

La ciudad, el territorio y los otros



Miradas que viajan, viajeros que miran

FAPyD

Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO
ESTÉTICAS E INVESTIGACIONES
AA

La ciudad, el territorio y los otros : miradas que viajan, viajeros que miran / Compilación de Fernando Martínez Nespral ... [et al.] ; Director Fernando Martínez Nespral. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. FADU. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, 2024. Libro digital, PDF/A - (Viajeros y ciudades / Martínez Nespral, Fernando)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-29-2036-8

1. Crónica de Viajes. 2. Diario de Viajes. 3. Urbanismo . I. Martínez Nespral, Fernando, comp. II. Martínez Nespral, Fernando, dir. III. Título.
CDD 910.4

© 2024

La ciudad, el territorio y los otros:
Miradas que viajan, viajeros que miran.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

Av. Intendente Güiraldes 2160.
4° piso, Pabellón III, Ciudad Universitaria.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1428EGA).
República Argentina.

<https://www.iaa.fadu.uba.ar>
iaa@fadu.uba.ar

ISSB 978-950-29-2036-8.

Diseño y compaginación: Arq. Eduardo M. Rodríguez Leirado.

Croquis de portada: Juan G. Facta, estudiante de arquitectura (FAPyD – UNR).



Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS MIRADAS QUE VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN

COMPILADORES

Dra. Arq. Silvia Dócola (FAPyD / CIC / UNR)
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral (IAA / DAR / FADU / UBA)
Dr. Arq. Mario Sabugo (IAA / FADU / UBA)
Dra. Teresa Sala (Universidad de Barcelona)
Arq. Luis San Filippo (FAPyD / UNR)
Dra Arq. Jimena Cutruneo (FAPyD / CONICET / UNR)



Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño

PRESENTACIÓN

En esta convocatoria, realizada en el marco del Proyecto de Investigación "Atravesando Fronteras. Viajes de arquitectos" de la Secretaria de Ciencia y Tecnología (SECYT/UNR), en primer término, nos proponemos continuar reflexionando a través de producciones académicas, acerca de la ciudad desde la mirada del viajero. Como fuera tratado en anteriores encuentros consideramos que la alteridad inherente a la condición del viajero destaca situaciones que, al nativo, por su hábito, le resultan naturalizadas; y su registro, nos permite voltear la mirada hacia el habitar aportando nuevas y enriquecedoras categorías de interpretación del fenómeno urbano.

Nos proponemos también reflexionar sobre los viajes, los viajeros (pensados en relación a las conceptualizaciones de migrante, exiliado, nativo y residente), su mirada y sus registros del espacio viajado, en especial de las ciudades, pero también en relación a los territorios recorridos. Consideramos cada viaje como experiencia única e irrepetible, de producción desde la propia mirada, sobre el espacio físico (territorios, ciudades, y arquitecturas), registrada de diferentes modos (fotografías, croquis, textos, filmaciones, mapas marcados, etc.) y con productos elaborados en el mismo viaje o posteriormente (libros, exposiciones, muestras, relatos fragmentarios, etc.).

En esta oportunidad ampliaremos los estudios al caso de arquitectos en viaje considerando el destino formativo de los mismos. Nos proponemos reflexionar con respecto a la formación del arquitecto en sedes institucionales externas, así como en estudios o empresas y en el efecto de estos viajes.

EL VIAJE IMAGINADO DE UN GRAN PROYECTO QUE NUNCA SE REALIZÓ: UN TEMPLO PARA BUENOS AIRES DE LOS ARQUITECTOS JOSEP PUIG I CADAVALCH Y JOSEP GODAY¹

MIREIA FREIXA²

NURIA PEIST³

“La iglesia votiva al Inmaculado Corazón de María que debe construirse en la plaza de la Constitución de Buenos Aires, ha de simbolizar el espíritu cristiano de una gran ciudad moderna americana, glorificando a María.”

“Esta composición arquitectónica ha de elevarse sobre la gran ciudad de Buenos Aires, presidiéndola, imprimiéndole carácter, tal como San Pedro de Roma lo imprime a la ciudad de los Papas, la catedral de Colonia a la magnífica ciudad del Rin, o Santa Sofía a Constantinopla. La composición debe ser tal, que desde el momento que alcance realidad la obra, y la cruz corone la elevada aguja de su torre, Buenos Aires sea desde lejos reconocida por el navegante por la silueta de la iglesia del Inmaculado Corazón de María, como lo es Londres por la de su Parlamento, o Atenas por su Partenón, o París por la masa imponente de su Catedral y por la majestad del Louvre.”

Estos dos párrafos están extraídos de la memoria⁴ que Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), con su colaborador Josep M. Goday (1911-1936)⁵, redactaron entre 1903 y 1909, para levantar un gran templo en Buenos Aires para los PP. claretianos, hoy medio escondido junto a la autopista Frondizi de Constitución y que, finalmente, fue realizado entre 1913 y 1926 por Rómulo Ayerza (1855-1948) con el perito delineante, más tarde

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad “Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)” (HAR2016-78745-P), que lleva a cabo el Grupo de Investigación GRACMON de la Universidad de Barcelona.

2. Universidad de Barcelona. Email: mireia.freixa@ub.edu

3. Universidad de Barcelona. Email: nuriapeist@ub.edu

4. J. Puig i Cadafalch y J. Goday i Casals, “Memoria descriptiva del proyecto de iglesia votiva dedicada al Inmaculado Corazón de María que ha de erigirse en la ciudad de Buenos Aires”, en *Pequeñas Monografías de Arte*, N° 35, octubre de 1910, pp. 297-316. El borrador de la memoria no se conserva entre los papeles de Puig i Cadafalch, en cambio se reprodujo íntegramente en esta revista de la que se conserva un ejemplar en el Institut Amatller d’Art Hispànic, dado a conocer por Santiago Alcolea, en *Puig i Cadafalch*. Lunwerg, Institut Amatller d’Art Hispànic, Barcelona, 2006, pp. 70-71 y por Salvador Tarragó en el artículo citado más abajo.

5. Las relaciones entre ambos eran muy sólidas. Goday que también era oriundo de Mataró, había colaborado con Puig en sus trabajos como arqueólogo e historiador.



Figura 1 (izquierda):
Josep Canyelles i Balagueró,
atribuido, Visión nocturna
del templo. En Iglesia votiva
dedicada al Inmaculado
Corazón de Maria en
Buenos Aires. Barcelona,
mayo de 1909. BC

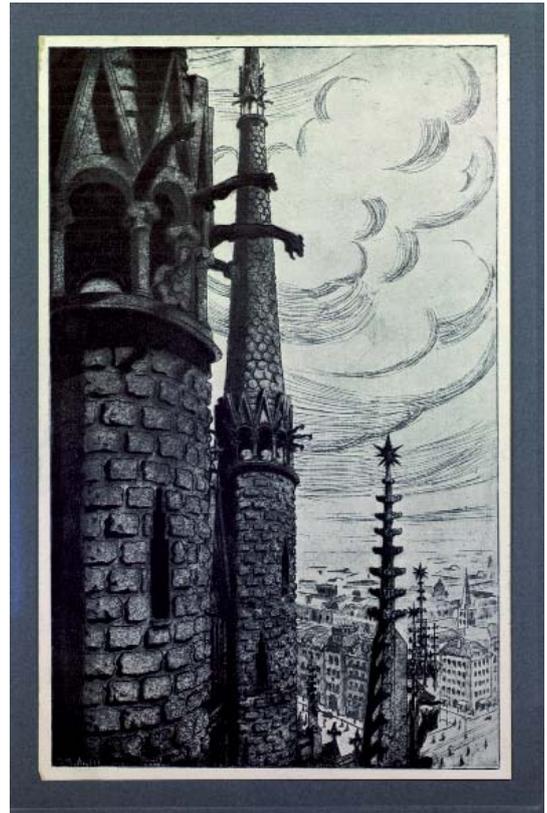


Figura 2 (derecha):
Josep Canyelles i Balagueró,
Vista de un detalle de la
torre. Grabado. ANC

arquitecto, Aldo Flándoli⁶. El templo había de ser una imagen icónica de la ciudad, simbolizando el espíritu cristiano – de estilo neogótico, con la carga ideológica que representa, pero también civil. Tenía que ser un elemento que evocara la más profunda tradición y ser moderno al mismo tiempo, con estructura interior de hierro y un complejo sistema de iluminación eléctrica. Pero, por encima de todo, el conjunto, coronado por su gran aguja iluminada eléctricamente había de ser un elemento identificativo dentro del paisaje urbano de la ciudad, dispuesto en un “lugar”⁷ estratégico.

Y esta última es una de las cuestiones más llamativas del proyecto de Puig y Goday. Como vemos, no se trataba tan solo de la construcción de un edificio de relevancia por su forma y contenido metafórico individual sino, sobre todo, de la voluntad de ofrecer a la ciudad de Buenos Aires un símbolo identitario propio que, tal y como leemos en la memoria descriptiva, dotase a la urbe de un carácter particular. Los arquitectos estaban, por un lado, concibiendo la arquitectura como un proceso global, insertado en un territorio con necesidades y realidades propias: Buenos Aires sería gracias a su proyecto la próxima Atenas, Roma, París, Constantinopla. Pero además, la voluntad de realizar este proyecto demuestra la importancia que estaba adquiriendo esta urbe a principios del siglo XX y la manera en que crecía con un lenguaje compartido entre continentes. Si lo pensamos a partir del concepto actual de “paisaje cultural”⁸, la visión e inspiración de los arquitectos

6. P. G. Alonso, *El templo de Plaza Constitución y sus tesoros de arte*, Editorial Claretiana, Buenos Aires, 2008, p. 108.

7. Remitimos a las reflexiones teóricas sobre el “lugar” en arquitectura, véase L. Gallardo Frías, *Lugar / No_lugar / lugar en la arquitectura contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Javier Seguí de la Riva, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2011. Disponible en http://oa.upm.es/10903/1/LAURA_GALLARDO_FRIAS.pdf.

8. Florencio Zoido realiza un análisis interesante y sugestivo del concepto de paisaje cultural en “El paisaje un concepto útil para relacionar estética, ética y política”, en *Scripta Nova*, Vol. 16, nº 407, 2012.

desde Cataluña revela que el paisaje urbano de Buenos Aires se estaba construyendo desde una mirada transnacional. Se trataba de una identidad histórica forjada en los profusos y profundos intercambios culturales de la época y que hundían sus raíces en el primer contacto del siglo XVI. La mirada que viajaba aportaba nuevas visiones originales nacidas desde el intercambio. En este caso, la relación se establecía en por la voluntad de colaborar a construir un paisaje imponente, inserto en la tradición de las grandes urbes, pero a la vez propio de una ciudad americana moderna. Esta actitud se corresponde con la manera en que lo español, y lo catalán en particular, se presentaban en un espacio que les permitía actuar como modelos de modernidad, con cierta actitud dominante, pero posibilitando que la ciudad porteña se beneficiase de prácticas cargadas de actualidad y progreso.

Se comprende entonces que el proyecto haya sido uno de los mejor trabajados dentro del despacho profesional de Puig i Cadafalch, y el hecho de que no llegara a realizarse, una de sus mayores frustraciones profesionales. Este revés se materializó en una denuncia judicial que Puig i Cadafalch, sin Goday en este caso, elevó contra la congregación claretiana, que se extendió entre los años 1917 y 1923 y que añade mucha información sobre el proyecto, pero que no trataremos aquí de manera monográfica⁹.

Se conserva mucho material documental y gráfico procedente del archivo de arquitectura de Josep Puig i Cadafalch que nos permite entender la gran envergadura técnica del conjunto. Pero en este caso, que nos queremos centrar en sus dimensiones podríamos decir *escenográfica* y *paisajística*, han sido de enorme utilidad otro tipo de documentos, probablemente promovidos por la misma orden religiosa y que se editaron para dar a conocer la empresa entre la sociedad argentina¹⁰. En primer lugar, la memoria descriptiva que acabamos de citar, publicada en octubre de 1910 con un minucioso análisis estilístico y social del gótico como estilo "cristiano" y una descripción detallada de la planta, la estructura, la construcción, el cálculo de resistencias de los materiales y el presupuesto. Se editó también una carpeta que recoge diez espectaculares láminas de plantas, perspectivas, secciones y dibujos¹¹, y una colección de grabados de extraordinaria calidad, realizados por Francesc Canyelles i Balagueró (1888-1938).

9. La recuperación por parte de la Generalitat de Catalunya del archivo profesional y particular del arquitecto en 2007, y su definitiva sistematización en estos últimos años, ha puesto en manos de los investigadores materiales inéditos. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Puig i Cadafalch ANC-737. Se conservan 63 documentos gráficos, entre planos del templo y del anteproyecto, todos dentro del epígrafe N 148 y que no citaremos en detalle. Hay además materiales personales que complementan la historia del proceso y las autorías- sobre la construcción, en especial los papeles sobre el juicio que se conservan en su archivo privado con la referencia 239. Destacamos, entre estos documentos, una carta que se eleva a Su Santidad el Papa, solicitando permiso para establecer un juicio civil contra la comunidad (3 de abril de 1917) – firmado aún por los dos arquitectos-; las preguntas de un interrogatorio del procurador de Puig, Antoni Olivari i Lluch (23 de noviembre de 1918), a diferentes testigos; el último documento es la "Nota instructiva", no fechada, posterior al juicio en la que se vuelve a resumir el proceso y se comunican los resultados. Finalmente, la comunidad fue obligada a pagar los honorarios debidos. ANC1-737/ Fondo personal/ 239. Pero tal y como refiere el Padre Alonso, la Congregación apeló al Supremo de Madrid y obtuvo una sentencia favorable el 23 de diciembre de 1923. P. G. Alonso, *Cien años en Misión. Los Claretianos en Argentina y Uruguay (1901-2001)*, Editorial Claretiana, Buenos Aires, 2001, p.108.

10. Se ha tenido acceso también a documentos de la Comisión de Investigaciones Histórico Eclesiásticas del Arzobispado de Buenos Aires. Disponible en <http://www.historiaparroquias.com.ar/index.php>

11. *Iglesia votiva dedicada al Inmaculado Corazón de María en Buenos Aires*. Serie de diez láminas encuadernadas. Barcelona, mayo de 1909. Se ha consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya.

A partir de los grabados, además, se hicieron tarjetas postales que se vendían como promoción del templo. En los documentos que se conservan del juicio, se dice explícitamente que “se remitieron una partida de reproducciones, dibujos y fotografías destinados a la propaganda de la obra”, o “la Rvda. Comunidad divulgó la noticia del proyectado templo y repartió postales y dibujos con reproducciones”¹². Estos materiales son, en realidad, los que nos permiten, más allá de la representación gráfica generada en el estudio del arquitecto, ver detalles importantes - la decoración escultórica, la iluminación nocturna...- que el nuevo templo había de tener en el entorno urbano de Buenos Aires.

Josep Ma. Puig i Cadafalch, en el período en que iniciaba este proyecto, era uno de los arquitectos más prestigiosos de Barcelona, con una obra ingente que iba desde proyectos urbanísticos a elementos ornamentales – un tema muy del gusto en los años del Modernismo. Era también un político destacado entre los círculos regionalistas, al mismo tiempo que se había convertido en un prestigioso arqueólogo e historiador del arte. Recordemos que, en el ámbito de lo político, llegó a ser presidente de la Mancomunitat de Catalunya, el primer gobierno autónomo catalán, entre 1917 y 1923. Como arquitecto podríamos decir que, en ese momento, su objetivo era difundir su producción fuera del estricto ámbito catalán. En 1904, promovió la edición en francés del libro *L'oeuvre de Puig Cadafalch architecte 1896-1904*¹³ con motivo del VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid, al mismo tiempo que se le dedicaban artículos en prestigiosas revistas de arquitectura británica¹⁴; y, lo más importante, en 1906, también con Goday, se presentó al concurso internacional de la Fundación Carnegie para construir el Palacio de la Paz y Biblioteca de La Haya. El templo de Buenos Aires, que había de ser propio, como mencionamos, de una ciudad americana moderna, según sus propias palabras, debía culminar su carrera. Lamentablemente, ninguno de los dos proyectos se hicieron realidad.

Un episodio descrito desde los dos continentes

La recuperación bibliográfica de la historia de este templo y, sobretodo, esclarecer la importancia que tuvo, tanto por ser producción del taller de Puig i Cadafalch como por el valor del proyecto en sí mismo, se ha producido de manera paralela a partir de los estudios sobre Modernismo, realizados en Cataluña, y de los trabajos sobre la arquitectura bonaerense. Se trata de un desarrollo paralelo que también se realiza de manera transoceánica y que puede hacernos pensar en los motivos por los cuales no se pudo llevar a cabo el edificio, debido a una “distancia” geográfica, pero también cultural e ideológica. En este sentido, se constata que los proyectos inacabados permiten reflexionar también sobre la dificultad de materializar ideas nacidas en otras latitudes, que viajan, traen cosas nuevas, pero que no siempre llegan a buen puerto. En ocasiones, la falta de conciencia de las posibilidades del lugar puede provocar que se consideren cuestiones formales y simbólicas que no tengan un contacto pleno con la realidad paisajística: un lugar habitado por personas con lógicas y necesidades económicas, sociales, culturales modificables, flexibles pero tangibles, y que operan en lo real.

12. ANC1-737/ Fondo personal/ 239. “carta al santísimo padre” y “Interrogatorio”, pregunta 8a.

13. Editorial Parera, Barcelona, 1904.

14. Dos reportajes de la Casa Amatller aparecen en la *Academy architecture and architectural review*, el número 19 de 1901 y en *Academy architecture and architectural review*, número 26 de 1904.

El arquitecto y crítico catalán, Josep Francesc Ràfols, es el primero que hace una pequeña alusión al templo en un breve esbozo biográfico que realiza con motivo de la muerte de Puig i Cadafalch, en la revista *Cuadernos de Arquitectura* (1956)¹⁵. No hay más referencias hasta la primera exposición sobre el arquitecto (1989)¹⁶, para la cual se consultó su archivo de arquitectura. También se recoge como obra destacada de Josep Goday en su única monografía (2008)¹⁷. Pero todos estos estudios se elaboraron sin poder consultar la memoria de construcción ni el fondo personal de Puig i Cadafalch. El primer trabajo concreto sobre el tema se debe a Salvador Tarragó. En "La Sagrada Familia de Buenos Aires" (2007)¹⁸ analiza a fondo, por primera vez, la memoria. Tarragó plantea un inteligente análisis comparativo con diversos templos góticos y neogóticos, especialmente la Sagrada Familia de Barcelona. Como podemos ver, estos estudios se centran principalmente en los valores arquitectónicos del proyecto.

Las distintas actitudes de los especialistas que reconstruyen la historia del proyecto presentan una visión análoga al proceso histórico de la época misma que explican. Como vemos, desde el lugar oriundo de los arquitectos se trabajan los aspectos arquitectónicos y desde el sitio al que iba destinado el proyecto se piensa más en el contexto cultural. Desde el otro lado del Atlántico, el proyecto es citado por el arquitecto e historiador del arte argentino Ramón Gutiérrez en numerosas ocasiones: en un artículo de 1978 para la revista *DANA* con el sugerente título de "Lo que no fue"¹⁹, en su libro, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (1983)²⁰, en el capítulo "Modernistas y modernismo en la arquitectura rioplatense" de la obra colectiva, *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta* (2005)²¹ y en la aportación "Puig i Cadafalch" del libro colectivo *Espanoles en la arquitectura rioplatense* (2006)²². En estos trabajos, el proyecto se presenta con la información básica, sin mencionarse la memoria escrita ni las vicisitudes del mismo, que no se debían de conocer por no tener acceso a los materiales directos. Aunque sus propuestas siempre se inscriben en un análisis que toma en cuenta la complejidad del intercambio arquitectónico entre España y Argentina. En el año 2001, además, se publica un trabajo que delimita el contexto histórico de la construcción del templo, el trabajo del Padre Gustavo Alonso, *Cien años en misión. Los Claretianos en Argentina y Uruguay (1901-2001)*²³. En este caso, sin entrar en detalles sobre la valoración arquitectónica de la obra, se presentan todas las etapas del encargo, los

15. J. F. Ràfols. "Puig y Cadafalch", en *Cuadernos de Arquitectura*, Nº 28, 1956, pp. 1-7.

16. Josep Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

17. A. Cubeles Bonet y M. Cuixart Goday, Josep Goday Casals. *Arquitectura escolar a Barcelona de la Mancomunitat a la República*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2008, pp.163-165.

18. S. Tarragó, "La Sagrada Familia de Buenos Aires", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Nº 254, 2007, pp. 100-109.

19. R. Gutiérrez, "Lo que no fue", en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (DANA)*, Nº6, 1978, p. 43.

20. R. Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1983.

21. R. Gutiérrez, "Modernistas y modernismo en la arquitectura rioplatense", en *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, 2005, pp. 60-76.

22. R. Gutiérrez. "Puig i Cadafalch" en *Espanoles en la arquitectura rioplatense*. CEDODAL, Buenos Aires, 2006, p. 68.

23. P. G. Alonso. *Cien años en Misión. Los Claretianos en Argentina y Uruguay (1901-2001)*, op. cit.

problemas que derivaron en el juicio mencionado y, sobretodo, una historia detallada de los pormenores de la construcción de la iglesia finalmente realizada.

Recientemente y con voluntad decidida de abordar la interpretación del tema desde una perspectiva más amplia, las que firmamos este texto presentamos una primera elaboración en el marco del congreso dedicado a Puig i Cadafalch que se celebró en octubre de 2017, con motivo del año conmemorativo que le dedicó la Generalitat de Cataluña²⁴. El objetivo fue documentar el proyecto – desde los primeros modelos a la realización definitiva-, en el marco de la vida profesional de los arquitectos, con especial insistencia en el tema del juicio contra los Padres Claretianos. En este artículo nuestro objetivo es centrarnos en los aspectos paisajísticos o simbólicos que hubieran convertido este monumento en uno de los elementos identificativos del paisaje de Buenos Aires. Y preguntarnos por los motivos por los cuales el proyecto finalmente no se realizó.

El sincretismo cultural a modo de contextualización histórica

El proyecto se desarrolló en una situación particular de las relaciones entre Argentina y España. Tal y como se planteó en numerosos estudios, los lazos entre los dos países habían quedado resentidos luego de la independencia de 1810 y de la consecuente reacción anti española que se manifestaba, entre otras cuestiones, en la promoción y desarrollo de una cultura académica francesa e italiana en las soluciones urbanísticas y arquitectónicas²⁵. Luego de casi un siglo, los vínculos se recompusieron, gracias en parte a la voluntad de conformar una identidad iberoamericana que frente a lo foráneo, representado en ese entonces sobre todo por lo americano y lo francés, alcanzaba cada vez más peso en la vida cultural²⁶. Uno de los motivos principales de la necesidad de dicho vínculo identitario fue la fuerte migración europea al continente americano que se produjo a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Argentina estaba experimentando un desarrollo económico marcado y allí acudió una de las olas migrantes más importante en busca de trabajo y nuevos mercados. La presencia de la migración española en la cultura rioplatense fue profusa; el desarrollo e importancia de los centros regionales como el Club Español, el Centro Gallego o el Casal de Catalunya dan buena cuenta de ello.

De forma paradójica, la propia Exposición Internacional de celebración del centenario de la independencia de España en 1910 fue un claro reflejo de la lozanía de las relaciones: la presencia física y simbólica de la considerada Madre Patria fue muy marcada. A ello contribuyó la labor del empresario catalán José Artal, promotor del arte español en Buenos Aires a través de la creación de una serie de exposiciones fundamentales que

24. M. Freixa y N. Peist, "Un gran templo para Buenos Aires. La proyección americana de Puig i Cadafalch". *Puig i Cadafalch, arquitecte de Catalunya*. Actes del congreso. En prensa.

25. Véase A. M. Fernández García, *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Universidad de Oviedo y Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 17-25 y R. Gutiérrez Viñuales, "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica", en *Historia Mexicana*, vol. LIII, n° 2, México D.F., p. 370.

26. N. Peist, "La pintura española en la Exposición Internacional de Buenos Aires de 1910", en D. Gkozkou e I. Socias, *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, Hugony Editore, Milán, 2014, pp. 178-179.v

contribuyeron al impulso del mercado del arte hispano²⁷. Como presidente de la Cámara de Comercio tuvo un rol fundamental en la defensa de la importante presencia de España en dicha exposición²⁸.

En arte y arquitectura, la profusión de artistas emigrados en busca de trabajo y nuevos mercados para sus obras fue muy importante. Por un lado, la ciudad de Buenos Aires estaba en pleno crecimiento urbanístico, la burguesía pujante comenzaba a adquirir cada vez más obras de arte y la atracción por lo foráneo estaba a la orden del día. Por otro lado, la migración había constituido un espacio de consumo particular que satisfacer, con unos tintes regionalistas entre los cuales la cultura catalana alcanzó un lugar de privilegio. Como vimos, la pintura española fue promovida por José Artal. Asimismo, los arquitectos catalanes como Julián García Nuñez (argentino de nacimiento pero con madre catalana y formado en Barcelona), Francesc Roca i Simó o Gaietà Buïgas tuvieron una presencia muy importante en la construcción de nuevos edificios, sobre todo en las ciudades de Buenos Aires, Rosario y Montevideo, respectivamente²⁹.

Incluso, tal y como defiende el historiador y arquitecto argentino Ramón Gutiérrez refiriéndose al modernismo catalán -cita que significativamente se menciona en numerosos artículos de arquitectura sobre esa época- "la popularidad y difusión que el movimiento encuentra en Cataluña se reitera aquí con el marco de la colectividad española. El modernismo es expresión de todos los españoles que lo erigen como símbolo, y no meramente de los catalanes, de allí, pues, una nueva dimensión de su popularidad."³⁰ El estilo floral y exótico del Club Español de Buenos Aires, por ejemplo, -a pesar de haber sido construido por el holandés Enrique Folkers- demuestra el gusto por lo modernista como seña de identidad, sumado a la presencia de esculturas de Miquel Blay, Agustí Querol o Torquat Tasso, éste último instalado desde 1895 en Argentina.

El tema de lo nacional y el debate sobre las raíces pre o pos coloniales de lo argentino marcaron sin duda el paisaje cultural de la ciudad en la que se inserta el proyecto de Puig y Godal. La tensión fue presentada ejemplarmente, como es bien sabido, en los textos de Ricardo Rojas, y estuvo muy presente en todos los ámbitos de la cultura, de manera especial en el campo de la pintura y la arquitectura. El arco de las soluciones arquitectónicas fue desde lo indigenista, lo hispanista historicista, lo colonial, hasta llegar a propuestas más universalistas como el modernismo catalán, en un rechazo a lo académico foráneo, aunque evidentemente abundaron las soluciones mixtas³¹. En este espacio urbano de tan profusos intercambios, no nos asombra que el diálogo entre lo local y lo universal se

27. *Los Salones Artal. Pintura española a inicios del siglo XX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.

28. Véase N. Peist, "La pintura española en la Exposición Internacional de Buenos Aires de 1910", op. cit. y S. Fuentes Milá y N. Peist, "Supremacía y subordinación del arte español en las exposiciones universales de París e Internacional de Buenos Aires (1855-1910)", en E. Alsina Galofre y C. Beltrán Catalán (eds.), *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, Ediciones Trea, Gijón, 2015.

29. R. Gutiérrez (ed.), *Españoles en la arquitectura rioplatense*, op. cit. y F. Fontbona, "Gaietà Buïgas i la seva obra americana", separata de *IV Jornades d'estudis Catalano-Americans*, octubre de 1990.

30. R. Gutiérrez, "Modernistas y modernismo en la arquitectura rioplatense", op. cit. p. 60.

31. Véase F. Barcina, "El repertorio español como aporte en la búsqueda de una arquitectura nacional: el Neo-hispanismo", en *Españoles en la arquitectura rioplatense*, op. cit., pp. 41-45.

presente de manera acusada. El modernismo catalán, a pesar de ser un estilo local por sus particularidades dentro del Art Nouveau, representaba la posibilidad de un estilo moderno universal, algo que una ciudad en transformación como Buenos Aires estaba en disposición de reclamar.

En este contexto, definido por la movilidad como forma de habitar el territorio³², no fue de extrañar que cuando algunos representantes de la comunidad claretiana en la ciudad de Buenos pensasen en construir un templo y una escuela para su congregación decidieran ponerse en contacto primero con el arquitecto catalán Gaietà Buïgas y luego con Josep Puig i Cadafalch. El intermediario fue un sacerdote de origen catalán P. José M^a Forcada³³. También podemos especular con que siendo la congregación misionera de origen catalán, fundada por Antoni Maria Claret i Clarà en 1847 en la ciudad de Vic, se haya querido buscar un referente lo más cercano posible a sus orígenes.

El encargo al despacho de Puig i Cadafalch

El encargo llegó a Puig i Cadafalch y Goday por una serie de circunstancias complejas e incluso fortuitas, como suele pasar en estos casos. Como mencionamos, en un primer momento la congregación había encargado el proyecto al arquitecto Gaietà Buïgas Monravà, catalán afincado entonces en Buenos Aires. En la documentación conservada relativa al juicio³⁴, se señala que Buïgas admitió el encargo e inició los primeros trabajos. Pero el resultado no gustó a los promotores. En la Biblioteca de Catalunya, que conserva material gráfico del archivo de Gaietà Buïgas³⁵, hay un dibujo previo, de estilo neo bizantino de planta basilical, con un cuerpo adyacente destinado a una escuela. Está datado en 1903, dos años antes de la fecha que se da en el juicio³⁶. Gustavo Alonso, en cambio, afirma que este primer proyecto era de estilo "gótico florido" resuelto en una plata dodecagonal, con una nave circular en el interior rodeada de capillas laterales. El acceso estaría rodeado de dos torres en los extremos laterales de 65 m cada una y en el centro una rotonda coronada por una linterna con una aguja de 100 m de altura³⁷.

La descripción de los interrogatorios del juicio nos permiten reconstruir el proceso del fallido contrato³⁸. Los contactos del despacho de Puig i Cadafalch con la Congregación se formalizaron a través de una carta a la Casa Ballarín, empresa de hierro y forja, el 27

32. Consideramos aquí el concepto "paisajes de la movilidad" de Francesc Muñoz desarrollado en "Paisajes de la movilidad: de los espacios *multiplex* a los aeropuertos *lowcost*", en Revista Papers, nº 47, marzo 2008. Aunque aplicado por Muñoz a la vida contemporánea, creemos que es muy efectivo para analizar espacios definidos a partir de flujos de personas como sucedió con los procesos migratorios de finales del XIX y principios del XX entre Europa y América.

33. ANC 737/ 239, carta que se eleva a Su Santidad el Papa.

34. I ANC 737 / 239, interrogatorio que presenta Antonio Olivar y Lluch, procurador de José Puig y Cadafalch en el juicio contra los Padres Misioneros (23 de noviembre de 1918), pregunta 23 y 25.

35. *Gaietà Buïgas Monravà (1851-1919)*, exposición Biblioteca de Catalunya, 2011.

36. Agradecemos al Dr. Joan Molet la información que nos proporcionó sobre la lámina presente en el archivo de Gaietà Buïgas en la Biblioteca de Catalunya. Véase, *Gaietà Buïgas Monravà (1851-1919)*...

37. P. G. Alonso. *Cien años en Misión*, op. cit. pp. 106-107. Por la similitud con el proyecto de Puig y Goday es posible que haya una confusión y se describa el proyecto de Buïgas con las características del de los arquitectos mencionados.

38. ANC 737 / 239 Interrogatorio ..., pregunta 32, 35, 22 y 8.

de diciembre de 1908. La Casa Ballarín, fundada en 1898, tuvo una fuerte relación con Puig i Cadafalch, el cual entró a formar parte de la empresa como socio accionista hacia 1911³⁹. Los arquitectos enviaron a la comunidad en 1909 la serie de láminas, dibujos, fotos y postales para su difusión tal y como hemos mencionado. El padre Forcada y el padre Zacarías Iglesias, autoridad de la orden, aprobaron el proyecto, el 29 de marzo de 1911, y el arquitecto Rómulo Ayerza, curiosamente el mismo que llevaría a término el proyecto definitivo, firmó los planos para poder presentarlos a la Municipalidad de Buenos Aires. Uno de los testigos del juicio, un miembro de la Comunidad que residía entonces en Buenos Aires, tomó las medidas del terreno y tenemos la confirmación de que se embarcaron todos los documentos – planos, memoria, presupuestos y materiales de promoción- en el vapor Italia, el 18 de julio de 1909.

