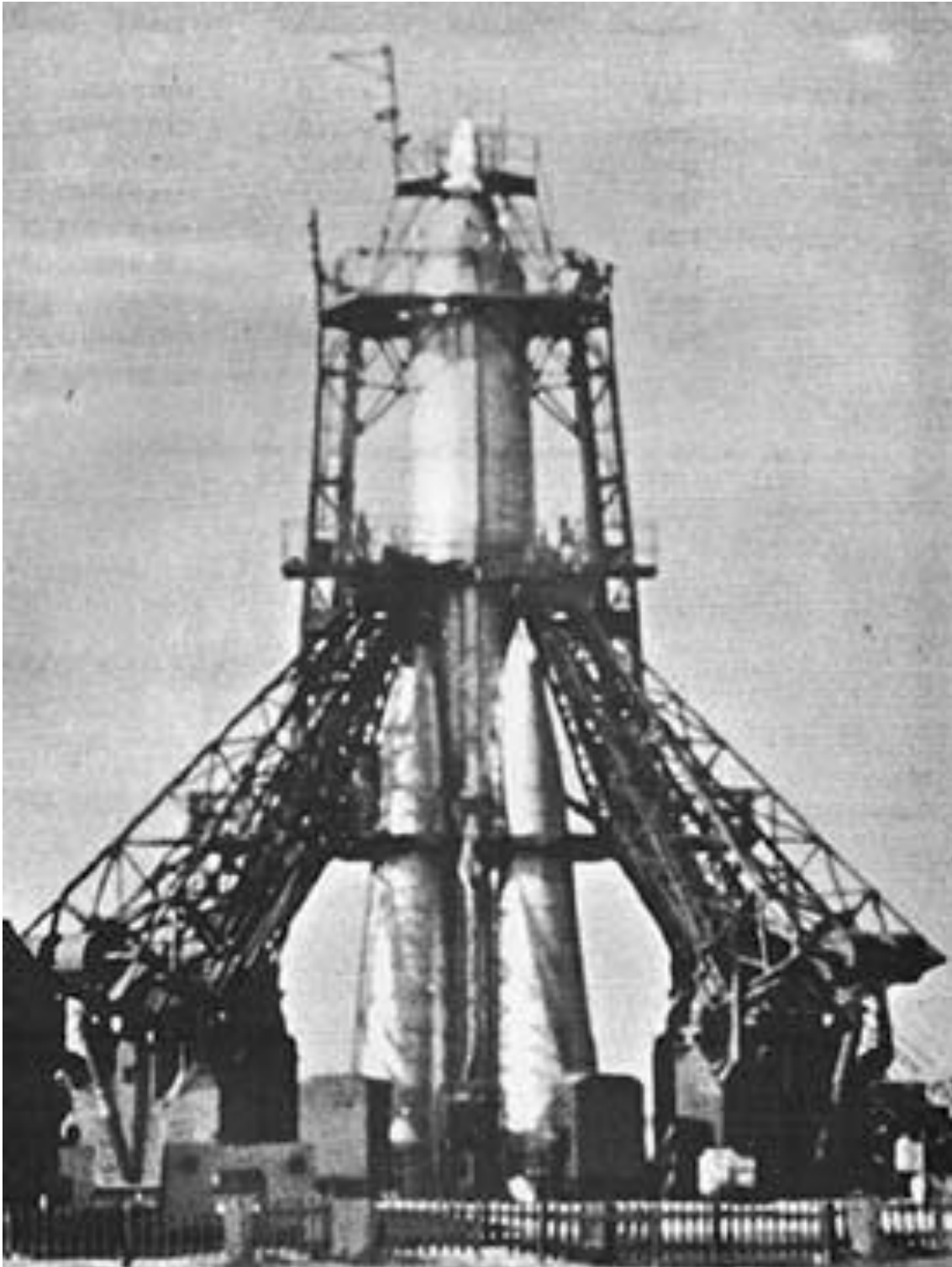


Fig 6. Cohete R7 empleado para lanzar los Sputniks.

3. Cambio de máscaras, mismo rostro

El calvario final de Laika comenzó cuatro días antes del lanzamiento (fig. 6). Fue encerrada en la pequeña cápsula de la nave para que los ingenieros acabaran de pulir algunos aspectos con ella dentro, sabiendo que ya no saldría.² Las bajas temperaturas en el cosmódromo de Baikonur hicieron necesaria una instalación para proporcionar calor al animal y evitar que tuviera complicaciones de salud antes de la misión. Al alcanzar la órbita planeada, la parte superior de la nave se desprendió exitosamente; sin embargo, la sección correspondiente al cohete no lo hizo, inhibiendo los instrumentos de control térmico, haciendo que la temperatura y la humedad de la cabina aumentaran drásticamente. Los primeros datos obtenidos de Laika indicaban que estaba aterrada. Su pulso estaba disparado, su respiración no dejaba de acelerarse desde que se inició el lanzamiento, y la temperatura de la cápsula aumentó hasta volverse insoportable. Los soviéticos mantuvieron durante décadas que Laika sobrevivió una semana, que su vida finalizó con una eutanasia, tal y como planearon los ingenieros. La verdad salió a la luz muchos años después, Laika sobrevivió entre cinco y siete horas. El miedo y el calor al que estuvo sometida en la cápsula acabaron con su vida. Los restos del Sputnik II continuaron orbitando durante cinco meses más antes de desintegrarse en la atmósfera.

Por primera vez, una criatura orbitaba la Tierra, pero el viaje estaba condenado desde el comienzo. El primer habitáculo de las estrellas estaba diseñado para acabar asesinando al pasajero que debía albergar. Se concibió para la muerte y nunca para vida porque la vida que albergaba nunca importó.

Oleg Gazenko, el científico encargado de entrenar a Laika para la misión, llegó a mostrarse arrepentido años más tarde, afirmando que ni siquiera se aprendió lo suficiente en la misión como para justificar una muerte semejante. El viaje de Laika fue una exhibición cuidadosamente concebida para la propaganda, pero tras su apariencia falsamente futurista se escondía el sacrificio de otro animal para satisfacer a unos ídolos impertérritos. Si se deja a un lado la escenografía tecnológica no hay diferencia entre su muerte y cualquier otra realizada mil años atrás para satisfacer a los dioses y suplicarles que trajeran la lluvia o alejaran las plagas. El contraste entre el Sputnik II y Kongorama es tan solo una ilusión, su propósito esencial era el mismo, el puro espectáculo en una pugna entre naciones.

Cada caso mostraba un mundo en etapas opuestas, uno colonial que se derrumbaba, otro extraterrestre que daba sus primeros pasos. Pero tras las apariencias persiste la misma ideología, una misma forma de entender el universo y relacionarse con él basada en la concepción de un grupo privilegiado con permiso a dominar y explotar aquello que queda fuera de su ámbito. La persistencia de esta corriente y los efectos destructivos que sigue generando hace que sea urgente plantear nuevas perspectivas que incluyan una comprensión más integral del universo y nuestra forma de relacionarnos con él. Para ello no es necesario negar la singularidad humana como defiende Haraway, (Haraway 1985) sino reconocer la importancia de lo que no es humano y establecer con ello una relación basada en la participación. Entender que lo que situado más allá de la frontera de lo humano no está ontológicamente separado de lo humano, como propone

² Véase <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/sad-story-laika-space-dog-and-her-one-way-trip-orbit-1-180968728/>

Barad (Barad 2016). Concebir una forma de ser más transversal que se enlace de forma armoniosa con las realidades no humanas (Haraway 2019), un nuevo marco que permita desarrollar condiciones alternativas que promuevan valores capaces de acoger a la otredad.

La humanidad se encuentra en un punto de inflexión en su historia: la ascensión al universo, la salida del planeta natal. La relevancia del acto requiere una reflexión profunda. Ante nosotros se presenta la posibilidad de integrarnos en el universo y participar de él de manera íntima y plena, o la de exportar la explotación y el saqueo del entorno cósmico. En el resultado final de nuestra transformación como especie extraterrestre será decisiva la manera de concebir, percibir, y relacionarnos con el universo, porque ello determinará la forma en la que actuaremos en él.

Será fundamental la transformación que se lleve a cabo respecto al concepto de progreso, apartándolo de la noción abstracta y artificial actual, y conduciéndola hacia un avance significativo de la vida que permitan trascender dinámicas nocivas. Resolviendo el cisma entre la humanidad y el resto de forma que la integración de la humanidad en el universo sea la única forma de progresar en él. Una nueva relación establecida en términos de participación que nos reincorpore a la red transversal de relaciones que forma el espacio creado por la vida, capaz de reconciliar la falsa división entre sujeto y objeto, (Tranas 2016). humanidad y otredad, generando parentescos nuevos (Haraway 2019). A pesar de las décadas transcurridas desde el lanzamiento del Sputnik II y Kongorama, el afán de dominio de la humanidad ha suavizado sus formas, pero no ha variado su fondo en el prelude de la carrera espacial prevista para la próxima década. El asentamiento en lugares como la Luna se concibe cada vez más como una plataforma para esquilmar los recursos del satélite y enriquecer a unos pocos, para habitar Marte se plantea su terraformación, es decir, asimilar todo un planeta a las necesidades humanas, sin importar su naturaleza actual. Será necesario cambiar de perspectiva si no queremos exportar al cosmos la actitud devastadora con la que hemos arrasado nuestro propio planeta.

Referencias

- BARAD, K. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Journal of Women in Culture and Society* 2003, 28 (3), 2003, pp. 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- BARAD, K. Meeting the Universe Halfway. En: *Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. 2007, Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>
- BARAD, K. No Small Matter Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime-mattering. *Multitudes*, 2016, 65(4). 64-74. <https://doi.org/10.3917/mult.065.0064>
- BRAIDOTTI, R. Nomadic Ethics. *Deleuze Studies*, 2013, 7(3), 342-359. <https://doi.org/10.3366/dls.2013.0116>
- BRAIDOTTI, R. Writing as a Nomadic Subject. *Comparative Critical Studies*, 2014, 11(2-3), 163-184. <https://doi.org/10.3366/ccs.2014.0122>
- BRAIDOTTI, R. The Critical Posthumanities; or, Is Medianatures to Naturecultures as Zoe Is to Bios? *Cultural Politics*, 2016 12(3), 380-390. <https://doi.org/10.1215/17432197-3648930>
- BRAIDOTTI, R. Posthuman Critical Theory. *Journal of Posthuman Studies*, 2017, 1(1), 9-25. <https://doi.org/10.5325/jpoststud.1.1.0009>
- BRAIDOTTI, R. A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory, Culture & Society*, 2018, 1-31. <https://doi.org/10.1177/0263276418771486>
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2004.
- DOUGLAS KILGORE, D.W. Astrofuturism. En: *Science, Race, and Visions of Utopia in Space*. 2003, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812200669>
- FRAZER, J.G. La Rama Dorada. En: *Magia y Religión*, 1994, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica
- HARAWAY, D. Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 1985, 70, 65-108.
- HARAWAY, D. Simians, Cyborgs, and Women. En: *The Reinvention of Nature*. 1991, Nueva York, Routledge.
- HARAWAY, D. *When Species Meet*. 2008, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- HARAWAY, D.J. Seguir con el problema. En: *Generar parentesco en el Chtuluceno*, 2019, Bilbao, Consonni.
- HARPUR, P. *El fuego secreto de los filósofos*. 2013, Girona, Ediciones Atalanta.
- HILLMAN, J. *El pensamiento del corazón*. 2017, Girona, Ediciones Atalanta.
- LATOUR, B. *We Have Never Been Modern*. 1993, Cambridge, Harvard University Press.
- LATOUR, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. 2007, Nueva York, Oxford University Press.
- NELSON, A. What the dogs did: animal agency in the Soviet manned space flight programme En: *BJHS Themes*, 2017, 2, 79-99. <https://doi.org/10.1017/bjt.2017.9>
- PUIG DE LA BELLACASA, M. Encountering bio-infrastructure. En: *Ecological struggles and the sciences of soil. Social Epistemology*, 2014, 28(1), 26-40. <https://doi.org/10.1080/02691728.2013.862879>
- PUIG DE LA BELLACASA, M. *Ecological thinking, materialist spirituality and the poetics of infrastructure*. 2016, MIT Press, 47-68
- PUIG DE LA BELLACASA, M. *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. 2017, Minneapolis, University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.1017/S2753906700002096>
- SKOLIMOWSKI, H. Filosofía Viva En: *La ecofilosofía como un árbol de la vida*. 2017, Girona, España: Ediciones Atalanta.
- TARNAS, R. *La Pasión de la Mente Occidental*. 2016, Girona, España: Ediciones Atalanta.

VUJOSEVIC, Homage to the Sad Space Bitch. Laika-Belka-Strelka. En: *Thresholds*, 2020, (48), pp.148–157.
https://doi.org/10.1162/thld_a_00718

Bio

Arquitecto y escritor, con dos novelas publicadas. Actualmente estoy en mi último año de doctorado en la Universidad Politécnica de Madrid, trabajo como investigador en el Grupo de Poetic Justice del MIT Media Lab, y también soy investigador visitante en la Agencia Espacial Europea, concretamente en su Centro Europeo de Astronautas.

Bio

Architect, with a bachelor's degree and a master's degree, and also a writer, with two published novels. I'm currently in my last year of PhD at the Polytechnic University of Madrid, I work as a researcher for the Poetic Justice Group of the MIT Media Lab, and I'm also a visiting researcher at the European Space Agency, specifically in its European Astronaut Center.

Vinculaciones diacrónicas. Resignificando el patrimonio arquitectónico para la regeneración urbana de la Granada central

Diachronic links. Re-signifying architectural heritage for the urban regeneration of central Granada

Juan Luis Rivas Navarro
Universidad de Granada, España
juanluisrivas@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0002-4597-3418>

Belén Bravo Rodríguez
Universidad de Granada, España
bbravo@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0001-7312-6032>

Carolina Curiel Sanz
Universidad de Granada, España
curielcarolina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8065-487X>

Resumen

Los ámbitos centrales de ciudades como Granada están sometidos a fuertes presiones del mercado turístico y sufren la amenaza constante de la gentrificación, la pérdida de diversidad social y el deterioro y pérdida de carácter de su espacio urbano. Para contrarrestar esto, el urbanismo necesita aprovechar las potencialidades que posee la ciudad histórica, máxime en contextos como el español, donde los instrumentos y las políticas adecuadas de regeneración urbana vienen resultando insuficientes, principalmente desde la crisis de la segunda década del siglo XXI, agravada por la pandemia de la Covid19. Por ello, creemos obligada la optimización de sus recursos turísticos, dándole al patrimonio el papel urbano de activación y dinamización que es capaz de asumir. La investigación trabaja el potencial estratégico del patrimonio arquitectónico para la regeneración urbana integral, desde una perspectiva espacial, funcional y paisajística. Se parte de un conjunto de claves que disciplinar e internacionalmente se vienen poniendo en marcha en las últimas décadas para la interpretación y puesta en valor de la "ciudad-patrimonio", consideraciones que buscan orientar la vinculación de esta arquitectura catalogada entre sí y con su entorno espacial: el turismo urbano, espacio público central como lugar flexible y compartido, los efectos de la gentrificación, la *paseabilidad*, etc. Situados en Granada, se analiza el vaciamiento poblacional de su centro, la estandarización y pérdida de calidad de su espacio público, su evidente tematización y la falta de perspectiva integral del planeamiento desarrollado, para plantear la configuración de vinculaciones diacrónicas, reflejo de la evolución de la ciudad a través del tiempo, mediante una aproximación cartográfica, un análisis funcional y una caracterización patrimonial que prioriza los entornos. Se propone así un instrumento de evaluación-diagnóstico que añade nuevos significados a la dimensión patrimonial e intensifica su rol urbano, formulando una propuesta de secuencias cuya topología es orientada por el juego relacional entre forma urbana, topografía, realidad social y funcional y paisaje urbano. Se concluye con una sistematización de atributos multidimensionales del patrimonio en la secuencia elegida que posibilite impulsar estrategias futuras de regeneración urbana, superando así la lógica aislada y estática de la visión *cataloguista* para adentrarse en una re-significación dinámica y relacional.