La abundantísima documentación gráfica del proyecto que realizaron Puig i Goday revela el tiempo y la ilusión que le dedicaron.

Un templo gótico “moderno”, definido ya en el anteproyecto

La primera reflexión que se hace en la memoria sobre el templo es sobre el estilo a seguir⁴⁰, una cuestión básica entre los arquitectos de formación académica. Se plantea que uno de los valores de la arquitectura moderna reside en su capacidad de adoptar los estilos antiguos de forma libre, a partir de la carga simbólica que conllevan pero interpretados considerando “los adelantos constructivos y (...) las nuevas necesidades sociales”. De esta manera, el estilo “ojival”, denominación que sería más apropiada que la de “gótico”, era el más adecuado para traducir el arte cristiano. Más adelante, añaden que el sistema constructivo en piedra debe adaptarse a la moderna ingeniería y a la nuevas técnicas constructivas como el hierro o el hormigón armado.

Vemos que, en este caso, la modernidad estaba representada por la interpretación libre de un estilo, por el evidente simbolismo del estilo ojival aplicado a un templo religioso y por las nuevas técnicas industriales a emplear. Sabemos que el modernismo catalán tuvo particulares contactos con lo medieval, muy propio de una época que buscaba sus raíces en épocas consideradas gloriosas y no definidas por los regímenes monárquicos modernos. La relación entre el progreso y lo espiritual también era propio de corrientes herederas del pensamiento romántico. La particularidad de nuestro ejemplo es que, junto con otros, España podía presentarse en Buenos Aires con tendencias modernas, escapando en numerosas ocasiones al prototipo de la “españolada”. Un tópico muy presente cuando lo ibérico se mostraba en las Exposiciones Universales de los centros de poder geopolítico de la época, espacios de definición de estilos dominantes y universales y, a la vez, organizadores de lo exótico periférico. En el cono sur, en cambio, España podía presentarse como dominante con estos estilos universales (el modernismo catalán pero también soluciones historicistas pero con evidentes componentes de modernidad como es este caso) que demuestran que el simbolismo de los espacios geográfico culturales se

39. L. Amenós, “Les arts del ferro al servei de l’arquitectura modernista”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXV, 2011P. 126-128. El ANC guarda documentación sobre la gestión económica de la Casa Ballarín, entre 1911 i 1922.

40. J. Puig i Cadafalch y J. Goday i Casals, op. cit., pp. 298-301.

actualiza en cada tiempo y lugar⁴¹.

Los arquitectos elaboraron un anteproyecto sólo de la iglesia, excluyendo el convento del que se conservan varios esbozos y una solución definitiva – ésta última ratificada por el Padre Forcada. Se define un templo de tres naves, con multitud de pequeñas capillas semicirculares alrededor ya que había que ofrecer un número suficiente de altares para celebrar la misa a una congregación con un elevado número de sacerdotes. Estaba cubierta con techo dos aguas muy pronunciado, recordando modelos de países nórdicos, y una torre neogótica se elevaba sobre el primer tramo de la nave. La portada, también de estilo gótico, muy elaborada, es muy similar a la definitiva. Lo más significativo del proyecto es la manera tan llamativa en que se relaciona la tradición con la modernidad: un templo neogótico con toda la estructura metálica, “construido en su totalidad con hierro Sistema Victoria” según se puede ver escrito en el mismo plano.

El proyecto definitivo: planta central con un gran cimborrio de hierro y cristal

Como vimos, la “modernidad” aplicada a un estilo histórico era la gran aportación del anteproyecto; pero el proyecto final, sin renunciar a las nuevas aportaciones técnicas, tenía objetivos más ambiciosos. Se trataba de convertir la iglesia votiva en la referencia urbana de la ciudad. Las medidas irregulares del solar y sus pequeñas dimensiones les hicieron proyectar la iglesia de planta octogonal inscrita en un cuadrado. De nuevo, hay un abundantísimo material para estudiar; planimetría procedente de su archivo, los tres grabados de Canyelles i Balageró y la colección de láminas editadas en una carpeta. Los tres grabados representan una vista de conjunto, una parcial de la escalera de acceso con la portada principal y la última, de los pilares que rodean el gran cimborrio. Están firmados, por lo que la autoría de Canyelles es indiscutible. Puig i Cadafalch, además, los enmarcó y dispuso dos de ellos sobre su mesa de despacho en la calle de Provença de Barcelona y los mantuvo allí siempre, muestra del valor que siempre tuvo para él el templo de Buenos Aires.

Canyelles es un artista, lamentablemente, poco conocido, autor de múltiples elementos ornamentales en los años del Noucentisme, esgrafiados, sobretodo, y decoración de interiores, pero también fue exhibista y grabador⁴². Se formó en la llamada “Escuela de Llotja” y de muy joven trabajó en el taller Ballarín. Hay que entender pues que fue éste quien lo puso en contacto con Puig i Cadafalch, hasta que acabaría convirtiéndose en uno de los más íntimos colaboradores de Goday,⁴³ autor de los espléndidos diseños y pinturas murales que ornamentan la producción del arquitecto. Las tres láminas se reproducen también en la carpeta de grabados y plantas por lo que deducimos que fue también el

41. Véase S. Fuentes Milá y N. Peist. “Supremacía y subordinación del arte español en las exposiciones universales de París e Internacional de Buenos Aires (1855-1910)”, op. cit.

42. S. Estrany i Castany, “Francesc Canyelles i Balagueró, col·laborador d’arquitectes mataronins i autor d’esgrafiats a Mataró” en *Fulls del Museu arxiu de Santa Maria*, pp. 32-35

43. La relación con Puig i Cadafalch también debió de ser constante, ya que entre los materiales de Puig i Cadafalch se ha encontrado el encargo del diseño del mobiliario para la Mancomunitat e, incluso, la participación de boda (1923) ANC 737 / 4252 ; 6738.

artífice de las mismas. La monumentalidad del proyecto le lleva a dejar en un segundo plano el convento que sólo aparece en los diseños de planta, destacando el templo exento en el resto de las láminas. Además de los tres grabados, otras cuatro láminas son reelaboraciones muy cuidadas de la misma planimetría que se guarda en el archivo, a saber, dos plantas, una sección y un alzado. Las otras tres son las más interesantes. La primera es una perspectiva de interior delineada en rojo que permite captar perfectamente la organización del espacio; se presenta también una fascinante visión nocturna policromada del templo con todos sus vértices iluminados, reflejándose en el bahía; y la última es una visión axonométrica, un sistema de dibujo que Puig y Goday estaban introduciendo paralelamente en sus estudios sobre el arte románico⁴⁴. Es una gran modernidad aplicarlo a una obra de nueva construcción. Esta lámina permite deducir el sistema constructivo del cimborrio y las linternas.

Los ejes forman una cruz griega, que acaba en sus extremos con tres grandes ábsides y una portada monumental, como un "arco triunfal", en el ángulo de las dos calles. Tiene cuatro accesos más, en los otros ejes del octágono. El conjunto está cubierto por un enorme cimborrio de 105 metros de altura; la base sobre la que se sustenta era de piedra pero toda su estructura debía de ser metálica y la manera de darle estabilidad – se pone como modelo las grandes grúas americanas- era unos grandes pilares que abrigaban las escaleras o los ascensores que permitían acceder a las galerías superiores, habilitadas para los fieles. Es también un sistema similar al utilizado por Gaudí en el interior de la Sagrada Familia. En el centro se debía disponer el altar, cubierto por un baldaquino neogótico, de manera que pudiera ser visible tanto desde la nave como desde las galerías superiores.

En el exterior, los pilares de soporte se convierten en una agujas de hierro y vidrio, iluminadas por lámparas de mercurio, estableciendo un diálogo con el cimborrio de vidrio, "un templo monumental con una gran cúpula de hierro y cristal"⁴⁵. De esta manera, el templo se convertía en un gran faro luminoso de tonos azulados como puede apreciarse en una de las láminas.

Se accedía a través de una gran portada para la que se describe, con todo detalle, el programa iconográfico, la Santísima Trinidad coronando a María, evangelistas, profetas y San Miguel y San Jorge como modelos de triunfo del Bien sobre el Mal. La escalinata queda destacada puesto que el templo se eleva unos metros sobre el nivel del suelo y acoge, en un semisótano, las dependencias necesarias para el culto, sacristía, archivo, almacén litúrgico, además de los espacios que comunican el convento con el exterior, salas de recepción, sala capitular o biblioteca. Estas dependencias tenían un acceso separado. El perímetro cuadrado se convierte en un claustro externo en la misma disposición propuesta por Gaudí para la Sagrada Familia de Barcelona. El convento, organizado en torno a un patio, se adosa a las dos fachadas interiores de la iglesia.

44. Este tipo de perspectiva fue utilizada por Auguste Choisy – desde 1873 en el *L'art de bâtir chez les Romains*- como medio para el estudio de la construcción en arquitectura y utilizada profusamente por Puig i Cadafalch. Agradecemos a Eduard Riu-Barrera la información que nos ha facilitado sobre este tipo de perspectiva. Por otro lado, nos ha hecho ver que el esquema constructivo es muy similar al del nuevo cimborrio de la catedral de Barcelona, obra de August Font.

45. ANC 737 / 239, nota instructiva.

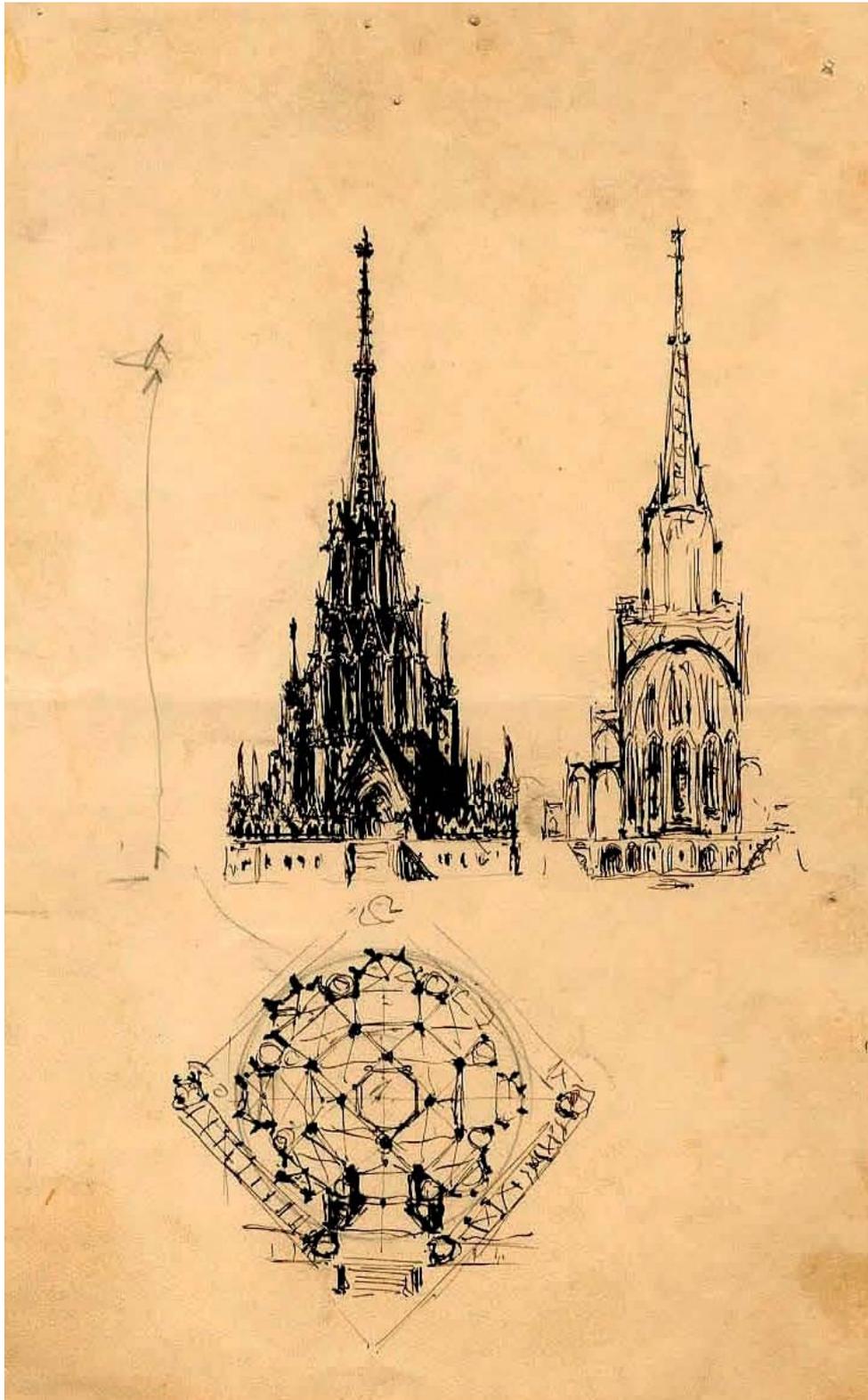
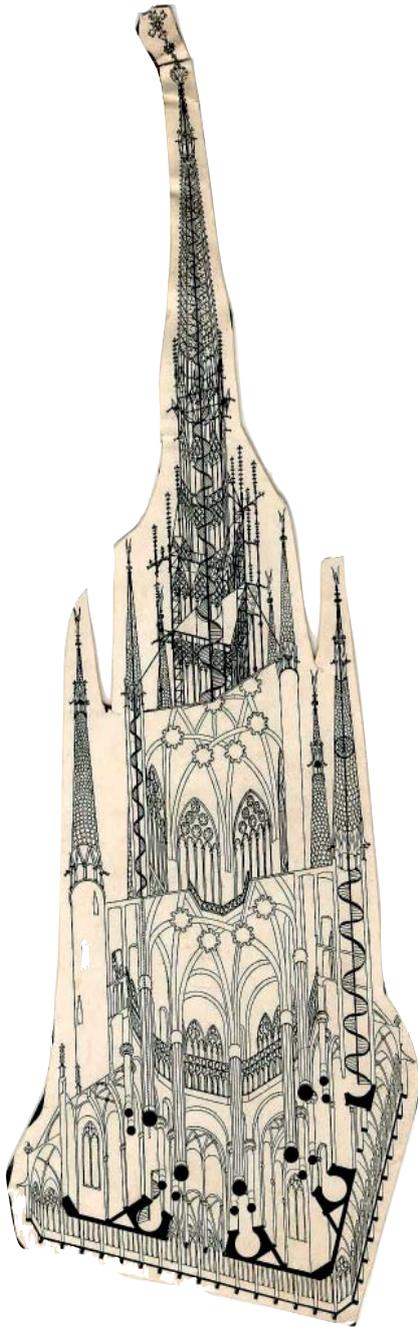


Figura 3: Esquema de planta, alzado y sección. Arxiu Puig i Cadafalch. ANC

El monumento realizado y su significación actual

En 1913 comenzó a realizarse la iglesia que finalmente se llevará a cabo. Se encargaron el Padre Forcada, el mismo que había hecho el encargo a Puig i Goday, y el hermano Luis Echávarri, a quien se hizo venir de Chile, mientras que los planos fueron firmados por Rómulo Ayerza⁴⁶. No obstante, el proyecto no estuvo exento de inconvenientes. Los

46. P. G. Alonso. Cien años en Misión..., op. cit., p. 108.



terrenos fueron cedidos en 1905 por Doña Julia Merchante y acto seguido se comenzó a buscar financiación para la construcción. Gustavo Alonso explica que las obras debían comenzar con un préstamo del Gobierno Central, una hipoteca sobre inmuebles de Constitución, la venta de un terreno en la calle Rosario, los ahorros de la comunidad y la ayuda de la gente. Pero ni la hipoteca ni la venta se realizaron, el proyecto se retrasó 8 años y finalmente comenzó gracias a un préstamo de 200.000 pesetas otorgado por la Congregación más un préstamo de las Damas de la Comisión⁴⁷. Consideramos esta información relevante ya que confirma que la comunidad estaba pasando por problemas económicos y que seguramente este fue uno de los principales motivos por el cual no se llevó a cabo el ambicioso proyecto de Puig y Goday. No obstante, tal y como hemos reflexionado a lo largo de nuestra aportación, y como repetiremos en las conclusiones, existieron otros condicionantes que es preciso considerar.

Las obras comenzaron en 1914 bajo la dirección del arquitecto Lecuona⁴⁸ en el solar de Constitución 77 con un estilo neogótico en planta basilical mucho más modesto que el proyecto del impactante templo central de los arquitectos catalanes. Con algunas dificultades, finalmente se inauguró y bendijo el 17 de abril de 1923 sin haberse completado del todo hasta 1926 con la colocación de las torres gemelas y las cruces que las coronan a 53 metros de altura. En 1927 se instaló el órgano de la prestigiosa casa alemana Walcker, en 1932 se anexó un espacio y en 1941 se instaló el altar mayor⁴⁹.

Una vez inaugurada, la iglesia fue sufriendo una serie de vicisitudes que pusieron en peligro incluso su integridad. En 1937 comenzó la construcción de la Avenida 9 de Julio que llegará a Plaza Constitución recién en 1975. No obstante, desde temprano se planteó la necesidad de expropiar el terreno y derribarla, idea impulsada por los distintos proyectos de construcción de autovías que terminarán en la actual Autopista Frondizi de 1980. Fue gracias a la firme oposición de la comunidad que la Iglesia de los claretianos consiguió mantenerse en pie

47. Idem.

48. Las referencias respecto a quién fue el arquitecto constructor del templo no coinciden. En las obras ya citadas, Ramón Gutiérrez y Salvador Tarragó afirman que fue el arquitecto británico Edwin Merry, mientras que Gustavo Alonso afirma que se trató del arquitecto Lecuona. Considerando que el arquitecto Merry estuvo activo en Buenos Aires hasta 1985, nos decantamos por la segunda propuesta.

49. P. G. Alonso, *El templo de Plaza Constitución y sus tesoros de arte*, op. cit.

logrando incluso que se produjese un notable desvío de la carretera.⁵⁰ En el año 2000, las vibraciones acumuladas provenientes de la autovía y del paso del metro provocaron que el hormigón de las torres se resquebrajase y dejase al descubierto los hierros de una estructura que comenzó a oxidarse. En 2008 obligaron a retirar las cruces que coronaban las torres. La iglesia no está catalogada como Monumento Histórico Nacional por lo cual no recibió subvenciones del Estado. Una vez más fueron las recaudaciones de la Orden las que permitieron comenzar en 2010 las obras de restauración, que se limitaron a la fachada y a las dos torres, en donde se colocaron dos cruces de hierro más livianas. En 2011 volvieron a suspenderse las obras por falta de fondos.

Vemos que la iglesia finalmente realizada sigue el mismo estilo gótico del proyecto de Puig y Goday pero sin las evidentes notas de modernidad y sin, sobre todo, la ambición de ser un templo que ayude a definir el carácter de Buenos Aires. Se trató de una propuesta que solucionó las necesidades básicas de la comunidad y que tuvo que sortear los numerosos inconvenientes que sufría un paisaje urbano cada vez más marcado por la movilidad moderna –en este caso la autopista y el ferrocarril- inscrita dentro de las dinámicas de metropolización de la segunda mitad del siglo XX.

Conclusiones

El proyecto de Puig i Cadafalch y Goday se realizó *entre ciudades*. Los arquitectos representaban la vertiente renovadora de la tradición europea desde Cataluña y Buenos Aires era uno de los sitios de América donde más se estaba experimentando el diálogo con lo europeo y el debate en torno a una identidad enraizada en ese diálogo. *Entre ciudades* también fue el acercamiento historiográfico sobre el tema que nos ocupa. Desde España el proyecto fue valorado por su evidente grandiosidad, excelencia y ambición, llegando a compararse incluso, como vimos, con la Sagrada Familia de Barcelona. Desde Argentina, el acercamiento tomó más en cuenta el contexto cultural de la época, e inscribió el proyecto en un marco general de relaciones entre Europa y América que dieron como resultado el paisaje cambiante y rico del urbanismo y la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires. Nuestra tarea, tanto en el Congreso con motivo del año conmemorativo de Puig i Cadafalch como en la presente aportación, fue hacer dialogar ambas visiones y completar las lagunas tanto documentales como interpretativas para intentar aportar una mirada de conjunto, una vez más, entre ciudades. Y también es *Entre ciudades* el título del proyecto del grupo GRACMON en el que se inscribe esta presentación, que se propone comprender esos paisajes de movilidad cuyos componentes escenográficos y humanos comenzaban a fluir con intensidad a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Los arquitectos catalanes concibieron un proyecto a partir de una visión global de la arquitectura. No solo por la grandiosidad del edificio sino también por las implicaciones simbólicas que su emplazamiento tendría para la urbe del Plata. Pero además, fue el reflejo de la importancia que Buenos Aires tenía en la época y de cómo esta importancia se estaba construyendo, de nuevo tanto en el factor escenográfico como humano, entre dos continentes. El hecho de que se trate de un proyecto no realizado nos permite reflexionar sobre las dificultades que comportaba este diálogo. La historia no es una suma

50. Historias curiosas de templos de Buenos Aires. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 130-131.

de hechos positivos, sino el resultado también de lo que no fue, lo que no se ve, lo que no es completo y genera conflicto. En este caso creemos que uno de los motivos principales de su no concreción fue, desde un lado -el de los arquitectos- la falta de consideración del factor humano, de las necesidades económicas y simbólicas de una congregación y de la historia del lugar, que tal vez no precisaba ese ícono identificativo. La materialización del paisaje urbano necesita tomar en cuenta la historia previa del lugar, "lo que se ve y lo que no se ve" en palabras de Carles Llop⁵¹. Nuestros arquitectos estaban lejos, pero además no habían vivido nunca en la ciudad como sí había ocurrido con otros muchos artistas españoles y catalanes que pudieron llevar a cabo sus proyectos.

Pero desde el otro lado -el de la congregación- la incompreensión respecto a la gran riqueza que podría haber ganado la ciudad si hubiese tenido "la Sagrada Familia de Buenos Aires" se debía sin duda también a la distancia y falta de contacto real con las grandes ideas de un arquitecto que podría haber aportado un hito arquitectónico con implicaciones desconocidas, pero seguramente impactantes. Las láminas que acompañan el proyecto nos permiten soñar con esa posibilidad. Creemos que para poder realizarse un proyecto tan magno, hacía falta más que nunca lo que Zimmer denomina "orden de sentido"⁵²: una precisa relación entre los numerosos factores en juego, una solución estética y ética cercana a la definición clásica de la belleza, al orden de las partes en el todo. Las relaciones distantes, decíamos, tienen sus beneficios, entre ellos la riqueza del sincretismo, como se puede observar a lo largo de la historia de las civilizaciones. Pero también sus faltas, todas ellas necesarias por constitutivas de la realidad. En este caso, ese orden de sentido para este magno proyecto no fue posible justamente por la incompreensión. Tal vez no pudo inventarse ese lenguaje común necesario para la realización de cualquier empresa.

Pero el proyecto no realizado nos habla. De la importancia que desde las dos orillas se daba al desarrollo de una modernidad que brindase a nativos, criollos, inmigrantes y foráneos la posibilidad de inscribirse en la historia de los grandes lugares. De la necesidad de una identidad plural, moderna, pero que mirase a la historia. De la oportunidad que España tenía de mostrar su lado más moderno cuando no sufría el corsé de la españolada exótica con el que se mostraba a la comunidad internacional que así la miraba. Y de esa mirada de tradición moderna que Puig i Cadafalch y Goday brindaron a Buenos Aires y que nunca abandonó el despacho del primero. Las dos imágenes del proyecto de la iglesia votiva que siempre lo acompañaron, coronando la mesa en la que trabajaba, nos hablan de un sueño personal pero también colectivo que pudo ser, y es, casi realidad.

51. C. Llop, "Paisajes metropolitanos: policentrismo, dilataciones, multiperiferias y micropesiferias. Del paisaje cliché al paisaje calidoscopio", en *Revista Papers*, N° 47, marzo 2008.

52. J. Zimmer, "La dimensión ética de la estética del paisaje", en Nogué, J. (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp. 27-44.



Figura 5: Puig i Cadafalch en su despacho de la calle Provenza de Barcelona, c 1931-1936.
Fotografía de Josep Ma. Sagarra i Plana. ANC1-585-N-16523.

PIANOS VIAJEROS ENTRE BARCELONA-ARGENTINA Y UNA MIRADA QUE VIAJA (EL FILM SOCIEDAD FRANCO HISPANO AMERICANA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PIANOS Y ARMÓNÍUMS CUSSÓ S.F.H.A. BARCELONA)¹

TERESA-M. SALA²

En estas Terceras Jornadas sobre *La Ciudad, el territorio y los otros: miradas que viajan, viajeros que miran* abordaremos una mirada específica -la de la ciudad filmada³- con el objetivo de crear, a partir de lo que suscita, una revisión sobre los espacios de producción de uno de los fabricantes de instrumentos musicales más destacados a inicios del siglo XX: la Casa de pianos *Ortiz & Cussó. Sociedad Francesa Hispano Americana* (SFHA). El documental que encargaron a *Cabot Films* en 1913 nos permite abordar, desde perspectivas diversas, cuestiones relativas al desarrollo de la publicidad, la historia de la ciudad, la arquitectura fabril, los artefactos construidos, la imagen del trabajo y la representación laboral. La filmación se inicia con una vista panorámica, tomada desde la terraza de la fábrica, que, en primera instancia, presenta el paisaje urbano de Barcelona para adentrarse en la visita del interior e ir mostrando aspectos de la organización productiva de la manufactura, en una secuencia visual que transcurre por todo el proceso de fabricación hasta los muebles acabados. Uno de los valores del rodaje es que sitúa a los trabajadores como los verdaderos protagonistas, como también lo fueron en el primer documental de la historia del cine con *La salida de la fábrica Lumière en Lyon*. Además de presentar a estos héroes de la modernidad, el film sobre la fábrica de pianos representa una mirada viajera que se multiplicó para promocionar el producto, que nos permite un viaje en el tiempo. Con estas imágenes recuperamos una parte significativa del patrimonio artístico, social e industrial⁴

1. Esta investigación forma parte del proyecto *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)*, subvencionado por el Ministerio de Educación del Gobierno de España HAR2016-78745-P.

2. GRACMON - Universitat de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Calle Montalegre, 6. (08001) Barcelona. Email: tsala@ub.edu

3. Investigación realizada dentro del marco del proyecto europeo *I-Media-Cities* (European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement N° 693559).

4. Podemos entender lo industrial de forma amplia, que integra no sólo los inmuebles, estructuras arquitectónicas y maquinaria, sino también las vías de transporte a través de las que llegan las materias primas o bien se comercializan los produc-

de un instrumento musical que ocupó un lugar protagonista y simbólico en muchos interiores públicos o privados.

Entre ciudades-puerto, el retrato de un paisaje transcultural

El marco de relaciones existente entre las *ciudades-puerto* argentinas de Rosario y Buenos Aires con Barcelona conforma lo que podríamos denominar como un *paisaje transcultural*, con factores de transferencia que explican procesos del cambio social, la distribución espacial, la transformación urbana y un universo cultural cosmopolita. En la actualidad, la definición del paisaje está basada en una unidad de territorio, que tal como la percibe la comunidad, contiene el lugar y también las representaciones que comparten los miembros de la cultura a la que pertenece: "*Landscape means an area, as perceived by people, whose carácter is the result of the action and interaction of natural and/or human factors*"⁵. De manera que el estudio de los paisajes culturales vienen propiciados por una nueva cultura del territorio, concebida como fondo escénico en el que se desarrolla la vida de las personas.

En 1810, en el contexto de industrialización y de lucha contra el dominio colonial español, se llevó a cabo la independencia y constitución de la República Argentina. Entre 1862 y 1873, Rosario fue designada capital federal en tres ocasiones por el Congreso de la Nación Argentina, pero con Bartolomé Mitre, la ciudad de Buenos Aires se convirtió en el centro indiscutible del país, iniciando una etapa de gran prosperidad. Multitud de inmigrantes europeos, especialmente procedentes de España, Italia y Alemania, fueron uno de los factores decisivos del crecimiento de las ciudades.

En el caso de Barcelona, a principios del siglo XVIII, con la Guerra de Sucesión a la Corona española, su sistema defensivo fue fuertemente alterado, cuando las instituciones catalanas y la ciudad en particular, se alinearon con el pretendiente austríaco y en contra de Felipe V. Tras la derrota de la dinastía de los Habsburgo, la ciudad fue duramente castigada, construyéndose una Ciudadela militar sobre el glacis de la muralla como medida de control. En el siglo XIX, las murallas y la Ciudadela se convirtieron en los símbolos de opresión política y de ahogamiento de la capacidad expansiva de la ciudad al mismo tiempo que se iba densificando para acoger una población cada vez mayor. Sin embargo, con la caída de las murallas y la aprobación del el Plan de Ensanche (1859), así como con la anexión de los municipios circundantes (1897), la ciudad se convertiría en la capital industrial de una Cataluña que fue conocida como "la fábrica de España" o "la Manchester catalana".

Por un lado, es significativo que tanto Buenos Aires como Barcelona quisieran convertirse en capitales culturales, dirigiendo su mirada hacia París, por lo que se las denominaría respectivamente con el sobrenombre de "París de América" y "París del sur". Y así se presenta esta vocación parisina que se traduce en el paisaje urbano:

tos. Además es importante considerar las condiciones de las viviendas de los trabajadores, los centros asociativos y asistenciales y, en última instancia, el espíritu del lugar o los propios paisajes modificados por la actividad industrial. De esta forma, el patrimonio industrial se convierte en memoria histórica, siendo un elemento fundamental para relacionar a una sociedad con su pasado.

5. Definición del Consejo de Europa del año 2000.

“La belle époque exhibe una fachada aparentemente inobjetable. Hay una cultura materializada en la arquitectura, en el trazado urbanístico de los grandes bulevares, los amplios y ornamentados panteones cívicos”⁶.

En este próspero escenario, no exento de conflictividad social, llegó el *Art Nouveau* o el Modernismo catalán a ciudades como Buenos Aires y Rosario, ambas con una gran presencia de la nueva clase social media-alta de inmigrantes comerciantes o profesionales. Tal como destaca Ramón Gutiérrez, se trata de un fenómeno de *transculturación directa*⁷.

Por otro lado, en las áreas urbanas, frente a la oligarquía y a una burguesía floreciente aparece una importante concentración obrera. Barcelona se convirtió en la capital europea del anarquismo y Rosario en el epicentro del movimiento anarquista. La lucha obrera vino marcada por las malas condiciones de trabajo, los bajos salarios, las largas jornadas laborales y se manifestó en un alto grado de conflictividad, con múltiples reivindicaciones, huelgas, atentados y revueltas. Los anarquistas de otros países denominaron a Barcelona como *La Rosa de fuego*, término se difundió con ocasión de la *Semana Trágica* (1909)⁸. Pocos meses antes, el 1º de Mayo en Buenos Aires había sido un día funesto aunque peor sería aún la *Semana Trágica argentina* (1919) que conllevó una brutal represión y masacre despiadada.

En otro orden de cosas, se produjo el fenómeno del “americanismo catalán”⁹, que contó con la participación activa de cientos de empresarios, intelectuales, diplomáticos y artistas que actuaron en organismos decisivos, como fueron la *Revista Comercial Ibero-Americana Mercurio* (1901-1938), la *Sociedad Libre de Estudios Americanistas* (1909) y la fundación de la *Casa América* de Barcelona en 1911. Bajo la advocación de la diosa de la sabiduría y las artes, Minerva, y del dios del comercio, Mercurio, se conformaron redes de intercambio a diferentes niveles que influyeron en el desarrollo de unas fluidas relaciones entre Cataluña y Argentina¹⁰.

Conservatorios de música a caballo del siglo XIX-XX

En el terreno cultural, el campo de la educación musical en ciudades como Barcelona o Buenos Aires siguen el ejemplo de París. Ambas tienen algunas particularidades que intentaremos situar para mejor entender la evolución de los estudios de piano entre dos siglos.

6. Carlos Penelas en su libro *Los gallegos anarquistas en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del valle, 1996, p.43.

7. Ramón Gutiérrez, *Buenos Aires Evolución Histórica*, Buenos Aires, Escala, 1992; Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, *Evolución de la arquitectura en Rosario 1850-1930*, Rosario, Austral, 1968, p. 18.

8. Fue una insurrección popular para impedir que se llevaran a los jóvenes reclutas (casi todos procedentes de las clases trabajadoras) a combatir a África, que derivó en una revuelta popular anticlerical y una quema de edificios religiosos. Uno de los políticos anticlericales republicanos del momento, Alejandro Lerroux, se negó a proclamar la República y durante el conflicto estaba oportunamente de viaje a Argentina.

9. César Yáñez Gallardo, *El americanismo de la burguesía catalana, 1898-1929: un proyecto imperialista*, tesis de licenciatura, UAB, Bellaterra, 1985.

10. El estudio de la historiadora y antropóloga Gabriella Dalla-Corte permitió la catalogación del archivo documental conservado en la Universidad de Barcelona. Allí se contiene parte de la historia centenaria de la Casa de América barcelonesa, que en el año 2006 fue rebautizada con el nombre de *Casa América Catalunya*.

En la capital catalana, la formación musical se venía realizando en el Conservatorio del Liceo, que era una sociedad de carácter privado, aunque con finalidad social, cultural y académica. La Sociedad del Liceo consiguió que la Corona española le cediera explícitamente los conventos de Montsió y los Trinitarios para desarrollar una enseñanza musical gratuita. Gracias a la sociedad civil, al mecenazgo y la filantropía ciudadana, la educación musical se expandió a una parte significativa de la sociedad barcelonesa. Durante muchos años el Liceo cubrió la necesidad de una escuela musical en Barcelona, hasta que en 1886, el Ayuntamiento de Barcelona creó la Escuela Municipal de Música. Por lo que respecta a la enseñanza del piano en la ciudad, tal como ha estudiado Estel Marín¹¹, el papel llevado a cabo por las academias privadas fue destacado, como el desempeñado por Joan Baptista Pujol o la Academia Granados (que en 1901 cambiaría la tradicional manera de formar pianistas).

En Argentina, los orígenes de la música académica los encontramos a iniciativa del compositor Alberto Williams (1862-1952), que había estudiado, entre 1882 a 1889, en el Conservatorio de París¹². Entre 1893-1894, Williams fundó el Conservatorio de Música de Buenos Aires, que dirigió consiguiendo expandirse en una red de sucursales por todo el país¹³. Por otra parte, desde la segunda mitad del siglo XIX, Barcelona se había convertido en uno de los principales centros productores de pianos de España¹⁴ y de Europa, que exportaba por Hispanoamérica, sobretodo a Argentina¹⁵.

De iniciativa privada, el Conservatorio de Música de Buenos Aires sería el más importante hasta la llegada de las instituciones estatales. Por parte de sectores de la alta sociedad porteña se generó una demanda significativa de educación musical, que se iría expandiendo por todo el territorio. En 1900, bajo la dirección del pianista y compositor Alfredo Pinto y del arpista Augusto Sebastiani, se creó también el Conservatorio Beethoven en el barrio de Recoleta¹⁶. Estos dos conservatorios, el Williams y el Beethoven, fueron las instituciones encargadas de la formación musical hasta la llegada de los conservatorios públicos que permitirían el acceso a diferentes estratos de la sociedad. También

11. Estel Marín Cos, *L'ensenyament del piano a Barcelona: 1850-1901*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.

12. Después de la Revolución Francesa, en 1795, se creó el "Conservatoire de musique" de París, convirtiéndose en el punto de referencia y excelente enseñanza musical en toda Europa. Williams estudió becado por la Legislatura de la provincia de Buenos Aires, según explica J. Pinckenhayn, *Alberto Williams*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1979, pp. 29-33.

13. A través de la revista *La Quena*, publicación trimestral del Conservatorio de Música de Buenos Aires, sabemos que en 1923 contaba con 98 sucursales.

14. Consultar Fabricantes de pianos en España: http://www.lieeverbeeck.eu/pianos_espagnoles_1850_ahora.htm

15. Ya desde la etapa colonial se exportaban pianos e instrumentos de cuerda y de viento desde el puerto de Cádiz a Buenos Aires y a Montevideo, así como también cuerdas de instrumentos desde Barcelona. Agradecemos a Oriol Brugarolas que nos haya proporcionado estas referencias, anteriores a la independencia argentina, de los legajos conservados en el Archivo General de Indias. Por aquel entonces, algunas de las fragatas que zarpaban de Cádiz iban cargadas de "géneros y frutos del Reino" además de un "fortepiano".

16. V. Paiva, *El campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados: El caso del Conservatorio Beethoven*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. EN: Actas. La Plata: UNLP. FAHCE. Departamento de Sociología. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4212/ev.4212.pdf

se irían construyendo salas donde se daban recitales y numerosos teatros de ópera, como el Teatro Colón, que abrió sus puertas en 1908. Cuando en 1910 la República Argentina celebró su centenario, Buenos Aires ya se había convertido en una verdadera metrópolis.

La fábrica de pianos Ortiz & Cussó

El crecimiento de la economía catalana fue un fenómeno insólito en la Europa del sur. Fue analizado en 1908 por el profesor Édouard Escarra¹⁷, donde destaca que los cuatro sectores económicos más importantes son las industrias químicas, eléctricas, automovilística y la de fabricación de pianos. Hacia 1912, Barcelona se convirtió en el centro de producción más importante de España, con unos 19 estudios de piano (Priou & Mallard (1860), Guarro Guim (1860), Chassaingne (1864), Estela & Bernareggi (1864), Lech (1867, convertida en Nogués, Moliner i Soler en 1883), Raynard & Maseras (1871), Vidal (1879), Coromina & Riera (1895), Ortiz & Cussó (1898), Badia (1900), entre otras.

Por lo que respecta a las formas o modelos de localización, las industrias se sitúan en tres áreas de la ciudad: el centro histórico o antiguo (correspondiente a la ciudad amurallada), el espacio fuera murallas y la periferia¹⁸. Con la primera industrialización, es en la zona del Raval donde se podían edificar construcciones grandes cerca del puerto, motivo por el que proliferaron las denominadas *casas-fábrica*, que eran un tipo de edificación integral donde se combinaba la función fabril con la residencia de los obreros. A mediados del siglo XIX se popularizaría la construcción de bloque o fábrica de pisos que no ofrecía función habitacional, tal como podemos ver ejemplificado en la fábrica de pianos *Chassaingne Frères* (fundada en 1864) que se ampliaría en 1887, trasladándose al Ensanche. A finales del siglo XIX se produjo la segunda revolución industrial y con ella el incremento y la necesidad de una mayor producción, tanto para el consumo interno como para la exportación, condujo a la fundación o ampliación de fábricas.

En 1898, Jaume Cussó i Maurell¹⁹ fundó con José Ortiz i Robert²⁰ la fábrica de pianos *Ortiz & Cussó*, que se instaló en la calle Ramalleras número 19, 21, 23 y 25, en un edificio

17. *Le développement industriel de la Catalogne*, Paris, Arthur Rousseau, 1908. Cabe destacar que Escarra empezó su carrera como profesor en la facultad de derecho de la Université de Lille y en 1908 fundó el *Crédit Lyonnais*, entidad de la que sería director entre 1926-1949.

Para el tema de la fabricación de pianos en Barcelona, consultar el estudio de Mutsumi Fukushima, "Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900", *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008, pp. 279-297.

18. Mercè Tatjer, "La industria en Barcelona (1832-1992). Factores de localización y cambio en las áreas fabriles: del centro histórico a la región metropolitana", *Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona. Vol. X, núm. 218 (46), 1 de agosto de 2006.

19. Era el socio-administrador de la empresa, vecino de Barcelona y habitante en la calle Provenza 266, 1º 2ª. Fue presidente del Banco Hispano-Africano y del Fomento del Trabajo Nacional entre 1918 y 1922, aunque con una controvertida etapa presidencial. Probablemente esto explica que es el único presidente que no tiene retrato expuesto en la sede de la entidad. Se le acusó de aceptar sobornos de industriales alemanes para beneficiarlos cuando estaba al cargo del Consejo de Economía Nacional.

20. Según testimonio de su nieta, Rosario Ballester Ortiz Says, comentario consultado en un artículo de la web: <http://www.pianored.com> (entrado con fecha 30 de Enero, 2010), su abuelo era el técnico constructor de los pianos y se había formado en la Casa de pianos *Chassaingne Frères*.

de planta baja y cuatro pisos donde estaban los talleres, los salones y las oficinas²¹. Según noticia aparecida en 1902 en el *Anuario Riera*²², se producían anualmente 1.200 pianos de cola y verticales y se realizaban exportaciones. Por ese motivo, en 1904, la empresa se transformó en Sociedad anónima, bajo el nombre *Cussó Sociedad Franco Hispano Americana* (S.F.H.A.), con un capital de cinco millones de pesetas, que daba ocupación a 300 operarios.

A partir del *Expediente*²³ conservado en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona, podemos reconstituir la historia de la nueva fábrica, situada en unos terrenos entre las calles Industria, Independencia, Cataluña y Claudio Coello (en el Campo del Arpa del Clot, barriada de San Martín de Provençals de Barcelona). En el primer documento de 1906, el arquitecto Eduardo Mercader i Secanella firma los planos de la estructura de los cubiertos de la fachada, con la distribución de la planta baja, la portería en el primer piso y un dibujo de la reja de hierro forjado que circundaba el edificio. En el mes de Abril de 1908 se autoriza cercar los terrenos, momento en que la *Sociedad Anónima SFHA* constaba como *Fábrica de pianos, armóniums, claveolas y pianoclaveola*, con fundición artística de hierro y bronce. El capital social era de 5000,000 pesetas.

En 1912, Jaume Cussó solicita una licencia para poder alquilar la fábrica y por parte del Ayuntamiento se le pide la legalización de todas las construcciones levantadas en la manzana sin permiso, con la obligada presentación de los correspondientes planos. Para los derechos de reconocimiento de la construcción del complejo fabril, con fecha Agosto de 1912, se encargó un levantamiento de planos, firmados por el arquitecto barcelonés Ramon Frexe i Mallofré, que era hijo de uno de los maestros de obras más prolíficos de la segunda mitad del siglo XIX, Josep Frexe i Vilardaga. Después de una serie de instancias del propietario y de respuestas por parte del Ayuntamiento, finalmente, en Febrero de 1913, se reconocieron oficialmente los edificios, previo pago de 3094,66 ptas.

Por lo que respecta a las oficinas y el almacén *Cussó SFHA*, estaban ubicados en la planta baja de la calle Canuda nº 31, finca en la que desde 1905 también se encontraba la sala de cine Lourdes, regentada por el Comité de Defensa Social²⁴. Entre 1912-1914, Cussó decidió situar allí un escenario para audiciones musicales, con el nombre de Sala Mozart. La reforma corrió a cargo del arquitecto Francesc Solà i Gener, que decoró al estilo Luis XVI, con una capacidad para 530 espectadores. Dado que la competencia entre comerciantes de instrumentos musicales era muy grande, una buena manera de atraer clientes consistía en organizar audiciones en sus locales. La sala Mozart se convertiría en uno de los auditorios

21. Situada donde actualmente está emplazada la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. En 1926-1927, el propietario Daniel Boixeda presenta planos para instalar una clínica de urgencias, con un sótano de 4 cámaras acorazadas.

22. *Anuario-Riera* de 1902 (p. 624). Esta publicación se inicia en 1896 como guía general de Cataluña, con miles de datos de la industria, las artes y oficios, sobre la propiedad urbana, rústica y pecuaria, con una sección de publicidad. Su director era Eduardo Riera Solanich, propietario del Centro de Propaganda Mercantil.

23. Núm. 10795 de la Comisión de Ensanche del Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, año 1906, promovido por Jaume Cussó gerente de la Sociedad Franco Hispano Americana.

24. Grupo creado en 1903 para luchar contra la inmoralidad pública, la pornografía, la prostitución, la blasfemia y el anticlericalismo. En la sala se proyectaron películas dedicadas a las apariciones de la Virgen que Bernadette Soubirous afirmó haber presenciado en 1858.

más selectos de la ciudad, con una buena programación de recitales, con actuaciones de famosos intérpretes como Arthur Rubinstein. Sin duda, la mejor promoción de pianos era la que hacían los propios pianistas. Así, un ejemplo ilustrativo lo encontramos en lo que escribió Isaac Albéniz en un álbum de los señores *Dessy S. en C.*, que eran los representantes de la marca en Barcelona:

“A la fábrica Ortiz & Cussó:

Conozco prácticamente cuantos Pianos se construyen hoy en día, tanto en Europa como en América.

Calculen ustedes la inmensa y profunda satisfacción que he experimentado al darme cuenta de que por fin la industria de la fabricación de Pianos ha alcanzado en Cataluña y por consiguiente en España (y gracias á sus maravillosos esfuerzos) tal desarrollo, que sin temor de que se me tache de benévolo, ni de interesado, puedo declarar que los instrumentos salidos de su fábrica compiten, y aún superan á cuantos he tocado durante mi olvidada carrera de pianista, y que me fuera necesario escribir un volumen para ensalzar cual es debido las inmejorables condiciones que los distinguen entre todos” (Barcelona, 23 de marzo 1907).²⁵

Durante aquella década, *Ortiz & Cussó* parece ser que abrió sucursales en ciudades como Sabadell, Girona, Madrid²⁶, París o Londres y llegó a la República Argentina a través del establecimiento musical *Gurina & Cía* de Buenos Aires (que eran los únicos agentes de la marca en el país, siendo además una empresa editorial que publicaba una cantidad considerable de partituras y obras didácticas, entre ellas las de Alberto Williams). Nos consta que se exportaron más de 600 pianos como instrumentos adoptados por el Consejo Nacional de Educación y elegidos por el Conservatorio de Música de la capital²⁷. A través de la prensa de la época, podemos ir resiguiendo la presencia de los pianos de la marca, que además promocionó en Argentina un Concurso con gran éxito de participación. Los encontramos también interviniendo en algunos de los grandes certámenes internacionales, que coinciden con el período más álgido de la empresa. Obtuvo el Gran Premio en las exposiciones universales de Milán (1906) y Bruselas (1910)²⁸. Y, por lo que respecta a la participación en las sucesivas exposiciones que la Sociedad Artística de Aficionados organizaron en Buenos Aires, cabe destacar la *Exposición Internacional de Higiene, Artes y Manufacturas* de 1907, que anterior a la del Centenario de 1910, representó un hito

25. *La Vanguardia*, Barcelona (12-07-1908), p. 2.

El depósito-almacén estaba situado en el Paseo de Gracia nº5, donde, según las fuentes consultadas en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona, se ubicaría en los años 1930 el Banco Comercial de Barcelona, que en 1944 sería remplazado por el Banco Hispano Colonial y más tarde, hacia 1960, por el Banco Santander.

26. En el periódico *El Heraldo de Madrid* aparece comercializada como primera marca en la Casa Navas de pianos y harmónicos en la calle Fuencarral, 20 (30-5-1915), p.6.

27. Así es tal como aparecen nombrados los pianos Ortiz & Cussó en la propaganda de la revista *Caras y caretas*, Buenos Aires, p. 13

28. Según consta en una carta fechada en (conservada en el Archivo Contemporáneo de Barcelona) había ganado seis medallas de oro, una de plata, un diploma de honor, tres grandes premios y diplomas de *hors concours* en exposiciones internacionales.

por diversos motivos. En la revista *El nuevo mundo* aparece un artículo, a página entera con fotografías, dedicado a "Los pianos españoles "Ortiz y Cussó""²⁹. Podemos apreciar el *stand* de la fábrica de Barcelona, instalado en el Palacio del Hipódromo, donde se expusieron una amplia diversidad de modelos de la casa, que se destacan por su decoración con marqueterías de maderas como el nogal, el olivo o el sicomoro. Obtuvo el único Gran Premio de la sección, a la vez que el periodista destacaba en la crónica los nombres de los concertistas que aprecian estos pianos, como Malalts, Marshall, Pugno, Risler, Wanda Landowska, entre otros.

También entonces se promocionan visitas a las principales industrias catalanas, que habían ido creciendo en producción, presencia y prestigio. En una guía de Barcelona³⁰, editada en 1908, aparece un apartado de dedicado a las "Industrias y establecimientos dignos de visitarse en Barcelona ó sus alrededores" en donde se aconseja la visita de la *Fábrica de pianos Ortiz y Cussó*, entre otras empresas, como las cavas del Champagne Codorniu, la Fundación Artística Ferruccio Cescati, la Casa Rigalt, Granell i Compañía, los metales artísticos Ballarín, la Hispano Suiza, los astilleros Burell, La España Industrial, Anís del Mono, la fábrica de galletas La Gloria, Fotografía Audouard, la Maquinista Terrestre y Marítima, Grandes Almacenes El Siglo o la fábrica de cervezas La Bohemia. Como podemos observar, se denota un interés especial en recomendar determinados valores productivos de la ciudad, porque, "Barcelona es la "perla del Mediterráneo", "perla engarzada en la vida próspera de la actividad y del trabajo"."³¹

Aquel mismo año 1908, se fundó la Sociedad Atracción de Forasteros y en 1909, Andreu Cabot i Puig fundó *Iris Films*, con Narcís Cuyàs y Joan Verdaguer, mientras poco tiempo después, en 1911, aparecía la empresa barcelonesa *Cabot Films*, con sede en el barrio de Horta, que se dedicó al rodaje de documentales. Entre 1912-1913, llevaron a cabo *Barcelona, la perla del Mediterráneo*, por encargo de la Sociedad. En 1913, les encargaron la película para la promoción de la marca *Ortiz & Cussó*, pianos construidos con el sistema Steinway³², que viajaría por distintos países. Como ya hemos mencionado, se trata de un documento fílmico singular, que se conserva en el Archivo de Filmoteca de Catalunya. Desde el punto de vista publicitario, la expresión de un aspecto de la realidad, mostrada en forma visual de reportaje (ahora lo llamaríamos *publireportaje*), es un método muy efectivo, que nació como una forma de comunicación para incrementar el consumo de un producto dentro del mercado. Dado que las copias del documental se podían proyectar en cualquier lugar, las imágenes permitían captar la potencia de la ciudad de Barcelona que por entonces se denominaba "ciudad de las fábricas" y asimismo ver la pujanza de la industria del piano.

29. Revista editada en Buenos Aires, 1907, p. 19.

30. *Enciclopedia Artística. Guía de Barcelona*, Vilanova i la Geltrú, Oliva Impessor, 1908.

31. *Ibid.* p. 449.

32. El alemán Henry Steinway, emigrado a Estados Unidos, fabricó con sus hijos el piano moderno y lo presentó en Europa (triunfando en París en 1867). Desde el momento en que lo adquirió Liszt fue proliferando la fama de la marca entre otros compositores, como Berlioz, Wagner o Saint-Saëns. Las partes más relevantes de la estructura Steinway están construidas en madera (el anillo, la tabla armónica y el puente) y aportan las resonancias que identifican la excelencia de su sonido.

Por lo que respecta a la construcción fabril, en el film podemos discernir una serie de valores (tecnológicos, arquitectónicos, sociológicos e incluso paisajísticos) que lo convierten en un documento de primera magnitud. A lo largo del siglo XIX, la arquitectura industrial ya había impulsado unas tipologías destinadas a la producción, procurando que la fábrica mantuviera un cuerpo unitario, de cubierta única y con amplias plantas, para que las cadenas de montaje pudieran modificarse internamente según las necesidades. El edificio de la nueva fábrica de pianos *Ortiz & Cussó* ocupa una superficie de unos 20.000 metros cuadrados, con 12 pabellones destinados a las diferentes secciones a partir de la siguiente ordenación espacial: depósito de maderas, serrería y carpintería mecánica, con grúas eléctricas, sección de fundición, cerrajería, esmalte y niquelaje, la de curvatura de la madera y su tinte, el secadero de las maderas que permite garantizar la resistencia y permanencia de los materiales usados para cualquier clima. Otra sección está dedicada a la de la construcción de mecanismos, teclados, *soumiers* de los armóniums y combinación de los aparatos automáticos, que da paso a la sección de montaje, lugar donde se termina el piano, con los ebanistas, talladores, barnizadores, etc. que montan y ajustan. Finalmente, las salas de afinación conducen a un muelle donde se embalan y se expiden. Un ferrocarril eléctrico como medio de transporte unifica las áreas de la fábrica, a la vez que los ascensores conectan los espacios en vertical. En el centro de la edificación están instaladas las oficinas, la dirección, la administración y las salas de juntas. Ocupa un lugar preferente la central eléctrica, que abastece a toda la industria y que en cierta manera condiciona el espacio. La estética fabril cuenta con unas proporciones y orden adecuada a la función. Además, "el señor Cussó que es un artista, ha vestido sus pianos con bellísimos trabajos de ebanistería de tal gusto y corrección, que algunos modelos constituyen verdaderas obras de arte, cuya labor es la única casa que puede efectuarla, siendo sus pianos á más de sus condiciones técnicas, un lujoso y delicado mueble de salón."³³ Desde el punto de vista artístico, con el paso del tiempo aún se han conservado algunas piezas con aplicaciones de marquetería, como la del Museo del Modernismo Catalán en Barcelona. Se trata de un mueble profusamente ornamentado que integra de manera refinada la técnica y el arte, dando como resultado una composición de influencia japonesa de una gran belleza³⁴.

Sin duda, el film enseña y vivifica la descripción que acabamos de realizar, retratando la intensa actividad que se llevaba a cabo en 1913.

La fábrica acabaría en estado ruinoso, hasta que en 1971 sería remplazada por la industria Textil Rebés S.A.

A modo de epílogo

El piano de la casa natal de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros (Granada) era un *Ortiz & Cussó* (que ha sido recientemente restaurado). El poeta dedicó a su piano un texto muy elocuente:

"En un rincón oscuro está mi piano durmiéndose. Un gran manto rojo lo cubre... Muchas veces con el silencio sus cuerdas viejas vibran suaves y se mueve todo él muy lánguidamente..."

33. Op. Cit., p. 426.

34. Teresa-M. Sala, "De la moda tapissera al modernisme, dos casos d'estudi singulars de virtuosisme", *Virtuosisme modernista. Tècniques del moble*, Associació per a l'estudi del moble-Ajuntament de Barcelona, 2019, pp. 125-131.

*Huele a viejo y sus teclas son de amarillo por el tiempo. ¿Qué tienes, mi adorado piano, en que tocó la abuela? ¿Por qué vibras en la noche sin que te hable nadie? ¿Acaso tienes un alma en pena escondida en tus secretos...? Viejo piano mío, ¡tú eres mi amigo y mi expresión! Cuando pulso tus teclas sueño y soy feliz. ¡Quién te arrancara tu supremo acorde! Si tú me pudieras abrazar, yo olvidaría lo que sabes. Yo te amo sobre todas las cosas. Déjame que te bese y que te haga cantar...."*³⁵

La relación de Lorca con la música era muy especial, definitoria de su obra y de su personalidad³⁶. Aprendió música muy pronto, junto a su madre, y era habitual verle cantar y tocar el piano. De manera que es del todo imprescindible reivindicar su actividad musical³⁷, que, sin duda, también está presente en sus poemas. Esta fue una relación fecunda que le llevó a viajar por muchos pueblos de España, recogiendo directamente letras y músicas populares. En 1931, el músico-poeta, acudió a grabar en los estudios de *La Voz de su Amo* con la bailaora y cantante Encarnación López Júlvez, apodada *La Argentinita*³⁸, hija de españoles emigrados a Buenos Aires. Estas grabaciones tuvieron una gran repercusión en la vida musical de la Segunda República y formarían parte del cancionero republicano de la Guerra Civil española.

En 1933, Lorca viajó a Argentina, invitado por la actriz Lola Membrives, que con su compañía teatral había estrenado *Bodas de sangre* en Buenos Aires. Federico fue recibido por multitudes y tuvo la oportunidad de dirigir la obra que llegaría a representarse 150 veces con un gran éxito popular. Durante su estancia pronunció una serie de conferencias sobre temas relacionados con la música, a veces tocando él mismo el piano (¿quizás un *Ortiz & Cussó* como el de su casa natal?).

Con el epílogo-homenaje a Lorca ponemos punto final a las miradas que viajan y a los viajeros que miran.

En la madrugada del 18 de Agosto de 1936, Federico García Lorca fue fusilado en la carretera que une las localidades de Víznar y Alfacar cerca de Granada.

La mayoría de fábricas de pianos cerraron antes de la guerra. La única que sobrevivió fue Chassaigne Frères, que cerró en 1967 cuando se liberalizó la importación.

35. Federico García Lorca, *Obras completas*. VI. RBA, Barcelona, 2007, pp. 140-141.

36. Marco Antonio De La Ossa, *Ángel Musa y duende. Federico García Lorca y la música*, Ediciones de Castilla-La Mancha, Ed. Alpuerto, 2014.

37. Gracias a Lorca volvieron a la memoria colectiva canciones como *Los cuatro muleros*, un villancico pagano del Albaicín, según el poeta, *Los pelegrinitos* o *La Tarara*. Pero los milicianos republicanos habían transformado *Anda jaleo*, que se convertiría en himno de la resistencia antifranquista.

38. Además de poner la voz también tocó las castañuelas en la grabación. La Argentinita en algunos de los espectáculos que realizó con su propia compañía, incluyó canciones recopiladas por Lorca, llegando a actuar en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Ella se convirtió en la musa de la Generación del 27 y también intérprete de Manuel de Falla.

DESPLAZAMIENTO FORZADO Y ASIMILACIÓN TERRITORIAL: LA POTENCIA DE LAS ESCUELAS EN MOOCA, SÃO PAULO¹

MA. BIANCA JO SILVA²
RUTH VERDE ZEIN³

El filósofo Sérgio Cardoso afirma en “La Mirada del Viajero (del etnólogo)” que nuestra certeza más primitiva es igual a la de ver el mundo. O mejor: mirar el mundo, porque casi en oposición al ver, discreto y reservado, la mirada piensa, investiga y se lanza a transformar su configuración a partir de su propio interior (1988, p. 347-348). El hábito de mirar está intrínsecamente vinculado a la actividad de viajar, desafiando a viajeros a experiencias de alejamiento. Ser extranjero o extranjera, independientemente del tiempo que dure esta condición, sugiere la conciencia de un desajuste y la pérdida del reconocimiento de una identidad. Sin embargo, ese “vértigo de la desestructuración” no desarraiga, sino que causa efectos de ampliación o estrechamiento de mundo, justamente por diferenciar la forma de la mirada (p. 360). Así, antes de vincularse a un elemento externo como el motivo del viaje, la travesía en sí, el nuevo país, la nueva ciudad, etc., el alejamiento es efecto del distanciamiento del viajero o de la viajera en relación a sí.

La globalización reestructuró el modo en que vivimos, impulsándonos hacia un orden global que no comprendemos plenamente, pero cuyos efectos sentimos intensamente en nuestras vidas cotidianas. Para Anthony Giddens (2002), la tesis de la globalización se relaciona con un ideal de vivir en un solo mundo, colocándonos globalmente como iguales. Para Néstor García Canclini (2014), del mismo modo, la globalización quiere ho-

1. La presente ponencia ha sido realizada como parte de las investigaciones correspondientes a la tesis doctoral de la autora y cuenta con el apoyo de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamiento 001.

2. Pesquisadora Doctoranda del Programa de Postgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Presbiteriana Mackenzie. Domicilio postal: Rua Itambé, nº 143, Prédio 10 - Higienópolis, São Paulo – SP. Correo electrónico: **biancasilvajo@gmail.com**.

3. Profesora e Pesquisadora PPI del Programa de Postgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Presbiteriana Mackenzie. Domicilio postal: Rua Itambé, nº 143, Prédio 10 - Higienópolis, São Paulo – SP. Correo electrónico: **rvzein@gmail.com**.

mogeneidad en relación con un mundo digital conectado en red, en la que sería cada vez más difícil ser extranjero; o que el cruce de las fronteras sería una condición normal de la humanidad, el mundo visto como una "sala de embarque" (p.59, 62).

Pero, ¿cómo operan esos ideales? ¿Serán de hecho universalmente válidos, contemplando la totalidad de la población mundial? Se observa en la realidad una simultaneidad anacrónica entre discursos de unificación global y acciones exploratorias neoimperialistas, en una actuación que artificializa e impone procesos de homogeneización. Para Hall (2003), la globalización se caracteriza como un proceso insostenible, entre otros motivos, por realizar grandes inversiones en el mantenimiento de enfrentamientos armados ya establecidos o en la inminencia de irrupción - a través de la industria bélica y de apoyo táctico -, principalmente en países periféricos. Tal inversión, además de generar alta rentabilidad, refuerza un proceso histórico de retroalimentación de inestabilidades locales y de inversiones desiguales y selectivas que cristalizan relaciones de dependencia (Marini, 1992).

Uno de los efectos locales, impulsados por el régimen de violencia arbitraria, establecido en orden global, es el aumento récord, año tras año, del flujo de personas refugiadas de sus casas, ciudades y países: "con la guerra moderna, el imperialismo y las ambiciones casi teológicas de los gobernantes totalitarios es, en efecto, la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva" (Said, 2001, p. 47, nuestra traducción). A diferencia del viaje deseado, donde el alejamiento es una elección, el refugio se caracteriza por personas que no eligen viajar; personas cuyo abandono del país de origen es forzado y discriminatorio, cuyo destino muchas veces fue arbitrariamente impuesto, o siquiera es conocido.

Las lógicas del desplazamiento forzado y de la acogida

El refugio se da en función de un fundado temor de persecución por razones étnicas, políticas, de nacionalidad, religión o pertenencia a un determinado grupo social - orientación sexual, identidad de género o persecución de género, etc. (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados - ACNUR, 2018). La emergencia de 68,5 millones de personas involuntariamente desplazadas (ACNUR, 2018), de ellas, 40 millones de desplazamientos internos (dentro de las fronteras del propio país), 25,4 millones de reconocimientos de la situación de refugio y 3,1 millones de solicitudes de refugio, denuncia la emergente demanda de ampliar y profundizar las cuestiones relativas a la asimilación territorial y la reconstitución de la vida cotidiana en las ciudades y países de acogida.

Los patrones contemporáneos del desplazamiento forzado vienen caracterizándose por nuevas rutas internacionales más dispersas, dirigidas principalmente a países subdesarrollados: el 85% de las personas en situación de refugio se encuentran en países de renta media o baja, y aproximadamente un tercio de ellas tuvo acogida en los países menos desarrollados del mundo (ACNUR, 2018). Esta territorialidad establecida por los procesos de refugio refleja, además de las relaciones de proximidad física, esfuerzos legislativos y militares de restricción a la entrada de personas en situación de refugio por parte de países como los de la Unión Europea y los Estados Unidos, principalmente en los últimos diez años (Bógus, 2016).

La cuestión del refugio pone en evidencia ciertas complejidades e incoherencias del sistema geopolítico de la globalización. A menudo, la posibilidad de que las futuras crisis políticas, económicas y urbanas en el país acogedor, causada por la posible llegada de personas en situación de refugio, producen más inquietud y resultan en más acciones efectivas que la preocupación por los motivos que causaron las migraciones forzadas, a los cuales se atribuyen importancia secundaria (Bauman, 2017).