Palabras clave: Urbanismo; redes urbanas; patrimonio arquitectónico; turismo; análisis cartográfico

Abstract

Central areas of cities such as Granada suffer strong pressures from tourism. They are constantly threatened by gentrification, declining social diversity, as well as by the deterioration and loss of meaning of their urban space. To counter this, urban planning needs to take advantage of the potential of the historic city. This is especially true in contexts such as Spain, where instruments and investments to develop adequate urban regeneration policies have been insufficient, mainly since the crisis of the second decade of twenty-first century, aggravated by the COVID-19 pandemic. For this reason, we believe that it is necessary to optimise the city's tourist resources, making heritage the driver of urban revitalisation that it can be. The study explores the strategic potential of architectural heritage to fully regenerate the city, from a spatial, functional and landscape perspective. The work begins by addressing a series of keys that have been internationally implemented in the discipline in recent decades to interpret and strengthen the concept of "heritage city". The approach seeks to link the listed architecture, both to itself and to its spatial environment: urban tourism, central public spaces as flexible and shared areas, the effects of gentrification, walkability, etc. Granada city centre's population vacuum was analysed, together with its standardisation and loss of public space quality, an evident urban theming and lack of comprehensive planning. We then propose the configuration of diachronic links, reflecting the city's evolution through time, using a cartographic approach, a functional analysis and a heritage characterisation that prioritises the environment. Thus, an assessment-diagnostic method is proposed that gives heritage new meanings and accentuates its urban role. We advance a number of sequences, whose topology is guided by the relational game between urban form, topography, social and functional realities and urban landscape. We conclude with a systematisation of the multidimensional attributes of heritage in the given sequence, leading to the promotion of future urban regeneration strategies. This way, we go beyond the isolated and static logic of a listed vision and bring about a dynamic and relational re-signification.

Key words: Urban planning; urban networks; architectural heritage; tourism; mapping analysis

Para citar este artículo / To cite this article:

RIVAS, J.L., BRAVO, B., CURIEL, C. Vinculaciones diacrónicas. Re-significando el patrimonio arquitectónico para la regeneración urbana de la Granada central. En: [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. 2022, Vol. 10, Núm. 1. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/I2.20833>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Juan Luis Rivas Navarro, Belén Bravo Rodríguez, Carolina Curiel Sanz



1. Introducción

La ciudad consolidada sigue necesitando reflexión urbana, quizás hoy más que nunca, sujeta como se encuentra a transformaciones constantes, fruto cada vez más de fuerzas económicas que trascienden la escala local. En los ámbitos centrales, tal transformación no se produce por adición o crecimiento, como viene sucediendo en las periferias, sino por mutación o sustitución interna, lo que obliga a una atención extrema en los valores que podrían desdibujarse o perderse en esos procesos veloces de adaptación. Uno de estos valores fue siempre el patrimonio arquitectónico, que viene ganando importancia en el cotidiano de la ciudad central, en su cultura y economía, impulsando tantas veces a las ciudades al amparo de su “oferta monumental”, las cuales tratan de visibilizar para competir y situarse en el mapa de referentes turísticos a nivel global.

Sin embargo, pese a esta potencial contribución en la revitalización de los centros urbanos, el fenómeno turístico, que necesita tanto de la recuperación de edificios monumentales o valiosos como del fortalecimiento del conjunto, no se sustenta tan a menudo en una planificación urbana consistente (multiescalar, espacial, relacional), que ponga en conexión el patrimonio y lo active conscientemente como red urbana. Más bien al contrario, el turismo suele provocar cambios funcionales y sociales drásticos, que necesitan ser observados con cuidado a diferentes niveles y escalas (Troitiño y Troitiño 2010; Pasquinelli y Trunfio 2020), ya que suelen adelantarse a la posible y deseable gestión o reorientación de estos efectos, no siempre positivos.

¿Qué influencia debería tener la recuperación y puesta en valor del patrimonio en el urbanismo de la ciudad actual? La planificación urbana que observamos en la práctica no profundiza en muchos casos, de forma crítica, en la estructura de los conjuntos históricos o en sus bases de lectura e interpretación, limitándose a presentarlos como entes autónomos, definidos previamente por la catalogación, y a su contenido patrimonial como elementos aislados, obedeciendo a un cierto carácter obsesivo de las leyes de patrimonio de finales del s. XX¹, formuladas tras décadas de desatención generalizada. Así, apoyados en una escala básicamente arquitectónica-constructiva, olvidan el ejercicio relacional propio de los hechos urbanos y su importancia en la conformación de la ciudad. Mientras, la problemática ligada a los centros históricos sigue buscando soluciones por otras vías: los procesos veloces de gentrificación, los conflictos de la movilidad heredada, la presión de la actividad turística, el vaciamiento poblacional, la desconexión de las áreas históricas y los centros funcionales urbanos, etc.

¹ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (LPHE), y Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía (LPHA).

Sin embargo, más allá de la legislación, el urbanismo teórico y también el practicado en muchos otros contextos, no solo europeos, ha venido desplazando el interés por la protección y puesta en valor del patrimonio desde visiones aisladas de los monumentos a unidades espaciales más complejas –que alcanzan incluso la escala territorial y la integración en dimensiones propias del paisaje urbano y también rural o híbrido e inherentemente multiescalar–, poniendo en comunicación muy diversificados tipos o categorías de patrimonios (Rossi 1966; Aymonino 1981; Viganò 2001). Se trataría, no solo de poner en valor el bien, desde sus características intrínsecas o definidoras de sus cualidades, sino de “ponerlo en carga” en relación con otros hechos urbanos y utilizar esta necesidad —y esta es nuestra principal motivación en investigaciones de esta naturaleza en contextos como el de Granada—, para plantearlo como una respuesta útil a las problemáticas actuales de los centros y sus nuevas demandas funcionales, sociales o ambientales.

El artículo parte de una revisión de los condicionantes que entendemos se presentan hoy como soporte fundamental para la interpretación, recuperación y puesta en valor del patrimonio arquitectónico, aquellos que lo vinculan a rasgos esenciales de la ciudad central y le permitirían participar más activamente en sus políticas urbanas de mejora: la variable turística, la reformulación del espacio público central, la amenaza de la gentrificación, etc. Situados en el centro histórico de Granada, llevamos a cabo una aproximación a sus tendencias demográficas, económicas y una caracterización patrimonial que localiza problemas, sistemas y potencialidades propias de este observable, poniendo en marcha una metodología cartográfica que vincule espacial y funcionalmente el patrimonio y sus diversos tiempos entre sí y con su entorno urbano, tomando como base la forma y estructura de la ciudad y el entendimiento de su paisaje. Se configuran y analizan diversas secuencias urbanas y se propone la definición de un sistema de atributos multidimensionales en una de ellas desde la perspectiva urbana, sumando significados a la dimensión patrimonial y rescatándolo de la lógica individual *cataloguista* mediante estas redes diacrónicas que atraviesan el tejido histórico.

2. Regeneración urbana integral: arquitectura y espacio público central para combatir la *turistificación* de la ciudad histórica

La reflexión en torno a la transformación de la ciudad existente como espacio de oportunidad económica es una constante en la historia del urbanismo (Álvarez Mora y Roch Peña 1980). Recordemos como el paradigmático plano de Giambattista Nolli para Roma, de 1748², prestaba atención a la participación en la vida pública de los grandes edificios de la ciudad, revelando además su estructura topográfica y espacial. Los edificios más representativos eran contextualizados en su escala y entorno, y ponían ya entonces de manifiesto su necesaria conjunción con el espacio público.

² Nolli representa en él calles y plazas en blanco y los edificios en negro, mostrando los espacios privados y públicos como simbólicamente opuestos. Se añadía el levantamiento riguroso de los interiores de los primeros pisos de los edificios públicos, como iglesias y *palazzos*, homogeneizando así todo el espacio accesible o público (Peliowski 2015). Plano disponible en: <https://www.lib.berkeley.edu/EART/maps/nolli.html>

El término “patrimonio” —arquitectónico, cultural, urbano...— vino a sustituir el concepto de “monumento” o “monumento histórico” a partir de los 70, designando de forma menos restrictiva en un contexto cada vez más diverso y plural. Actualmente, el patrimonio refiere a su capacidad para representar simbólicamente una identidad, contribuyendo al reconocimiento de un determinado colectivo, en relación siempre con un ámbito o asentamiento (Prats 1997, p. 22). La legislación competente, sin embargo, no apuesta por el patrimonio como conjunto hasta las últimas décadas, y cuando lo hace se centra siempre más en su protección que en su dinamización. Una de las razones es la evidente presión a la que los centros históricos son sometidos por el valor económico que adquieren, y el riesgo de transformación a que estas presiones pueden conducir (Fernández y Gavira 1986). En España, fue en 1926 cuando la salvaguarda se amplió al entorno urbano y a los conjuntos³, lo que fue recogido por la Ley de Patrimonio Histórico Español (LPHE), de 1985, instando a la necesidad de mantener la estructura urbana y arquitectónica y las características de los ambientes, así como la mejora de las condiciones de contorno para evitar la degradación del área de estudio⁴. Varios autores señalan precisamente a estos objetivos prioritariamente conservacionistas, sumado a la falta de apoyo económico, como limitadores de un mayor desarrollo de la vida urbana y un contenido funcional efectivo en las áreas centrales, más allá de la protección del bien pretendida (Alcázar 1990; Troitiño 2003).

La intervención en los centros históricos pasa hoy por la recuperación del conjunto de la ciudad existente, como ente funcional con valores históricos patrimoniales, superando la lógica de la recuperación de sus bienes catalogados. La “regeneración urbana” aparece hoy indisociable a lo social, a lo ambiental, a lo cultural, e intercambiada o precisada con procesos, planes y proyectos urbanos asociados a conceptos más específicos y, en ocasiones, complementarios: *regeneración social o urbana, renovación o remodelación urbana, rehabilitación urbana, reurbanización, remodelación, revitalización, dinamización*, etc. (Ruíz Sánchez et al. 2012, p. 115).

³ Real Decreto-ley de 9 de agosto de 1926, sobre protección, conservación y acrecentamiento de la riqueza artística (García 2007, p.99).

⁴ Artículos 20 y 21 de la LPHE, págs. 12 y 13. Disponible en: <https://www.boe.es/eli/es/l/1985/06/25/16/con>

La “regeneración urbana integral”, o integrada, implica la interrelación en las acciones de regeneración de objetivos sociales, económicos y urbanos concretos, así como la colaboración entre agentes urbanos y la participación de los residentes. Sus beneficios son expuestos por Hernández y Rodríguez (2017, p. 13-14) según cuatro dimensiones: “*dimensión patrimonial, dimensión económica, dimensión ecológica, balance fiscal y económico positivo*”. Esta línea estratégica ha sido la base para las políticas de regeneración urbana de la Unión Europea desde la Declaración de Toledo de 2010, orientada por la estrategia Europa 2020, que dibujaba una economía social de mercado que aprovechara el potencial de las ciudades de cara a la superación de la crisis económica. En este sentido, se abordan tanto aspectos ambientales —reducción del consumo, de residuos y emisiones, protección de recursos naturales, etc.—; como sociales —empleo, inclusión, barrios desfavorecidos, etc.—; económicos, conducentes a una economía sostenible; apostando por la I+D+i, por el empleo de calidad y la vivienda digna, y por los aspectos urbanos: rehabilitación, espacio público y gobernanza (Martín-Consuegra et al. 2015).

A pesar de todo ello, muchos reconocen hoy el fracaso en tantas ocasiones de la planificación urbana ante transformaciones casi ingobernables (Pérez 2015; Fernández 2017): las sustituciones poblacionales, las desconexiones con el resto de la ciudad o la tematización urbana de muchas áreas históricas, lo que nos obliga a insistir en la necesidad de seguir comprendiendo estas tendencias e ideando estrategias para combatirlas.

2.1. La amenaza de la gentrificación: la pérdida del tejido social

El centro histórico es, en palabras de Jean-Paul Lévy (1987, p. 257), “un libro de piedras y ladrillos que cuenta, a través de los vestigios del pasado, la historia de la ciudad y de la sociedad en su conjunto”. Como lugar central, es ejemplo de construcción física de atributos como la complejidad y la mezcla, la ambigüedad y la incertidumbre, lugares de potente capacidad de fruición y memoria colectiva (Gómez 2006). Debido a que sus transformaciones son vistas como pérdida, es un ámbito frágil que no deja de superponer unas capas temporales sobre otras, con el riesgo de erosión de modos de vida y relaciones sociales.

La gentrificación es un proceso en la encrucijada entre lo espacial, lo temporal y lo social, que se ha venido aplicando con diferentes connotaciones a situaciones muy diversas, asumiendo sus aspectos positivos y negativos, pese a las contradicciones (Cameron 2003; Slater 2006). No hay duda del tremendo efecto que causan los procesos de gentrificación en muchas ciudades históricas, constatado por la expulsión de la población original, la desaparición del pequeño comercio, la privatización del espacio libre, el incremento de los precios del suelo, la miniaturización de la vivienda, etc. También se erosiona el patrimonio arquitectónico, principalmente en lo relativo a la descontextualización por mutación del ambiente urbano que lo hacía reconocible.

La pérdida de población o la segregación social de áreas urbanas centrales tienen su origen en causas diversas (Marulanda y Martí 2019) como son: la localización de la nueva clase media, que obedece a una dimensión sociológica, geográfica y cultural, o el retorno de capital basado en la *Rent Gap* (Smith 2012)⁵. Por ello, muchos programas de intervención urbanística orientan sus estrategias a frenar esta sangría de población tradicional, estableciendo medidas que traten de mantener grados de colectividad en los centros históricos, su diversidad funcional y social. Las políticas urbanas y la planificación urbanística se convierten en uno de los pocos mecanismos de control y gestión de estas dinámicas, siendo esenciales para el equilibrio territorial y la equidad social en la ciudad, persiguiendo siempre procesos de revalorización urbana, mejora de las infraestructuras y equipamientos urbanos e incremento de la calidad del mercado residencial (Díaz 2013).

La rehabilitación de los ámbitos históricos, e incluso su explotación económica para el turismo, deberían poder ser también beneficiosos para la población: creación de empleo, entrada de capital por parte de los visitantes, reurbanizaciones, etc. Lamentablemente no es lo que observamos en las ciudades de nuestro contexto, Granada incluida, cuyos centros están tantas veces a merced del capital inversor, dirigidas a *museificaciones* o *turistificaciones* sin remedio, lo que también merma el tejido residencial y lo inunda de apartamentos turísticos despegados de la realidad social y de la construcción de identidad barrial.

2.2. El fenómeno turístico-cultural como arma de doble filo: entre la tematización y la multifuncionalidad

Para aproximarnos a los efectos del turismo en nuestros centros históricos, es necesario entenderlo en el marco de la globalización neoliberal, intrínsecamente dependiente y entrelazada con múltiples escalas geográficas que no cesan en producir grandes transformaciones de la organización territorial. Visto así, el turismo es también un elemento generador de competitividad, relacionado con procesos socioeconómicos y político-institucionales de *re-territorialización*, reconfiguración y *re-escalado*, especialmente en las ciudades (Brenner 1999; González 2017).

⁵ Lo que se produce en un proceso de desinversión y de devaluación del suelo y un posterior reacondicionamiento que lleva a un aumento de la renta potencial hasta el punto en que la reinversión es rentable. (Smith 2012).

Inicialmente, el “turismo urbano” fue visto como una herramienta potente al servicio del desarrollo y la regeneración de los entornos fundacionales. En muchas ciudades, el turismo orientaba a la demarcación de sitios y visitas que tendía a consolidar una interpretación fija, reduciendo la ciudad a un collage de imágenes y lugares remarcables (González 2017), un cierto mapa mental sencillo de asimilar, pero simplificador. Aun cuando esto ha evolucionado y se han complejizado sus formas de integración en la ciudad y con los usuarios, las paradojas del turismo urbano son palpables. Según Ashworth y Page (2011, p. 2-3): (1) *“El turismo urbano ha permanecido definido de manera imprecisa y vagamente demarcado”* con poco desarrollo de una *“estructura sistemática de comprensión”*; (2) *“Los turistas visitan las ciudades con muchos propósitos”*, lo que las convierte en grandes entidades multifuncionales que en principio *“absorben a los turistas sin esfuerzo”*; (3) *“Los turistas hacen un uso intensivo de muchas instalaciones y servicios urbanos, pero afectando solo a una parte de la ciudad que además no fue pensada para uso turístico”*; (4) *“El turismo puede aportar beneficios económicos sustanciales a las ciudades, pero es inversamente proporcional al grado de dependencia del turismo”*, cuanto más se necesita menor es el beneficio que realmente queda; y (5) *“Existe una asimetría crítica en la relación entre el turista y la ciudad, con muchas implicaciones de tipo político y de gestión”*. ¿Necesitan las ciudades al turismo o es la industria turística la que necesita la oferta variada, flexible y accesible de las ciudades?