Brasil tiene recurrencia en adherirse a acuerdos internacionales y en elaborar políticas públicas nacionales de apoyo a las personas en situación de refugio. En 1997 fue sancionado el Estatuto del Refugiado⁴, que instituyó normativas para los solicitantes de refugio en el país, y se creó el Comité Nacional para los Refugiados (CONARE), órgano responsable por analizar tales solicitudes y conceder el reconocimiento en primera instancia de la condición de refugio. En 2010, la ayuda política y económica, así como la presencia militar brasileña en Haití, tras el terremoto local, fueron factores decisivos para que el flujo de migración de refugio se estructurara de forma significativa en el eje Haití-Brasil.

En 2017 se sancionó la Ley de Migración⁵ garantizando a los y las solicitantes de refugio por primera vez en la legislación brasileña los derechos de acceso a los servicios públicos de salud, de asistencia y de seguridad social, a la justicia y a la asistencia jurídica integral gratuita, educación pública y cualquier tipo de asociación civil, incluso sindical. Por lo tanto, se concede a las personas en situación de refugio, "condición de igualdad con los nacionales, la inviolabilidad del derecho a la vida, a la libertad, a la igualdad, a la seguridad ya la propiedad" (Brasil, 2017, capítulo I, sección II, art. 3).

Al llegar a Brasil la persona solicitante de refugio recibe, en el lugar de entrada en el país - sean aeropuertos, puertos o fronteras -, un protocolo emitido por la Policía Federal que la permite circular libremente por el país. En pocas semanas su solicitud es evaluada y, si se acepta, recibe el visado temporal de acogida humanitaria, que permite la emisión de la RNE (documento de identificación para extranjeros) y de la Cartera de Trabajo (Brasil, 2017).

Esta condición expedita de receptividad y acogida de solicitudes de refugio se configura muy distinta de la observada en los Estados Unidos y en Europa (con excepción de algunos países como Alemania y Turquía), donde este proceso es demorado, burocrático, y no raro resulta en deportación (Baeninger & Peres, 2017). Estas acciones contribuyeron a que Brasil ganara proyección internacional como país favorable a la recepción de personas en situación de refugio, lo que resultó, entre los años 1997 y 2019, en 173.242 solicitudes de refugio, habiendo sido 24.103 reconocidas hasta abril de 2019⁶ (ACNUR Y la Policía Federal de Brasil, 2019)⁷.

4. Ley nº 9.474, de 22 de julio de 1997 (Brasil, 2017).

5. Ley nº 13.445, de 24 de mayo de 2017, que entró en vigor el noviembre de 2017 (Brasil, 2017).

6. Disponible en: <<https://www.justica.gov.br/seus-direitos/refugio/refugio-em-numeros#categorias>>.

7. Según ACNUR (2019), aproximadamente 168 mil venezolanos y venezolanas entraron en Brasil desde 2015. De ellos, 98.923 mil solicitaron refugio oficialmente al CONARE, o sea, existen al menos 69.077 mil venezolanos y venezolanas indocumentados ante las agencias responsables del refugio dentro del territorio nacional. □

Sin embargo, además de la política brasileña de facilitación de la acogida y regularización de documentación a los y las solicitantes de refugio, no hay mecanismos oficiales de apoyo para que la población en situación de refugio se instale y se emplee. Además de enfrentarse a las adversidades que cotidianamente afectan a toda la población brasileña, en los temas de la vivienda, trabajo, salud y enseñanza - tales como la falta de preparación de los funcionarios públicos responsables de la garantía de sus derechos, el desempleo, la ineficacia de políticas urbanas, equipos de movilidad, la ineficiencia de los sistemas públicos de salud y educación, etc. - la población migrante, y en ella, la de personas en situación de refugio, también enfrentan barreras lingüísticas, dificultad para instalarse o fijar residencia, en comprobar sus cualificaciones profesionales (incluso por la ausencia de documentación de sus países de origen) o de ejercerlas, por falta de oportunidad.

Esta población vive situaciones cotidianas de desconfianza y discriminación, comunes y corrientes en el trato social de una sociedad como la brasileña, estructurada en lógicas jerárquicas, de herencia esclavista, pseudo-meritocráticas y neocolonialistas; a menudo sometidos a la necesidad de aceptar, por sobrevivencia, realizar trabajos precarizados que extienden indefinidamente su condición de vulnerabilidad social (Bógus, 2016).

Alejamiento y multiterritorialidad

Asumimos aquí el término territorio con la connotación de espacio socialmente construido (Milton Santos, 2007; 2008), cuya naturaleza abarca dos instancias indisociables: los componentes inerciales, representados por la materialidad y su forma física, y los componentes dinámicos, representados por las acciones sociales especializadas; en diálogo con la definición de espacio-proceso (Haesbaert, 2004), que aclara que los componentes dinámicos frecuentemente recurren a la dominación jurídico-política de la propiedad para definir las formas de apropiación y uso del espacio.

Mientras el espacio-proceso o el espacio socialmente construido, la territorialidad engloba dimensiones políticas y económicas y abarca dimensiones sociales y culturales, pues está "íntimamente ligada al modo como las personas utilizan la tierra, como ellas mismas se organizan en el espacio y cómo ellas dan significado al lugar" (Haesbaert, 2004, p.2). El territorio, de esa forma, es aquí entendido como parte integrante de la dialéctica social que compone la sociedad; así como la dialéctica social se realiza, no en superposición, sino en conjunto con el espacio. El territorio sería, por lo tanto, múltiple, diverso y complejo.

En este sentido, el concepto de multiterritorialidad se presenta como rechazo al concepto de desterritorialización. Ante la contemporaneidad múltiple, la multiterritorialidad sugiere que sea menos apropiado discutir sobre una desterritorialización desenraizadora, sobre la pérdida o la desaparición de los territorios, sino sobre la manifestación de sucesivos procesos complejos, discontinuos y simultáneos de reterritorialización. También busca un diálogo posible con el vértigo de la desestructuración antes mencionada, que entiende que el viaje no necesariamente desarraiga a los viajeros o las viajeras, sino que provoca efectos de ampliación, estrechamiento o alejamiento del mundo, a partir de un distanciamiento hacia sí mismo, y sobre el territorio donde se encuentra.

La globalización pretende homogeneizar en sus acciones, pero multiterritorializa en

sus efectos: la condición de modernidad reflexiva (Heller, 1999) no garantiza más una condición de centralidad privilegiada, estructurada mayoritariamente en términos occidentales, sino de contingencia y fragmentación, con la multiplicación y dispersión de los puntos de vista. La tecnología y la conexión digital estimulan las contaminaciones temporales y territoriales de las culturas, aflojando sus vínculos con los espacios y sugiriendo nuevas conexiones (Hall, 2003, p. 40, 51). Contribuyen en ese proceso las migraciones libres y forzadas, diversificando y diseminando el enfrentamiento de la heterogeneidad cultural.

Según Hall (2003), la cultura no se trata de una cuestión arqueológica, de retomada de un determinado punto pasado de la historia para reconectarnos y redescubrirnos. Tampoco es una cuestión ontológica, de ser, sino una cuestión de convertirse. Es una producción colectiva, contemporánea, en transformación ininterrumpida: "(...) no es una cuestión de lo que las tradiciones hacen de nosotros, sino de lo que hacemos de nuestras tradiciones" (p 49).

En el caso de la persona desplazada de su lugar de origen y pertenencia, el alejamiento trasciende cuestiones explícitas de reconocimiento del espacio físico o la posibilidad de comunicación a través del atravesamiento de las barreras lingüísticas. La persona desplazada se siente ajena también a una historicidad construida en aquel territorio, a los signos subentendidos de comunicación verbal o corporal, a las condensaciones implícitas de sentido que conforman otra forma de ver, mirar y aprehender el mundo (Canclini, 2014, p. 66). Y el territorio, así entendido, no se califica no como elemento neutro o pasivo, sino local donde se da el control de esa subjetividad y producción continua de modos de vida.

Michel Agier establece en *Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition* (2016), cuanto las fronteras, con más frecuencia de lo que son atravesadas, son habitadas. Es necesario contemplar los territorios que, aunque sean inhabitables, son habitados. Es necesario abordar las condiciones de vulnerabilidad extrema, que no están inmunes a sufrir procesos de aún mayor precarización. No se trata de una cuestión asistencialista o filantrópica, sino de la reivindicación del real reconocimiento de la condición humana y sus derechos inalienables, pues "la convicción de la igualdad de las vidas se entiende, ante todo, jurídicamente. "Acoger no es hacer acto de caridad, sino de justicia: se trata de reparar los daños sufridos por aquellos que la historia expulsa" (Macé, 2018, 58, nuestra traducción).

Conforme a Marielle Macé (2018), es necesario considerar un territorio que evidencie ser posible acoger de otra manera y posibilitar la estima de la potencia de esas vidas, entendiéndolas como tan vivas como las de cualquier otro ser humano y, por lo tanto, rigurosamente insustituibles. O como propone Canclini (2014), es necesario descubrir el potencial creativo del alejamiento y experimentarlo no como expulsión, o pérdida, sino como deseo.

... es preciso ver, ver, en todas partes, el sufrimiento, el dolor, las tensiones, porque ellos están en todas partes; pero también hay que reconocer las vidas aquí vivas y vividas; se trata, en el mismo movimiento, de no siempre, o al menos no de salida, encontrar personas sólo a partir de sus sufrimientos, pero también a partir de su heroísmo, sus realizaciones, sus "esperanzas

desmedidas”, de sus alegrías cuando haya; y de comenzar, por lo tanto, por tomar conciencia de lo ya construido, del habitado, como de un territorio no de indignidad y desnudez, sino una vez más de ideas (Macé, 2018, p. 46, nuestra traducción).

Imaginar el espacio como constituido por la diversidad múltiple de actores, una vez que espacio, identidades y subjetividades están íntimamente interconectados, fomenta el reconocimiento de la posibilidad de trayectorias alternativas. Y, así, la concepción de nuevas políticas del espacio, de reconfiguración y construcción de espacios más fluidos y variables, resignificando al nacional en un contexto marcadamente tradicional (Massey, 1999). En primer acercamiento, implica hacer visibles las necesidades de todos los que no son tenidos en cuenta, por el pensamiento dominante: *“ya es hora de otros protagonistas pensar y proyectar las ciudades, de modo que, ante la dominante ciudad especulativa y segregadora, sean incrustado puntos de vista plurales que puede reinventar la ciudad humana”* (Montaner y Muxi, 2014, p. 126-127, nuestra traducción).

Se puede inducir la constitución de un ambiente urbano con tiempo y espacios propios, en políticas estructuradas de abajo hacia arriba, englobando diversas visiones de mundo y produciendo procesos de multiterritorialidad, que subvierten el sentido de los alejamientos, en potentes heterogeneidades. Hall (2003) apuesta en lo que denomina “pluralismo cultural” donde se ejerzan concepciones de libertad del sujeto individual por el Estado. Es decir, el reconocimiento formal de necesidades sociales y culturales diferentes, admitiendo ciertos derechos colectivos, y atendiendo demandas individuales, o de ciertas especificidades (p.28).

¿En este sentido, como nuestras sociedades, ciudades y país están de hechos acogiendo a las personas en situación de refugio? Para José de Souza Martins (2000) el refugio se lanza casi como un adjetivo inherente a la vida cotidiana, donde el ser humano encuentra reposo frente al desencanto del futuro ofuscado, por la historia corrompida por los instrumentos del capital y del poder. Así, si la vida cotidiana es refugio, también es punto de referencia de la emancipación. La violencia como orden, establecida a escala global, con efectos locales, coexiste con la emancipación también en la escala local, de la realidad de la sociedad civil, de los problemas cotidianos, en las articulaciones políticas de los barrios, en la actuación de organizaciones no gubernamentales, asociaciones de grupos sociales, en las prácticas colectivas que promueven proyectos de sociedad.

Consideraciones acerca de la potencia de las escuelas

La asimilación territorial de las personas en situación de refugio en la ciudad o en el país de acogida es un proceso subjetivo y particular. La mirada desplazada busca atentamente los signos posibles de reconocimiento y entendimiento del territorio. Los procesos de asimilación territorial, por lo tanto, pueden potenciarse a partir del reconocimiento de grupo social, cuando la persona en situación de refugio migra con familiares o conocidos, o si se identifica, en el territorio de acogida, como perteneciente a una comunidad en la comunidad que se reconoce, sea por la nacionalidad, la etnia, la religión, la cultura, etc. Otros elementos catalizadores de los procesos de asimilación territoriales son equipos de apoyo o instituciones que proporcionan varios servicios: recepción, apoyo psicológico para tratar el trauma, la enseñanza del idioma, asistencia legal para la regularización de los

documentos, la validación de los títulos, contactos con empresas o empleadores dispuestos a abrir plazas destinadas a la población en situación de refugio, centros de prácticas y cultos religiosos, etc.

En este proceso, se entiende la dimensión educativa como potente recorte para la constatación de la asimilación territorial. La educación, según Saviani (2000), es un importante instrumento de equalización social que refuerza los lazos sociales, promoviendo la cohesión y garantizando la integración de todos los individuos en la sociedad. Desde el punto de vista territorial, según Lima (1988), el edificio escolar es objeto donde la comunidad proyecta su identidad y le atribuye significados, generando relaciones entre el ejercicio de la ciudadanía, el derecho a la educación, y el sentimiento de pertenencia de las personas en relación al lugar. En efecto, para las familias en situación de refugio, matricular a los niños en la escuela sugiere una intención de estabilizarse en el lugar de acogida.

Las matrículas escolares, además de datos cuantitativos, indican territorialidades: la matrícula en la red pública de enseñanza (en el Estado de São Paulo) debe, necesariamente, ser efectuada en la escuela más cercana a la dirección residencial informada por la familia del niño. En el perímetro urbano de la ciudad de São Paulo, esa distancia es en promedio de hasta dos kilómetros⁸. Esta relación de proximidad entre la escuela y la residencia, por lo tanto, proporciona relaciones de asimilación territorial entre las familias que extrapolan la espacialidad del edificio escolar, ampliando las relaciones de reconocimiento y pertenencia al perímetro de las cuadras adyacentes y al barrio. Se entiende, por lo tanto, que los levantamientos de los registros de matrículas escolares en la red pública de educación son tomados como recursos de visibilización social y geográfica de la población en situación de refugio.

Tabla 1. Número total de matrículas efectuadas en 2018 en el municipio de São Paulo.

NÚMERO DE MATRÍCULAS DA EDUCAÇÃO BÁSICA										
TOTAL	URBANA					RURAL				
	TOTAL	FEDERAL	ESTADUAL	MUNICIPAL	PRIVADA	TOTAL	FEDERAL	ESTADUAL	MUNICIPAL	PRIVADA
2.738.845	2.738.116	2.277	1.025.939	753.053	956.847	729	-	-	167	562

Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018⁹.

Las tablas 01 y 02 indican la proporción entre el total de matrículas efectuadas en 2018 en el municipio de São Paulo y el número de matrículas específicas de estudiantes de nacionalidades clasificadas como potenciales solicitantes de refugio por ACNUR, respectivamente. Es importante considerar que las matrículas registradas referentes al año escolar de 2018 no contemplan inmigrantes que llegaron a Brasil después de enero del mismo año. Se destacaron las nacionalidades con mayor número registrado de matrículas: Angola (1058), Haití (1008), China (590), Colombia (280), Siria (235), Venezuela (162) e Congo (126); y condensadas las demás 53 nacionalidades registradas (634), que presentan menos de 100 matrículas cada una.

8. Según el Núcleo de Gestión de Red Escuela y Matrícula (NRM), sector público responsable de organizar los procesos de matrículas de todas las escuelas del Estado de São Paulo. Es una de las instituciones públicas que componen el Departamento de Planificación y Gestión de Red Escolar y Matrícula de la Secretaría de Educación del Estado de São Paulo.

9. Levantados a partir de los microdatos del censo escolar de 2018. Disponible en: <http://portal.inep.gov.br/microdados>.

El mapa 01 y la tabla 03 espacializan en el municipio de São Paulo los 4.093 registros de matrículas indicados en la tabla 02, revelando que la subprefectura que presenta mayor número de registros de matrículas escolares de países con solicitudes de refugio es la Mooca (619) seguida de: Sé (576), Itaquera (433), Penha (425), Perus (381), Vila Mariana (204), Vila Prudente (145), Aricanduva (115), Guaianazes (109), Santana (102), Santo Amaro (102) y los otros 20 distritos (882), que presentan menos de 100 matrículas cada una. Presenta, de esta forma, mayor presencia de matrículas en la zona este del municipio, con gran proximidad a la región central.

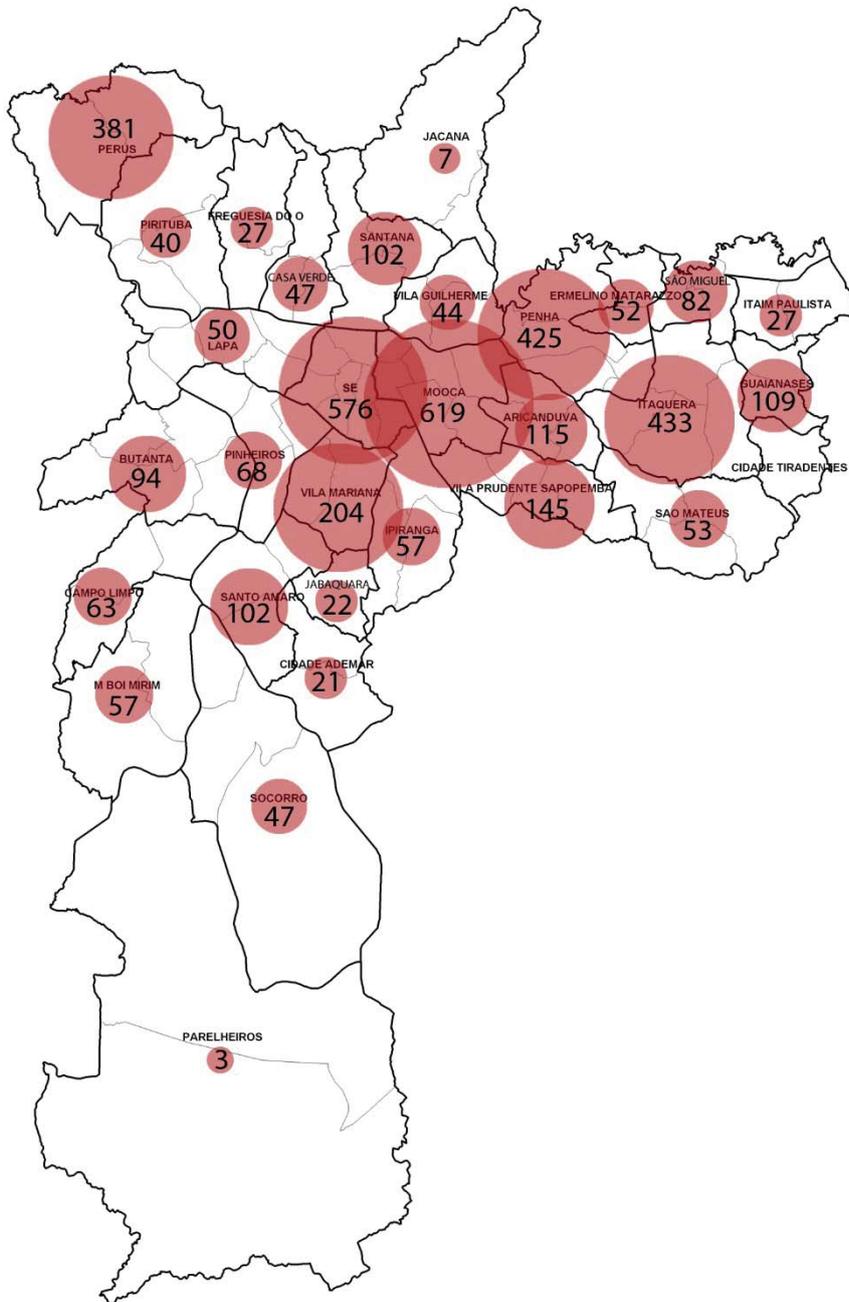
Tabla 02. Número de matrículas escolares efectuadas en 2018 por nacionalidad (países con solicitudes de refugio) en el municipio de São Paulo.

QUADRO GERAL NACIONALIDADE		ESCOLAS			
NACIONALIDADE	QUANTIDADE	FEDERAL	ESTADUAL	MUNICIPAL	PRIVADA
ANGOLA	1058	1	506	457	84
HAITI	1008	1	335	622	50
CHINA	590	0	57	96	437
COLÔMBIA	280	0	110	55	115
SÍRIA	235	1	75	51	108
VENEZUELA	162	0	53	24	85
CONGO	126	0	53	65	8
DEMAIS NACIONALIDADES (<100)	634	0	264	163	207
TOTAL	4093	3	1453	1543	1094

Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018.

El mapa 02 y la tabla 04 espacializan en la subprefectura de Mooca los 619 registros de matrículas indicados en la tabla 03, revelando que el distrito que presenta mayor número de registros de matrículas escolares de estudiantes de nacionalidades clasificadas como potenciales solicitantes de refugio por la ACNUR es el Pari (190), seguido de: Tatuapé (122), Belén (110), Brás (97), Mooca (76) y Agua Rasa (24). Indican, así, recurrencia de mayor presencia de matrículas en las subprefecturas localizadas próximas a la región central.

Mapa 01 y Tabla 03. Número de matrículas escolares efectuadas en 2018 por nacionalidad (países con solicitudes de refugio) distribuida por subprefeituras en el municipio de São Paulo.

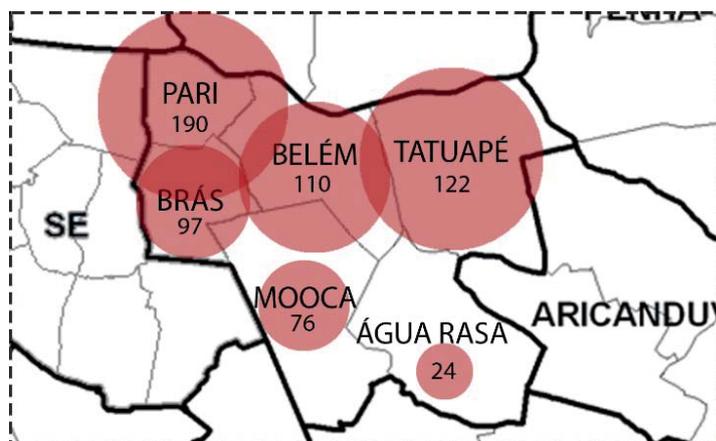


SUBPREFEITURA	QUANTIDADE
MOOCA	619
SÉ	576
ITAQUERA	433
PENHA	425
PERUS	381
VILA MARIANA	204
VILA PRUDENTE	145
ARICANDUVA	115
GUAIANASES	109
SANTANA	102
SANTO AMARO	102
BUTANTÁ	94
SÃO MIGUEL	82
PINHEIROS	68
CAMPO LIMPO	63
IPIRANGA	57
MBOI MIRIM	57
SÃO MATEUS	53
ERMELINO MATARAZZO	52
LAPA	50
CAPELA DO SOCORRO	47
CASA VERDE	47
VILA MARIA	44
PIRITUBA	40
FREGUESIA	27
ITAIM PAULISTA	27
JABAQUARA	22
CIDADE ADEMAR	21
CIDADE TIRADENTES	21
JAÇANÃ	7
PARELHEIROS	3
TOTAL	4093

Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

Mapa 02 y Tabla 04. Número de matrículas escolares efectuadas en 2018 por nacionalidad (países con solicitudes de refugio) en la subprefectura de Mooca, São Paulo.



DISTRITO	QUANTIDADE
PARI	190
TATUAPÉ	122
BELÉM	110
BRÁS	97
MOOCA	76
ÁGUA RASA	24
TOTAL	619

Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018.

La tabla 05 presenta la relación entre la diversidad de nacionalidades y el mayor número de matrículas en escuelas públicas - federales, estatales y municipales (teniendo en vista la relación territorial obligatoria determinada por el Núcleo de Gestión de Red Escuela y Matrícula, explicada anteriormente) en la subprefectura de la Mooca. Los registros indican el distrito Belém como la más numerosa en matrículas en instituciones públicas de enseñanza y también la más diversa desde el punto de vista de las nacionalidades registradas.

Tabla 05. Número de matrículas escolares efectuadas en 2018 por nacionalidad (países con solicitudes de refugio) en la

DISTRITO	QUANTIDADE	FEDERAL	ESTADUAL	MUNICIPAL	PRIVADA
PARI	190	0	0	108	82
TATUAPÉ	122	3	37	7	75
BELÉM	110	0	110	0	0
BRÁS	97	0	97	0	0
MOOCA	76	0	20	54	2
ÁGUA RASA	24	0	24	0	0
TOTAL	619	3	288	169	159

subprefectura de Mooca, São Paulo.

Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018.

La tabla 06 presenta la relación entre el número de registros escolares, las nacionalidades y la especificación de la categoría de la escuela (federal, estadual, municipal o privada) en el distrito Belém.

Tabla 06. Número de matrículas escolares efectuadas en 2018 por nacionalidad (países con solicitudes de refugio) en el distrito Belém, Mooca, São Paulo.

SUBPREFEITURA	NACIONALIDADE	QUANTIDADE	FEDERAL	ESTADUAL	MUNICIPAL	PRIVADA
BELÉM	ANGOLA	23	0	23	0	0
	BAHREIN	1	0	1	0	0
	BANGLADESH	29	0	29	0	0
	CATAR	4	0	4	0	0
	CHINA	11	0	11	0	0
	COLÔMBIA	9	0	9	0	0
	COSTARICA	1	0	1	0	0
	EGITO	3	0	3	0	0
	GUINÉ BISSAU	1	0	1	0	0
	HAITI	5	0	5	0	0
	IÊMEN	1	0	1	0	0
	LÍBANO	4	0	4	0	0
	MARROCOS	1	0	1	0	0
	MOÇAMBIQUE	1	0	1	0	0
	REP. DEM. DO CONGO	2	0	2	0	0
	SÍRIA	6	0	6	0	0
	VENEZUELA	7	0	7	0	0
	UGANDA	1	0	1	0	0
TOTAL		110	0	110	0	0

Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018.

Los mapas 03 y 04 y la tabla 07 espacializan en el distrito Belém los 110 registros de matrículas indicados en la tabla 06, identificando por nacionalidad y por escuela la relación de territorialidad establecida entre nacionalidades, núcleos educativos y radio de dos kilómetros indicando la ubicación aproximada de residencia del núcleo familiar del estudiante matriculado, indicando potentes áreas de asimilación territorial.

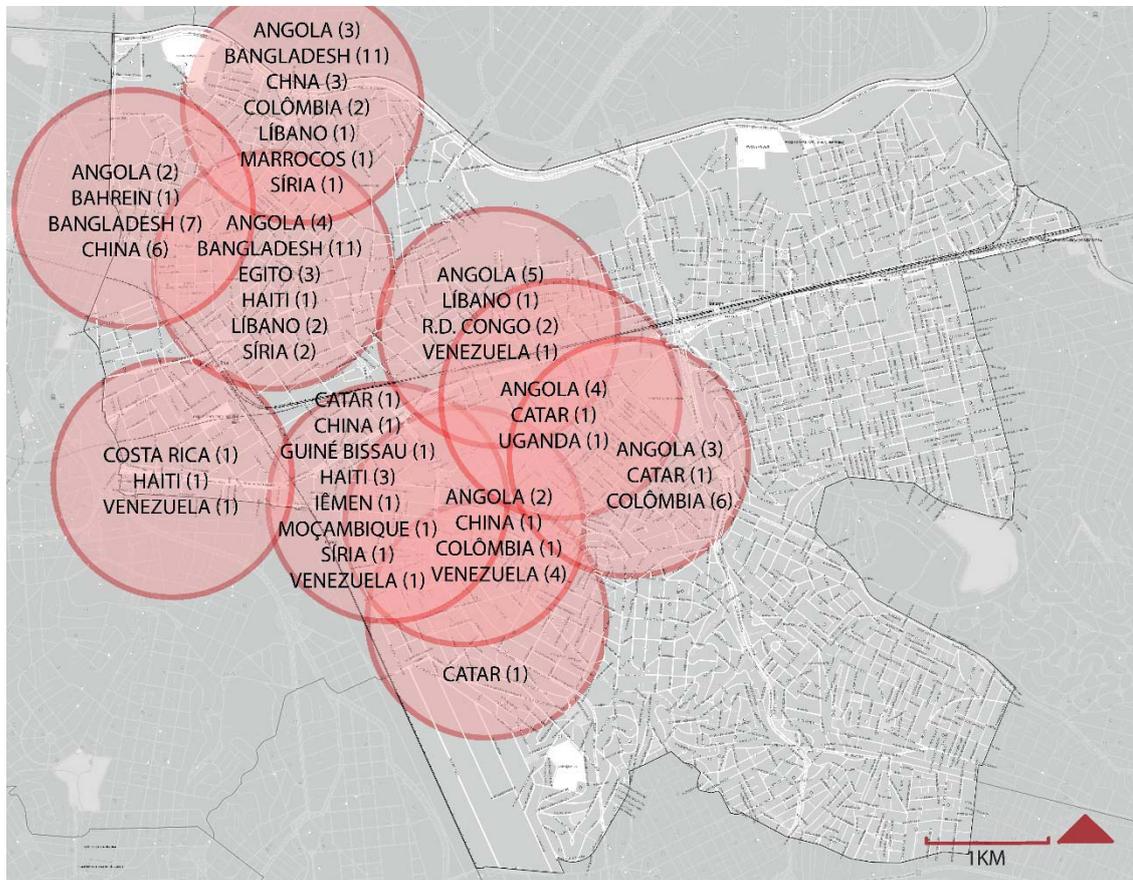
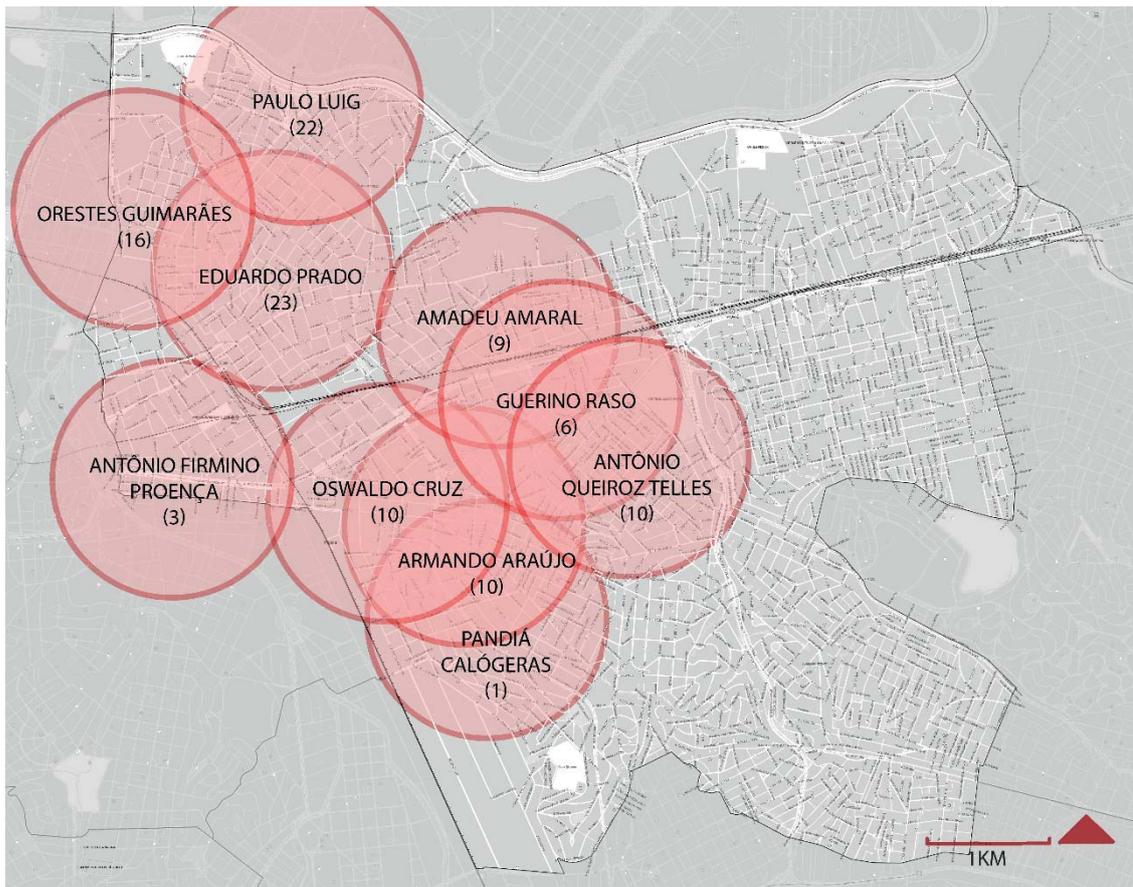
Tabla 07. Matrículas escolares efectuadas en 2018 por nacionalidad (países con solicitudes de refugio) en el distrito Belém, Mooca, São Paulo.