El turismo urbano está tan integrado en el cuerpo de cada ciudad que la “ciudad turística” solo podría ser concebida como un elemento superpuesto y simultáneo a “otras ciudades” o regiones de actividad (Fig. 1). De esta forma, el patrimonio arquitectónico y urbano, entendido como un recurso más, mantiene —o debería hacerlo— vínculos con los usuarios —turistas en sus diferentes tipos y residentes—, formando parte al menos de la ciudad histórica, la cultural y la del ocio.

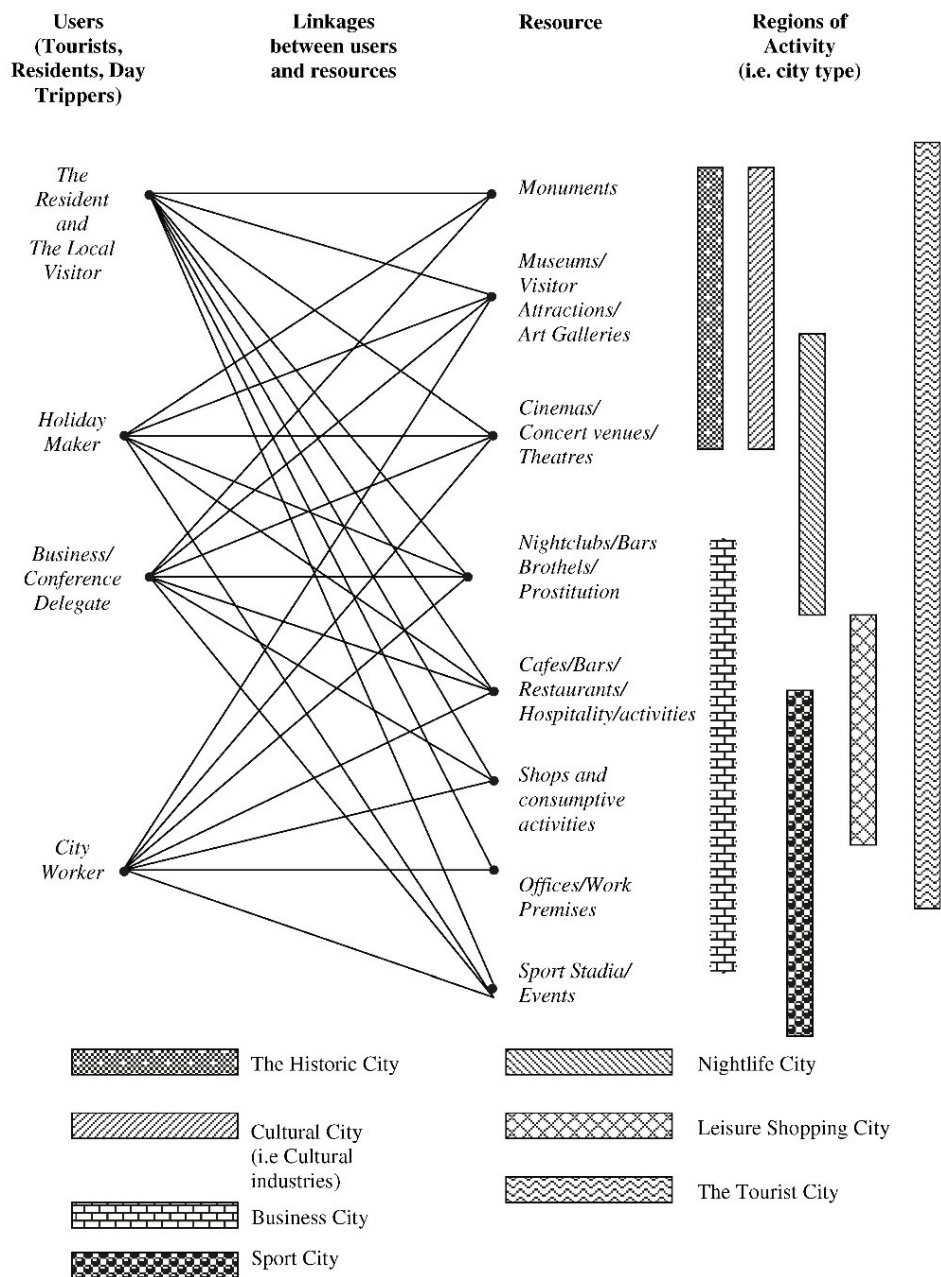


Fig. 1. Áreas de la ciudad turística: conexiones entre usuarios, recursos y regiones de actividad o "tipos de ciudad". Fuente: Ashworth y Page 2011, p. 10.

Los intentos de reutilización productiva del patrimonio cultural para reforzar centralidades turísticas han querido ser, por sí mismos, la solución a las contradicciones o efectos negativos del turismo en la ciudad. Sin embargo, si el objetivo es integrar las necesidades turísticas y el patrimonio, necesitamos ir más allá de simples enfoques de recuperación constructiva del patrimonio o renovación de la urbanización del entorno. Recuperar la autenticidad de estos lugares y su vitalidad social pasaría por establecer estrechas conexiones entre las dimensiones arquitectónicas, urbanísticas y sociales, preservando, y esto es clave, la multifuncionalidad de la ciudad (Unesco 2005)⁶.

Con la *turistificación* de un lugar, el conjunto de cualidades que lo caracterizan intrínsecamente se ve reducido a la recreación de una cierta “imagen urbana”, una cierta *musealización* que olvida el objetivo fundamental de hacer “una utilización ética de las construcciones heredadas [...] para ponerlas al servicio de las nuevas demandas sociales, renunciando al dogma de su intangibilidad y al formalismo de la restauración histórica” (Choay 2009, p. XLIV-XLVI). En otros casos, la transformación del centro conduce al modelo de parque temático, vacío de contenido urbano en cuanto a mezcla y diferencia: la ciudad como mera atracción (Antón 2000). Frente a esta deriva, Choay propone resistir trabajando en dos frentes: la educación, en todos los niveles, fomentando el entendimiento del espacio edificado desde su génesis histórica hasta su percepción con todos los sentidos –en contraste con el actual dominio de lo virtual–, y la socialización, con la participación colectiva en la producción de un patrimonio vivo, suscitando un diálogo entre constructor y usuario.

En esta línea de trabajo, encontramos en el marco de un proyecto de desarrollo sostenible un ejemplo de integración de patrimonio, turismo y cultura, en el “*Estudio sobre la funcionalidad turística del patrimonio cultural del municipio de Carmona*” (Troitiño 2011), mediante modelos híbridos y estrategias operativas de complementariedad y equilibrio. Esta investigación se propuso conocer sistémicamente el nivel de funcionalidad y compatibilidad de uso de los recursos patrimoniales, para perfilar estrategias y propuestas de actuación a nivel patrimonial, orientadas a “articular” y a “conectar”. La identificación de estos activos culturales se traducía en un nuevo “sistema patrimonial”, compuesto por núcleos y ejes activos, impulsando una estrategia Patrimonial/Turística que incorporaba dimensiones territoriales, paisajísticas, patrimoniales, turísticas y de gestión.

En escenarios como el presente post pandémico, este tipo de estrategias se nos presentan como un verdadero reto, más allá del paradigma del turismo sostenible precedente (Organización Mundial del Turismo 1999); y debería simultanearse con un entendimiento mucho más flexible, específico, adaptativo, resiliente al fin, del espacio urbano en general (Carr y Dionisio 2017), y de sus tejidos funcionales centrales, económicos y representativos, en particular.

2.3. Contraprogramando el espacio público central

El paisaje urbano es, o debería ser, un ensamblaje necesariamente compuesto de componentes heterogéneos en el que se conectan, de manera diacrónica, objetos de diferentes escalas y naturaleza (Deleuze y Parnet 2002; De Landa 2006). Por tanto, no es una construcción artificiosa,

⁶ Principios y objetivos del “Memorándum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea”.

referida a una interpretación fija de procesos que conducen a la realidad presente. Para ello, tenemos que contemplar a las comunidades e incluir a las personas y a los artefactos — materiales y simbólicos—, en pro de la expresión de una identidad no dirigida. Lejos se encuentran muchas de nuestras ciudades de una aproximación tan desprejuiciada, analítica y propositiva a su paisaje urbano (Jordán et al. 2020).

En esta batalla entre homogenización/estandarización y las visiones complejas construidas de forma integrada, el espacio público se reivindica como una herramienta clave para promover la multifuncionalidad. En proyectos urbanos realmente transformadores, el espacio público permite la diversidad de usos y su adaptabilidad en el tiempo (Borja 1998), y nos acerca a una profunda experiencia de identidad local mediante mecanismos de apropiación que hacen surgir nuevas actividades —acciones- y significados (Peimbert 2019), lo que es esencial en los procesos de regeneración.

Por el contrario, cuando el espacio público pierde su complejidad —recordemos las funciones vitales del espacio descritas por Gehl: encuentro, intercambio y conexión (2014)—, suele quedar relegado a un papel escenográfico propio de las políticas de *museificación*, o siendo ocupados indebidamente, mediante una *colonización* de carácter privado. En estas situaciones el espacio pierde carácter y diversidad, sin la capacidad de apropiación que mencionábamos y afectando a la percepción del conjunto urbano.

Cada vez más presente en nuestros días, observamos también el fenómeno de la virtualización del espacio público. El protagonismo de las redes de comunicación virtuales y las nuevas tecnologías de la información vienen modificando decisivamente las relaciones espacio-tiempo en un proceso que algunos advertían como el fin sustancial del espacio público (Sorkin 1992). Más aún tras los efectos de la Covid19, hemos alterado el orden de prioridades sociales, hasta demandar un espacio público verdaderamente “comunitario”, horizontal, impulsando lo telemático y las redes sociales, y restando valor al peso de los rasgos físicos/espaciales. Hablamos, en este sentido, de su transformación o “duplicación” desde la esfera física a la esfera virtual (Rivas y Bravo 2017), y del diseño de redes espaciales virtuales o híbridas. En este nuevo modelo de sistema espacial, el patrimonio y su interpretación están abriéndose camino poco a poco, como veremos más adelante.

En los tejidos históricos, el principal reto futuro del espacio público será establecer un correcto equilibrio de sus dimensiones espaciales, sociales y funcionales, en relación con estas dinámicas emergentes -las positivas y las negativas-, logrando así la coexistencia y la diversidad urbanas necesarias en estos ámbitos (Pasquinelli y Trunfio 2020). Para afrontarlo deben darse dos condiciones necesarias, aunque no suficientes: *la mezcla de actividades* y *la mezcla de personas*. Ambas “mezclas” nos conducen a conceptualizaciones del espacio que vienen siendo cada vez más aplicadas en la práctica internacional: *los espacios compartidos* y *los espacios flexibles*.

Shared space es el término anglosajón para definir la apuesta reciente por un balance social y de actividades en el espacio público en relación con la organización del tráfico: “Un diseño cuidadoso que cualifica los espacios, el contexto, y hace visible su función social y urbana, utilizando pavimentos, mobiliario y jardinería, especialmente seleccionados para conferir al lugar la imagen de espacio social relevante y multiuso” (Porto y Pozueta 2008, p. 7). Por su parte, los espacios flexibles posibilitan que se activen diferentes mecanismos de intercambio de información en un espacio público, combinando distintas actividades dentro de un mismo lugar, ya sea simultáneamente —*mixticidad* de usos—, o de manera diferida en el tiempo —diversidad de usos—. Para su planificación, el escenario físico debe ofrecer ciertas características que permitan acoger la superposición de las actividades proyectadas y las que han de surgir (Carmona 2018). Las condiciones para el proyecto de unos y otros solo pueden darse con un abordaje técnico e integrado de las cuestiones relativas a la movilidad y a la accesibilidad: conexiones, itinerarios, tráfico, etc., especialmente en las congestionadas posiciones céntricas urbanas de contextos como el de Granada (Gutiérrez 1995)⁷. La planificación de la movilidad no sería aquí solo un instrumento de conexión, descongestión y tránsito entre orígenes y destinos, sino que debe reforzar y dar sentido a la trama edificada, un elemento de reconquista de la espacialidad e identidades locales. La calle, como espacio público por excelencia, tiene un enorme potencial narrativo como itinerario o secuencia, y nos hace capaces de reconocer, caminando por ella, la riqueza histórica, cultural, arquitectónica, urbana y paisajística de un lugar, de interpretar cada ciudad y orientar su comprensión y su crítica (Rivas 2015). Construir itinerarios posibilita reorganizar los flujos urbanos, evita la concentración y saturación de vehículos, personas, edificios y funciones. Este reparto equilibrado favorece el trasvase de viajes motorizados a viajes a pie, reduce la velocidad de los vehículos, y aporta nueva vida a zonas degradadas o de baja actividad de los centros históricos.

Entramos de lleno en *la ciudad paseable*, objetivo obligado definido en los últimos años de forma simultánea desde distintos contextos. Aunque la eclosión de las zonas peatonales encubre en ocasiones prácticas de renovación especulativa (Campesino 1985), lo cierto es que existen múltiples razones para promover la marcha a pie (es un modo sostenible y económico, una práctica saludable, promueve la calidad de vida y la integración social). La ciudad paseable surge ante la necesidad de cambiar de modelo de movilidad y lleva implícito el concepto de “entorno amigable con el peatón”⁸, que se apoya en elementos del paisaje urbano (Pozueta et al. 2009).

Espacios de apropiación, espacios compartidos, espacios flexibles, multifuncionales y vivos, confortables y organizados, incluido el conjunto de calles, estarían todos en disposición de rescatar valores que (re)conecten las identidades locales y acerquen a las personas, superando la frontera entre edificio y espacio, vinculando al patrimonio arquitectónico e impulsando su papel urbano en la activación de procesos integrados de regeneración urbana.

⁷ Así se refleja en el modo en que el Plan Especial de Protección y Catálogo del Área Centro de Granada —PECH 2002— (Ayuntamiento de Granada 2002) centra su atención en los estudios de accesibilidad, transporte público o el inventario de aparcamientos —perimetrales, rotativos y de residentes—.

⁸ Traducción del concepto anglosajón “*pedestrian friendly environment*”.

3. Activando atributos del patrimonio: morfologías, funcionalidades, encuadres y secuencias

Desde las políticas urbanas de rehabilitación/regeneración de los centros históricos, incluida la planificación urbanística especial y de protección, la aproximación al patrimonio arquitectónico se ha realizado tradicionalmente desde una perspectiva histórico-evolutivo, dando prioridad a la composición y estructura del edificio, sus aspectos morfológicos, el análisis métrico, la lectura de paramentos y fachadas, el análisis del proceso restaurativo o aportación ambiental/tipológica al lugar y al diseño de la ciudad a lo largo del tiempo. Sin embargo, existen también experiencias prácticas y metodologías aplicadas en otros contextos y trabajos de investigación urbana que han revelado la importancia de los edificios patrimoniales como piezas estructurantes y de soporte para futuros operativos, y no sólo como vestigios que contextualizan los entornos históricos.

En 1960, Lynch (1960) proponía para el estudio, a través de su “imagen mental”, cinco elementos para la evaluación, identificación o planificación de las cualidades morfológicas y espaciales de la ciudad, especialmente de la ciudad central: (1) *camino*s, rutas que atraviesan la ciudad; (2) *bordes*, límites y rupturas en la continuidad; (3) *distritos*, áreas con características comunes; (4) *nodos*, puntos de enfoque estratégico para la orientación como plazas o cruces; y (5) *hitos*, puntos externos de orientación.

Por su parte, Tietjen (2013), con la teoría ANT del actor-red, describe cómo mantener y construir las relaciones complejas entre actores y roles con el fin de lograr un objetivo particular o el desarrollo de un nuevo producto. Esta idea trasladada al paisaje urbano permite concebir un lugar concreto a través de las relaciones activas e interdependencias entre múltiples actores heterogéneos.

Aplicando las teorías de Jan Gehl en los procesos de renovación de los lugares centrales, la reutilización y recuperación del patrimonio ha sido más un medio que un fin, orientando a planteamientos urbanísticos que persiguen la potenciación de las funciones vitales del espacio urbano ya mencionadas (2014). Son ejemplos tangibles de ello, por ejemplo, el *Plan del Centro Histórico de Toledo*, de 1997 (Busquets 2000), el *Plan de Equipamientos e Infraestructuras Culturales de Córdoba*, de 2010 (Redaelli y García del Barrio 2011), o la recuperación con un enfoque cultural del distrito *Temple Bar*, en Dublín, mediante un proceso participativo y de comunicación entre los diversos agentes (Rebollo 2013).

Tales ideas y prácticas nos muestran, por un lado, cómo los atributos –o significados– del patrimonio arquitectónico de nuestras ciudades pueden y deben ser ampliados con otros de mayor capacidad operativa, en el marco de procesos de regeneración urbana de la ciudad central/histórica, para tratar de superar las problemáticas y amenazas contemporáneas señaladas en el apartado anterior, y, por otro, cómo ciertas cualidades de los hechos urbanos son utilizables como estrategias extrapolables a la escala de la arquitectura. Reunir estas lecciones de la teoría y de la práctica arquitectónica y urbana, aprendiendo de sus respuestas positivas para la regeneración de las áreas centrales, estaría en la base de la formulación del instrumento de evaluación y diagnóstico que se plantea, tomando como laboratorio a Granada.

La investigación partiría, por tanto, de un entendimiento del concepto de patrimonio arquitectónico como un dispositivo urbano actual, una herramienta activa de regeneración urbana en los centros históricos, en defensa de la cohesión urbana, la identidad local, la multifuncionalidad y la flexibilidad, propias de estos ámbitos fundacionales, planteándose en la metodología los siguientes compromisos: (1) Profundizar en la interacción entre este patrimonio y su *entorno*; (2) Reflexionar sobre su capacidad multifuncional a dos niveles, como edificio y como sistema; (3) Clarificar atributos relevantes del patrimonio arquitectónico desde la perspectiva de la regeneración urbana; y (4) Plantear estrategias que orienten futuras políticas de actuación urbanas y arquitectónicas.

Elegida la ciudad-patrimonio de Granada como objeto de estudio, se realiza una aproximación morfológica y un cuestionamiento del modo en que los hechos urbanos se han ido situando, a la búsqueda del itinerario metodológico descrito: establecimiento de atributos urbanos - interacción con el entorno – variable multifuncional. Se propone avanzar así en la evaluación de las determinaciones correspondientes a la componente patrimonial de la ciudad para futuras intervenciones, planteamientos de reordenación/regeneración, superando la lógica tradicional de los atributos histórico-tipológico-arquitectónicos. Se identifican, además, itinerarios peatonales representativos o ejemplares y sus entornos vinculados, atendiendo a valores culturales, paisajísticos y funcionales de la ciudad-patrimonial central. Estas “secuencias urbanas”, que implican a bienes inmuebles específicos, tienen la capacidad de tejer los diferentes tipos de ciudad o regiones de actividad superpuestas mencionadas (Ashworth y Page 2011, p. 9).

La investigación se sirve del análisis fotográfico, de la interpretación cartográfica y del mapeado temático como herramientas de investigación científica (Raposo 2010). Partiendo de lo analítico hacia lo propositivo, persigue la configuración de una imagen de la ciudad-patrimonio central de Granada que sintetice las ideas extraídas en una propuesta de reconfiguración de su red de espacios y actividades, y revalide de este modo la ampliación conceptual planteada.

4. Acordes y desacuerdos de una Granada superpuesta

Granada representa como pocas ciudades la condición acumulativa de los periodos históricos que han desarrollado sus diversos tejidos y espacios: la granada renacentista, la granada barroca, la granada cristiana, la musulmana, la mozárabe o la judía (Fig. 2). Un contexto superpuesto en el que, sin embargo, ha venido siendo demasiado habitual una concepción de la protección patrimonial basada principalmente en la defensa de la permanencia de las características internas, tipológicas, arquitectónicas y artísticas del bien protegido, aquellas que suelen servir de base para su catalogación. Así, las trazas y rasgos del edificio son evaluados desde una perspectiva en cierto sentido “arqueológica”, lógicamente conservacionista, como reflejo de la época pasada en la que el bien cumplía una función muy concreta y estaba debidamente contextualizado.

Debido a ello, el espacio exterior o urbano en torno al edificio es valorado únicamente como receptor de mensajes que provienen del bien y casi nunca en sentido contrario, esto es, desde la ciudad -con sus funciones y rasgos actuales- hacia el edificio. Creemos que la percepción simbiótica de la relación edificio/ciudad respondería mejor a un equilibrio capaz de combatir los efectos de la gentrificación actual. Sería tanto como decir que las posibilidades de utilización del bien en el contexto actual y con vistas a futuro debieran considerarse un “valor” del bien, no un “peligro” contra el que enfrentarse para minimizar su impacto (Rivas 2006).

La Granada actual ha reorganizado sus relaciones sociales en gran medida gracias a la mezcla de usos. A principios del año 2000 la ciudad había perdido casi la tercera parte de la población de 1975, según explotación de datos del padrón municipal (Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía 2021). Zonas residenciales altamente degradadas, como las del ámbito Duquesa-Trinidad, iniciaron un proceso de gentrificación que desplazó a la población, condicionándola en relación con los grupos de edad residentes, con un elevado número de inmuebles desocupados o en estado de ruina, mientras que los rehabilitados lo eran como respuesta al incremento de plusvalías de un mercado muy poco local, en el que incrementalmente adopta el protagonismo el apartamento turístico en detrimento de la vivienda en propiedad o en alquiler (Figs. 2 y 3). A Granada, particularmente dominada por el binomio universidad-turismo, le sucede como a otras muchas ciudades europeas, que ven convertidos sus centros históricos en polo de atracción para determinados grupos sociales que aprovechan la oportunidad de habitar transitoriamente un espacio real y asequible (Yardley 1999; Lees 2000). La demanda de servicios urbanos de estos grupos es menor a la de las barriadas de vivienda estable, aun cuando sirven para equilibrar parcialmente la utilización temporal del espacio y una rehabilitación urbana integrada que siempre se pospone.

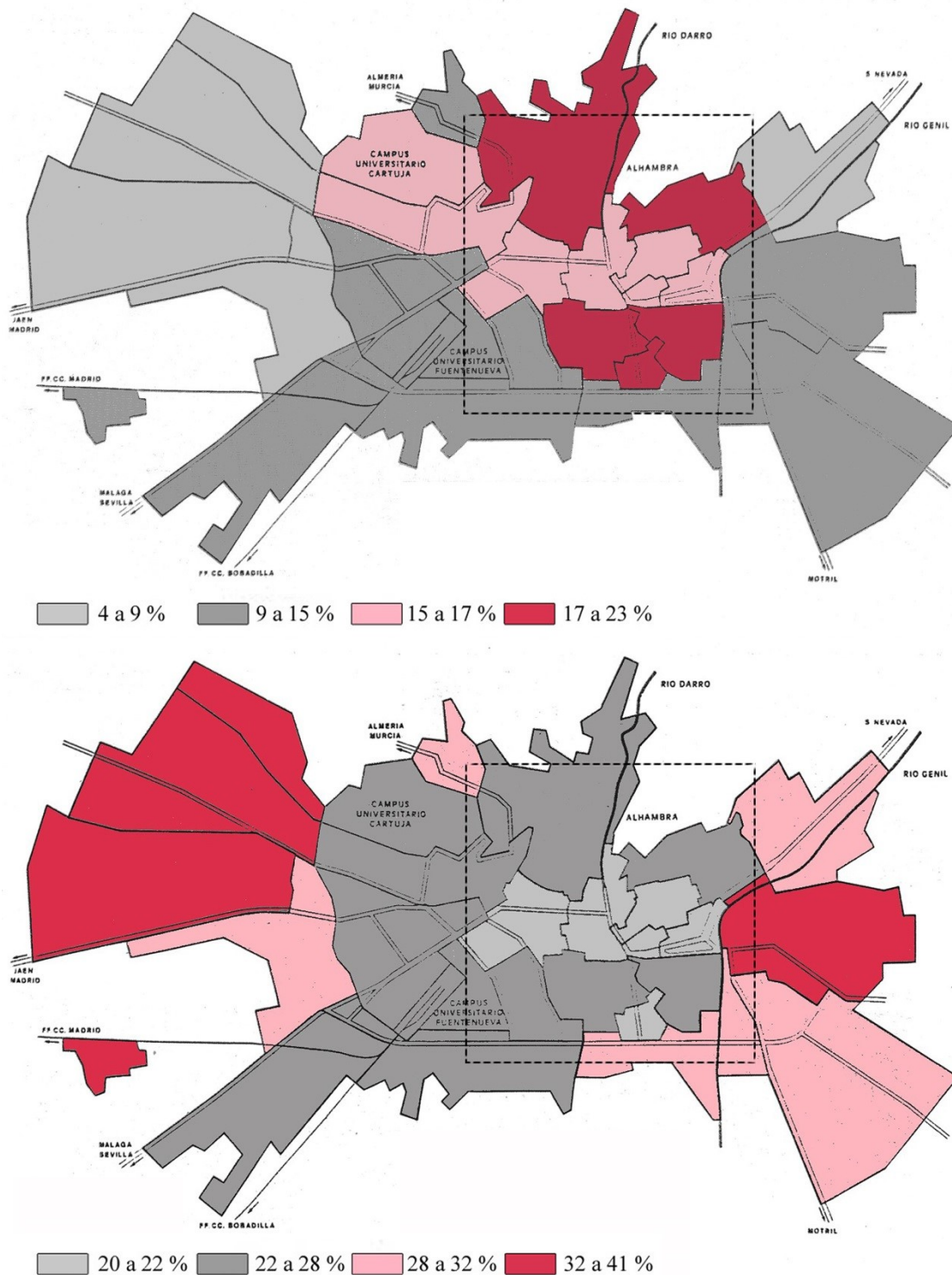


Fig. 2. (Arriba) Distribución de la población mayor de 65 años (% sobre el total de la población); (abajo) Distribución de la población menor de 20 años (% sobre el total de la población). Fuente: Elaboración propia a partir de Bosque et al. 1991, p. 113-114.



Fig. 3. (Arriba) Abandono de edificación y solares en Duquesa-Trinidad y San Matías; transformación de manzana por gentrificación frente a Jardín Botánico; (centro arriba) consolidación de uso temporal del espacio, turistificación en Plaza Bibrambla y acceso aparcamiento en Calle Ganivet; (centro abajo) ocupación del espacio público por terrazas en Plaza Romanilla; (abajo) uso invasivo de aparcamiento y terrazas en Plaza Campillo. Fuente: Elaboración propia, 2021.

La forma de la ciudad-patrimonio de hoy en Granada, viene aún definida estructuralmente por los proyectos de renovación urbana de principios del s. XX, como la apertura de la Gran Vía en 1907 (Martín 1986), el embovedado del río Darro y la consolidación del eje rodado sobre él (Reyes Católicos-Acera del Darro), como vía de salida sur del centro. La Gran Vía supuso la pérdida de varios edificios monumentales y el cambio de escala o de fase en términos de movilidad, hacia “la ciudad moderna” que introduciría las ideas de circulación y estructura, vertebración del centro y articulación con otras partes de la ciudad.

Junto a estas intervenciones señaladas de reforma interior, otros dos grandes proyectos anteriores configuraron puertas principales e itinerarios a partir de ellas, estableciendo las condiciones de contorno del centro: el Campo del Triunfo, al norte, y el Paseo del Salón, al sur. Ambos entornos se constituyen, junto con los enclaves interiores, como los ámbitos de mayor concentración patrimonial del centro funcional e histórico de Granada. Sin embargo, la apertura y comunicación entre partes debería haber contado con una estrategia simultánea de mayor continuidad, que salvaguardara las relaciones locales y de proximidad. Se podría haber evitado así, tras la destrucción de callejuelas y edificios, la segregación social que desde entonces se vino produciendo en la ciudad (Egea et al. 2009).

Los instrumentos que intentaron establecer unas líneas generales de clarificación estructural y defensa del patrimonio del centro en Granada llegaron ya en el siglo XX: el Plan Especial de Centro Histórico —PECH— (Ayuntamiento de Granada 2001)⁹, aprobado en el 2002, y un año antes, el Plan General de Ordenación Urbana —PGOU— (Ayuntamiento de Granada 2002). El PECH establece los límites del Conjunto Histórico, pero no lleva a término el importante ejercicio relacional que hubiera necesitado este con otras partes de la ciudad. Se abordan el censo y la catalogación patrimonial de los bienes que integran el Área Centro, pero no se llega a vincular las políticas de tutela con las de desarrollo sostenible.

Las determinaciones del PGOU 2001, por su parte, concretaban una política de protección a través del *Catálogo de Inmuebles de Interés* basado en niveles de catalogación y definición de las posibles actuaciones. No se trataba tampoco de un plan de regeneración integral, aunque algunas de sus intenciones son destacables¹⁰, apostando por ciertas actuaciones significativas que van más allá de la recuperación estrictamente edificatoria, y persiguen tener un efecto positivo de revitalización de la actividad del entorno¹¹.

⁹ El PECH, más específico, contiene unas intenciones muy claras: “la circunstancia de una ciudad sin una delimitación como Conjunto Histórico y con dos grandes planes especiales aprobados (Alhambra/Generalife y el del Albaicín), era algo singular que reclamaba una solución coherente a nivel de tutela del Patrimonio Histórico”

¹⁰ “Es necesario que la rehabilitación deje de ser un proceso ausente donde cada edificio se re-transforma de espaldas a la ciudad preexistente conservando solamente, en la mayoría de los casos, la fachada anterior [...] son preferibles las recuperaciones tipológicas, especialmente el patio vividero con amplios contenidos espaciales y de uso”. Objetivos, estrategias y propuestas de planeamiento: el Centro Histórico. Apartado 4 de la Memoria del PGOU 2001 de Granada.

¹¹ Como las implantaciones de sedes como las del Colegio de Arquitectos en la Casa de Zayas (San Agustín), o el de Aparejadores y Arquitectos Técnicos en la calle San Matías.

La innovación y revisión parcial del planeamiento general avanza posteriormente con la inclusión de elementos que deben ser protegidos de forma especial, por su inclusión como BICs o por el reconocimiento de sus entornos, lo que es recogido por el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (Ayuntamiento de Granada 2021) (Fig. 4), concretando para Granada el concepto jurídico de entorno que emana de la ley andaluza de 2007, esto es, como una vinculación entre el bien y el tejido urbano próximo, no solo en cuanto a las edificaciones incluidas en el mismo sino en relación a cualquier actuación que alterara sus características (Fernández 2017)¹².