NACION.	QUANT.	ESCOLAS									
		AMADEU AMARAL	ANTONIO QUEIROZ TELLES	ANTONIO FIRMINO PROENÇA	ARMANDO ARAUJO	EDUARDO PRADO	GUERINO RASO	ORESTES GUIMARAES	OSWALDO CRUZ	PANDIA CALOGERAS	FREI PAULO LUIG
ANGOLA	23	5	3	0	2	4	4	2	0	0	3
BAHREIN	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
BANGLADESH	29	0	0	0	0	11	0	7	0	0	11
CATAR	4	0	1	0	0	0	1	0	1	1	0
CHINA	11	0	0	0	1	0	0	6	1	0	3
COLÔMBIA	9	0	6	0	1	0	0	0	0	0	2
COSTA RICA	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
EGITO	3	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0
GUINÉ BISSAU	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
HAITI	5	0	0	1	0	1	0	0	3	0	0
IÊMEN	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
LÍBANO	4	1	0	0	0	2	0	0	0	0	1
MARROCOS	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
MOÇAMBIQUE	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
R.D. CONGO	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SÍRIA	6	0	0	0	2	2	0	0	1	0	1
VENEZUELA	7	1	0	1	4	0	0	0	1	0	0
UGANDA	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
TOTAL	110	9	10	3	10	23	6	16	10	1	22

Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

Mapas 03 y 04. Escuelas con registros de matrículas de nacionalidades solicitantes de refugio.



Fuente: Elaboración de las autoras desde INEP - Censo Escolar de la Educación Básica 2018.

Referencias Bibliográficas

- ACNUR. (2018) *Mid-year trends 2017*. Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados, jun. 2018. Disponível em: <<https://www.unhcr.org/statistics/unhcrstats/5b27be547/unhcr-global-trends-2017.html>>.
- Baeninger, Rosana; Peres, Roberta. (2017). Migração de crise: a migração haitiana para o Brasil. *Rev. bras. estud. popul.*, São Paulo, v. 34, n. 1, p. 119-143, abr. 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-30982017000100119&lng=pt&nrm=iso>.
- Bauman, Zygmunt. (2017). *Estranhos a nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bógus, Lucia Maria M.; Fabiano, Maria Lucia Alves. (2016). O Brasil como destino das migrações internacionais recentes: novas relações, possibilidades e desafios. *Ponto-e-Vírgula: Revista de Ciências Sociais*, [S.l.], n. 18, out. 2016. ISSN 1982-4807. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/29806>>.
- Canclini, Nestor Garcia. (2016). *Mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EDUSP.
- Cardoso, Sérgio. (1988). O Olhar do Viajante (do etnólogo). In: Novaes, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Giddens, Anthony. (2002). *Mundo em descontrolado: o que a globalização está fazendo de nós*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record.
- Hall, Stuart. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, MG: UFMG.
- Heller, Agnes (1999). *A theory of modernity*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Macé, Marielle. (2018). *Siderar, Considerar: migrantes, formas de vida*. São Paulo: Bazar do Tempo.
- Marini, Ruy Mauro. (1992). *América Latina: dependência e integração*. São Paulo: Brasil Urgente.
- Marini, Ruy Mauro. (2005). Dialética da dependência. In: Transpardini, R.; Stedile, J. P. (orgs.). *Ruy Mauro Marini: vida e obra*. São Paulo: Expressão Popular.
- Martins, José de Souza. (2000). *A sociabilidade do Homem Simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo: Huitec.
- Santos, Milton. (2008). *Da totalidade ao lugar*. São Paulo, SP: EDUSP.
- Santos, Milton. (2007). *O espaço do cidadão*. São Paulo: Edusp.
- Said, Edward. (2001). *Orientalismo*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

UN DIÁLOGO ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE. EL CATALÁN FRANCISCO FORTUNY (1864-1942) Y LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS: DE LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS DE LA INDEPENDENCIA ARGENTINA A LA METRÓPOLI MODERNA

IRENE GRAS VALERO¹

CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO²

La presente comunicación se centra en la mirada de Francisco Fortuny Masagué (Tarragona, 1864 - Buenos Aires, 1942), artista catalán emigrado a Argentina en 1887 y que terminó residiendo en el país hasta su muerte. Fortuny alcanzó un papel destacado en el panorama artístico argentino por su consagración a la ilustración histórica, creando imágenes artísticas que reconstruían los episodios más relevantes de la independencia del país y conformaban los referentes visuales del carácter nacional argentino. Suyas son las ilustraciones que acompañan a libros de texto fundamentales, como los de Mariano A. Pelliza o Alfredo B. Grosso. Asimismo, gozó de una gran popularidad como dibujante en numerosas revistas y periódicos porteños que trataban ampliamente la actualidad. En este tipo de publicaciones, Fortuny, además de continuar reconstruyendo una mirada hacia el pasado nacional, a través de la ilustración de efemérides, por ejemplo, también contribuyó a dar forma a una nueva identidad urbana plagada de contradicciones. El conjunto de imágenes visuales y mentales originadas a partir del desarrollo de la propia ciudad de Buenos Aires nos muestran, efectivamente, la plasmación de espacios, espectáculos y edificios modernos, pero también los entornos rurales que todavía existían en sus márgenes.

Esta comunicación se centra pues en el análisis de determinadas imágenes, en las cuales Fortuny configura una serie de escenarios arquitectónicos y urbanos que, o bien sirven de marco a determinados acontecimientos de la independencia nacional que aspiran a fomentar el patriotismo, o bien nos muestran las complejidades de la nueva metrópolis y su ansia de modernidad y cosmopolitismo. Sea como fuere, todas estas imágenes nos permiten entender la arquitectura en su dimensión de paisaje cultural, en el marco del proceso de construcción del discurso de identidad en la Argentina del momento.

1. Universidad de Barcelona. Departamento de Historia del Arte. Grupo de investigación GRACMON. Correo electrónico: igrasv@ub.edu

2. Universidad de Barcelona. Departamento de Historia del Arte. Grupo de investigación GRACMON. Correo electrónico: cristinarodriguez@ub.edu

Apuntes biográficos sobre la figura de Fortuny

Francisco Fortuny nació en la Poble de Montornès (Tarragona) un dos de enero de 1864 (*Libro de bautismos de la Poble de Montornès, 1872-1866*: p. 166)³. A la edad de ocho años se dice que se trasladó a Barcelona para trabajar en las canteras de Montjuïc, dada la delicada situación económica familiar ("D. Francisco Fortuny", *La Nación*...). En 1879, sin embargo, ya pudo iniciar su formación artística en la escuela de la Llotja -hecho que no recoge ninguna de sus biografías- donde cursaría Estudios de Artes Aplicadas hasta el año 1881, y Estudios Superiores de pintura, escultura y grabado hasta 1883 (*Libro de Matrícula*...). Estos datos nos permiten constatar que Fortuny iniciaría su aprendizaje con una finalidad más bien práctica, de carácter artesanal, para luego acabar formándose en las bellas artes –proceso, por otro lado, común en muchos artistas- hecho que repercutiría en su trayectoria artística. Además de matricularse en asignaturas como Paisaje, Perspectiva, Anatomía o Dibujo del antiguo, Fortuny también recibiría clases de Copia de Estampa, hecho que le beneficiaría

en su trabajo como diseñador de patrones en una fábrica de tejidos del barrio de Sants. De hecho, puede que fuera su trabajo en dicha manufactura lo que le impulsaría a cursar los estudios de artes aplicadas, como acabamos de apuntar. La mayor parte de sus biógrafos omiten los estudios cursados en Barcelona, y únicamente hacen referencia a la formación artística recibida por Fortuny en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Dado que al consultar los libros de matrícula de la Real Academia de San Fernando no aparece el nombre de nuestro artista, nos inclinamos a pensar que seguramente se haya producido una confusión historiográfica entre las dos academias (la mencionada escuela de la Llotja estaba tutelada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona)⁴. También cabe la posibilidad de que fuera el propio Fortuny quien distorsionara la información sobre sus orígenes

Es en el ámbito de la ilustración que Fortuny dejó rastro en Cataluña durante su etapa de juventud. A lo largo de dos años, entre 1886 y 1888, el artista colaboró en revistas como *La Il·lustració Catalana* y *La Il·lustración. Periódico semanal de literatura, artes, ciencias y viajes*. En la primera abordó temas diversos: el paisaje, obras de carácter social, la historia... Y en lo referente a *La Il·lustración. Revista hispano-americana*, encontramos principalmente obras costumbristas que reflejan aspectos sociales. Cabe añadir que Fortuny continuó

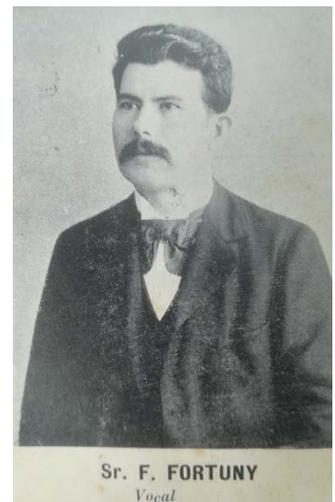


Figura 1: Retrato de Francisco Fortuny, c.1907. Fotografía inserta en *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, 10/10/1897, n°115, 8º año, p.224

3. El hallazgo de estos datos ha permitido desmentir la fecha de nacimiento que apuntaban las escasas biografías relativas a Fortuny: 1865. Véase: Fernández, 1997: 241; "D. Francisco Fortuny", 1964; "Francisco Fortuny", 2004; Gesualdo, 1969; Huguet, 1956: 22; Páez de la Torre, 2017 o Rodríguez, 1928: p. 9.

4. A este respecto también cabe añadir que difícilmente pudo ejercer como alumno de Antoni Ferran i de Claudio Lorenzale en la Academia de San Fernando, como defienden varias de las fuentes [véase por ejemplo: Fernández, 1997; "D. Francisco Fortuny", 1964; Gesualdo, 1969 o Rodríguez, 1928 (ésta última, de hecho menciona a Andrés Ferran)], ya que ambos profesores impartieron docencia en Barcelona, no en Madrid, y además Antoni Ferran había fallecido en 1857 [véase: Rodríguez- Samaniego, Cristina, *Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)* [recurso interactivo en línea: <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/> (fecha de consulta: 9/11/2018)].

colaborando en *La Ilustración Catalana* estando ya en Argentina⁵. Hacia allí llegaría desde Barcelona un 24 de diciembre de 1887 a bordo del barco Pelayo⁶.

La contribución de Fortuny a la construcción de imaginarios urbanos en las revistas argentinas

El papel ejercido por Fortuny como ilustrador de publicaciones periódicas fue realmente notable. El artista catalán participó como dibujante en numerosas publicaciones periódicas de la época, tanto revistas como periódicos, y obtuvo un gran reconocimiento por ello, ¡hasta el punto de ser considerado «el decano de los ilustradores de la Argentina!» (“D. Francisco Fortuny”, 1964). «A él acuden (...) los directores de revistas y obras literarias en busca de la alegoría, de la nota de actualidad, que traza Fortuny con tanta verdad como intención, con tanta precisión como rapidez» (Otaegui, 1897: 14). Cabe advertir que en la presente comunicación únicamente nos centraremos en su colaboración en las revistas⁷, la cual fue absolutamente prolífica, atendiendo al extenso número de ellas: *El Sud-Americano*, *Buenos Aires*, *Caras y caretas*, *Pulgarcito*, *PBT*, *La vida moderna*, *Papel y tinta*, *Plus Ultra*, *Iris*, *Billiken*, *Fray Mocho*, *Vida Porteña*, *Catalunya al Plata*, *El Gladiador*, *Cascabel*, o *Mundo argentino*. Buena parte de estas publicaciones recogen el legado dejado por la prensa satírico-burlesca de mediados del siglo XIX, caracterizada por el uso de la caricatura y de una retórica mordaz de ánimos combativos (Ojeda, Moya y Sujatovich, 2018: 434; Román, 2010: 18-21). Sería necesario reflexionar con cierto detenimiento sobre diversos aspectos relativos a la construcción de imaginarios urbanos por la prensa de la época en general, antes de tratar la aportación específica de Fortuny. Dichas reflexiones comportan el análisis y la interrelación de conceptos como: paisaje cultural, cultura visual, identidad urbana, consumo, masificación, además por supuesto de la propia idea de imaginario, aplicada no únicamente al ámbito urbano sino también al social, y en un sentido heterogéneo y plural. Asimismo, se debe tener en cuenta, tanto el desarrollo urbanístico y arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires como el crecimiento de las revistas ilustradas, dado que son procesos que actúan – e interactúan- en paralelo.

La prensa periódica ilustrada de finales del siglo XIX y principios del XX incidió de manera decisiva en las diversas transformaciones culturales de la modernidad, dada su significación económica, política y social (Szir, 2014: 80). Las imágenes que mostraban, a las cuales no se podía tener acceso a través de otros medios, desempeñaban así una variedad de funciones de carácter científico, político, informativo, documental... más allá del ámbito puramente estético. Los nuevos magazines modernos, al disponer de un número masivo de imágenes gracias a las nuevas tecnologías de producción y a los cambios sucedidos en el campo de la gráfica, reflejaban la vida de la sociedad como nunca había sucedido hasta entonces, interviniendo así «en la masificación de la cultura visual y en las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad, con las particularidades locales del proceso, sus contradicciones y ambigüedades» (Szir, 2010: 455 y 473). No es posible entender el

5. El grabado “Lo Vapor vell”, por ejemplo, aparece publicado el 15 de mayo de 1888.

6. Base de datos del CEMLA.

7. En lo concerniente a los periódicos, Fortuny colaboró en buena parte de la prensa inmigrante española publicada en Argentina: *La Nación*, *La razón*, *La época*, *El Diario español*, *El Correo de Galicia*, *La Tarde* o *El Correo Español* (Rodríguez, 1928: 10)

boom expansivo de la prensa y su capacidad de multiplicación de imágenes sin tener en cuenta la adopción de la técnica del fotograbado y, por tanto, la reproducción fotomecánica (Szir, 2013; Florencia, 2015). En síntesis, este proceso de masificación se desarrollaba a diversos niveles: por una parte, en relación a la extensa producción de representaciones que se apropiaban, visualmente, de la realidad urbana que se estaba construyendo, y por otra, a la presencia, masiva, de este tipo de publicaciones dentro del mismo espacio urbano, dado que además contaban con un público amplio y heterogéneo. Dicho público había ido aumentando gracias al crecimiento demográfico y también a las iniciativas de alfabetización impulsadas por las instituciones estatales (Ojeda, Moya y Sujatovich, 2018: 429).

También la propia ciudad de Buenos Aires se había ido transformando y desarrollando significativamente durante las últimas décadas del siglo XIX, tomando como modelo las ciudades europeas a fin de distinguirse del resto de ciudades latinoamericanas. El centro concentraba las actividades burocráticas, se reformó el puerto a partir del proyecto de Eduardo Madero, los tranvías y ferrocarriles se introdujeron en el entramado urbano, se instaló un alumbrado eléctrico, se abrieron numerosas avenidas y se erigieron importantes edificios públicos. Nuevas tiendas y restaurantes proliferaron para satisfacer la demanda de un público cada vez más refinado. El progreso, pues, se convirtió en el principal impulsor de la nueva metrópolis (Bonelli, 2017: 105; Szir, 2010: 458)⁸. Todo ello, como veremos, se reflejará en los motivos iconográficos que cultivarán las revistas, ya que éstas participarán en la construcción de un imaginario⁹ urbano a través de sus representaciones. Hasta el punto de ayudarnos a "historiar" las transformaciones de Buenos Aires, e incluso, de participar en el propio desarrollo material de la ciudad, dada su retroalimentación¹⁰. Este imaginario, a su vez, no deviene único sino heterogéneo, compuesto de diferentes discursos que a veces resultan contradictorios, por lo cual en realidad deberíamos hablar de "imaginarios", en plural (Gorelik, 2004: 11). La conformación de este nuevo escenario urbano, conlleva por otro lado que la propia ciudad devenga, no solamente un espacio caracterizado por el consumo, sino un "paisaje a ser consumido" (Szir, 2010: 456). Sus representaciones visuales son "consumidas" masivamente por el público: éste, al igual que transita por las grandes avenidas y las tiendas, también se pasea, "virtualmente", por las numerosas imágenes reproducidas.

Fortuny formaba parte de ese elenco de ilustradores españoles que emigraron a Argentina para desarrollar su trayectoria artística¹¹, y que acabaron por impulsar significativamente el ámbito gráfico de Buenos Aires. Cabe tener en cuenta que el campo de la ilustración había estado controlado por extranjeros ya desde sus inicios (Fernández, 1997: 64). Los temas que el artista catalán cultivó, dentro del mencionado imaginario, fueron diversos. A nivel general, los nuevos magazines buscaban «*Entretener, ilustrar, reproducir escenas de la vida social de esta gran ciudad, sus tipos, sus monumentos, sus costumbres*» (Buenos

8. Véase también: Gorelik, 2004: 13-174.

9. Un imaginario puede definirse como un «modo (cultural) de interpretar e interpelar al mundo». Véase: Piñeiro y Sotolano, 2001: 271.

10. Como explica Bonelli, 2017: 107: «*La imagen urbana es una representación mental del medio, pero a su vez las imágenes visuales construyen esa representación mental y, en definitiva, dan forma al medio concreto*».

11. Véase Gutierrez Viñuales, 1997: 113.

Aires Ilustrado, 1894). La famosa revista *Caras y Caretas* intentaba compaginar «la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención, con la caricatura que esboza sonrisas» y plasmar igualmente «todo de la vida, a fin de que, en la nota seria o en el pellizco irónico, sintiera el público que iba alguna cosa suya, recién gozada o sufrida, recién vista ú oída» (*Caras y Caretas*, 1899: 18). Cabe señalar que en dichas publicaciones se alternaban los dibujos con el uso de la fotografía.

Algunas de las ilustraciones de Fortuny tratan sobre aspectos relativos a la modernidad y el progreso tecnológico, especialmente a través de la representación del novedoso medio de locomoción que constituía el ferrocarril¹², cuyo desarrollo reafirmó ideológicamente el dominio del hombre sobre el territorio, y afectó significativamente tanto entramado urbano como el paisaje rural (Bonelli, 2017: 118-120).

La locomoción en el siglo XX

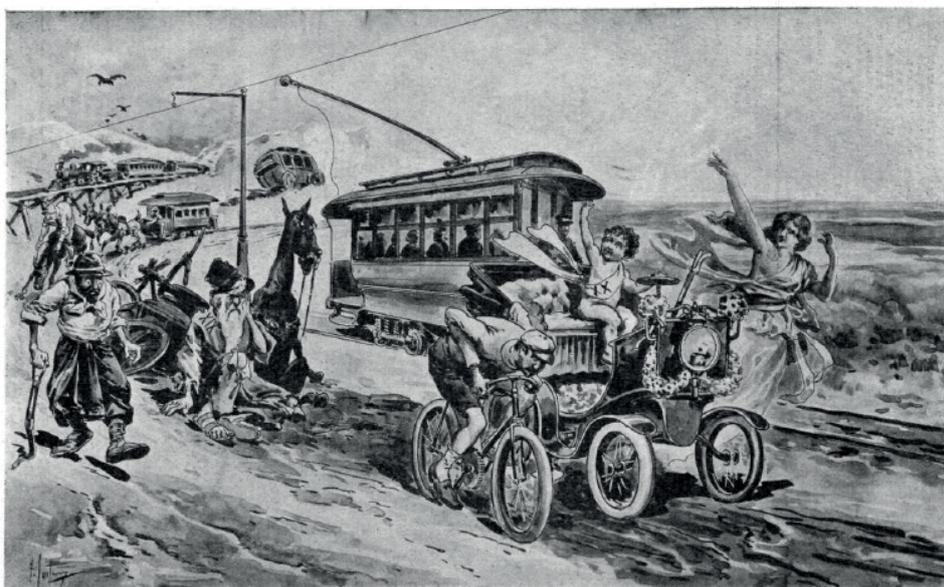


Figura 2. Francisco Fortuny, La locomoción en el siglo XX. Ilustración de *Caras y Caretas*, núm. 118, 5-1-1901, p. 43.

Por Fortuny

Otras nos muestran los problemas que sufría la metrópolis a raíz de incendios, accidentes o de catástrofes naturales, como las grandes inundaciones, que anegaban las calles y obligaban a evacuar edificios, a modo de noticias de actualidad¹³. Sería interesante resaltar la ilustración publicada en *Caras y Caretas* el 5-5-1900, con el título “Las pestes del año”. En ésta Fortuny sitúa en el centro de la composición a una caricatura de la muerte armada con su tradicional hoz y sembrando por doquier varios infortunios: “insolaciones”, “pestes”, “inundaciones” y “la revolución”, que evoca en una especie de viñetas laterales.

Por otro lado, en este gran paisaje visual que constituye el imaginario de la ciudad, el artista da forma a instalaciones y edificios de carácter público y privado, especialmente en las páginas de la revista *El Sud-Americano*. Podemos observar pues las vistas de Puerto Ma-

12. Véanse las ilustraciones de: *Caras y Caretas*, núm. 67, 13-1-1900, p. 24; *Caras y Caretas*, núm. 118, 5-1-1901, p. 43; y *El Sud-Americano*, núm. 28, 5-9-1889.

13. Véanse las ilustraciones de: *El Sud-Americano*, núm. 17, 20-3-1889 y *El Sud-Americano*, núm. 28, 5-9-1889, portada.

dero, a raíz de su inauguración¹⁴, las gradas del Frontón Nacional¹⁵- uno de los primeros parques de diversión de Buenos Aires donde se jugaba a pelota y se celebraban conciertos (Cecchi, 2012: 46)-, o el suntuoso edificio perteneciente al político Torqueato Alvear, de estilo afrancesado¹⁶. Otras veces la arquitectura adquiere protagonismo como escenario de acontecimientos históricos, tal como sucede en la ilustración de la "Recepción del presidente de la Republica Oriental. Desfile de tropas frente al Palacio del Gobierno", donde éste se representa en toda su majestuosidad¹⁷. Fortuny también contribuyó a forjar otro imaginario, el social, dado el interés por la cultura popular. En éste aparecen nuevos actores sociales, y otros que «reciclan su valor socio-cultural y se convierten en algo aceptable para la hegemonía (el gaucho, por ejemplo)» (Piñeiro y Sotolano, 2001: 262-263). Al lado de las representaciones de la burguesía o de la alta sociedad¹⁸, pues, más bien escasas, Fortuny nos ofrece un amplio repertorio de *Tipos y Paisajes*¹⁹, como era habitual en la época en toda Iberoamérica desde los años 1830²⁰. Gauchos, criollos, indígenas... todos ellos conforman una identidad compleja y heterogénea, y ponen de manifiesto las contradicciones y los contrastes de la nueva metrópolis que se está desarrollando. «Las páginas de la revista dejan ver esta realidad de transición. Se ven los trajes y las fiestas de la aristocracia, las grandes tiendas, la política, pero también las criadas y los mozos en el parque, los niños que trabajan en las fábricas, los vagabundos, los obreros del suburbio» (Piñeiro y Sotolano, 2001: 271). El proceso de urbanización y expansión no había despojado todavía las calles de las zonas rurales. Por tanto, junto a los espacios representativos del progreso y de la modernidad, también se representarán los suburbios, los márgenes agrestes, la pampa (Szir, 2010: 464). Y serán precisamente éstos últimos los que sobre todo ilustrará Fortuny, dando forma a escenas costumbristas y rurales, donde adquirirán protagonismo personajes pobres o humildes concentrados en sus quehaceres cotidianos²¹.

Para finalizar, otro apunte. Fortuny también será el gran ilustrador de los escenarios que conmemorarán acontecimientos históricos, tanto los relativos a la conquista española de los indígenas²², como a la lucha por la independencia argentina. En este último caso se tratará de la ilustración de Efemérides, tal como muestran las páginas de *El Gladiador*, *Plus Ultra* o *Revista Moderna*. Llama la atención que una revista que ya en su mismo título

14. Véase: *El Sud-Americano*, núm. 14, 5-2-1889.

15. Véase: *ibid.*

16. Véase: *El Sud-Americano*, núm. 33, 11-1889.

17. *El Sud-Americano*, núm. 23, 20-6-1889. Véase también: "6 de agosto de 1890. Renuncia del Dr. Juárez Celman a la presidencia de la República", *Revista Moderna*, núm. 17, 8-8-1907; "Escena de la Revolución de Mayo", *Caras y Caretas*, núm. 34, 25-5-1899, p. 19; o "El Cabildo el día de la Revolución", *Caras y Caretas*, núm. 86, 26-5-1900, p. 23.

18. Veáanse las ilustraciones de: *El Sud-Americano*, núm. 39, 2-1890; *Iris*, núm. 8, 21-9-1899; o *Iris*, núm. 2, 10-8-1899.

19. Durante varios números de *Caras y Caretas*, entre 1900 y 1902, Fortuny ilustrará algunos de los *Tipos y Paisajes* de Godofredo Daireaux, que aparecieron publicados en forma de monográfico el 1901, y que también se encargó de ilustrar.

20. Sobre el tema véase: Gras Valero y Rodríguez-Samaniego, 2017: 72-74.

21. Resulta imposible aquí referenciar todas las ilustraciones versadas sobre este tema, dado su extenso número. Mencionaremos solamente el nombre de las revistas donde aparecen la mayoría de ellas: *Caras y Caretas*, *Iris*, *PBT*, *Plus Ultra* y *Fray Mocho*.

22. Véase *Caras y Caretas*, año 1926.

destaca el concepto de modernidad, mire también hacia el pasado. Pero este hecho será generalizado y obedece a la voluntad de conformar una identidad nacional que mire hacia el progreso y el futuro, pero sin olvidar sus orígenes, sus tradiciones. Se trata de reconstruir y preservar la memoria. Y precisamente a los artífices de la prensa se les considerará los “forjadores de la patria”²³. Que Fortuny, un español, se encargue en buena parte de ello, no resulta circunstancial, todo lo contrario: se trataba de «apaciguar y hermanar las relaciones entre ambas naciones» y de que España dejara de ser considerada una metrópoli tiránica (Aguerre, 2005: 52).



Figura 3. Francisco Fortuny, Recepción del presidente de la República Oriental. Desfile de tropas frente al Palacio del Gobierno. Ilustración de *El Sud-Americano*, núm. 23, 20-6-1889.

En lo referente a las cuestiones puramente estéticas o formales, cabe añadir que el estilo de Fortuny en las revistas oscilará entre el realismo y la caricatura, con una preeminencia clara del primero por encima de la segunda. Sus dibujos resultan fácilmente identificables, ya que no mostrarán ninguna evolución a lo largo de los años –éste se mantendrá inalterable, aunque la estética de la revista transmute del *art nouveau* al *art déco*, por ejemplo, hecho que no deja de llamarnos la atención. Fortuny, por tanto, se mantendrá la mayor parte del tiempo dentro de la tradición, y solamente mostrará cierto aire de novedad en las pocas caricaturas que dibujó.

Fortuny y el imaginario de la independencia en los manuales escolares

La fecha de la llegada de Fortuny a la Argentina coincidió con el segundo de los grandes períodos de debate político y cultural del siglo XIX que señala Bertoni en el proceso de creación del concepto moderno de nacionalidad en el país (Bertoni, 2001; Wasserman, 2008). Mientras que en 1810 lo imperativo era la construcción de un estado independiente, ahora, a finales de la década de 1880 e inicios de la de 1890, se contraponían dos opciones entre los patriotas: por un lado, los que defendían la fundación de una nación cosmopolita e inclusiva; por el otro, los partidarios de una Argentina que primara la homogeneidad de la ciudadanía, una postura, basada en la lengua y la “raza” común como elemento unificador y distintivo, que terminó imponiéndose en el siglo XX. Como veremos, la obra gráfica que realizó Fortuny para manuales de historia ilustraría los hechos y personajes protagonistas del relato postcolonial que consolidaron los nacionalistas. Por

23. Véase: Beltrán, Óscar R., *Historia del periodismo argentino. Pensamiento y obra de los forjadores de la patria*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1943.

otra parte, Fortuny tuvo que verse implicado en el debate personalmente, pues le atañía particularmente dada su condición de inmigrante recién llegado de la Península. Los discursos que pretendían generalizar el miedo a las comunidades extranjeras – particularmente, las italianas- ante el peligro de una eventual pérdida de soberanía a favor de las potencias de origen, alimentaron la discusión, propiciando que a finales de la década de 1880 el Estado argentino concretase una estrategia de difusión de lo nacional a través de acciones específicas, maniobras de comunicación de éstas y la implementación de mecanismos de control de la población, en las que la Escuela y la enseñanza infantil resultaban imprescindibles (Bertoni, 1992: 2-3). Unificando el discurso sobre el pasado podían resolverse los conflictos producidos durante las guerras de independencia y a la vez conseguir incorporar a los inmigrantes con un pasado distinto.

Cabe señalar que la carrera profesional de Fortuny como ilustrador de libros escolares en Argentina se vio beneficiada por la cercanía del Centenario, efeméride que la élite aprovechó para conseguir fijar la idea que la enseñanza de una versión concreta de la historia era la guía que el pueblo necesitaba, y que el estado tenía la obligación de mantener un rol activo en su difusión. Como recuerda Poggi, el proceso de construcción de la nación argentina se basó en la estrecha imbricación entre el proyecto historiográfico y el educativo (Poggi, 2010: 165). Así, el imaginario salido de la pluma de Fortuny cumplía las tres funciones que Mantovani atribuye a las referencias visuales en este ámbito: activar y estimular la memoria, generar un sentimiento de amor a la nación, y colaborar en la construcción del sentido histórico (Mantovani, 2016: 190-192, 210). En los textos de historia que ilustraron el catalán y otros dibujantes de su generación, se equiparaba la nación a la idea de la emancipación, siguiendo la versión que de la historia del país popularizara Bartolomé Mitre a mediados de siglo XIX (Shumway, 1993: 210-230), situando la Revolución de Mayo como mito fundacional al servicio del modelo de ciudadanía implementado hacia 1880 (Poggi, 2010: 165).

Francisco Fortuny iluminó la *Historia argentina dedicada a los niños* de Ángela G. Menéndez (Lajouane, 1902), *El alma argentina. Lecturas graduadas escritas para el uso de las Escuelas primarias* de Rafael Fragueiro (Estrada, 1907), *La historia argentina de los niños en cuadros* de Imhoff y Levene (Lajouane, 1910), *Historia Argentina desde su origen hasta la organización nacional* de Mariano A. Pelliza (Lajouane, 1910), *Nociones de historia nacional para uso de las escuelas comunes* de Alfredo B. Grosso (s.d., 1910), *Curso de historia nacional para uso de las escuelas comunes* también de Alfredo B. Grosso (s.d., ed. 1911, 1a ed 1898), *El ciudadano argentino. Nociones de instrucción cívica arregladas a los Programas de la Escuelas Comunes de la Nación y Provincia de Buenos Aires* de Francisco Guerrini (Cabaut, 1912, 17 ed), *Ejemplos. Lecturas morales para fraguar el carácter de los niños*, de Juan M. Cotta (Cabaut, 1916).