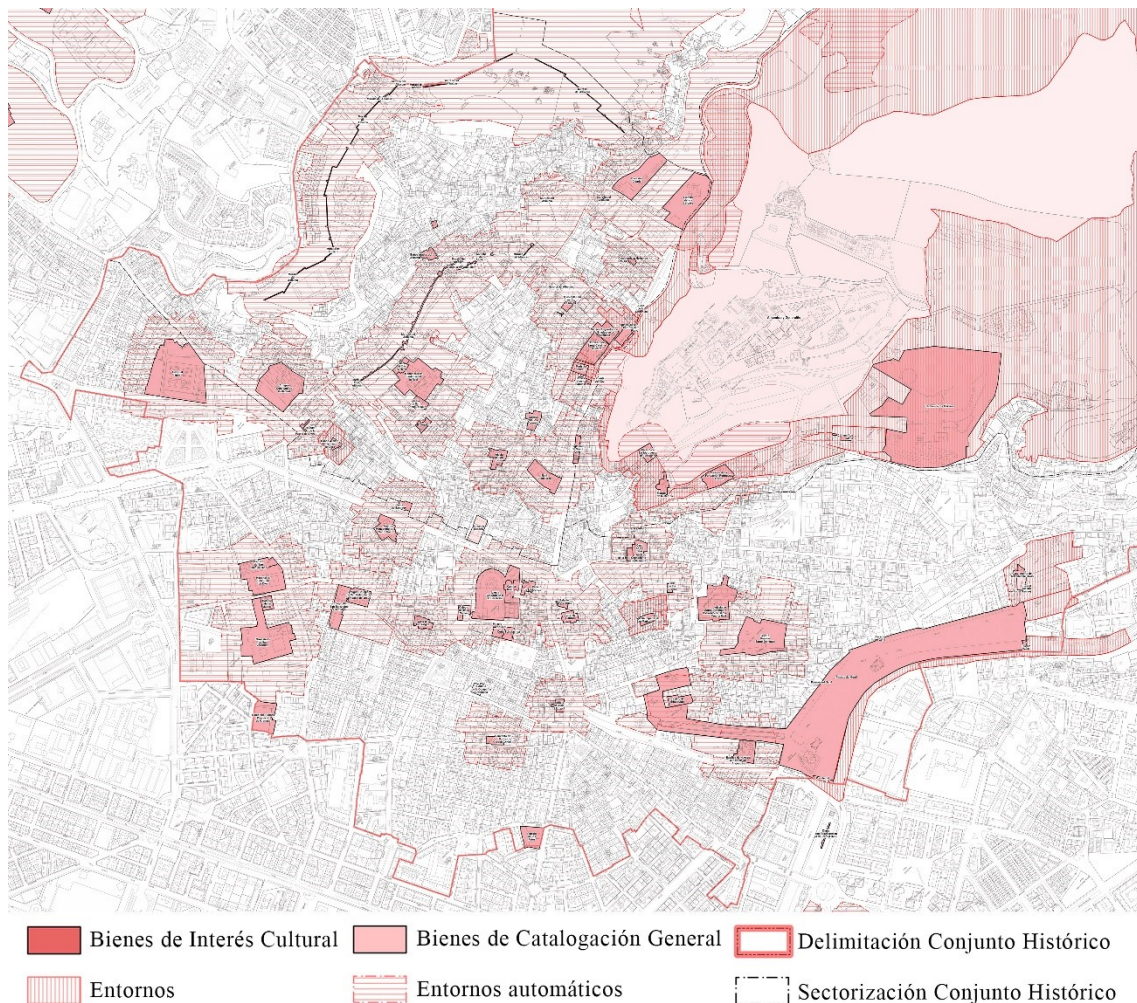


Fig. 4. Delimitación de Bienes del CGPHA de Granada y entornos (encuadre BIC Conjunto Histórico). Fuente: Adaptado de Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía, 2014 (Ayuntamiento de Granada 2021)

¹² Según la vigente Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, art. 28.1., el entorno “estará formado por aquellos inmuebles y espacios cuya alteración pudiera afectar a los valores propios del bien de que se trate, a su contemplación, apreciación o estudio, pudiendo estar constituido tanto por los inmuebles colindantes inmediatos, como por los no colindantes o alejados”.

Más allá de esta extensión de la protección al entorno, las operaciones de renovación de las últimas dos décadas han dado por hecha la estructura general de la ciudad central y han priorizado las áreas y barrios más desfavorecidos. Así, se han venido conjugando actuaciones urbanísticas y sociales mediante Planes Especiales de Reforma Interior, Planes Integrales y la creación de áreas especiales de rehabilitación, reguladas por la Orden de 23 de noviembre de 2020 (Junta de Andalucía 2020)¹³, insistiendo en la recuperación edificatoria/constructiva y en el trabajo “parcela por parcela”. Sin embargo, la política de transformación del espacio público y calles ha continuado siendo errática y deslavazada, desaprovechando procesos como el de la redacción del *Plan de Movilidad Urbana Sostenible de Granada*, aprobado en 2013 (Ayuntamiento de Granada 2013), que debería haber vinculado la variable patrimonial en una relectura espacial del centro y sus dinámicas.

5. Resultados

5.1. Forma base de la ciudad-patrimonio: topografía, puertas y encrucijada central

Las cartografías *explorativas* llevadas a cabo relacionan los diferentes rasgos del Conjunto Histórico de Granada entre sí, con su contexto territorial y su posicionamiento geográfico. El objetivo es el de seleccionar las principales afinidades entre elementos urbanos, funciones, y definir las posiciones relativas de los principales elementos patrimoniales, lo que nos permite reconocer entornos urbanos de menor escala, internos a la ciudad-patrimonio. Se ha considerado para ello las arquitecturas históricas del ámbito central definido por el planeamiento especial de protección vigente, recogidas en la “Guía de Arquitectura de Granada” (Martín y Torices 1998).

La cartografía es, por un lado, el medio para aproximarnos a la condición topográfica de la estructura básica de la ciudad-patrimonio: la lógica para la disposición de determinados ejes, las secuencias, miradores, las arquitecturas simbólicas y su papel en la conformación de los rasgos paisajísticos fundamentales. Por otro lado, el registro cartográfico y su interpretación nos conducen a comprender la significación urbana de ciertos elementos patrimoniales claves y obtener así, a posteriori, los condicionantes y las variables que permitan caracterizar la influencia que ejercen o debieran ejercer en su entorno urbano.

¹³ Las Áreas de Regeneración y Renovación Urbana vienen constituyendo, desde hace dos décadas, un mecanismo de actuación sobre el patrimonio arquitectónico promovido y organización por la Junta de Andalucía en subámbitos de los conjuntos históricos andaluces. Inicialmente ligadas a la Empresa Pública de Suelo de Andalucía (EPSA) y actualmente financiadas con fondos FEDER y otras aportaciones.

1) *Topografía*. La topografía es la definidora de los límites este y oeste de la ciudad-patrimonio, asentada entre las cotas 710 y 670 (Fig. 5a). En este intervalo topográfico se encuentra la franja habitada que desarrolló toda la vida urbana de Granada hasta el siglo XX. La estructura de las calles replica la topografía mediante largas secuencias horizontales y calles cortas perpendiculares, de máxima pendiente, que se convierten en secuencias escalonadas de espacio público. Otro elemento geográfico singular es el río Darro, que configura el marco escenográfico de la Alhambra y el Albaicín alto, y el lugar desde el que descender en dirección al río Genil, conformando la calle Reyes Católicos, clave funcional y simbólica en toda la historia urbana de Granada.

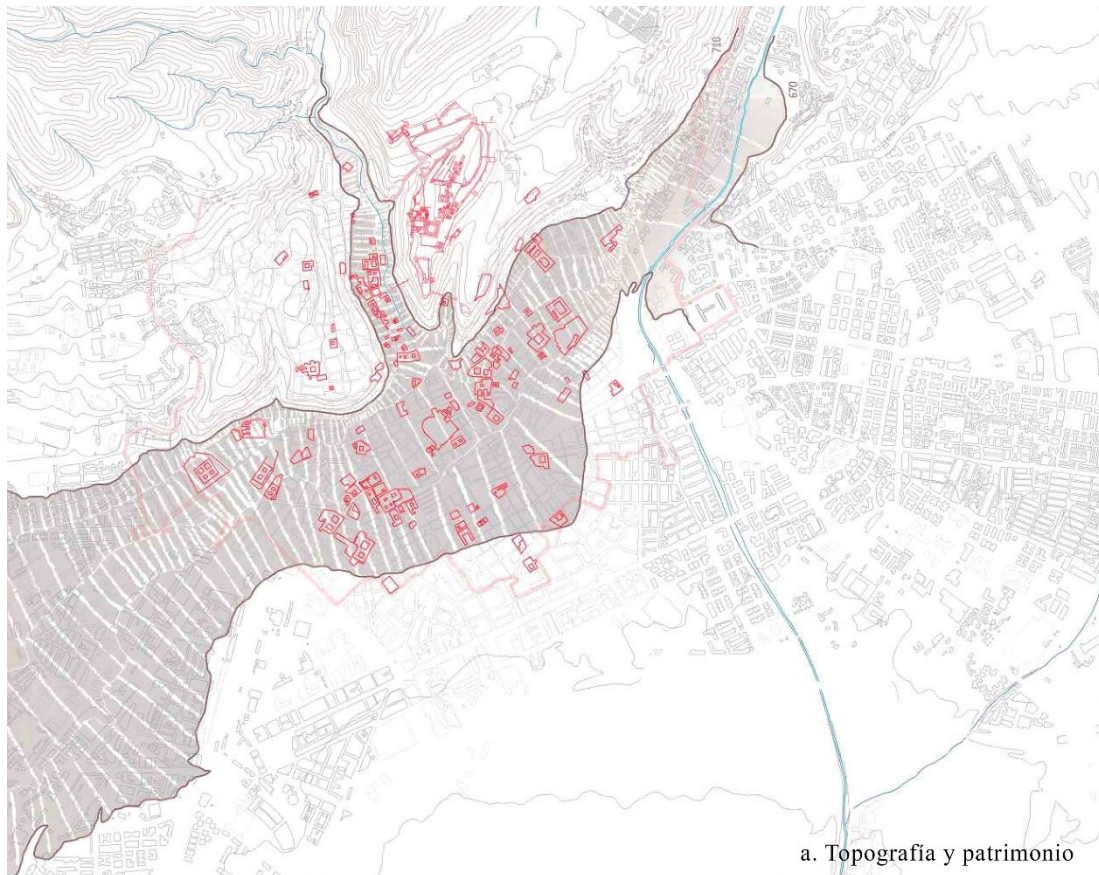
2) *Puertas y enlaces*. En las direcciones norte y sur se sitúan las principales *puertas de la ciudad-patrimonio* (Fig. 5b). Esta condición de filtro de acceso o cuello de botella para los caminos rurales de acceso a la ciudad ha sido una constante en la consolidación del tejido urbano, pudiendo reconocerse el carácter radial de las calles extramuros y la concentración de itinerarios en la calle Gran Vía y la calle Reyes Católicos, intramuros (Rivas 2012). En ambos puntos el espacio público se dilata dando forma a lugares significativos de la ciudad¹⁴.

En la serie cartográfica de la 'estructura de la ciudad-patrimonio' se identifican los ejes de mayor centralidad que conectan las diferentes puertas, que actúan de borde entre fragmentos temporales y unidades barriales y aglutinan una parte importante de la actividad comercial: Gran Vía, Plaza Nueva y Reyes Católicos y Acera del Darro. Esta secuencia "inter-puertas" funciona como límite interno al centro histórico, cohesiona el conjunto al actuar como centralidad lineal, ámbito de encuentro social, eje de acceso y movilidad, cumpliendo además su papel de representatividad patrimonial.

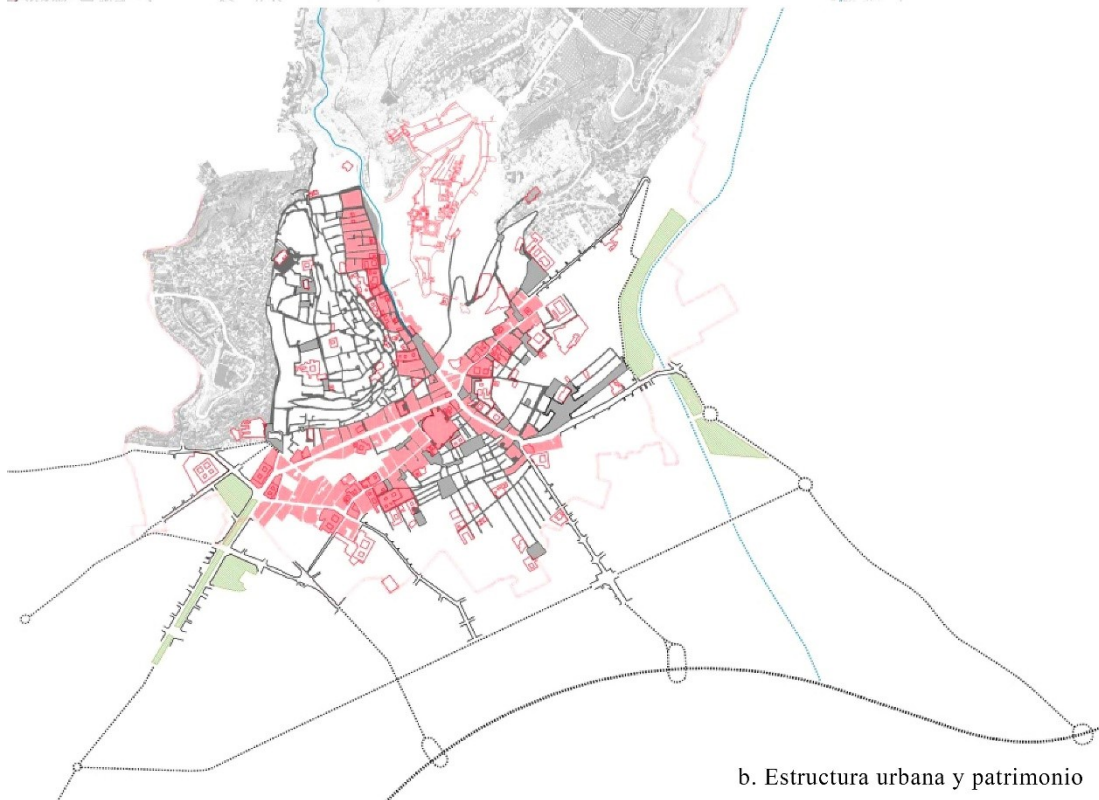
3) *La encrucijada central*. Este entramado de calles fundamentales alcanza un peso metropolitano al superponerse los sistemas urbanos de la ciudad patrimonial, el lugar neurálgico, por tanto, de la ciudad turística; la ciudad comercial por excelencia, la ciudad universitaria y la ciudad administrativa, con todos sus hándicaps: el exceso comercial, la *turistificación*, la sobrepresión de la movilidad y la necesidad de paso y de aparcamiento, la ocupación del espacio público, su despersonalización, etc. (Fig. 6).

Con el reconocimiento de su complejidad, la intervención en este ámbito ha de ponerse en relación con el conjunto de sistemas que se entrelazan aquí, los espacios públicos pertenecientes a unos o a otros, y el repertorio ingente de edificios de valor patrimonial que se hallan en él.

¹⁴ Tales como el Humilladero, los Jardines del Paseo del Salón y de la Bomba, junto al río Genil (al sur); y la Plaza del Arco Elvira y los Jardines de Triunfo, en el otro extremo del centro (al norte).



a. Topografía y patrimonio



b. Estructura urbana y patrimonio

Fig. 5. Forma urbana de la ciudad-patrimonio: a. Topografía, franja habitada y patrimonio; b. Estructura urbana (puertas y enlaces) y patrimonio. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 6. Calles conformadoras de la encrucijada central: calle Gran Vía de Colón (izda.) y calle Reyes Católicos, transversal del Corral del Carbón (dcha.); (centro arriba) Carrera del Darro, entorno de Baños Árabes y Puente Cabrera; (centro abajo) *turistificación* del tejido comercial en calle Oficios, lateral de la Catedral y frente a Palacio de la Madraza, relación con Gran Vía de Colón; (abajo) uso invasivo del aparcamiento, placeta de Tovar. Fuente: Elaboración propia.

4) *Red patrimonial vs red dotacional*. Si atendemos a las funciones en el ámbito central de la ciudad, podemos encontrar 168 equipamientos de todo tipo, de los cuáles, tres cuartas partes pertenecen a la red general (127) y el resto al ámbito local (41), e interaccionan de forma significativa con la red patrimonial. Así, casi la mitad de los equipamientos de la red general, un 43,4%, están situados en edificios de valor patrimonial (73 elementos). Por otro lado, estudiando la capacidad de uso de los elementos de valor patrimonial (133 en total), el 54,9% son multifuncionales (73 de ellos), el 30,8% son monofuncionales (41 elementos), con capacidad para asumir además de su función propia otra relacionada con el ámbito cultural y turístico, y, por último, el 14,2%, 19 restantes, presentan un uso exclusivamente privado o muy limitado, como los conventos, por ejemplo, lo que les hace ser incompatibles con la multifuncionalidad.

La combinación funcional en los edificios patrimoniales y en su entorno permite la superposición de la escala barrial, la dimensión patrimonial, la cultural y turística, la dotacional, etc. Así sucede, por ejemplo, en el sistema formado por la antigua Madraza musulmana del s. XIV y la Capilla Real del s. XVI, en calle Oficios (ver Fig. 6 centro abajo), un verdadero “soporte” cultural y turístico en el que se alternan múltiples actividades urbanas, la conexión local entre plaza Bibrambla y Gran Vía, la localización del centro de extensión cultural para la Universidad de Granada, exposiciones, actos culturales, salón-comedor, etc.

5.2. Secuencia central estratégica: forma diacrónica, estrategias y atributos

Partiendo de la caracterización hecha, con el objetivo de sumar estrategias de regeneración urbana integrada mediante la potenciación de los valores urbanos y multifuncionales del patrimonio, se analizan sus oportunidades en función de sus cualidades formales, topológicas y paisajísticas, para la configuración de sistemas enlazados en torno a ejes o itinerarios, diferenciando entre *puertas*, *bordes* y dando lugar a *secuencias* complejas.

Las *secuencias* estarían relacionadas con los conceptos de campo o tapiz (Allen 1997)¹⁵, enlazando elementos espaciales concretos, aglutinando morfología, espacio interior y exterior, sistemas de relaciones y contrastes. Ahondando en la escala barrial, las secuencias señalarían las condiciones de contorno del patrimonio arquitectónico involucrado, más allá de sus rasgos propios, en sus calles, plazas de su entorno inmediato, donde se producen mayor número de interferencias: visualmente, con la indefinición espacial y funcional de ciertos lugares, la concentración de actividades o la congestión peatonal.

¹⁵ El concepto de *Mat Urbanism* (urbanismo tapiz) establece un marco flexible de relación a través de una continuación ininterrumpida del tejido urbano en su propia red espacial. Este tapiz responde a las necesidades de flexibilidad y complejidad y “expresa tanto el aumento de la invasión de la arquitectura en la ciudad y el paisaje y como el intercambio abierto entre la estructura (edificio) y la infraestructura (contexto) que esta invasión profesa” (Allen 1997, p. 24).

La investigación localiza una ventana central cuya columna vertebral es la secuencia San Jerónimo-Catedral (barrio Centro-Sagrario), más su continuidad hasta la plaza Campo del Príncipe, en el Realejo. Esta composición lineal se articula con dos “sistemas” transversales significativos (ver Fig. 7 abajo): (1) la **puerta o umbral norte**, que pone en relación la ciudad central interior con la extensión de la ciudad hacia el norte de principios del s. XX —definida por los Jardines de Triunfo y el eje vertical San Juan de Dios-Gran Capitán—; y (2) el **borde urbano interior**, en la ribera del río Darro, que define el ámbito urbano entre las colinas de Alhambra y Albaicín.

Convergen aquí cuatro sistemas urbanos: Albaicín, Realejo, Centro y Sagrario, que permiten caracterizar los diferentes tramos del paisaje interior de la secuencia diacrónica de elementos enlazados, aumentando su capacidad conectiva y su centralidad urbana. Todo parte de la identificación de los elementos —edificios— de valor patrimonial contenidos, de entender el importante peso que estas piezas tienen en el tejido aglutinado en torno a la secuencia y su relación indisoluble con el espacio público adyacente: funciones y relaciones con lo urbano.

Mapa diacrónico (sendas, ejes, espacio público y patrimonio)



Fig. 7. (Arriba) Mapa diacrónico —sendas, ejes, espacio público y patrimonio—; (abajo) Forma urbana de la secuencia central San Jerónimo-Catedral. Fuente: Elaboración propia.

Si atendemos aquí a los problemas y tendencias contemporáneas expuestas con anterioridad, podemos incorporar a la localización de estas secuencias diacrónicas las estrategias que permitirían avanzar en la búsqueda de nuevos significados urbanos para el patrimonio arquitectónico involucrado en ellas, todo con el objetivo de sumar a los procesos de regeneración urbana:

- *Reconocimiento y legibilidad*, aumentando la capacidad de orientación al confeccionar un orden relativo de las cosas que ayuda a su lectura urbana y comprensión (Fancelli 1999).
- *Coherencia y articulación (entre las partes y los sistemas)*: diferenciación física y funcional de la ciudad central, articulación e interdependencia propias de un sistema.
- *Flexibilidad e interespacialidad*: la búsqueda de umbrales compartidos lo público y lo privado.
- *Multifuncionalidad*: la emergencia de polaridades, la densificación y diversificación de funciones y las sinergias resultantes.
- *Movilidad y “paseabilidad”*: espacio compartido y accesible, y prioridad de las relaciones peatonales y el carácter estancial del vario.
- *Virtualización y reforzamiento de la red*: estrategias ejemplares de vinculaciones diacrónicas, dinamización y uso de redes sociales para la puesta en valor del patrimonio, como la experiencia empresarial “A night plus”¹⁶, muestra práctica de que la oferta coordinada de visita e interpretación de bienes arquitectónicos patrimoniales, y la visibilización de este sistema compartido refuerza la experiencia urbana del turismo y vincula el patrimonio a los canales y espacios que conforman esta red.

La conjugación de estas claves nos permite establecer una nueva relación de significados, un valor o un sentido diferente –ampliado– del patrimonio arquitectónico, que supere la visión *one by one* tan recurrente y que denominaremos “atributos” (ver Fig. 8). Para ordenar tales atributos los distinguiremos entre *intrínsecos* y *relacionales*. Los primeros serían aquellos que le son propios como elemento singular y vendrían a completar algunos significados que de forma consciente o no ya venían adoptándose: atributos *connaturales*, *históricos* o *como hito*, sumados a aquellos que vinculan el bien con el sistema (los de *legibilidad* y los *espacio-temporales*).

¹⁶ Spin-Off de la Universidad de Granada que compuso un sistema que vinculaba hasta cuatro elementos arquitectónicos de primer nivel (La Madraza, Baños Árabes, Fundación Rodríguez Acosta y Monasterio de La Cartuja), a diferentes niveles: en la compra conjunta de su entrada, la concertación de sus visitas, la presentación enlazada en su página web y en Facebook. Dificultades entre las distintas administraciones e instituciones, sumado a la crisis sanitaria de la Covid19 paralizó la iniciativa, que se mostró como una muestra práctica ejemplar de vinculación entre los años 2015-2020. “Nuestra principal actividad consiste en la dinamización cultural del patrimonio arquitectónico, que en la actualidad no se encuentra abierto de forma permanente [...]. Los principales servicios son: 1) Generación de itinerarios que permitan su visita y conocimiento; 2) Generación de actividades culturales en él; 3) Exposición y divulgación del mismo en la sociedad en general y en particular en la comunidad educativa; y 4) Desarrollo y ejecución de proyectos de mejora y conservación.” Memoria descriptiva de la spin-off (A Night Plus 2021).

Respecto a los atributos *relacionales*, se responsabilizan del salto a la reorganización y articulación del territorio urbano que pretendíamos, y producirían realmente la superación de la consideración tradicional de la planificación urbanística patrimonial, definiendo los valores de *la red urbana* establecida mediante las secuencias y sistemas enlazados que vimos anteriormente.

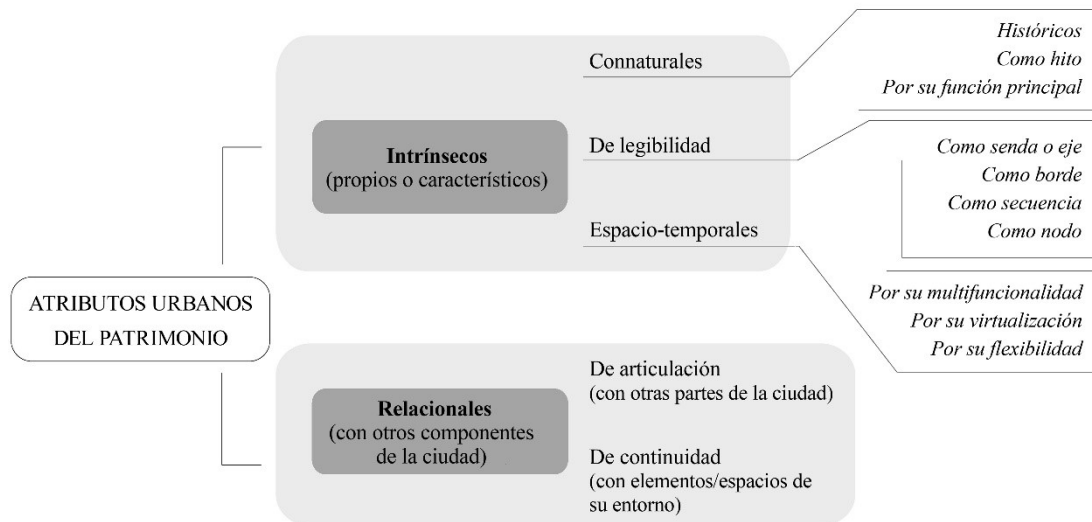
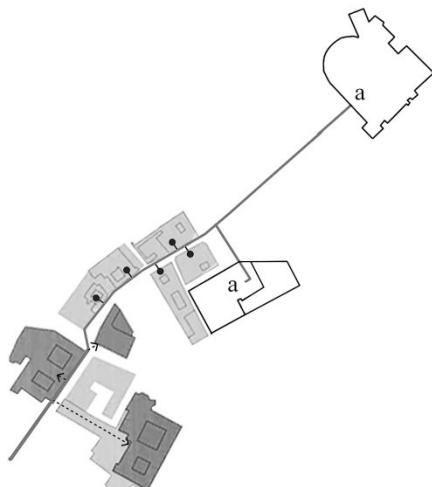


Fig. 8. Atributos urbanos del patrimonio para la resignificación del patrimonio arquitectónico. Fuente: Elaboración propia.

Con respecto a la secuencia central San Jerónimo-Catedral, se presentan desarrolladas las implicaciones urbanas que se derivarían de la consideración de los atributos intrínsecos y, principalmente, de los atributos relacionales del patrimonio involucrado en la secuencia, que resultan de la evaluación de su posición relativa y capacidad de articulación con la trama urbana de la Granada central (ver figuras 9 y 10). Estas implicaciones, de diversa índole, suponen un paso fundamental para la formulación de propuestas y criterios para una regeneración sostenible de la ciudad-patrimonio.



Atributos urbanos del patrimonio:



- patrimonio como senda a patrimonio como nodo C relación de continuidad
- patrimonio como puerta A relación de articulación

Fig. 9. (Arriba izda.) Vista 1 de la Secuencia Central desde el cruce de calle San Jerónimo con calle Colegios/Aranda; (arriba dcha.) Vista 2 desde Cárcel Baja en dirección Gran Vía; (abajo) Atributos urbanos del patrimonio: (1) Atributos de legibilidad: senda, puerta y nodo, y (2) Atributos relacionales: continuidad y articulación. Fuente: Elaboración propia.

| ATRIBUTOS URBANOS | | TIPO DE PATRIMONIO | IMPLICACIONES URBANAS |
|---------------------------|---------------------------|--|---|
| <i>Connaturales</i> | Históricos | Todos | Participación en itinerarios y vinculaciones según grupos/secuencias |
| | Como hito | Notables / BICs | |
| | Por su función principal | Todos | Atracción de actividades locales |
| <i>De legibilidad</i> | Como senda o eje | El incluido en el tramo desde San Juan de Dios a la plaza de la Universidad | Diseño del espacio público relacionado / Modos de movilidad, sección del eje |
| | Como borde | Catedral / Iglesia del Perpetuo Socorro | Enmarca el entorno visual de la calle San Jerónimo. |
| | Como secuencia | Edificación singular y plaza histórica | Continuidad de la sección viaria y paisaje urbano de la secuencia |
| | Como nodo | Facultad de Derecho / Catedral | Atracción de actividades culturales, turísticas y comerciales en su exterior |
| <i>Espacio-temporales</i> | Por su multifuncionalidad | Todos menos el convento | Tiene capacidad para asumir, aparte de la función principal, funciones culturales y turísticas. |
| | Por su virtualización | Todos | Confección de redes virtuales interpretativas y mejora de la oferta turística/cultural |
| | Por su flexibilidad | Plazas históricas | Diseño de la urbanización para alojamiento de actividades efímeras y recuperación del espacio tradicional |
| | Itinerario urbano | Facultad de Derecho | Por su posición intermedia entre calles y plazas resuelve en sí mismo algunos problemas urbanos de conectividad |
| Permeabilidad | | | |
| <i>De continuidad</i> | Porosidad | Edificios públicos (Iglesia del Perpetuo Socorro, Conservatorio Victoria Eugenia, Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago, Colegio Notarial, Facultad de Derecho) | Relación exterior/interior, patios de manzana |
| <i>De articulación</i> | Enlace entre secuencias | Catedral y entorno | Por su pertenencia a dos sistemas, enlaza los lugares relacionales de una y de otra. |

Fig. 10. Atributos e implicaciones urbanas en la Secuencia Central del centro histórico de Granada. Fuente: Elaboración propia.

6. Conclusiones

Las ciudades como Granada están sometidas a fuertes presiones en su ámbito central desde el mercado turístico, al tiempo que sufren las amenazas constantes de la especialización funcional propias de la centralidad histórica metropolitana, la pérdida de diversidad social y de carácter de su espacio público. Para contrarrestar estas inercias urbanas, las armas e inversiones para desarrollar políticas urbanas adecuadas de regeneración urbana integral en el contexto español vienen resultando genéricamente insuficientes, más aún desde la crisis de la segunda década del siglo XXI, agravada con las consecuencias de la pandemia de la Covid19. Por ello, utilizar los recursos turísticos debería ser obligado, dándole al patrimonio arquitectónico un papel fundamental en la activación y puesta al día del espacio central. Resulta difícil, sin embargo, dimensionar el alcance o éxito de muchas de las propuestas que se formulan mientras éstas carezcan de una perspectiva relacional, transversal y verdaderamente urbana y multidimensional.

Se trataría de empujar a la realización de ejercicios de integración, actuando con anticipación y previendo situaciones futuras, en permanente atención a nuevas vinculaciones entre el/los edificio/s y la interpretación propositiva de su entorno urbano. Todo para fortalecer más la red *multitemporal* como medio para la puesta en valor cultural y socioeconómica de la ciudad, siendo sensible a itinerarios, espacios, paisajes, funciones que pudieran asociarse, generarse, y a cambios en positivo de las condiciones ambientales, sociales y económicas.

Lo que proponemos aquí es una herramienta que añada nuevos significados a la dimensión patrimonial e intensifique el rol urbano de la arquitectura representativa, la dinamice y la haga partícipe de sistemas *multivariable*, no solo en el plano físico o geográfico, sino también en la construcción de un imaginario conceptual-virtual que vincule y cree red. Trabajamos en esta investigación en el terreno de la hipótesis, avanzando en la aproximación a un instrumento de evaluación-diagnóstico, muestra de la formulación en un contexto determinado que conocemos bien. Se concluye, en este sentido, que: (1) Existen asuntos transversales que deben ser atendidos forzosamente, como el reconocimiento y la legibilidad urbanos, la coherencia y articulación entre partes y sistemas, la flexibilidad e *interespecialidad*, la multifuncionalidad o la movilidad; (2) Es deseable definir propuestas de escala general/territorial a través de proyectos de arquitectura y de escala intermedia, esto es, del espacio público a la activación de un barrio o subcentro, señalando componentes específicos implicados en las redes; y (3) Las redes diacrónicas patrimoniales, en conjuntos históricos como Granada, deberían servir de base a estrategias coordinadas de regeneración, ya que permiten leer la realidad local central e interpretar situaciones con vistas a un escenario de dinamización y regeneración integral.

La innovación no sería tanto la de la producción de secuencias prioritarias de actuación, leyendo rasgos esenciales de la ciudad histórica, sino utilizar la potencia representativa, funcional, de contagio entre edificio y entorno que poseen los bienes arquitectónicos de primer nivel, apoyándose en la definición de sus “atributos urbanos” para la construcción de estrategias sinérgicas. Se trataría de evitar en lo posible el aislamiento del bien, que lo suelen colocar en una posición alejada de las dinámicas urbanas reales, inoperante o incluso partícipe de la “tematización” que amenaza el carácter y la dinámica multifuncional propia del fenómeno urbano.

Las secuencias, nodos, puertas y redes diacrónicas cartografiadas en Granada, sobre la base de una ciudad cuajada de interés y valor histórico, muestran como un bien arquitectónico protegido puede hacer compatible el cuidado y vindicación de sus características esenciales internas, con la incorporación positiva a estrategias corales en el tejido urbano relacionado, vinculándose a otros y haciendo multiplicar sus opciones funcionales. Cumple así, además, con la cuota obligatoria de responsabilidad que exige la ciudad actual, en búsqueda de ajuste a los nuevos paradigmas virtuales, de resiliencias, de refuerzo de lo local al tiempo que resintonizan constantemente sus redes, con los mecanismos de cooperación y de ensamblaje propios del paisaje urbano contemporáneo.