Con el auge de la pintura de historia a finales de siglo XIX, llegó el debate en torno a la verosimilitud de lo representado. En la época de Fortuny quedaba ya lejos la concepción naturalista de las generaciones anteriores, para quienes la reproducción de lo observado era primordial, identificándose en ellos los roles de autor y espectador de lo acontecido a su alrededor (Gutiérrez, 1996: 428-429). En la era de los avances tecnológicos que atañían a la fotografía y a las técnicas de impresión, la fidelidad al motivo o, al menos, la apariencia de fidelidad, revestía suma importancia. Conviene recordar que el museo histórico como

institución concebía y usaba las pinturas de próceres o de escenas de la independencia como documentos históricos, pese a ser -evidentemente, diríamos hoy- creaciones artísticas. Se les confería el mismo carácter testimonial y la misma validez que a los objetos del pasado allí conservados. En sus cartas al escritor Martiniano Leguizamón, Fortuny incidía ya en la relatividad de los mismos relatos históricos, en la arbitrariedad de la propia historia, sometida a la subjetividad del historiador (Gutiérrez Viñuales, 1996: 207).

Determinados artistas, como el mismo Fortuny, se cuestionaron interpretaciones y ambientaciones históricas ya manidas, contribuyendo con ello a la sensibilización del público sobre la necesidad de incrementar el rigor en las reconstrucciones. Un recurso que usaron algunos pintores y dibujantes, a este propósito, fue tratar de reproducir fielmente el espacio en el que se enmarcaba la acción narrada, conscientes que tendrían que hacer concesiones a la imaginación en la recreación del resto de elementos del acto narrado (Gutiérrez Viñuales, 1996: 206).

Las escenas que Fortuny situó en el Cabildo de Buenos Aires proporcionan un buen ejemplo de ello. Entre éstas, la representación de la elección de la nueva Junta en 1810 supone uno de los temas más recurrentes, que declinó incluso en pintura al óleo. En los manuales de historia, Fortuny nos ubica en la plaza, frente al edificio, invitándonos a convertirnos en un transeúnte más, participe de lo acontecido. La atención al detalle histórico lo lleva a dibujar un día lluvioso -como parece que era aquél 25 de mayo-, recurso con el que consigue aumentar el grado de verosimilitud de este espacio icónico del paisaje urbano de la ciudad. La cercana Plaza de la Victoria, hoy integrada a la Plaza de Mayo, resulta inconfundible en las ilustraciones que recrean la ejecución de Martín de Álzaga, acaecida en 1812; como la publicada en la *Historia argentina* de Pelliza, donde puede apreciarse la ya desaparecida Recova y la torre del Cabildo, al fondo. La Casa de Tucumán constituye otro conjunto arquitectónico de gran valor en el imaginario de la independencia, generando una serie de referentes visuales que pueblan la obra de Fortuny. El manual de Pelliza resulta muy interesante, porque incluye dos imágenes del edificio desde el exterior, con la misma perspectiva, uno ambientado en el momento del Congreso, con personajes conversando en pequeños grupos, y otro en el que se muestra el edificio abandonado, en plena decadencia. Para reflejarlo de forma precisa, seguramente Fortuny se sirviera de

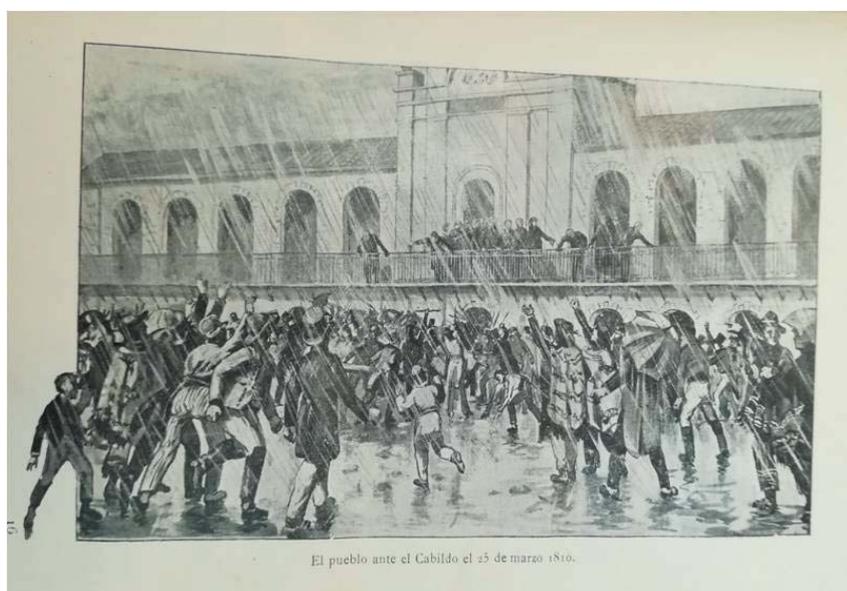


Figura 4. Francisco Fortuny, *Elección de la nueva junta en el Cabildo, 1810*. Ilustración inserta en Mariano A. Pelliza, *Historia argentina desde su origen hasta la organización nacional*. Tomo primero. Buenos Aires: J. Lajouane y Cia, 1910, s.p.

fotografías antiguas, como la de Ángel Paganelli (1832-1928), sacada en 1868. Por supuesto, el congreso en sí aparece también en los dibujos de los manuales en los que trabajó el catalán. Interesantes son las distintas escenas que constan en libros como *El ciudadano argentino* de Guerrini (1912) o *Nociones* de Grosso (1910), particularmente, la imagen de la proclamación de la independencia, con una estructura general y una construcción espacial cercanas al famoso óleo que realizara para la colección de pintura histórica de la editorial Estrada. Asimismo, llaman la atención las vistas que produjo de edificios ya desaparecidos, total o parcialmente, rescatándolos del olvido e fijándolos en la memoria de los escolares del siglo XX. Ejemplos de ello los constituirían los dibujos de la antigua aduana y muelle de pasajeros de Buenos Aires o el fuerte y la plaza de toros – actual Plaza San Martín- de la capital argentina, aparecidos en los manuales de Grosso de 1910 y 1911.

Gracias a la correspondencia que se conserva de Fortuny, sabemos que para el artista era fundamental la autenticidad en la representación de los escenarios, para lo que las fuentes históricas resultaban de gran ayuda. Pero, en un momento como el suyo, el respeto de lo auténtico podía comprometer la comprensión de lo explicado por parte del público. No siempre los escenarios urbanos podían representarse en su apariencia histórica, sino que a veces, el artista debía optar por un aspecto más actual de los mismos, facilitando con ello la identificación por parte del espectador (Gutiérrez Viñuales, 1996: 207). Fortuny tomó decisiones arriesgadas en este sentido, como puede apreciarse en las representaciones que narran la muerte de Baltasar Unquera en el conjunto arquitectónico de la Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Buenos Aires del libro de Fragueiro, en las que aparece el templo con la apariencia que éste tenía en la época de las invasiones inglesas, sin las reformas sucesivas que sufrió a lo largo del siglo XIX. Curiosamente, el mismo escenario sirve de marco para otras composiciones de carácter más genérico, en otros libros.



Figura 5. Francisco Fortuny, Las tropas inglesas disparan contra Baltasar Unquera. Ilustración inserta en Rafael Fragueiro, El alma argentina. Lecturas graduadas escritas para el uso de las escuelas primarias. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cia, 1907, p.104-105

Mantovani relata cómo un cierto grado de inventiva era necesario en ocasiones, especialmente en lo tocante a la descripción de los rasgos físicos de los próceres y otros protagonistas del relato nacional (Mantovani, 2016: 208). Fortuny confesó haber tenido que usar la fantasía en algunos de sus héroes de la independencia, al no poder contar con

fuentes originales o confiables. En 1933 explicaba a Leguizamón como, para los retratos de Güemes y de Beruti, había tomado como referente el físico de algunos de sus descendientes (Páez de la Torre, 2017). Por lo general, los retratos de próceres de Fortuny insertos en los manuales escolares son rígidos, estereotipados. Los rostros se van repitiendo de libro a libro, con apenas variaciones notables incluso cuando los personajes aparecen emplazados en marcos distintos. Para los retratos de otras personalidades relevantes del pasado, Fortuny se inspira en cuadros sobradamente conocidos, ya sea reproduciéndolos fielmente – como es el caso de su Carlos III del libro de Pelliza, claro homenaje al Goya del Prado (P002200) – o bien inspirándose en ellos de forma más libre – como apreciamos en Napoleón Bonaparte en las Nociones de Grosso, cercano al retrato que hiciera J.L. David del líder francés en su despacho, hoy en la National Gallery de Washington.

La imaginación en las fisionomías podía matizarse con la exactitud en la descripción de la indumentaria. Sabemos que a finales de su vida tenía en su haber un archivo con más de tres mil imágenes históricas que usaba concienzudamente en sus proyectos, de las cuales había podido extraer detalles de distintas épocas, como los propios de la vestimenta, medios de transporte, armamento, edificios, etc (Páez de la Torre, 2017). Las utilizó para ilustrar muchos de sus libros de texto, como parece sugerir la inclusión de detalles concretos de indumentaria, mobiliario y costumbres, tanto de la sociedad criolla como de los pueblos andinos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguerre, Marina, “Lazos de bronce y mármol”. En: Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comps.) *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 49-76.
- Bertoni, Lilia Ana, “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias: 1887-1891”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani*, núm.5, 1992
- Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bonelli, Ana “Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910)”, *Inmediaciones de la comunicación*, vol. 12, núm. 12, 2017, pp. 99-127.
- *Caras y Caretas*, Año II, núm. 53, 7-10-1899.
- “D. Francisco Fortuny”, *La Nación*, 31-12-1964.
- Cecchi, Ana, *La timba como rito de pasaje: la narrativa del juego en la construcción de la modernidad porteña (Buenos Aires, 1900-1935)*. Buenos Aires: Teseo, 2012.
- Fernández García, Ana María, *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.
- Florencia, Sabando, “Historia de las revistas de interés general en Argentina”. En: *V Jornada de Becarios y Tesisistas 2015*. Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- “Francisco Fortuny”, *Ilustradores de caras y caretas. Sus dibujos originales*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2004.
- Gesualdo, Vicente et al., “Francisco Fortuny”, en: *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires: Omeba, 1969.
- Gras Valero, I.; Rodríguez Samaniego, C, «La obra plástica del artista mallorquín August Ferran y Andrés (1814-1879) en la Habana: repertorio iconográfico», *Estudios sobre Arte Actual*, Núm. 5, 2017, pp. 69-82. En línea: <http://estudiosobrearteactual.com/1027-2/> (consulta: 23/04/2019).
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

- Gutiérrez, Ramón; Gutiérrez Viñuales; Rodrigo, Radovanovic, Elisa, "Iconografía y expresión visual de la historia". En: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, tomo II, pp. 428-450.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "La pintura de historia en la Argentina", *Atrio*, n.8-9, 1996, pp.197-214
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 28, 1997, pp. 113-124.
- Huguet, Fernando, "Francisco Fortuny, el pintor de la historia argentina", *Vea y Lea*, 9 de agosto de 1956, pp. 21-24.
- *Libro de bautismos de la Pobl de Montornès, 1872-1866.*
- *Libro de Matrícula. Enseñanza Profesional de Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado. Cursos de 1880-1881, 1881-1882, 1882-1883*, Archivo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona.
- Mantovani, Larisa; Villanueva, Aldana, "Libros escolares y enseñanza de la historia: el manual ilustrado *Historia argentina de los niños en cuadros*", en Szir, Sandra (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires: 2016, pp.181-211
- "Nota Editorial", *Buenos Aires Ilustrado*, 5- 1894.
- Ojeda, Alejandra V.; Moya, Julio E.; Sujatovich, Luis, "Los nuevos magazines de principios del siglo XX en Argentina". En: Lima, Helena; Reis, Ana Isabel; Costa, Pedro (coord.) *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Porto: Universidad do Porto. Reitoria, 2018, pp. 426-444.
- Otaegui, "Nuestros colaboradores: Francisco Fortuny", *Buenos Aires*, Any III, núm. 133, 24-10-1897, p. 14.
- Páez de la Torre, Carlos, "Pintó y dibujó el pasado argentino. Durante más de medio siglo, Francisco Fortuny dotó de imágenes a la historia nacional", *La Gazeta*, 23-7-2017 [<https://www.lagaceta.com.ar/nota/738213/opinion/pinto-dibujo-pasado-argentino.html%20%20/>] (consulta: 6/5/2019)].
- Piñeiro, Patricia; Sotolano, Gustavo, "El Semanario Fray Mocho y lo popular" En: *Historia de Revistas Argentinas* Tomo IV, Buenos Aires: Asociación Argetina de Editores de Revistas, 2001.
- Poggi, Marta Mercedes, "La consolidación y difusión de un mito fundacional. La Revolución de Mayo en los textos escolares, 1880-1905", *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, núm.10, 2010, pp.165-198.
- Rodríguez, Adolfo Enrique, *Iconografía policial*, Buenos Aires: Policia Federal Argentina, 1928.
- Rodríguez- Samaniego, Cristina, *Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)* [recurso interactivo en línea: <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/>] (fecha de consulta: 9/11/2018)].
- Román, Claudia, *La prensa satírica Argentina del Siglo XIX: palabras e imágenes*. Tesis doctoral, vol 1, 2010. — Facultad de Filosofía y tras, U.B.A. http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/.../1/uba_ffyl_t_2010_866245_v1.pdf
- Shumway, Nicholas, *The Invention of Argentina*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1993.
- Szir, Sandra M., "Figuraciones urbanas. Caras y Caretas, 1900. En: Lattes, Alfredo E. (coord.), *Dinámica de una ciudad: Buenos Aires 1810-2010*. Buenos Aires: Dirección General de Estadística y Censos. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010, pp. 453-479.
- Szir, Sandra M. "Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)", *Caiana*, núm 3, 12-2013.
- Szir, Sandra M., "El Sud Americano. Notas para una historia material y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX". En: Delgado, V.; Mailhe, A. y Rogers, G. (coords.) *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2014, pp. 80-97. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>.
- Wasserman, Fabio, *Clio y la Polis: conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de La Plata (1830-1860)*. Buenos Aires: Teseo, 2008.

LA VISIBILIDAD DE LA CIUDAD NATAL DEL VIAJERO EN EL PAÍS EXTRANJERO DE RESIDENCIA: EL CASO DE LA GUÍA DE VIAJE “BARCELONA” (BUENOS AIRES, 1893) DE ROSENDO BALLESTEROS (BARCELONA, 1864 – CÓRDOBA / ARGENTINA, 1908)

FÁTIMA LÓPEZ PÉREZ¹

El presente texto se centra en el libro *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* del autor Rosendo Ballesteros de la Torre [Barcelona (España), 1864-Córdoba (Argentina), 1908]. La obra fue publicada en Buenos Aires el año 1893 y pertenece al género de las guías de viajes (Fig. 1). Por lo tanto, nos encontramos ante una guía de la ciudad de Barcelona que se publicó en Buenos Aires por un barcelonés que residió y murió en Argentina².

Se trata de una obra que no ha sido de interés para la historiografía catalana. Alguna mención se le ha hecho de forma breve sobre su contenido, como son las sociedades recreativas en la obra *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle* (Moisand, 2013: 323) y los espacios destinados al ocio en nuestra tesis doctoral *Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900* (López, 2012: 38, 403-409) y sus resultados (Sala, López, 2011).

Con el objeto de estudio se produce una doble conjunción entre las ciudades de Barcelona y Buenos Aires, dos urbes de dos países y de dos continentes diferentes pero que a pesar de estas diferencias mantienen puntos en común a lo largo de la historia. Rosendo Ballesteros muestra la visión de una Barcelona a finales del siglo XIX inmersa en la modernidad, transformada por un nuevo planteamiento urbanístico del Ensanche barcelo-

1. Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y miembro del grupo de investigación GRACMON de la Universidad de Barcelona. Correo electrónico: fatimalopez@ub.edu

2. La investigación presentada se integra en el proyecto *Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)* del grupo de investigación GRACMON, Universidad de Barcelona, IP Dra. Teresa-M. Sala. Ministerio de Economía y Competitividad de España. Proyectos de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia (HAR2016.78745-P), 2017-2019.

nés proyectado por el urbanista Ildefons Cerdà. Una ciudad moderna y cosmopolita que está asentando las bases de la imagen de la Barcelona que nos ha llegado hasta el siglo XXI.

Estructuramos nuestro texto a partir de diferentes temas que confluyen y que giran alrededor de la obra planteada, con tal de ofrecer y analizar diferentes miradas sobre su género literario, su autor y las similitudes y diferencias con otras guías coetáneas. Los objetivos que nos marcamos son: exponer el contenido de *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...*, contextualizarla en la época que se publicó, compararla con otras guías coetáneas sobre Barcelona, poner en valor a su autor, un inmigrante, y tratar las confluencias de visibilidad de la ciudad natal en un país de residencia.

El género de las guías de viajes entre el siglo XIX e inicios del XX

Una parte esencial de nuestro objeto de estudio es el género literario al que pertenece la obra a tratar, las guías de viajes. En las primeras décadas del siglo XIX aparecieron las guías urbanas, que tienen un marcado interés por la historia local, y que, siguiendo básicamente el ejemplo francés, se publicaron también en Barcelona. Hay que señalar que Francia, y especialmente París, como capital del arte y de la cultura de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, fue todo un referente para la ciudad de Barcelona, que vio en la capital francesa un ideal en el cual reflejarse.

Estos singulares libros son un útil instrumento de lectura de una ciudad, permiten establecer que temas o puntos son de interés para mostrar al ciudadano y visitante. Por un lado, las guías estaban dirigidas a los viajeros extranjeros. Es evidente que el viaje en sí es una actividad de ocio, que prefigura lo que después se convertirá en el fenómeno del turismo masivo del siglo XX y XXI. Por otro lado, sus lectores eran los mismos habitantes de la ciudad. Una forma sintetizada de información, como si se tratara de un formato de anuario, efeméride, listado, directorio, además de ampliar conocimiento histórico de la ciudad en la que se vivía, como narrativa urbana. El resultado es una fuente de documentación que nos informa de la situación económica, social, cultural de la ciudad que está en continua transformación del territorio y dan como resultado el imaginario de la ciudad moderna. A pesar de ser una fuente histórica de información rica a nivel de contenidos, este género todavía ocupa un lugar ambiguo y de escaso reconocimiento (Rodríguez, 2014).

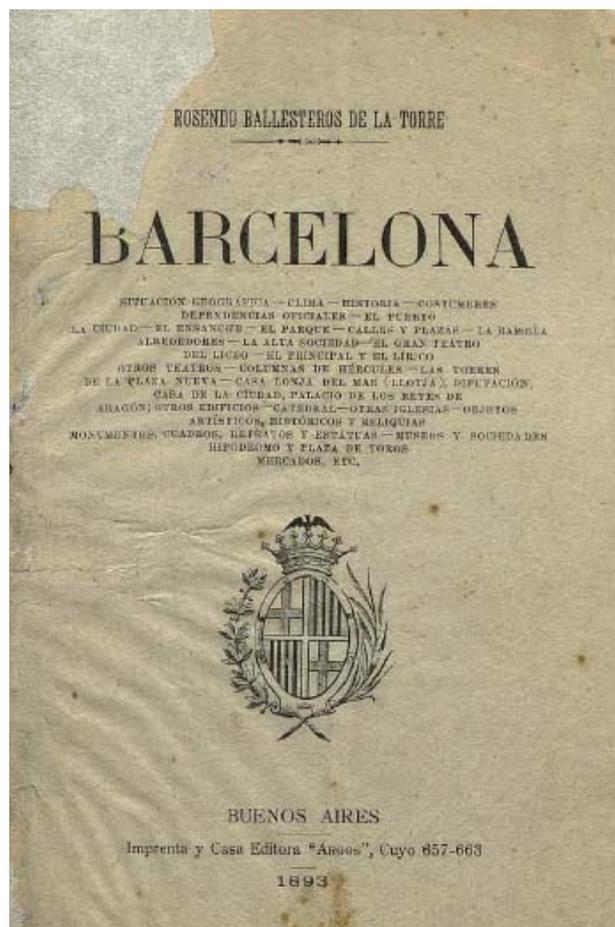


Figura 1. Portada de la guía *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* (1893) de Rosendo Ballesteros publicada en Buenos Aires. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (versión digitalizada).

Algunos apuntes sobre el autor, Rosendo Ballesteros de la Torre

A continuación, recopilamos una serie de datos que hemos podido recoger a partir de la investigación realizada, aunque sería de interés seguir tratando su biografía con mayor atención.

Rosendo Ballesteros de la Torre nació en Barcelona (España) en 1864 y murió en Córdoba (Argentina) en 1908 con la edad de 43 años. Casado con María Beceiro Árbol con la que tuvo cuatro hijos. Por lo que hemos podido averiguar, Rosendo se trasladó a Argentina con sus padres, Román Ballesteros Mata y Felipa de la Torre Purchet, y sus cinco hermanos (Mabres, 2015), sin conocerse todavía el motivo. Es probable que la familia se instaló alrededor de la década de los años 80 del siglo XIX³. Una prueba de ello es el artículo firmado por Rosendo Ballesteros en la revista *La Exposición* (Barcelona, 1886-1889) del 22 de julio de 1888, en el cual trató un tema sobre la banca de la República Argentina, lo que nos hace pensar que ya se encontraba allí (Ballesteros, 1888).

Rosendo Ballesteros fue secretario de la “Liga Patriótica Española en Buenos Aires”, y formó, por lo tanto, parte de la comisión directiva que se constituyó en enero de 1896 (Berenguer, 1953: 93). La revista *La Ilustración española y americana* publicó en 1899 el siguiente texto sobre la junta ejecutiva de tal asociación, acompañándolo con una fotografía (Fig. 2): “En varias ocasiones hemos tributado en estas columnas los elogios que merece á la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires. Los españoles que en aquel floreciente país han sabido constituir con la eficacia de su inteligente trabajo una posición y allí tienen su porvenir, no desertan de la nacionalidad, ni alardean de independencia, ni tienen á menos ser españoles; antes bien, formando hermoso contraste con los hijos ingratos de la patria desgraciada, mantienen en sus almas siempre vivo su recuerdo y abrigan en sus pechos amor inquebrantable. De ello nos han dado muy elocuentes testimonios en los días de las más amargas tribulaciones, y su nobilísima conducta, dechado de patriotismo, merecerá siempre nuestra gratitud más sincera” (*La Ilustración española y americana*, 1899: 291).



Figura 2. Fotografía de la Junta ejecutiva de la Asociación patriótica española en Buenos Aires, 1899. Rosendo Ballesteros está sentado en el primer lugar del lado izquierdo. *La Ilustración española y americana*, 43, 22 de noviembre, 293.

3. No aparece ni él ni ningún miembro de la familia en la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA), lo cual dificulta conocer la fecha de ingreso en Argentina.

Además, Ballesteros fue miembro del prominente "Club Español" y colaborador permanente en *El Correo Español* (Madrid, 1892-1921), periódico tradicional de ideales católico y monárquico (Devoto, Miguez, 1992: 157). También fue corresponsal en Argentina del periódico *La época* (Madrid, 1849-1936), de ideología aristocrática y conservadora (Ballesteros, 1898 A, 1898 B). Por la propia naturaleza de las instituciones a las que perteneció y de la citada prensa de la cual fue colaborador, se puede observar una inclinación conservadora con un más que posible sentimiento patriótico español.

Por otro lado, también conocemos que Rosendo Ballesteros en el mundo de los negocios fundó la "Compañía de Seguros Córdoba" junto a su socio Pedro N. González (Beato, 1993: 117). A partir de los datos ofrecidos nos podemos hacer una idea de la vida social y profesional que estableció Rosendo Ballesteros en Argentina y su constante relación con España que se verá reflejada en la guía que nos ocupa.

Contenido de la guía *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* (1893) de Rosendo Ballesteros

Desde un punto de vista formal, como descripción física, la guía *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* se compone de 65 páginas y tiene una dimensión de 19 cm de alto. Fue publicada en 1893 por la imprenta y casa editora Argos ubicada en la calle Cuyo, números 657-663 de Buenos Aires.

El único archivo público de Barcelona donde se conserva esta guía es el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. Según consta en el libro de registro de la institución, el ejemplar entró en el fondo el día 4 de abril de 1933, mediante compra al Sr. Batlle⁴ a un precio de 380 pesetas⁵. Desconocemos su procedencia anterior. Se trata de un aspecto no menos llamativo, lo que demuestra que pasaron unas décadas entre la edición publicada y la incorporación en un archivo de Barcelona.

La guía se presenta al lector con la dedicatoria "Á ma patria aymada. Carinyós recort" [A mi patria amada. Cariñoso recuerdo] y "Al Centre Catalá de Buenos Aires ¡Catalunya y avant!" [Al Centro Catalán⁶ de Buenos Aires ¡Cataluña y adelante!]. Estos mensajes escritos en lengua catalana son del todo significativos de nostalgia de Ballesteros por su ciudad natal que a través de la guía de viaje se presentan y se difunden en su país de residencia. Se la dedica a su ciudad natal y al Centro catalán en Buenos Aires como ese punto de encuentro de catalanes inmigrantes a tanta distancia de la patria.

La guía empieza con la descripción de Barcelona de esta manera: "La ciudad de Barcelona, capital del Principado de Cataluña, hállase situada á los 41 grados, 22 minutos, 53 segundos latitud N; 5 grados, 49 minutos, 20 segundos longitud E. del Observatorio de Madrid y á los 8 grados, 20 minutos, 32 segundos longitud E. del de San Fernando. Con

4. Quién debe de tratarse del librero Ángel Batlle Tejedor, especializado en arte, historia, novelas y teatro, entre otras materias afines, que instaló su librería de libros usados en la calle de la Paja, número 23, en Barcelona (Del Valle, 2009-2010: 154).

5. Información facilitada por la Sra. Patricia Jacas del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, a quién agradecemos su atención.

6. Se refiere al Casal de Cataluña en Buenos Aires, fundado en 1886 y que continúa en la actualidad.

relación al meridiano de París se halla á 0 grados, 11 minutos, 13 segundos longitud Oeste. Esta posición ha sido fijada tomando como punto de partida el castillo de Monjuich." (Ballesteros, 1893: 7). El autor no nos revela sus fuentes, pero la precisión de la situación geográfica de Barcelona es del todo minuciosa.

Para la descripción de la obra, indicaremos los temas que incluye por orden de aparición, pero a partir del análisis realizado podemos distribuirla en ocho partes. La primera se centra en geografía, historia y población que se resuelve con algún dato demográfico y que principalmente se centra en el carácter y las costumbres de los barceloneses. Una segunda parte es la que describe las dependencias oficiales del gobierno metropolitano y el puerto. La tercera trata la transformación urbanística de la ciudad con la destrucción de las murallas y la proyección del Ensanche, explicando calles, plazas y parques, y señalando lugares de interés. El cuarto apartado está dedicado a la alta sociedad en la que el autor hace consideraciones sobre las buenas y apoderadas familias, comentando las actividades sociales que hacen en sus reuniones. La quinta parte expone específicamente el mundo del teatro, trata con especial atención al Gran Teatro del Liceo, Teatro Principal y Teatro Lírico, incluyendo un listado de otros teatros con el año de creación y su capacidad. El sexto apartado recoge elementos arquitectónicos y artísticos de diversa índole, como las columnas antiguas de Hércules, las torres de la plaza nueva, Casa Lonja del Mar, Diputación, Casa de la ciudad y Palacio de los Reyes de Aragón. Además de edificios religiosos como la Catedral, otras iglesias, objetos artísticos, históricos y reliquias. También aparecen monumentos públicos, estatuas y pinturas importantes. Una séptima parte anota museos y sociedades literarias, artísticas, mercantiles, de instrucción y beneficencia. Por último, el octavo apartado hace una breve descripción del hipódromo, plaza de toros de la Barceloneta y el mercado de la Boqueria. Consideramos que los temas presentan una cierta estructura no justificada en su orden de aparición.

En la redacción de la guía se pueden localizar descripciones que están más basadas en criterios subjetivos que objetivos, con tal de elogiar a la ciudad natal. Citaremos algunos ejemplos. Sobre la historia de Barcelona empieza su discurso de la siguiente manera: "Ignórase á quien le cupo la honra de ser el fundador de la segunda capital de España y una de las más importantes de Europa" (Ballesteros, 1893: 8). Sobre el carácter de la población realiza esta valoración: "Los extranjeros, castellanos inclusive, nos motejan de adustos, ásperos, rudos, tercos, avaros y orgullosos; sin embargo, nuestra comarca ha demostrado ser la más generosa de España, cuando ha sido preciso allegar recursos de hombres y de dinero, no vacilando en hacer sacrificio de vidas y de haciendas si así lo ha requerido el interés de la patria; de la proverbial cultura de los habitantes de la ciudad, se hacen elogios hasta en el Quijote." (Ballesteros, 1893: 13).

Otras guías de viajes de Barcelona entre finales del siglo XIX e inicios del XX

En el presente apartado ofrecemos un recopilatorio de guías sobre Barcelona editadas en fechas próximas a la que nos ocupa, algunos años anteriores y otros posteriores, siguiendo un orden cronológico. De esta manera podremos extraer una visión del conjunto para posteriormente establecer las similitudes y diferencias que presentan con la guía realizada por Rosendo Ballesteros.

Con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, aparecen un conjunto de folletos y guías diversas. Destacamos la *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores* de Juan Valero (1888), que un año después se editó también en francés⁷. Es especialmente interesante el capítulo dedicado a la manera de emplear el tiempo en Barcelona. Se muestra un posible itinerario para disfrutar de la ciudad entre ocho y quince días con la recomendación de ir al teatro por la noche. También se anima al visitante a recorrer los alrededores de Barcelona, como la montaña de Montserrat o la costa del Maresme.

Precisamente de la misma fecha que la guía que nos ocupa, se editó *Guía del viajero en Barcelona* de Luis Tasso (1893). La información sobre la cual se compone son tarifas de transportes, hospedajes, correos, gobierno civil, administración económica, aduanas, tesorería, casa consistorial, alcaldía, casas de socorro, mercados, consumos, bomberos, diputación provincial, audiencia, juzgados, cárceles, registro de la propiedad, Universidad, escuelas, lonja, palacio episcopal, seminario conciliar, hospitales, casa de caridad, casas municipal y provincial de maternidad, casa de infantes huérfanos, hermanitas de los pobres, asilo naval, administración militar, cuarteles, escuelas varias, teatros, bancos, compañías de transporte público y casas recomendables.

Una destacada guía es *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores* (1895) de Joan Roca. La primera edición fue en 1884 pero analizaremos la segunda, del 1895 que es más próxima a la cronología de la guía de Ballesteros. En la segunda edición se actualizan datos, incluyendo como novedad una descripción más detallada con anotaciones históricas. Se trata de una guía tan extensa que al inicio se dedica un apartado a guía de la guía. La obra se divide en doce partes: la primera sobre informes preliminares con la llegada a la ciudad, alojamiento, transporte, servicios e información especial. La segunda se titula *Barcelona*, tratando aspectos como geografía, topografía, clima, reseña histórica, estadística, demografía, entre otros. La tercera parte es la ciudad con la división municipal, descripción del casco antiguo, zonas nuevas y pueblos de alrededor. El cuarto apartado está destinado a edificios y monumentos públicos ya sean edificaciones civiles, religiosas, beneficencia, militares y reclusión. La quinta parte acoge bajo el título de curiosidades, museos, bibliotecas, archivos, colecciones y antigüedades. La sexta se dedica al recreo, tratando teatros y zonas de deporte. La séptima habla de la vida corporativa con academias oficiales y sociedades de diversa índole. La octava parte recoge casas particulares de la sociedad barcelonesa. La novena indica los servicios públicos y particulares, como mercados, cementerios o baños. La décima parte anota la actividad productiva de los bancos y compañías. En la parte onceava se recogen las calles y plazas de la ciudad y en la docena los alrededores de Barcelona. Además, hay tres apéndices sobre comarcas colindantes, medicina y cirugía, artes, profesiones, industria y comercio.