Referencias

- A NIGHT PLUS S.L. Granada: Universidad de Granada. Acceso en septiembre de 2021. Disponible en: <https://spinoff.ugr.es/showcase/company/night-plus-sl/>
- ALCÁZAR, G. La protección de los cascos históricos como herramienta de diseño urbano. En: *Urbanismo*. Madrid, 1990, 9, pp. 6-13. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-urbanismo/docs/revista-urbanismo-n9-pag6-13.pdf>
- ALLEN, S. From object to field. *Architectural Design* vol.67, 1997, pp. 24-31.
- ÁLVAREZ MORA, A., ROCH PEÑA, F. *Los centros urbanos: hacia la recuperación popular de la ciudad*. Madrid: Nuestra Cultura, 1980.
- ANTÓN CLAVÉ, S. *Turismo, territorio y cultura*. Edición digital a partir de Actas: IV Coloquio de Geografía Urbana; y VI Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación: Las Palmas de Gran Canaria, 22 al 24 de junio de 1998, Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento; Asociación de Geógrafos Españoles, 2000, pp. 29-49. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsf358>
- ASHWORTH, G., PAGE, S. J. Urban tourism research: Recent progress and current paradoxes. En: *Tourism Management*. 2011, 32, pp. 1-15. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2010.02.002>
- AYMONINO, C. *El significado de las ciudades*. (1ª edición española). Madrid: H. Blume Ediciones, 1981.
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. *Plan General Ordenación Urbana (PGOU)*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001. Disponible en: <http://www.granada.org/pgo.nsf/index?OpenPage>
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. *Plan Especial de Protección y Catálogo del Área Centro de Granada (PECH)*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2002. Disponible en: <https://www.granada.org/inet/wordenanz.nsf/2201f0d7346e1930c12573550023beb5/d2afdcf0338184ddc1256e35007ba5b5!OpenDocument>
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. Plan de Movilidad Urbana Sostenible de Granada. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2013. Disponible en: <http://www.movilidadgranada.com/noticias.php?idioma=es&id=174>
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. *Plano General BIC (BIC GRANADA 2014)*, Delimitación de Bienes del CGPHA de Granada y entornos. Granada: Ayuntamiento de Granada. Acceso en septiembre 2021. Disponible en: <https://www.granada.org/inet/ventanilla.nsf/5af48d0f8fac8cb3c12574040048d777/ff70531474ea6823c1257b260037698a>
- BORJA, J. Ciudadanía y espacio público. En: *Urbanitats* (Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern) Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1998, 7. Disponible en: <https://www.publicspace.org/es/multimedia/-/post/citizenship-and-public-space>
- BOSQUE MAUREL, J., FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, F., BOSQUE SENDRA, J., PÉREZ ALCALDE, F. *Atlas social de la ciudad de Granada*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

- BRENNER, N. Globalisation as reterritorialisation: the re-scaling of urban governance in the European Union. En: *Urban Studies*. 1999, vol. 36, nº 3, pp. 431-451. DOI: <https://doi.org/10.1080/0042098993466>
- BUSQUETS, J. *Toledo y su Futuro: El Plan Especial del Casco Histórico*. Toledo: Edita el Ayuntamiento de Toledo, Empresa Municipal de la Vivienda y Caja Castilla-La Mancha, 2000. Disponible en: <https://descargasarchivo.toledo.es/details.vm?q=id:0000008016&lang=es&view=biblioteca>
- CAMERON, S. Gentrification, housing redifferentiation and urban regeneration: going for growth in Newcastle upon Tyne. En: *Urban Studies*, 2003, 40 (12), pp. 2367-2382. DOI: <https://doi.org/10.1080/0042098032000136110>
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, A. J. La peatonalización: Aproximación al fenómeno de las calles peatonales en Extremadura. En: *Oeste, Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura*. 1985, Nº 2, pp. 121-130.
- CARMONA, M. Principles for public space design, planning to do better. *Urban Design International*. 2019, vol. 24, pp. 47-59. <https://doi.org/10.1057/s41289-018-0070-3>
- CARR, J. & DIONISIO, M.R. Flexible spaces as a “third way” forward for planning urban shared spaces. *Cities*. 2017, vol. 70, 73-82. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2017.06.009>
- CHOAY, F. *Le Patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. París: Éditions du Seuil, 2009. <https://doi.org/10.3917/espri.0911.0194>
- DE LANDA, M. *A new philosophy of society: Assembling Theory and Social Complexity*. Londres: Bloomsbury, 2006. ISBN: 9781350096738. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781350096769>
- DELEUZE, G., PARNET, C. *Dialogues II*. Nueva York: Columbia University Press, 2002.
- DÍAZ PARRA, I. La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad. En: *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, Vol. 18. DOI: <https://doi.org/10.1344/b3w.0.2013.26014>
- EGEA, C., NIETO, J. A., DOMÍNGUEZ, C. y GONZÁLEZ R. Viejas y nuevas realidades urbanas. Identificación de zonas de habitabilidad desfavorecida en la ciudad de Granada. En: *Cuadernos Geográficos*. Granada: Universidad de Granada, 2009, Vol. 45 (2009): 2, Vulnerabilidad Sociodemográfica y Ambiental, viejos y nuevos riesgos, pp. 83-105. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cuadgeo/article/view/758>
- FANCELLI, A. El manifiesto de Oriol Bohigas. En: *EL PAÍS*. Barcelona: 1999, 4 de julio. Disponible en: https://elpais.com/diario/1999/07/04/cultura/931039203_850215.html
- FERNÁNDEZ ALBA, A. y GAVIRA, C. *Crónicas del espacio perdido, la destrucción de la ciudad en España. 1960-1980*. Monografías de la Dirección General de Arquitectura y Edificación. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986. Disponible en: <http://oa.upm.es/23246/>
- FERNÁNDEZ ADARVE, G.J. Conjuntos históricos de Granada: Delimitación, planeamiento y rehabilitación (1985-2015). Granada: Universidad de Granada, 2017. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/48441>
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939). En: *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*. Granada: Universidad de Granada, 2007, nº 1, pp. 95-120. Disponible en: <https://revistadepatrimonio.es/index.php/erph/article/view/19/3>
- GEHL, J. *Ciudades para la gente* (DÉCIMA, J., Trad.). Buenos Aires: Infinito, 2014. Disponible en: <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/78891>
- GÓMEZ ORDÓÑEZ, J.L. ¿Hay un urbanismo de la ciudad histórica? En CINÀ, G., JEREZ MIR, C., *Proyectar en el Centro Histórico: Propuestas para el Albaicín de Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 9-10.
- GONZÁLEZ DURÁN, S. Turismo urbano e industrial en la periferia “postindustrial”: Imaginarios y narrativas desde los habitantes de la Margen Izquierda del Nervión en el Bilbao metropolitano. En: *Scripta Nova*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017, Vol. XXI. Núm. 572. DOI: <https://doi.org/10.1344/sn2017.21.19753>

- GUTIÉRREZ PUEBLA, J. Movilidad, medio ambiente y patrimonio histórico-artístico en las ciudades históricas. En: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, Vol. 15 (Homenaje al Profesor D. Joaquín Bosque Maurel), pp. 375-381. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/AGUC9595220375A>
- HERNÁNDEZ AJA, A., RODRÍGUEZ SUÁREZ, I. De la rehabilitación a la regeneración urbana integrada / From rehabilitation towards urban regeneration. En: *Ciudades*. 2017, nº 20, pp. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.24197/ciudades.20.2017.20>
- INSTITUTO DE ESTADÍSTICA Y CARTOGRAFÍA DE ANDALUCÍA. *Padrón Municipal de Habitantes* (Serie de población por municipio de residencia según sexo). Sevilla: Junta de Andalucía. Acceso en septiembre 2021. Disponible en: <https://www.iuntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/padron/index.htm>
- JORDÁN-SALINAS, J., PÉREZ-EGUÍLUZ, V., DE LAS RIVAS-SANZ, J. L. Paisaje Urbano Histórico: aprendiendo de una ciudad paisaje, Segovia. En: *EURE*. Santiago de Chile, 2020, vol 46, nº 137, pp. 87-110. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612020000100087>
- JUNTA DE ANDALUCÍA. Delimitación de Áreas de Regeneración y Renovación Urbana a solicitud de los Ayuntamientos (Orden de 23 de noviembre de 2020). Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/organismos/fomentoinfraestructurasyordenaciondelterritorio/areas/vivienda-rehabilitacion/rehabilitacion/paginas/orden_arru_2020.html
- LEES, L. A reappraisal of gentrification: towards a 'geography of gentrification'. En: *Progress in Human Geography*. 2000, Vol. 24, nº 3, pp. 389-408. DOI: <https://doi.org/10.1191/030913200701540483>
- LEVY, J.P., KAYSER, B. *Centres villes en mutation*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1987.
- LYNCH, K. *The image of the city*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1960.
- MARTÍN MARTÍN, E., TORICES ABARCA, N., 1998. *Guía de arquitectura de Granada*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes; Granada: Delegación Provincial del COAAO, 1998.
- MARTÍN-CONSUEGRA, F., ALONSO, C., FRUTOS, B. La regeneración urbana integrada y la declaración de Toledo. En: *Informes de la Construcción*. 2015, 67(EXTRA-1): nt002. DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.14.084>
- MARTÍN RODRÍGUEZ, M. Cambio económico y reforma interior urbana: La Gran Vía de Granada 1890-1925. En: *Revista Ciudad y Territorio CYTET*, abril-junio 1986, pp. 17-32.
- MARULANDA HERNÁNDEZ, A., MARTÍ, M. Desafiando la gentrificación. Resistencias a los desplazamientos en los centros históricos de Quito y Cuenca. En: *Scripta Nova*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019, Vol. XXIII. Núm. 607. DOI: <https://doi.org/10.1344/sn2019.23.21104>
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DEL TURISMO. *Código ético mundial para el turismo*. Resolución A/RES/406(XIII) de la decimotercera Asamblea General de la OMT. Santiago de Chile: OMT, 1999.
- PELIOWSKI, A. Editorial: mapas de lo público y lo privado. En: *Bifurcaciones*. Talca: Universidad Católica del Maule, 2015, nº 19, pp. 1-3. Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/2015/05/editorial-19/>
- PÉREZ EGUÍLUZ, V. *¿Patrimonio o ciudad?: limitaciones de los instrumentos de intervención urbanística en los Conjuntos Históricos de Castilla y León*. Tesis Univ. Valladolid. Valladolid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura e Instituto Universitario de Urbanística, 2015. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/23316>
- PASQUINELLI, C., TRUNFIO, M. Reframing urban overtourism through the Smart-City Lens. En: *Cities* 102, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cities.2020.102729>
- PEIMBERT, A. Tensiones sincopadas y narrativas paradójicas sobre el espacio público en una ciudad fronteriza. En: *EURE*, 45(136), 2019, pp. 255-276. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612019000300255>
- PORTO SCETTINO, M., POZUETA ECHÁVARRI, J. Los espacios compartidos ("Shared space"). En: *Cuaderno de Investigación Urbanística*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2008, nº 59, pp. 3-72. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/214131>

- POZUETA ECHAVARRI, J., LAMÍQUIZ DAUDÉN, F. J., PORTO SCETTINO, M. *La ciudad paseable*. Madrid: CEDEX, Ministerio de Fomento, 2009.
- PRATS, L. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997. Disponible en: https://www.academia.edu/35794292/_Lloren%C3%A7_Prats_Antropolog%C3%ADa_y_Patrimonio
- RAPOSO GRAU, J. F. Identificación de los procesos gráficos del “dibujar” y del “proyectar” arquitectónico, como “procesos metodológicos de investigación científica arquitectónica”. En: *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 15 (Conversando con...WILLIAM ALSOP), 2010, pp. 102-111. DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2010.997>
- REBOLLO, N. Temple Bar, Dublin. CAPDEVILA, I. (director) WATCH (blog del curso 2012/13 de Proyectos IV, Universidad de Alicante). Alicante: Universidad de Alicante, 2013. Disponible en: <https://wearethecityheroes.wordpress.com/2013/01/31/temple-bar-dublin/>
- REDAELLI, G. A., GARCÍA DEL BARRIO, P. Plan de Equipamientos e Infraestructuras Culturales de Córdoba. GARCÍA-VÁZQUEZ, C., GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., SENDRA FERNÁNDEZ, P., CARRASCAL PÉREZ, M. F. (Coord.) II Jornada de creatividad urbana. Sevilla: Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2011, pp. 10-20. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/93740>
- RIVAS, J. L. Patrimonio y ciudad. En: *La Opinión de Granada*. Granada: 2006, 30 de marzo.
- RIVAS, J.L. *La travesía más transparente. La visión de Córdoba, Málaga y Granada desde su calle ciudad*. Tesis Univ. Granada. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Leída el 20 de noviembre de 2009. Granada: Universidad de Granada, 2012. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/21645>
- RIVAS, J. L. Un urbanismo de la observación: Metodologías prospectivas en torno a la idea de calle ciudad en tres capitales andaluzas (Córdoba, Málaga y Granada). En: *EURE*. Santiago de Chile: 2015, 41(123), pp. 131-158. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612015000300006>
- RIVAS, J. L., BRAVO, B. Contemporary principles for the project of the mediated space: from the virtual sphere to the spatial experience in the metro's network of Oporto's Trindade Station. SMANIOTTO, C., IOANNIDIS, K. (Eds.) *The making of the mediated public space - Essays on emerging urban phenomena*. CyberParks Project. Lisboa: Edições Universitárias Lusófona, 2017, pp. 223-235.
- ROSSI, A. *La arquitectura de la ciudad*. (2ª edición española) (1ª edición de 1966). Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- RUIZ SÁNCHEZ, J., MOYA GONZÁLEZ, L., DÍEZ DE PABLO, A., HERNÁNDEZ AJA, A., ÁLVAREZ MORA, A. La intervención en la ciudad construida: acepciones terminológicas / Intervention in the built city: Terminology. En: *Urban*. Madrid, 2012, nº 4, pp. 113-122. Disponible en: <http://polired.upm.es/index.php/urban/article/view/1870>
- SLATER, T. The eviction of critical perspectives from gentrification research. En: *Internacional Journal of Urban and Regional Research*. 2006, 30 (4), pp. 737-757. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2006.00689.x>
- SMITH, N. *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. 1ª edición española (V. HENDEL, Trad.). Madrid: Traficantes de Sueños, 2012. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/La%20nueva%20frontera%20urbana-TdS.pdf>
- SORKIN, M. See you in Disneyland. SORKIN, M. (Ed.) *Variations on a Theme Park. The New American City and The End of the Public Space* (4ª ed.). New York: Hill and Wang, 1992, pp. 205-232.
- TJETJEN, A. Translating the landscape. NEWMAN, C., NUSSAUME, Y., PEDROLI, B. (Eds.) *Landscape & imagination: towards a new baseline for education in a changing world*. Bandecchi & Vivaldi Editori, 2013, pp. 501-506. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10379/7342>
- TROITIÑO VINUESA, M. Á. La protección, recuperación y revitalización funcional de los centros históricos. En: *Colección Mediterráneo Económico*. 2003, nº 3, “Ciudades, arquitectura y espacio urbano”, H. CAPEL SAIZ (coord.), pp. 131-160. Disponible en: <https://www.publicacionescajamar.es/publicaciones-periodicas/mediterraneo-economico/mediterraneo-economico-3-ciudades-arquitectura-y-espacio-urbano/24>
- TROITIÑO VINUESA, M. A., TROITIÑO TORRALBA, L. Patrimonio y turismo: una complementariedad necesaria en un contexto de uso responsable del patrimonio y cualificación de la visita. En: *Revista Patrimonio Cultural de España*. Madrid, 2010, 3, pp. 89-108. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/0000753350073786588d3>

TROITIÑO VINUESA, M. A. (coord.). *Estudio sobre la funcionalidad turística del patrimonio cultural del municipio de Carmona*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Ayuntamiento de Carmona, Universidad Complutense de Madrid. 2011. Disponible en: <https://doi.org/10.33349/2011.78.3130>

UNESCO. *MEMORANDUM on "World Heritage and Contemporary Architecture –Managing the Historic Urban Landscape"*. The 29th session of the World Heritage Committee (Durban, 2005). Paris, UNESCO, 2005. Disponible en: <http://www.journals.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/57157>

VIGANÒ, P. *Piano territoriale di coordinamento della Provincia di Lecce: territori della nuova modernità*. Nápoles: Editor Electa, 2001.

YARDLEY, J. Perils amid lure of gentrification; slaying brings shock to a Brooklyn neighborhood. En: *The New York Times*. New York, 1999, 11 March 11, Section B, p. 1. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1999/03/11/nyregion/perils-amid-lure-gentrification-slaying-brings-shock-brooklyn-neighborhood.html>

Bio

El arquitecto Juan Luis Rivas Navarro (Sevilla, 1975) es Profesor Contratado Doctor Indefinido del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la UGR. Combina su actividad docente, investigadora y profesional a través del Grupo de Investigación Laboratorio de Urbanismo y Ordenación del Territorio. Ha recibido diversos premios en Concursos de Ideas de urbanismo de escala nacional e internacional, como el 1º premio de concurso 'Flowpolis. La forma del espacio nodal' (Gran Canaria, 2006) o el 1º premio para el concurso 'Estrategias de Dinamización y Recuperación del Conjunto Histórico de Jaén' (2012), así como el 1er accésit en el Concurso para la Rehabilitación del Paseo del Salón, en Granada (2005), o la Mención Especial del Jurado en el Concurso para la recuperación de la Vía Verde de Lepe (Huelva), en 2002. Recientemente ha formado, junto con su compañera la también arquitecta y docente de la UGR, Belén Bravo Rodríguez, equipo en la propuesta "Lattice-Work", galardonada con una Mención Especial en la edición del concurso internacional European 15, "Ciudades Productivas 2", en Oliva (Valencia).

Bio

Belén Bravo Rodríguez. Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada (2007) y Doctora en Urbanismo por la UGR en 2016. Profesora de Urbanismo en la ETSAGr (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada), del Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio, en Urbanismo 4 y responsable de la asignatura Monográfico de Urbanismo. Investigadora invitada en la CIAUD, Research Centre for Architecture, Urbanism and Design, Faculty of Architecture, University of Lisbon en 2015. Vinculada al Laboratorio de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la UGR desde 2004, y profesora del Departamento de Urbanística y Ord. Del Territorio desde 2010. En el seno del Laboratorio he desarrollado diversas investigaciones en planificación y proyecto urbano como el PECH de Santa Fe, 1er premio en el Concurso de Ideas en Gran Canaria "Flowpolis la forma del espacio nodal" o el PGOU de Montillana. Imparto docencia en la ETSAG en diferentes programas docentes, principalmente en Urbanismo 4 y responsable de la asignatura Monográfico de Urbanismo. Coordinadora del estudio de arquitectura RBAURBANAS, en el que se desarrollan proyectos de diseño urbano y arquitectónico de diferentes escalas, en el que se investiga a través del caso específico que supone cada proyecto y la relación con el cliente como uno de las bases de la creación singularizada.

Bio

Carolina Curiel Sanz. Arquitecta por la UGR (2011). Investigadora del Laboratorio de Urbanismo y Ordenación del Territorio. Máster de Urbanismo por la UGR (2015). Ha participado en cursos, seminarios, workshops y congresos en Granada, Valencia, Madrid, Barcelona. Secretaria del 6th Sustainable Development Symposium SDS Granada 2016, patrocinado por la Comisión Europea (Joint Research Center), ISOCARP y LIFE Program (UE). Socia fundadora de A night plus, S.A. empresa dedicada a la interpretación del patrimonio edificado.

Cuaderno de nueva Tabarca

Reseña de libro



[Nueva Tabarca notebook]

Book review



Jorge Domingo Gresa

Universidad de Alicante, España

jorge.domingo@ua.es

<https://orcid.org/0000-0003-3736-795X>



Disponible en <https://i2.ua.es/article/view/21253>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0):
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Jorge Domingo Gresa

Andrés Martínez Medina.

Cuaderno de Nueva Tabarca. Dibujo, Proyecto y obra de la restauración de las murallas de la ciudadela. 136 pp.

Universidad de Alicante.

Alicante, 2021.

ISBN 978-84-9717-751-1.

Cuaderno de Nueva Tabarca trata de los dibujos y del proyecto y obra de la primera e inacabada restauración de las murallas de la isla fortificada alicantina, llevada a cabo por el joven arquitecto Javier Vellés Montoya en los primeros años ochenta del siglo pasado. El autor, Andrés Martínez-Medina, desarrolla un trabajo recopilatorio y analítico de máximo rigor en el ámbito disciplinar de la Expresión Gráfica Arquitectónica, no exento de muy interesantes incursiones en las áreas de conocimiento de la arquitectura en general y de la restauración arquitectónica en particular, así como en la historia política y sociológica que, necesariamente, acompañan una intervención de este tipo. La obra cuenta con un valor añadido fundamental que reside en el saber y el sentimiento de afecto de Martínez-Medina por todo lo relacionado con la isla, no en vano ésta forma parte de su imaginario vital desde la infancia, y también de su actividad profesional, como arquitecto restaurador de la iglesia local de San Pedro y San Pablo.



El libro contiene tres bloques informativos. El primero responde al objetivo de contextualizar los dibujos con escritos de los profesores Antón Capitel y Luis Martínez Santa-María, y otro del propio Javier Vellés que despierta inmediatamente la simpatía del lector, en el que resume la experiencia profesional y humana vivida en la isla para responder al encargo. El Segundo, reúne de forma cuidadosamente ordenada, los dibujos de Vellés –en su mayoría, autógrafos– entre los que destacan los realizados a mano alzada, tanto de la exhaustiva y precisa toma de datos, como de proyecto.

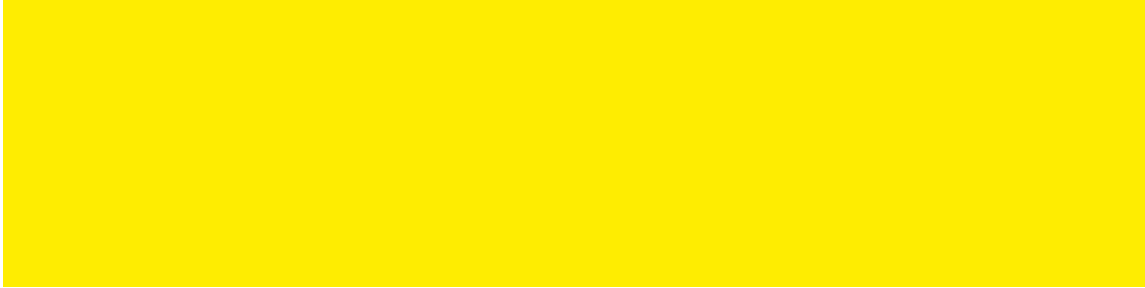
Finalmente, Andrés Martínez-Medina, realiza un meticuloso trabajo que permite al lector, aprehender en toda su extensión los dibujos. Comienza por una amplia contextualización histórica que incluye dos planos de la isla trazados por Fernando Méndez, ingeniero militar, encargado de su fortificación entre 1766 y 1779. Sigue un trabajo analítico que abarca las tres colecciones de dibujos de Vellés —Cuaderno de bitácora (toma de datos in situ, a mano sin escala); Levantamiento del estado actual (puesta a escala in situ, a mano con escala; Trabajo gráfico en Madrid, (Proyecto de ejecución, a mano con escala)— aportando todas las claves para que el lector realice un fructífero paseo por los fondos gráficos. Nada escapa a la atenta mirada del autor, todos los recursos disciplinares, —variables visuales, variables expresivas; técnica; grafismos; soporte— adquieren un sentido que remite a la enorme conceptualización del trabajo de Vellés, pero también a su atractiva poética (pocas veces se ven dibujos descriptivos tan expresivos).

Es muy ilustrativa la ubicación que Martínez-Medina otorga a los fondos, posicionándolos a caballo entre los dibujos originales—, las reproducciones heliográficas y, finalmente, las infografías, puesto que de todo participan. Ello permite al autor incidir, ahora, de forma definitivamente explícita, en el valor patrimonial del dibujo de arquitectura primigenio, encarnado en piezas únicas que frecuentemente olvidamos y que a lo largo del discurso de Andrés, se percibe como algo esencial.

Entre los fondos gráficos de Vellés y los textos de Martínez-Medina, observamos de forma permanentemente reiterada, lo que, a nuestro juicio, es un paralelismo muy patente: el trabajo bien hecho.

La expresión del peso

Reseña de libro



[Weight expression]

Book review



Andrés Martínez-Medina

Universidad de Alicante, España

andresm.medina@ua.es

<https://orcid.org/0000-0002-5309-9310>



Disponible en <https://i2.ua.es/article/view/21760>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0):
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

©2022 Andrés Martínez-Medina

Luis Martínez Santa-María.

La expresión del peso. 202 pp. 19,5 x 28,0 cm.

Fundació Mies van der Rohe.

Barcelona, 2021.

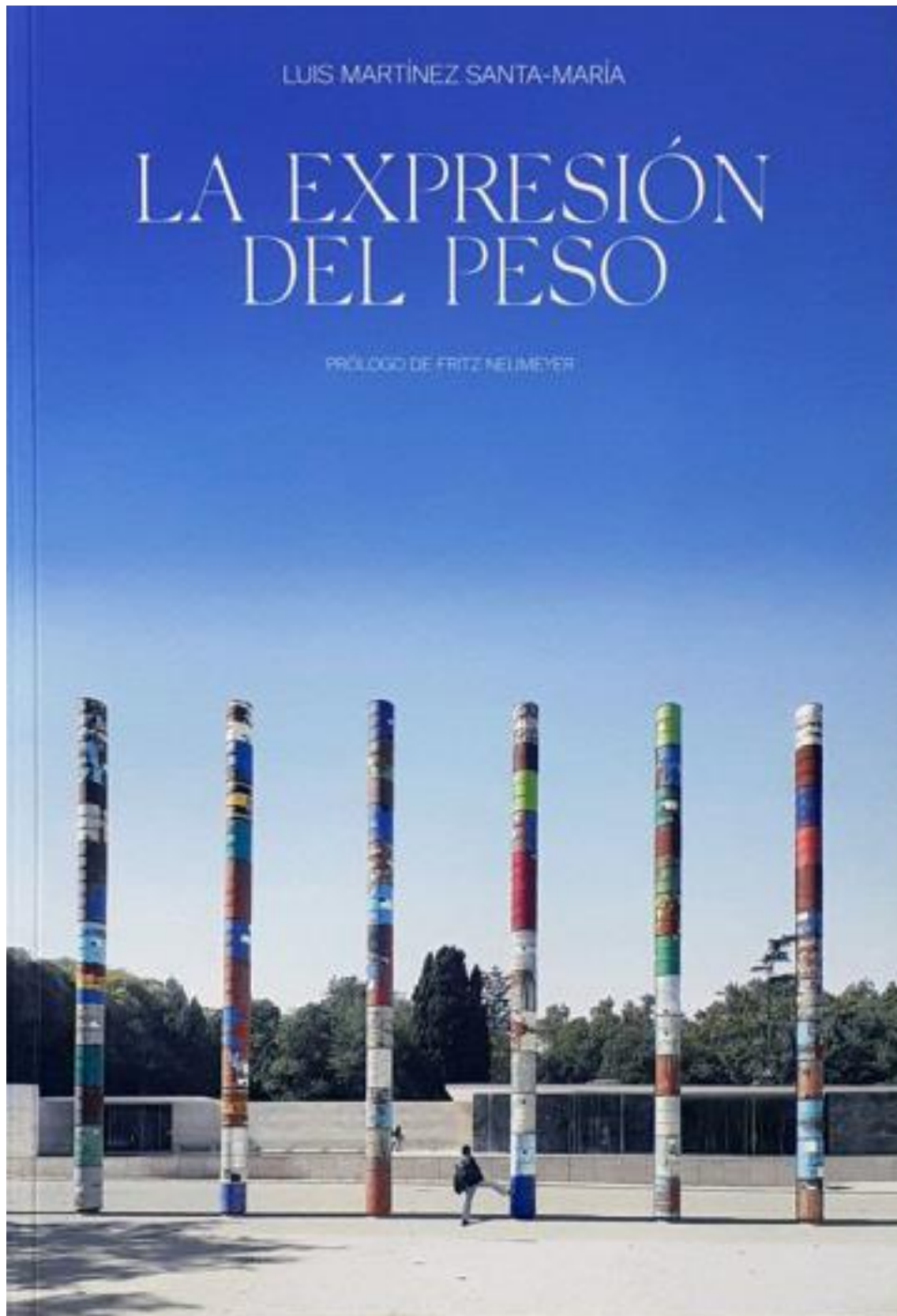
ISBN: Español 9788494882029.

ISBN: Inglés 9788494882036.

Quien haya leído a Luis Martínez Santa-María (*El árbol, el camino, el estanque ante la casa*, 2004) inmediatamente lo reconocerá en este extraordinario texto, inevitablemente autobiográfico, resumen de sus experiencias, lecturas y arquitecturas. El libro consta de dos partes: una primera más extensa, ordenada en setenta episodios dedicados a diversas obras canónicas, y una segunda de epílogo sobre la reinterpretación de las ‘ocho columnas’ que antecedían al solar del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe —que fue elegido por el maestro—, cuyo centro de gravedad se sitúa en el macizo panel de ónice de su interior. El prólogo de Fritz Neumeyer sirve de pódium a las reflexiones de Martínez Santa-María entre apariencia y ser de la arquitectura.

El Pabellón constituye el telón de fondo de un discurso de más calado que aborda la cuestión del peso de la arquitectura y de cómo este se ha expresado a través del tiempo —entendido como fenómeno de *longue durée*— apoyándose en una serie de piezas antiguas y modernas, siempre clásicas. El texto se construye sobre un entramado cronológico sostenido por una serie de piezas escogidas —desde la antigüedad romana hasta la contemporaneidad europea—, no exento de alteraciones puntuales en esta secuencia, que refuerzan con hechos los trasvases entre arquitectura y arte: “el pilar, por su significado espiritual, da lugar a la estatua” (p. 19) “las columnas, antes de ser bloques abstractos de piedra, fueron esculturas” (p. 135) y, en sentido de vuelta: “los descubrimientos pictóricos de lo fluido han llegado a ser más tarde, para la arquitectura, descubrimientos solidificados” (p. 23).

En este evocador discurso, inevitablemente, tienen un ‘peso’ contundente los muchos ejemplos que se localizan en Italia, donde tres ciudades con cuerpo propio sirven de matriz geográfica: Venecia —el agua—, Florencia —el aire— y Roma —la tierra—, teñidas todas por las diversas luces de la historia. El libro, pues, se construye con la urdimbre de breves relatos entrelazados que revelan su sutil propósito, a pesar de que “lo pesado no se queda en el estrato inferior y lo ligero no ocupa el estrato superior, sino que acontece justo al contrario” (p. 53); un fin que se alcanza a base de cinceladas en la piedra y de sus reflejos en el líquido elemento. Porque “peso y resistencia, debilidad y fuerza son también elementos manifiestos de la arquitectura que desempeña con sus recursos una especie de drama humano” (p. 75). Decía Mies que la belleza “es algo que se esconde entre las cosas” (p. 63). De hecho, muchas de sus piezas paradigmáticas “reaccionaron oponiéndose a las marcas del peso y lo pesado” (p. 97): en la Casa Farnsworth, la plataforma del suelo se transforma en una única “línea abstracta, blanca y horizontal” (p. 101) ante los ojos del espectador. Mientras, Le Corbusier debilita la masa del grueso muro sur de Ronchamp con los huecos de luz a mediodía.



El libro se cierra con la instalación de las nuevas ‘ocho columnas’ ante el Pabellón de cuyo concurso resultó ganador L. Martínez Santa-María y R. Sauquet Llonch. Una enfilada de esbeltos pilares —distanciados entre sí un múltiplo de las juntas del travertino y levantados con tambores metálicos—, rememora el desaparecido pórtico jónico de la Exposición Universal de 1929. Resulta significativo que las casi centenarias columnas de Puig i Cadafalch, que Mies excluyó de las fotografías y que reinterpretó guardándolas en el interior del Pabellón, vuelvan a salir a luz del exterior con una nueva dimensión y una nueva piel envejecida de modo prematuro. Nada es lo que parece: los viejos pilares jónicos exentos competían con el Pabellón, un sólido hueco que proclamaba la transparencia de la nueva arquitectura. Podría pensarse que, frente a la gravedad y el peso de la arquitectura clásica representada el maestro propuso la ligereza y la liviandad de la arquitectura moderna. ¿O quizás fue al revés? Que las columnas expresasen el impulso y el Pabellón el peso. Esta continua aparente contradicción es la que, salpicada de matices, nos desvela este sensible autor: “Vacío y peso viven unidos en una misma trama, como si formasen parte de una misma confabulación” (p. 157), sin que la lógica de las apariencias se corresponda con las verdades internas de la arquitectura.