Barcelona. Guía Diamante-Guide Diamant de Luciano García (1896) es definida por su autor como una metódica descripción de la ciudad y sus alrededores. Está escrita en castellano y en francés, cosa que señala la intención de captar visitantes del extranjero. Según tenemos constancia, de esta guía se hicieron varias ediciones comprendidas entre 1896 y

7. Que la obra esté publicada en francés es del todo significativo por considerarse en esta época el idioma culto por la importancia del Estado francés y en especial París, tal y como hacíamos referencia en líneas anteriores. La misma cuestión pasará con otras guías posteriores que recogemos en este apartado.

1909. Si partimos de la primera edición, más próxima a la guía de Ballesteros, se empieza con el recibimiento de la llegada del viajero, para después continuar con informaciones prácticas de transporte, alojamiento, descripción de calles y plazas, correos, telégrafos, consulados, administración de diversa índole, cambio de monedas, situación y topografía, clima e historia, cultura barcelonesa, festividades, reseña descriptiva, división municipal, explicación de las partes de la ciudad con sus calles, avenidas y plazas, así como los barrios, edificios –civiles y religiosos–, monumentos públicos, centros de educación, beneficencia, cárceles, edificios militares, museos, bibliotecas, archivos, colecciones artísticas, anti-güedades, teatros y otros espectáculos, sociedades, corporaciones, servicios municipales, crédito, industria, comercio y fabricantes artísticos, indicador de las calles y plazas de Barcelona y alrededores de la ciudad.

Una guía escrita íntegramente en francés es *Douze jours à Barcelone: guide illustrée* (c. 1908) de Carlos Ossorio, con la clara pretensión de proyectar Barcelona en Francia y en otros países europeos. Se inicia con un índice alfabético de los términos que aparecen en la guía: situación geográfica, topografía, clima, episodios históricos, extensión de la superficie, edificación, bancos, avisos a los viajeros, asistencia sanitaria pública, cementerios, servicio de incendios, correos, beneficencia, establecimientos de baños, oficina de cambio, servicio de seguridad, parroquias, iglesias y capillas de comunidades religiosas, periódicos, tarifas de transportes, concurso anual de edificios, hospicios, oficinas de edificios públicos y militares, monedas para la equivalencia con otros países, consulados, costumbres y carácter, iluminación, asociaciones, hospitales de asistencia pública, movimiento de viajeros (número de viajeros por Barcelona y la región en transporte público), hoteles, hostales, restaurantes, pensiones, cafés, comisionados, mercados públicos, teatros, correos, teléfonos, telégrafos, atracción de forasteros y tarifas de transportes. La parte más extensa de la guía es la de los doce días en Barcelona, a la que hace referencia el propio título de la guía. Se incluyen los lugares de interés, como monumentos, edificios, establecimientos, espacios públicos y privados, paisajes, etc. del centro de la ciudad además de pueblos de los alrededores.

Otra de las guías que hemos tenido en consideración es *Barcelona selecta* (1908) de Giró que se compone de dos volúmenes. En el primero, que es el que ocupa más extensión, los temas tratados son: la vida en Barcelona durante el año pasado, las vidas artística, literaria, científica, política, municipal; la higiene urbana, las vidas bursátil, social, deportiva, teatral, periodística, urbana, corporativa, femenina; el proyecto de agregación y enlaces, necrologías y progresos industriales. La apariencia que transmite es la de un formato de crónica, como anuario social ilustrado, pero tratando diferentes aspectos con mayor detenimiento. La mayoría de los textos vienen firmados, lo cual señala una cierta profesionalidad. En el libro segundo se incluyen un listado de los miembros que forman parte de autoridades y corporaciones oficiales, representación parlamentaria, cuerpo consular, guerra y marina, gobernación y fomento, ayuntamiento, diputación provincial, comunicaciones, gobierno eclesiástico, administración de justicia, hacienda pública e instrucción pública. Es del todo interesante el indicador de sociedad que incorpora el nomenclátor de la *Barcelona selecta*, haciendo gala del título de la guía, en el que se recogen los nombres, títulos, profesiones, honores, cualidades, circunstancias, señas, etc., de las familias distinguidas. Los datos han sido facilitados por los propios integrantes a partir

de un formulario de inscripción. A continuación hay una guía práctica que es un listado en el que aparecen recogidos: academias científicas, archivos, asociaciones, bailes públicos, bancos, banqueros, baños, bibliotecas, cafés públicos, cámaras de comercio, capillas evangélicas, casas de socorro, cédulas personales, clínicas médicas, clínicas veterinarias, coches de plaza, contribuciones, cuartelillos, espectáculos públicos, ferrocarriles, fondas, hoteles, iglesias, mercados, monumentos, museos, periódicos, puerto, restaurants y tranvías. Después también se recoge una nomenclatura de calles, plazas y pasajes de Barcelona y pueblos agregados.

Entre 1910 y 1911, de la mano del popular escritor Josep Maria Folch y Torres se inicia la publicación de la completa guía *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo*, que llegará hasta 1921, según tenemos constancia. El autor era el jefe de las oficinas de la Sociedad de Atracción de Forasteros. Por este motivo, la guía se integró dentro de las acciones de esta entidad y parte del título está en inglés, lo cual es del todo significativo. Consideramos de interés dar unos breves apuntes sobre esta sociedad porque nos ayudará a entender mejor la guía y el concepto del turismo de la época. En la promoción turística de Barcelona tuvo una relevancia destacada la Sociedad de Atracción de Forasteros. Esta entidad pionera del fenómeno turístico en Barcelona se fundó en el mes de abril de 1908 y acabó durante la guerra civil española (1936-1939). Se concibió en semejanza a los Sindicatos de Iniciativa que con éxito habían surgido en Francia, Italia y Suiza a finales del siglo XIX para promocionar turísticamente ciudades y algunos ámbitos territoriales más amplios. El objetivo principal de la Sociedad de Atracción de Forasteros era dar a conocer la ciudad para aumentar el número de viajeros. Con tal finalidad se les facilitaba la información y la asistencia necesaria mediante la difusión internacional de guías, itinerarios, álbumes, carteles, boletines y revistas. Además de la publicación de monografías, la confección y distribución de películas, así como la inserción de anuncios publicitarios, entre otras iniciativas propagandísticas (Blasco, 2009). *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo* es bastante completa, indicamos los apartados que trata por orden de aparición: bosquejo histórico, Barcelona en la actualidad, estaciones (llegadas y salidas de trenes, vapores, coches de estación, mozos, etc.), hoteles, restaurantes, cafés, tranvías, tarifas de coches y automóviles de parada y alquiler, correos (entrada y salida de correspondencia, lista, etc.), teléfonos y telégrafos, teatros y diversiones (cinematógrafos, varietés, plazas de toros, frontones, hipódromo, campo de aviación, patinaje, deportes, salas de conciertos, tiro de pichón y cafés-concierto), bancos, casas importantes que muy singularmente se recomiendan a los forasteros (bazares, joyerías, almacenes, etc.), consulados, museos, archivos y bibliotecas; parques de atracciones, y Cataluña industrial y sus hombres. La parte más extensa de la guía son diez itinerarios para visitar Barcelona con información práctica, además de opciones de excursiones por los alrededores del centro de la ciudad.

La singularidad de la guía *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* (1893) de Rosendo Ballesteros

Para tratar las confluencias de visibilidad de la ciudad natal en su país de residencia, establecemos la comparación de la guía de Rosendo Ballesteros con otras coetáneas editadas en Barcelona que ya han sido expuestas. Ello nos permitirá observar similitudes y

diferencias, ofreciéndonos por lo tanto sus elementos más singulares.

El valor de la obra radica en que es un barcelonés que muestra y da a conocer sus conocimientos sobre su ciudad natal en Argentina, su país de acogida. Por lo que se ha podido observar en su contenido, no hay una pretensión de ofrecer una imagen turística de Barcelona sino más bien descriptiva con algunos comentarios personales.

A nivel puramente formal, la extensión de las 65 páginas de la obra de Rosendo Ballesteros es más breve en comparación a las otras guías tratadas. Por citar algunos ejemplos, *Guía del viajero en Barcelona* (1893) cuenta con 96 páginas, *Douze jours à Barcelone: guide illustrée* (c. 1908) tiene 330 páginas y la más extensa es *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores* (1895) con 1.147 páginas. Por lo que respecta a las dimensiones de la obra, *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* tiene 19 cm de alto y comparándola con las que se publicaron a finales del siglo XIX cuentan con 14-15 cm y las editadas a principios del siglo XX entre 21-24 cm. Por lo tanto, se produce una medida coherente dentro de la media, aspecto que dependería de la producción editorial.

En cada una de las guías comentadas, hemos seguido el mismo criterio de indicar los temas de su contenido por orden de aparición. Lo que se observa de forma general es que no siguen un orden temático establecido, encontrando temas de la misma área en posiciones discontinuas, o simplemente ordenando conceptos alfabéticamente. Podríamos indicar una excepción que sí establece un intento de sistema de agrupación, es el caso de Roca, *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores* (1895).

Hay aspectos comunes entre la guía de Ballesteros y la mayoría de otras de la época, como son la información relativa a geografía, historia, población, dependencias gubernamentales, transformación urbanística, edificios, monumentos, museos, sociedades, teatros y otros espectáculos de ocio, y mercados. Un tema más singular es el de la alta sociedad que se podría asemejar al indicador social de la posterior *Barcelona selecta* (1908).

Algunos temas que son tratados en guías con mayor extensión de la de Ballesteros, no aparecen en ésta. Lo más significativo es que falta una serie de información práctica dirigida al visitante foráneo, como hospedaje, restaurantes, tarifas de transporte, correos, hospitales u otras recomendaciones. El caso más clarificador es que en la obra de Ballesteros no está el esfuerzo de adaptar el contenido a partir de unos itinerarios que pudieran orientar a los visitantes argentinos en su viaje por Barcelona. Al modo de la *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores* (1888) con la distribución de visitas entre ocho a quince días, *Douze jours à Barcelone: guide illustrée* (c. 1908) con la explicación de los doce días, tal y como se titula la propia guía, o *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo (1910-1911)* que ofrece diez itinerarios para visitar la ciudad.

Un aspecto importante es que en la guía de Rosendo Ballesteros no hay ningún material gráfico, ni ilustración ni plano de la ciudad. Otras guías coetáneas de Barcelona los incluían, como *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores* (1895) con diversos planos de Barcelona y del parque de la Ciudadela, *Barcelona. Guía Diamante-Guide Diamant* (1896) al final se añade un plano general de la ciudad, *Douze jours à Barcelone: guide illustrée* (c. 1908) incorpora al inicio un plano general de Barcelona y al final trece planos de

teatros, de la montaña de Montserrat y rutas de Barcelona a Francia y a Madrid, además de una gran variedad de fotografías. *Barcelona selecta* (1908) en la parte final hay diecinueve planos entre teatros, transporte, distritos, puerto y finalmente un plano general de la ciudad. Sin duda, si la obra de Rosendo Ballesteros hubiera incluido este material hubiera sido de gran interés y utilidad para el lector. Al basarse únicamente en el recurso escrito se prescinde de la gran utilidad de la imagen que le hubiera permitido un complemento excelente a su principal objetivo, mostrar la ciudad de Barcelona a los ciudadanos argentinos. Una posibilidad hipotética y justificativa sería la dificultad de conseguir este material desde el extranjero.

Otra cuestión es que no aparece ningún anuncio de propaganda comercial, en cambio sí que lo incorporan otras guías como *Barcelona. Guía Diamante-Guide Diamant* (1896) o *Barcelona selecta* (1908). El ejemplo más llamativo es *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores* (1895) que añade una extensa parte de propaganda comercial, destinando 679 páginas. Esta cuestión nos señala que la obra de Ballesteros no tiene la finalidad de establecer enlaces comerciales entre Buenos Aires y Barcelona, o al menos aparentemente implícitos, posibilidad que de haberse planteado hubiera sido interesante estudiarlo desde esa perspectiva.

Conclusiones

Como ya indicábamos en líneas anteriores, desconocemos el motivo por el cual Rosendo Ballesteros se encontraba en Argentina, ya sea por decisión familiar o por la esperanza de mejora económica, lo que sí podemos afirmar es que deja patente en su guía una añoranza por su ciudad natal.

La visión de Ballesteros está establecida por dos variantes, la subjetiva –muestra de ello es la dedicatoria a su patria amada– y la objetiva –como los subtítulos de la obra: situación geográfica, clima, historia, costumbres...–. En cierta medida, es lógico pensar que Ballesteros intenta ofrecer la mejor presentación de su ciudad natal a los argentinos. Es probable que con esta intencionalidad se produzca algún componente de idealización, precisamente por la admiración que sentía hacia Barcelona. Podríamos definirlo como el fenómeno de la dualidad del inmigrante, un aspecto que consideramos de interés remarcar. A pesar de la descripción tan detallada y objetiva con la que se empieza la guía, después se acerca a la idealización hecha por un inmigrante en Buenos Aires. La nostalgia puede originar una imagen ilusoria, más irreal que basada en la realidad objetiva, por encontrarse tan lejos de la ciudad natal, y que por lo tanto podría distorsionar la mirada de la ciudad añorada.

Ballesteros está ofreciendo a los ciudadanos argentinos una carta de presentación de aquella época de la ciudad de Barcelona, en un sentido de autovaloración de la ciudad. Remarcamos el interés del doble mecanismo, estamos ante un inmigrante que da a conocer su ciudad natal a posibles viajeros argentinos que habrían quedado interesados a partir de su libro. Hubiera sido interesante que Ballesteros hubiera establecido un diálogo y publicado una guía de Buenos Aires en Barcelona, pero esto no se produjo.

Como hemos señalado en el análisis comparativo, *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* (1893) no está pensada en un sentido práctico para el visitante

foráneo. Posteriormente ya se suscitará una intencionalidad muy clara vinculada con el turismo, buen ejemplo de ello es *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo* (1910-1911) con las diversas opciones de itinerarios. Guía que tiene como principal objetivo fomentar el turismo por su vinculación con la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona.

Posiblemente los interrogantes que quedan por resolver alrededor de la guía que nos ocupa, podrían solucionarse a partir de una investigación en la capital argentina, que por ahora no ha sido posible. Una visión interesante de tratar sería la publicación en Buenos Aires de otras guías de Barcelona durante esta época y también recoger más datos que se encuentren allá sobre su autor. Seguro que el resultado complementaría al presente escrito y permitiría establecer nuevos diálogos para contribuir a nuevas miradas.

Bibliografía

- Ballesteros, Rosendo (1888). "D. Carlos M. Schweitzer". *La Exposición*, 55, 22 de julio, 11.
- Ballesteros, Rosendo (1893). *Barcelona: situación geográfica, clima, historia, costumbres...* Buenos Aires: Argos.
- Ballesteros, Rosendo (1898 A). "Desde la Argentina". *La Época*, 17.371, 15 de octubre, s.p.
- Ballesteros, Rosendo (1898 B). "Desde la Argentina". *La Época*, 17.401, 15 de noviembre, s.p.
- Beato, Guillermo (1993). *Grupos sociales dominantes: México y Argentina, siglos XIX-XX*. Córdoba: Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Berenguer, Arturo (1953). *España en la Argentina (Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*. Buenos Aires: Imp. Bartolomé U. Chiesino.
- Blasco, Albert (2009). "La Societat d'Atracció de Forasters de Barcelona com a estructura de poder". En *XI Congrés d'Història de Barcelona. La ciutat en xarxa*. Barcelona: Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Instituto de Cultura, Ayuntamiento de Barcelona. <http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/XI%20CONGRES_blaosc.pdf> [Consulta 12-05-2019].
- Devoto, Fernando J.; Miguez, Eduardo J. (coord.) (1992). *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica: los italianos en América Latina en una perspectiva comparada*. Buenos Aires: CEMLA, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos.
- Folch, Josep Maria (1910-1911). *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo*. Barcelona: Sociedad General de Publicaciones.
- García, Luciano (1896). *Barcelona. Guía Diamante-Guide Diamant*. Barcelona: Librería de Francisco Puig.
- Giró, F. (1908). *Barcelona Selecta*. Barcelona: s.e.
- La Ilustración española y americana (1899). "Junta ejecutiva de la Asociación patriótica española en Buenos Aires". En: *La Ilustración española y americana*, 43, 22 de noviembre, 291 y 293.
- López, Fátima (2012). *Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala. Barcelona: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona.
- Mabres, Sergio (coord.) (2015). "Rosendo Ballesteros de la Torre". En: *Plataforma Geni A MyHeritage Company*. <https://www.geni.com/people/Rosendo-Ballesteros-de-la-Torre/6000000004178098018> (Consulta 1-2-2019).
- Moisand, Jeanne (2013). *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Ossorio, Carlos (c.1908). *Douze jours à Barcelone: guide illustré*. Barcelona: La Neotipia.
- Roca, Joan (1895). *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*. Barcelona: Enrique López.
- Rodríguez, Carmen (2014). "Les guies de Barcelona al segle XIX: la construcció d'una historiografia particular". *Barcelona quaderns d'història*, 20: *Recurs al passat i modalitats historiogràfiques a Barcelona*, 171-209.
- Sala, Teresa-M., López, Fátima (2011). "Una anàlisi historiogràfica de l'oci i els seus espais a la Barcelona del 1900". En: *XII Congrés d'Història de Barcelona. Historiografia Barcelonina. Del mite a la comprensió*. Barcelona: Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Instituto de Cultura, Ayuntamiento de Barcelona. <http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Comun11_Sala.pdf> [Consulta 30-04-2019].
- Tasso, Luis (1893). *Guía del viajero en Barcelona*. Barcelona: Luis Tasso.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

- Valero, Juan (1888). *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores*. Barcelona: G. de Grau y C^a.
- Del Valle, María (2009-2010). *Libreros de viejo. Profesionales del comercio del libro entre 1840 y 1999*. Diploma de Estudios Avanzados tutorizado por el Dr. Fermín de los Reyes. Madrid: Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense de Madrid.

FORMAS DE MIRAR EL ESPACIO URBANO Y EL PAISAJE DE TUCUMÁN POR EL VIAJERO ADOLPH METHFESSEL A FINES DE SIGLO XIX

SILVINA BEATRIZ ARÁOZ¹

Este trabajo estudia un corpus de imágenes elaboradas por el arquitecto paisajista, artista y naturalista Adolph Methfessel con motivo de viajes, expediciones y estadías en las provincias de Tucumán, elaborado a partir de la temática de sus obras que tendremos como objeto de estudio y que están tomados de originales y edición descriptiva de provincia publicada en Buenos Aires.

Se tendrá en cuenta por su importancia, el propósito con el que fueron realizadas; como formaron parte de futuras publicaciones, o respondieron a encargos para demostrar el crecimiento de la ciudad y la magnificencia del paisaje.

Estudiaremos las obras desde un eje espacial desde el lugar físico en el momento del viaje, y cómo esto se refleja en impresiones particulares del paisaje urbano, y desde un eje temporal en que se verán las políticas conservadoras o expansionistas y la conformación de los nuevos espacios. La fluctuación en las políticas se traducirá en un mayor crecimiento de las zonas urbanas o un estancamiento. La vinculación entre orientación política e iconografía es un aspecto a analizar desde la temática, añadido a los aspectos estéticos y técnicos; el grado de modernidad que poseen o si simplemente cumplen una función documental de valor histórico no menos importante, que permita divulgar las cualidades propias.

Por lo tanto, ambos ejes dejan entrever que el objetivo del viajero era mostrar al mundo tanto el crecimiento de las ciudades como lo exótico. Lo espacial remite a una geografía nueva para Europa y lo temporal a los cambios históricos producidos o que se estaban produciendo tanto en Argentina como en el viejo mundo.

1. Licenciada y Profesora en Artes. Instituto de Arte Argentino y Regional. Facultad de Artes Plásticas / Visuales de la Universidad Nacional de Tucumán. Correo electrónico: silvaraoz@gmail.com

Este trabajo desarrolla dos obras pintadas y dibujadas por Adolph Methfessel siendo importantes porque permite tener una mirada más allá de las vistas tradicionales fotográficas de fines de siglo en Tucumán, con una técnica de primer nivel que aumenta la cantidad de información sobre las construcciones de fines de siglo.

La idea que voy a sostener en la obra de paisajes es la importancia que tienen las imágenes no solo a nivel documental sino también científico. El grado de realismo, partiendo de los estudios de la escuela de Humboldt con el que Methfessel pinta, demostrando no solo un conocimiento especializado sino un gran nivel artístico, que se materializa en el dominio de la representación a partir de masas de color. Por lo tanto, estas imágenes son fundamentales para analizar desde la perspectiva estética y el significado fisionómico de las imágenes, ya que en ellas puede incorporar edificaciones dentro de una observación paradigmática de la geografía dedicado no solo al estudio, sino también como estética del paisaje romántico.

La vida del viajero

Para poder abordar este trabajo resumiremos la vida del viajero pues es importante destacar sus instrucciones. Nace en Berna, Suiza en 1836 donde realiza sus primeros estudios y aprende jardinería artística; a los 20 años se traslada a Bruselas y acede a la Academia de Bellas Artes, para recibirse luego como arquitecto del paisaje en Sans Souci, Potsdam –entre 1859 y 1861-, cuyo título le valió para obtener el diseño y la realización de los jardines del palacio imperial de la misma ciudad (Revista del Museo de La Plata, 2001. P. 44). Como se observa ya tenía desde muy joven una inclinación por la botánica y la organización de los espacios naturales que le permitirá más adelante pintar el paisaje lo más real posible al igual que representar las construcciones arquitectónicas desde un conocimiento más profundo.

Con estas condiciones llega a Buenos Aires en 1864 con una formación muy completa y desarrollada sobre el dibujo que aplicará en muchos órdenes; más una observación directa de la naturaleza que lo llevará a utilizar estos saberes para mostrar puntos de vistas no vistos. (Neuhaus, C., 1989, p125-126.) Al año siguiente viaja al interior siguiendo las tropas de la Triple Alianza levantando planos y pintando la guerra en diferentes técnicas como el dibujo o la acuarela; luego trabajará en el Museo Público de Buenos Aires, fundado por Rivadavia en 1823 pero reinaugurado funcionalmente en 1864 cuando se nombra al naturalista doctor Germán Conrado Burmeister como director. Este, contratará a Methfessel en 1868 como dibujante paleontológico; sus representaciones naturalistas de fósiles serán de una gran calidad técnica que luego serán publicados en la revista Anales del museo (Gutiérrez R., 1869, Tomo I. p XXXIX.).

Este compromiso lo va a conservar hasta 1871, momento en que se dedicará a varias actividades entre los que cuenta entre 1872/73 una serie de acuarelas encargadas por el doctor Estanislao Zeballos de los detalles históricos de la guerra del Paraguay recorriendo la zona de los acontecimientos bélicos. En 1876 obtiene el 1° premio por la intervención en instalación en los jardines de Palermo, Buenos Aires y a fines de la década del '70 o comienzos de los '80 el cargo de profesor de dibujo en la Escuela Normal Nacional "Juan Bautista Alberdi" de Tucumán nombrado por Paul Groussac, contrato implementado

con las medidas progresistas del gobierno de Avellaneda que organizó una Comisión de Inmigración que proveía una serie de profesores extranjeros dedicados a la educación en la que se incluyó a Tucumán, a la que llegaron no solamente educadores de Europa sino también de Estados Unidos. (Páez de la Torre, C. (h), 1987, p 548.)

Dentro de ese empuje cultural de estas últimas décadas estuvo la fundación del Museo de La Plata creado en 1884; este museo realiza entre 1886/7 y 1889 una expedición arqueológica a la provincia de Catamarca, organizada por su director Francisco P. Moreno quien contrata a Adolph Methfessel para múltiples actividades.

Methfessel, la escuela de Humboldt y la ciudad de Tucumán.

Para poder entender las experiencias artísticas del viajero debemos obligadamente referirnos a las teorías de Alexander Von Humboldt, que utilizó para realizar sus obras de excelente forma. Methfessel en su juventud, como ya hemos visto estudió en academias europeas, éstas mantenían ciertos formatos en el estudio de las artes; un muy buen dibujo, una buena línea y el estudio del color eran la base primordial para ser buenos artistas (Gombrich, 1969. p 69), junto con el estudio de la perspectiva. Esta formación más las ideas imperantes de esos momentos sobre la teoría del explorador y geógrafo Alexander von Humboldt, quién fue el primer hombre de ciencias que vivió en la selva tropical coleccionando planta, realizando mediciones, disecando animales y dibujando infinidad de temas tropicales; creó una geografía física o física del mundo en la que estudió el cambio de climas, las plantas y la agricultura en distintas alturas, utilizando instrumentos para medir la altitud tropical, convirtiéndose en un geógrafo físico (Löschner, R, 1980. p 11). El núcleo racional de la geografía física comprende dentro de sus fronteras también al hombre, que, inseparablemente ligados a los resultados científicos de Humboldt, buscaba una fisionomía de los trópicos, logrando el ideal clásico humanista alemán y una teoría del arte cuyo realismo se revela tanto en el estilo como en el dibujo.

“Humboldt logra unir la exigencia de una representación artística realista con su concepto científico.... (donde pudo) encontrar una comprensión científica que, con la ayuda de la imagen, vendría a ser profundizada y enriquecida ...(logrando) ...informaciones concretas.”. (Löschner, R, 1980. p 11)

Por lo tanto, Humboldt logró reunir una representación artística realista y objetiva con un concepto científico, es decir estos estudios se apoyaban en la imagen que le ayudaba a profundizar y enriquecer el conocimiento. De esta manera la imagen geográfica debía ser clara y comprensible, así como también los escritos, buscando un realismo en las representaciones artísticas al servicio de la geografía. La ciencia no excluye al arte ni el arte a la ciencia y la meta va a ser representar lo científico en forma artística. Así vemos como una idea científica gana gran cantidad de artistas calificados que realizan obras de arte haciendo un aporte a la fisionomía (de las regiones tropicales) como de toda América ya que muchos lo seguirán durante todo el siglo XIX como Burmeister, Methfessel o Grashof en el actual Noroeste argentino. Es así como el artista gana importancia dentro de la ciencia, obteniendo una nueva categoría dentro de la cultura².

2. Es conocida la reputación de Humboldt de tomarse el trabajo de contratar a los mejores dibujantes para representar la naturaleza, no dejando en manos de cualquiera esta importante labor.

Methfessel logra reunir resultados científicos como Humboldt “*la preparación, la ejecución y la valoración*” (Löschner, R, 1980. p 11) a través de la técnica y el lenguaje, documentando con un criterio exacto la representación del espacio de forma clara y entendible. Es en este límite donde se une el arte con la ciencia, pero con una visión clara y comprensible del paisaje, de la geografía y de lo que se quiera representar. Esto nos demuestra que conocía muy bien la botánica y aplicaba un orden sistemático al conjunto que le permitía copiar la naturaleza (Löschner, R, 1980. p 12), quizás al igual que Humboldt “*...su meta era un realismo artístico al servicio de la geografía*” (Löschner, R, 1980. p 12), pero con sus estudios de pintura en Bruselas en 1856 completó su formación, uniendo lo artístico con los dos campos. No hay que olvidar que también a fines de siglo XIX el modelo científico de Humboldt continuaba y la relación del paisaje con el aspecto artístico fisionómico tuvo gran influencia en las ilustraciones de los diarios de viaje científicos.

Pero a las teorías de Humboldt hay que sumar la obra literaria de Goethe, el orden y el progreso como punto de vista realista del arte en general. El clasicismo de Goethe es el paralelo del clasicismo francés, pero representa una síntesis de tendencias clásicas y románticas, lo que sería para los franceses totalmente romántico. Para Goethe el artista es un artesano que debe tener “*seguridad profesional*” (Hauser, A. (1983), p 297.), el ideal artístico del clasicismo alemán adopta una tendencia a lo típico y válido, a lo regular y normativo, lo permanente y atemporal. Methfessel parecería que adopta una tendencia de gradaciones medidas en las escalas de valores, sobriedad en la composición, una propuesta objetiva y una temática de “*noble simplicidad y la tranquila grandeza*” (Hauser, A. (1983), p 312.) adoptando también un clima permanente y atemporal en las obras. El arte que se produce en Alemania es un arte académico “*que considera la imitación de la Antigüedad clásica como un fin en sí mismo*” (Hauser, A. (1983), p 313.), pero está impregnado de un romanticismo con una cultura de lo humano, con una nostalgia por conocer el pasado. Es por eso que Methfessel es romántico desde “*la expresión del hombre solitario...*” (Hauser, A. (1983), p 326.) con “*un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios...*” (Hauser, A. (1983), p 327.), que a su vez toma de Humboldt “*su teoría de la representación artística de paisajes exótico*” (Löschner, R., 1980, p.21) que si bien estaba pensada para un paisaje tropical, puede ser aplicado a cualquier lugar ya que afirmaba que “*a la naturaleza hay que sentirla*” (Löschner, R., 1980, p.29), emoción que compartía con Goethe y que debía representar la vegetación de una manera artística.

Mientras trabaja en Tucumán, Methfessel realizaría numerosos paisajes urbanos y rurales para encargos oficiales como privados. Este ítem desarrolla una obra realizada para la *Memoria Histórica y Descriptiva de la Provincia de Tucumán*, edición de 1882 dirigida por Paul Groussac junto a Juan Terán, Javier Frías, Alfredo Bousquet e Inocencio Libermani y publicada por la imprenta Biedma de Buenos Aires, como resultado de un concurso nacional sobre memorias descriptivas de cada provincia. En la *Memoria* representa lo más característico del paisaje urbano –como vistas de la ciudad– y los ingenios azucareros más importantes como símbolo de la creciente industria que se gestaba con el uso de la mecanización europea. El trabajo de Methfessel en la edición de Paul Groussac, a pesar de que mostraremos uno solo, debe verse en conjunto³, pues es la representación de distintos aspectos económicos, sociales, costumbristas y culturales que tiene la provincia, agregan-

3. Algunas de las obras que se imprimen en esta edición, los originales estarán en manos de coleccionistas privados.

do el tema paisaje y la naturaleza como fondo y forma, que le da un marco referencial de clima subtropical montañoso, no menos significativo.

Estas imágenes son importantes porque representan la provincia a nivel mundial ya que estas ediciones eran “centros de propaganda nacional” en diferentes exhibiciones como la Exposición Continental, además de contar con excelentes artistas que supieron tomar la esencia de cada provincia y traducirla en imágenes. La llegada del ferrocarril y la industria produjo un crecimiento económico notable más un avance en lo cultural que se verá reflejado en la creación de numerosos edificios educativos.

La política expansionista de fines de siglo producirá una vinculación entre estas orientaciones y el marco iconográfico, encontrando un aspecto a analizar desde la temática, junto con los aspectos estéticos y técnicos. Por lo tanto, ambos ejes dejan entrever que el objetivo del viajero era mostrar al mundo lo extraño y desconocido -teniendo Europa como referencia⁴-. Lo espacial remitía a una geografía nueva para los europeos y lo temporal a los cambios históricos producidos o que se estaban produciendo tanto en Argentina como en Europa.

El dibujo *Panorama de la ciudad de Tucuman tomado del natural desde el Teatro* (Figura 1), contenida en la edición de Paul Groussac, trata de una vista diferente a la tomada por la mayoría de los artistas y fotógrafos de época, pues testimonia un paneo general de la ciudad con los cambios fisonómicos que se dieron a partir de las últimas décadas del siglo y los conservados de períodos anteriores. Es una vista de la ciudad, una vista aérea, a la altura de los techos de las casas, en la que predominan las de una sola planta y sobresalen las torres y cúpulas de las iglesias y en el fondo los cordones montañosos. En las casas más cercanas al teatro “Belgrano”, donde Methfessel observó detenidamente las construcciones, se destacan una serie de balaustradas en los frentes de las viviendas como remate en la parte superior, que dan un aire decorativo a la ciudad y que se repiten sucesivamente; igual que los árboles y plantas que sobresalen de los patios y quintas internas de las casas circundantes, exhibiendo las costumbres domésticas. También hay un predominio de arcos al exterior, como los del cabildo, tanto en las calles como en los interiores. Todo ello convierte a esta vista en un excelente documento para estudiar la arquitectura urbana de Tucumán a fines de siglo y los cambios que se fueron dando muy lentamente, perdiendo poco a poco el estilo colonial a favor de otras tendencias más acordes con los gustos de la sociedad del momento, mezclando lo nuevo con lo antiguo.

Algunos detalles que podemos remarcar es por ejemplo a la izquierda de la columna central de la plaza principal la casa del industrial Juan Manuel Méndez, con un recinto circular en el techo tan particular que se destaca por ser diferente a otros tipos de construcciones. También es reseñable la ausencia de la parroquia de los franciscanos, pues el dibujo data del tiempo en que ésta estaba siendo remodelada, cubriendo ese sector un edificio de dos plantas por delante, que no permiten ver el estado de avance de la nueva iglesia.

El teatro Belgrano, desde donde el artista hizo este dibujo, se encuentra en lo que hoy

4. Esta comparación la leeremos en los diarios de viaje y en las imágenes así estén solas o dentro de los textos, no de forma directa, sino simplemente con el hecho de reflejar otro espacio con otras características a las ya conocidas y mostrarlas como exóticas y además exponerlos en los diversos ambientes europeos, ya genera una comparación implícita.

es la calle San Martín al 200, a cuadra y media de la plaza Independencia. Fue demolido en la década de 1960 y hoy ocupa su lugar la Casa de la Cultura, sede del Ente Cultural de Tucumán. A pesar de no documentar esta vista con personas, si incluyó un único animal, un caballo en el primer patio interior cerca de donde estaba ubicado, como detalle romántico al exceso de masa constructiva. Hoy podríamos decir que es un toque extravagante ver en una ciudad un caballo dentro de una casa.

Importante reconocer como ésta toma apaisada permite descubrir la tranquilidad que todavía existía en el ambiente, no obstante, la gran cantidad de edificaciones con diferentes funciones y un avance constructivo moderno que se ampliaba hacia los costados de la ciudad.



Figura 1: Adolph Methfessel, Panorama de la ciudad de Tucuman tomada del natural desde el Teatro, ca. 1882. (Imagen tomada de Groussac et al., 1882, p. 664).

El paisaje montañoso de fondo al que en esta oportunidad no ha dado demasiada importancia, como es su costumbre dentro de las vistas urbanas, no es desdeñable pues sugiere a simple vista dos cordones de diferentes elevaciones y otros que bajan de altitud y se convierten en quebradas hacia la izquierda, presentando un marco de fondo que hace la vista más atractiva. Seguramente esta imagen provocará dentro de las diferentes disciplinas muchos aportes importantes en la reconstrucción del espacio que ya no conserva ninguna de las construcciones cercanas, salvo las iglesias.

El paisajista científico

Del análisis de las obras de Methfessel diremos que es considerado un artista científico, unido el arte con las ideas pragmáticas de Alexander von Humboldt, realiza composiciones con un trabajo técnico impecable, sistemático, con áreas bien definidas en los diferentes planos y rasgos románticos que transmiten un aire menos frío y más emotivo.

Para Gombrich "*Ninguna imagen cuenta su propia historia*" (Gombrich, E., 1982. p 145.) eso lleva a pensar que los dibujos y las acuarelas de Methfessel, al ser obras de arte, muchas veces están fuera de su contexto y su interpretación está tomada como simples paisajes, que no permite ver el trasfondo que quiso legar el artista con una gran cantidad de detalles y con tanta cantidad de información. El conjunto de sus obras pictóricas está resuelto con tanta maestría en el uso del color, en la definición de las formas que demuestra una composición estudiada y medida. El apego a las formas bien definidas, nos revela todavía una afición a los estudios académicos que no son desmerecidos. La destreza como valor tecnológico, (Gombrich, 1969. p 118.) con una ejecución impecable, más calma y estática,

nos demuestra que son atemporales, como son las características de este período dentro de su obra, ya que presenta diferencias de acuerdo a la región y por supuesto al paisaje y a su gente.

Pinta el paisaje despersonaliza, desolado, con potentes masas montañosas atiborradas de plantas, relacionadas más con ser admiradas que estudiadas, con líneas quebradas o con cumbres nevadas, de pesadas rocas que cubren el conjunto hasta formar vistas panorámicas. El espacio andino tiene como fondo una línea de horizonte, en el que los distintos cordones montañosos son pintados en distintas tonalidades pasando a ser más brumosa a medida que se aleja, mientras la paleta se va aclarando. Los primeros planos en la parte inferior de la obra resaltan por su claridad y nitidez; cada plano en la obra se caracteriza por estar trabajada diferente; las de adelante tienen abundante vegetación o permite ver los distintos tipos de rocas o sedimentos con mucha definición. En los terceros y cuartos planos esta nitidez se va perdiendo hasta llegar al fondo donde son esbozadas con una línea definida que nunca se confunden con el cielo o permite que se mezcle un plano con el otro. No hay en esta serie gran cantidad de individuos, más bien son representación de paisajes agregando en algunos casos animales o personas, todos de pequeño tamaño. Es por eso que el pintor con una visión clara de la temática revela en sus imágenes todas las características de su aprendizaje y de su formación.

Estas obras son importantes porque describen el espacio natural y arquitectónico a fines de siglo XIX, formando otra mirada sobre la representación. Dentro de esta temática Methfessel pinta en las proximidades de Tucumán una obra llamada *Hacienda en la provincia de Tucumán en Argentina* (Figura 2), un óleo sobre lienzo colocado sobre madera, cuya última subasta fue en 2015⁵, cuyo significado tiene gran importancia para la región. Fue numerosamente vendida en Europa, tomada como un paisaje más de un artista suizo, sin embargo, para nosotros es mucho más que eso, es parte de la historia de la región que habla de un nivel de vida diferente, de un gran señorío cuya vivienda “una hacienda” sobresale majestuosamente, con sus grandes dimensiones colocada en un primer plano, detrás un imponente paisaje montañoso. Es una toma que nos conecta más con Europa que con el Noroeste⁶; pues este tipo de construcción, llamó seguramente la atención del viajero, por no pasar desapercibida la elevación frente al paisaje. Atrás hacia la derecha las siluetas de diferentes edificaciones demuestran que comienza la ciudad, pues hay torres y paredes blancas con grandes aberturas, incluyendo mucha cantidad de detalles que enriquecen la composición.

La casona de dos plantas, tipo castillo italiano, cuenta con una gran depresión por delante, con una distintiva composición neoclásica de *loggia* abajo o galería; y en el primer piso repite el motivo de composición de tres ventanas, en total simetría, con triforio, como las construcciones de ese período, tres hojas de apertura en una ventana, rematada con un mascarón o escudo heráldico en el eje de las balaustradas. En uno de los vanos que flanquean la entrada, hay una minúscula mancha que podría ser la representación de una persona, motivo común como ya hemos dicho, en las obras de Methfessel y de los román-

5. Vendida en la Galería Bassenge, Berlín- Grunewald, en cuyo reverso lleva el nombre en húngaro.

6. No solo por el tipo de construcción con un frente totalmente europeo, sino desde la mirada artística por la forma de exhibir y pintar un edificio en medio del paisaje.

ticos que vienen a América, en la que desbordaba la inmensidad del espacio natural y en este caso del espacio habitacional al que le agrega un ser vivo para mostrar la naturaleza gigantesca. Culmina hacia los costados con las simétricas tejas romanas que le agregan esa tonalidad rojiza que define el color de los techos de la ciudad.

Al ser un artista científico y ser un gran observador del espacio, pudimos notar que esta hacienda estaba ubicada en las proximidades de San Miguel de Tucumán, pues la forma de los cerros coincide exactamente con la que dibujó la vista panorámica de Tucumán, pero desde otro punto de vista, posicionada más al sur. Aunque la técnica, el color, y la ubicación del artista sea diferente en las dos obras, se puede acceder perfectamente a la ubicación de una o de otra.

La forma de representar las montañas, repite el esquema al que está habituado, un primer plano de tonos más densos, que se van aclarando a medida que se alejan. El artista quiso representar el momento del año, los cerros más altos nevados en tonos de grises perfectamente marcados, la vegetación que rodea y envuelve la casa.

A pesar de que la obra posee pequeñas dimensiones - 19.3 x 31.5 cm-; al igual que los paisajistas norteamericanos, quiso representar exactamente, con lujo de detalles toda la información posible, anunciando en este paisaje romántico, mezcla de selvático, montañoso y a la vez con construcción europea, el estado de civilización que existe en América del sur.



Figura 2. Adolph Methfessel, Hacienda in der Provinz Tucuman in Argentine (tomada de <https://blouinartsalesindex.com>)

Conclusión

El viajero pone su mirada en todos los espacios, no solamente tiene una mirada en la ciudad sino al ser arquitecto paisajista, artista y naturalista, completa el círculo de observar y dominar de manera objetual el paisaje natural como el urbano.

Estas obras son importantes porque revaloriza y rescata la distribución del espacio arquitectónico y del tipo de edificaciones que había; reflejando la vegetación, la geografía y el clima. La arquitectura está inserta en el paisaje, y pinta un mismo espacio desde distintos puntos de vista, en este caso la representación de la montaña, un mismo fondo, diferente ubicación que da como consecuencia vistas distintas.

El viajero que contribuyó a documentar el espacio natural bajo la influencia de la escuela de Humboldt, deja a través de su viaje una mirada telescópica que nos sitúa en los lugares en que estuvo. En estas obras hay un espacio narrativo que se puede leer al contemplarlas, lo que les otorga un carácter temporal y físico que amplía el espectro, desde el punto de vista pictórico, utiliza lo que llama Gombrich (2000, p. 244) "el ojo en movimiento", empleando distintas perspectivas para representar el paisaje montañoso, lo que trae como consecuencia cambios en las imágenes, producto de dicha observación, dando un tiempo espacial que suprime la visión estática por medio de módulos que unen una imagen con otra. Methfessel fue un gran observador, que nos permite reconstruir el espacio a fines de siglo XIX y tener una mayor amplitud de puntos de vista, de organización de los elementos en el cuadro, convirtiéndolo en un observador especializado como arquitecto paisajista, estudioso del dibujo y la forma, y especialista del color.

En estas obras queda demostrado las cualidades propias que tuvo Tucumán. Éste, como otros viajeros científicos supieron dar a la imagen un estudio más profundo, no solo porque captaron las formas y representaron el espacio de forma realista tanto desde su arquitectura como desde botánica y geología, sino que las imágenes de éste artista son importantes fuentes de estudio para distintas disciplinas, tanto artísticas como científicas, por su valor documental y estético.

Bibliografía

- Cerviño, R. A. (1964). *Del Colegio San Miguel al Colegio Nacional. Dos etapas de cultura en Tucumán*. Tucumán: Imprenta de la Universidad Nacional de Tucumán.
- Giomar de Urgell. *Arte en el Museo de La Plata – Pintura. Catálogo del Museo de la Plata*. Revista del Museo de la Plata.
- Gombrich, E. (2000). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (2004). *Breve Historia de la Cultura*. Barcelona: Península.
- Groussac, P. et al. (1882). *Memoria Histórica y Descriptiva de la Provincia de Tucumán*. Buenos Aires: Imprenta Biedma.
- Gutiérrez, R. (1869). *Anales del Museo Público de Buenos Aires, 1864-1869*. Tomo I.
- Hauser, A. (1983). *Historia social de la literatura y del Arte*. Barcelona: Labor.
- <https://blouinartsalesindex.com/auctions/Adolf-Methfessel-3480879/A-pair-of-Argentinian-landscap> (consultado 23- 7 - 2017)
- Humboldt, A. von (1826). *Viage a Las Regiones Equinociales Del Nuevo Continente hecho en 1799 hasta 1804*. París: De Rosa. 1826.
- Humboldt, A. von (s. f.). *Cosmos o Ensayo de una descripción física del mundo* (Tomo II). Madrid: Imp. De Gaspar y Roig [1.ª ed. en alemán 1845].
- Löschner, R. (1978). *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas del siglo XIX ilustran un continente*. [Cat. exp.]. Berlín: Reimer.
- Neuhaus, C. (1989). *Von Urwaldmaler Adolf Methfessel (1836–1909)*.
- Páez de la Torre (h), C. (1987). *Historia de Tucumán*. Buenos Aires: Plus Ultra.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

- Páez de la Torre, C. (h) (3-6-19). "La historia del Colegio Nacional". *La Gaceta*. En línea 19 de noviembre 2013.
- Páez de la Torre, C. (h), Terán, C. M. & Viola, C. R. (1993). *Iglesias de Tucumán. Historia, Arquitectura, Arte*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.
- Páez de la Torre, Carlos. *Historia de Tucumán*. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, Argentina. 1987. p 548
- Peñalver, E. J. (1984). *Adolf Methfessel (1836-1909)*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes-Ministerio de Educación y Justicia.
- Peñalver, Ebe Julia. *Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes - Adolf Methfessel (1836 – 1909)*. Editado por la Fundación suiza de Cultura Pro Helvetia. Buenos Aires, octubre de 1984.
- *Primer Informe de la Comisión del Parque 3 de Febrero (1874b)*. N.º de documento: 682,33. Buenos Aires, circa 1875. Leg. 1. Parque 3 de Febrero. Gob Ciu BA-DGPeIH-AH, pp. 1 y 2. Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico-Archivo Histórico. N.º de documento: 56. Elección del plano para la construcción del Parque 3 de Febrero. Buenos Aires, 23/11/874. Localización: Leg. 1. Parque 3 de Febrero. GCBADGPeIH-AH.
- *Revista del Museo de La Plata* (Tomo I: 1890-1891; Tomo XII: 1906). La Plata: Taller de Publicaciones Oficiales.
- *Revista del Museo de La Plata- (2001). Homenaje a Adolfo Methfessel – Pintor Paisajista*. Volumen 3, N° 15.
- Scrivener, J. H. (1937). *Memorias del Dr. Juan H. Scrivener. Impresiones de viaje: Londres-Buenos Aires-Potosí*. Buenos Aires: Imprenta López. (Traducido por Lola Tosi de Diéguez de un manuscrito de 1872.)

LA GEOLOGÍA, ¿NO IMPORTA? EL MAPA DE BRACKEBUSCH Y LA DISCUSIÓN POLÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN

MALENA MAZZITELLI MASTRICCHIO¹

ALICIA FOLGUERA²

Resumen

Luis Brackebusch (1849-1906) fue un geólogo alemán que publicó un mapa geológico del entonces territorio nacional para ser presentado en la Exposición Universal de París de 1890. Este mapa realizado en la Universidad de Córdoba y publicado en Alemania, contenía información geológica lo suficientemente precisa para la época, aunque el límite con Chile no era el que reclamaba el Estado argentino. Por esta razón, y a pesar de la importancia estratégica que implicaba contar con dicha información espacial para un Estado que se estaba conformando y en donde los saberes todavía no estaban lo suficientemente consolidados- el mapa cayó en desuso y fue prohibida su reproducción. Efectivamente, algunos años después de ser publicado el Ministro de Relaciones Exteriores, Estanislao Zeballos (1854-1923), dio la orden para que el mapa fuera sacado de circulación y para que se tomaran medidas contra el profesor alemán. Tal es así que este inconveniente suscitó una resolución presidencial en la que se “desconocería todo carácter público a las cartas y planos que se habían publicado con *errores*. Preceptuándose además que, incluso las subvenciones del Estado para su edición, constituía un simple estímulo a la labor intelectual, sin que el hecho les asignara jerarquía oficial” (Zeballos en Sanz, 1985: 20. Los destacados son nuestros).

El mapa quedó efectivamente fuera de circulación de las entidades públicas, académicas y educativas y su aporte al conocimiento geológico quedó aparentemente relegado durante décadas. Sin embargo, a pesar de este esfuerzo del Estado nacional por invisibilizar el mapa, esta pieza cartográfica fue revalorizada y llegó hasta nuestros días.

En este trabajo pretendemos analizar y ponderar los aportes geológicos que Brackebusch realizó para este saber en general. Sostendremos que su invisibilización, por parte de la academia y del Estado, responde a las necesidades políticas del gobierno argentino por realizar una delimitación del territorio argentino que sostuviera sus pretensiones territoriales y no tanto por contar con una información estratégica territorial como mostraba el mapa, en un momento histórico en que los límites fronterizos del país eran más

1. Doctora en Geografía. Instituto de Investigación Teoría y Práctica de la Arquitectura HITEPAC - CONICET.

2. Servicio Geológico Minero Argentino SEGEMAR.

importantes que otros valores tales la evaluación a modo de un recurso natural, como de los recursos naturales que en él se encuentren.

Introducción ¿Quién fue Brackebush?

Ludwig Brackebusch (1849-1906), nació en Northeim en 1849. Se graduó en la Universidad de Goetinga donde obtuvo el título de geólogo, inició sus primeros pasos profesionales en 1873 como geólogo asistente en el Instituto Geológico de Prusia.

Luego de doctorarse en la misma Universidad con la presentación de la tesis el *Desarrollo de las relaciones geognómicas de la región entre Falkenstein y Königeride del Unterbarz* (Alonso, 2016) viajó a la Argentina en 1875. Su llegada al país debe enmarcarse en el contexto de contratación de técnicos y profesionales para cubrir cargos en las recientes universidades públicas. Es sabido que en 1854 la Confederación Argentina nacionalizó la Universidad y el colegio Monserrat de la provincia de Córdoba, empero la formación que estas instituciones impartían poco tenía de ciencias fácticas naturales, por tal motivo y para cambiar el tipo de enseñanza, en 1869 se aprobó la Ley 322 que permitió al poder Ejecutivo contratar profesores del ámbito internacional que pudieran enseñar ciencias (Física, química, botánica, zoología, mineralogía y geología). El encargado de contratar estos profesores extranjeros³ fue el alemán Kart Hermann Burmeister (1807-1892) quien por pedido de Domingo F. Sarmiento en 1868 escribió un memorando que dio origen a la Academia Nacional de Ciencias, institución que incorporó a los profesores contratados con la obligatoriedad de dar clases en la Universidad y en los Colegios Nacionales. Durante el tiempo que Brackebush estuvo en Argentina (1875-1888) recorrió en varias campañas geológicas el territorio nacional, publicó sus trabajos en revistas científicas, desempeñó diferentes cargos públicos y colaboró, profesionalmente, en la Sociedad Científica Argentina.

Esta participación activa de Brackebush en las instituciones nacionales lo convirtió en lo que Castro (2002) llamó un *Viajero Oficial*⁴.

En este trabajo indagamos cuales fueron los cambios políticos e institucionales que hicieron que Brackebush pasara de tener reconocimiento científico, ocupar cargos públicos, realizar campañas y publicar sus resultados en diversos medios científicos, a que su obra sea considerada no apta para los intereses estatales de modo de que se habría llegado a tomar la decisión de censurar su mapa.

Los deseos y necesidades del Estado

Durante el periodo de 1870 a 1890 las prácticas y saberes geográficos se organizaban a partir del reconocimiento e investigación de los recursos naturales (Cecchetto, 2005). En este sentido el trabajo de Brackebush se enmarcó dentro del deseo del Estado⁵ de conocer

3. Entre los profesores llegados estaban: el botánico Lorentz de la Universidad de Munich, su ayudante Jorge Hieronymus; el zoólogo Wynenbergh entre otros. Véase Babini, 1896. Castro, 2002.

4. Castro (2002) los llamó viajeros oficiales; Federico Neiburg y Mariano Plotkin (2002) utilizan la categoría de expertos. Nosotros agregamos técnicos de la mensura.

5. Carla Lois (2004) habla de deseo territorial del estado para referirse al dominio simbólico del estado en la cartografía

los diferentes tipos de rocas y las relaciones espaciales que tienen entre ellas en su jurisdicción, que responde a la necesidad de conocer el territorio para hacer un uso responsable del mismo como recurso natural, como también de los recursos minerales que en él se encuentran. No obstante, a medida que se consolidaba el territorio nacional de manera simbólica y material, el Estado fue perfilando y redefiniendo sus preocupaciones. Así en 1879, como consecuencia de la Campaña del Desierto que llevó a la eliminación de una de las fronteras internas del Estado, se crearon dos instituciones que ayudaron a consolidar el territorio: una fue la Oficina Topográfica Militar⁶ dirigida por Manuel Olascoaga, encargada de realizar la topografía de los territorios conquistados en la Patagonia; y la otra institución fue el Instituto Geográfico Argentino⁷ creado por Estanislao Zeballos. Esta sociedad geográfica siguió de cerca las conquistas territoriales que emprendía el Estado. Por ejemplo, publicaba los trabajos de los científicos que participaban en las campañas militares encargadas de anexar territorio como las comisiones mixtas de límites (Mazzitelli Mastricchio, 2008). También fue la institución encargada de realizar el Atlas de la Republica⁸, publicado en 1886.

A pesar de la constitución de estas oficinas técnicas todavía faltaba mucho para que los saberes estatales (Plotkin y Zimmermann, 2012) se concentraran y se perfilaran en instituciones públicas con objetivos y funciones claras como los conocemos actualmente. Esto provocaba que la circulación de imágenes cartográficas que representaban el territorio nacional fuera bastante heterogénea.

Tal como plantean Benedetti y Salizzi (2014) para la organización de cualquier territorio es necesario, la eliminación de las fronteras internas y externas y el establecimiento de un centro de comando (capital). Esto es lo que se estaba organizando, efectivamente luego de la Campaña del Desierto y la Campaña al Chaco en 1885 las fronteras internas quedaron eliminadas, en 1880 se produjo la federalización de Buenos Aires como centro de comando de todo el país, solo falta la delimitación de las fronteras externas, que se convertiría en el nuevo deseo estatal.

¿Mapa de frontera o geológico?

En 1881 se firmó el tratado bilateral con Chile que determinaba que la Patagonia, la parte oriental de Tierra del Fuego y las islas de los Estados eran parte del territorio nacional, y a su vez, concedía a Chile el estrecho de Magallanes y las islas situadas al sur hasta el cabo de Hornos. Las negociaciones se vieron interrumpidas por la guerra civil chilena y por intereses del Estado Argentino de concentrarse en los conflictos internos de su territorio. En 1891 tras el cese de la guerra civil que atravesó a Chile, el país vecino

antes que el dominio efectivo. Es decir, el Estado dejaba representados sus deseos de dominación de territorios en cartografías antes de que la dominara efectivamente.

6. El resto de las Oficinas militares fueron: oficinas técnicas castrenses. Hubo varias oficinas como la *Mesa de Ingenieros* (1865-1879); la Oficina Topográfica Militar (1879-1885); la IV Sección de Ingenieros Militares: Topografía y Cartografía (1885-1895) y la 1° División Técnica (1895-1904).

7. Sobre las Sociedades Geográficas en la Argentina como parte de la conformación estatal véase Zusman, 1996.

8. La representación del territorio en este Atlas generó controversia con Inglaterra por el color con que fueron pintadas las Islas Malvinas. Véase Mazzitelli Mastricchio y Lois, 2004.

recuperó su estabilidad política y el presidente de la junta de Gobierno Provisoria, Jorge Montt, solicitó al gobierno argentino su reconocimiento como país independiente. Era de esperar que ambos países retomaran las negociaciones para la delimitación de sus fronteras internacionales. Efectivamente, en 1892 se estableció la Comisión Mixta a cargo del perito argentino Octavio Pico y su par chileno Diego Barros Aranda. Los peritos no se pusieron de acuerdo con la lectura e interpretación del tratado internacional firmado en 1881. El representante argentino sostenía que el deber del perito debía limitarse a cumplir al pie de la letra lo pactado en el tratado de 1881, mientras que el perito chileno estimaba que previamente al trazado del límite sobre el terreno había que someter al tratado a una discusión teórica y técnica. El representante chileno, Diego Barros Aranda, consideraba que había que aplicar el criterio del *divirtum aquarum* (divisoria de aguas) aun cuando para seguirlo fuera necesario abandonar la línea de las altas cumbres andinas, como lo indicaba el tratado. Pico, por su parte, se negó a la discusión insistiendo que la tarea que le correspondía a los peritos era puramente técnica y que debían trazar el límite ajustándose al artículo 1º del tratado de 1881. El presidente argentino Carlos Pellegrini dio instrucciones a Pico de evitar cualquier discusión teórica o diplomática y que trazara inmediatamente el límite sobre el terreno (Mazzitelli Mastricchio y Lois, 2004).

En este contexto de malestar político entre ambos países es publicado el mapa de Brackebush que no respetaba el criterio de las altas cumbres para marcar el límite entre Argentina y Chile tal como la Argentina pretendía en ese momento. Aparentemente Brackebush había realizado su mapa a partir de los datos topográficos tomados por el geógrafo francés Bernard y del ingeniero Arturo von Seelstrang cuando dibujaban el Atlas del Instituto Geográfico Argentino.

Ese mismo año en 1891, el Ministro de Relaciones Exteriores Zeballos se preocupó por ordenar (y controlar) las publicaciones cartográficas realizadas sobre las fronteras nacionales y creó la Oficina de Límites Internacionales dependiente del Ministerio que dirigía. La decisión de crear la mapoteca no debe pensarse como un hecho aislado ya que en 1889 Zeballos publicó una resolución presidencial en donde se desconocía todo carácter público a los mapas que contuvieran "errores" cartográficos. Incluso se aclaraba que la subvención otorgada por el Estado a los cartógrafos era solo un estímulo intelectual y no los convertía en mapas oficiales⁹.

Ante esta avanzada que intentaba controlar la producción y circulación de mapas, era de esperar que el mapa producido por Brackebush también recibiera críticas. Efectivamente, Zeballos, decidió sacar de circulación el mapa de 1890 que Brackebush presentó en la Exposición de París. El mapa fue desautorizado y se impidió su edición. Para Zeballos el hecho de que Brackebush había sido profesor de la Universidad de Córdoba agravaba los hechos ya que el mapa era usado para enseñar en universidades y colegios. Por esto en 1892 el Ministro de Relaciones Exteriores publicó una circular que además de desautorizar el mapa geológico obligaba a las reparticiones nacionales a enviar todos los ejemplares a Buenos Aires a fin de limitar la circulación (Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores 1891-1892 citado en Sanz, 1985: 21)¹⁰.

9. Sobre las leyes cartográficas véase Mazzitelli Mastricchio y Lois, 2004.

10. Aparentemente el mapa de Brackebush había sido utilizado por las autoridades chilenas para apoyar su postura en

El supuesto *error* del límite inhabilitaba toda la otra información geográfica y geológica que contenía el mapa. Por otro lado, la información geológica y minera comenzaban a centralizarse y a definirse en esferas estatales consolidadas, esto es el establecimiento de oficinas públicas con funciones y proyectos definidos y con personal técnico capacitado para llevar a cabo las tareas que se proponían. De esta manera en 1885 se creó la Sección de Minas y en 1887 los temas de interés geológicos y mineros se centralizaron en el Departamento Nacional de Minas y Geología a cargo de inglés Herny David Hoskold¹¹ (1829-1904) y dependientes del Ministerio de Hacienda. La información del mapa tan estratégica y necesaria en una época comenzó a no ser prioritaria pues ya estaba centralizada en una oficina estatal, lo necesario, ahora era dibujar los límites del territorio nacional, tal como lo planteaba el Estado.

En este sentido además de eliminar las fronteras tanto internas como externas y establecer un centro de comando para controlar el territorio se necesita un cuerpo de técnicos estatales que lo dibujen, lo releven y lo construyan.

El mapa de Brackebush, hoy

El mapa geológico de Brackebush a escala 1:1.000.000 publicado en 1891 está limitado por los meridianos 72°O a 63°O, mientras que al norte su límite es el paralelo de 22°S, al sur del área el límite es diagonal entre los paralelos 29° S y 35°S, abarcando un área aproximada de 800.000 km². Cubre las provincias de Salta, Tucumán, Jujuy, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero y el norte de San Juan y Córdoba.

La enorme área abarcada en este mapa sumado a la escala de detalle que se usó para este trabajo, muestra el gran desempeño de Brackebush como geólogo.

Este recorte territorial del mapa de Brackebush incluye unas 54 hojas geológicas a escala 1:250.000¹² relevadas entre 1996 y 2015 de las cuales el 51,8 % fueron relevadas; de este total de hojas geológicas relevadas el 22, 2 % no realiza citas y el 29,9 % lo cita la menos una vez (ver mapa uno)

Las obras de Brackebusch citadas en las hojas geológicas son: el *Estudios sobre la Formación Petrolífera de Jujuy* de 1883 editado por el Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba; el mapa de 1891 titulado *Mapa Geológico del interior de la República Argentina* a escala 1:1.000.000, editado en la ciudad de Gotha; el libro de *Las condiciones de la minería en la República Argentina* de 1893 también editado por la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba. Un trabajo inédito de 1886 *Descripción de los terrenos carboníferos de Paganzo de la provincia de La Rioja* de la Dirección de Minas y Geología. También se cita

detrimiento de la postura chilena. Carla Lois, 2010 sostiene que en los reclamos internacionales entre Argentina y Chile la imagen fotográfica ocupó un rol preponderante mucho más que los mapas, ya que estos eran desconfiados por ser dibujos y estar sujetos a subjetividades.

11. Hoskold fue miembro de diversas academias científicas, entre ellas el Instituto de Ingenieros Mineros, Civiles y Mecánicos del norte de Inglaterra; socio de la Sociedad Real de Geografía y de la Sociedad de Geología. Fue miembro de la Sociedad de Ciencias, Artes y Manufactura de Londres y miembro del Instituto de Ingenieros Militares de Norteamérica, entre otras (SEGEMAR, 2004).

12. En este trabajo solo analizamos las hojas a escala 1:250.000 publicadas por el Servicio Geológico Minero Argentino (SEGEMAR); en una segunda etapa se compararán con hojas geológicas a escala 1:200.000 publicadas por la misma institución.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

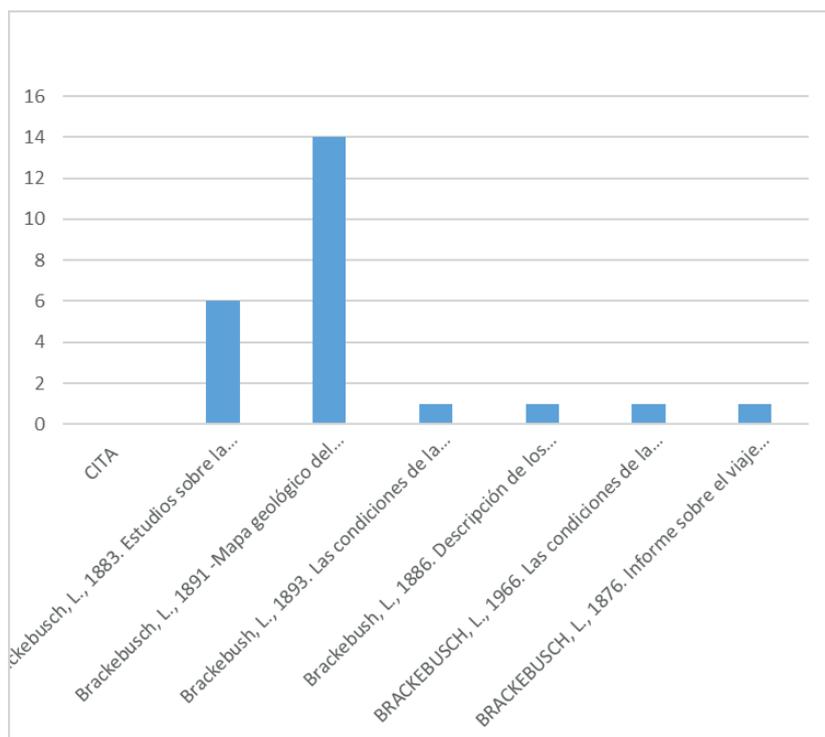
Las condiciones de la minería en la República Argentina, escrita en 1893 de la Biblioteca de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba. Por último, el Informe sobre el viaje geológico hecho en el verano de 1875 por las sierras de Córdoba y San Luis, publicado en 1876 también en la ciudad de Córdoba.

De toda la bibliografía citada el mapa es al que mayor referencia se hace con un total de 38% veces; otra obra citada es el Estudio de Formación petrolífera de la provincia de Jujuy cuyas referencias es nombrada en 20% informes geológicos. El resto de las obras de Brackebush se citó solo una vez (ver cuadro 1).

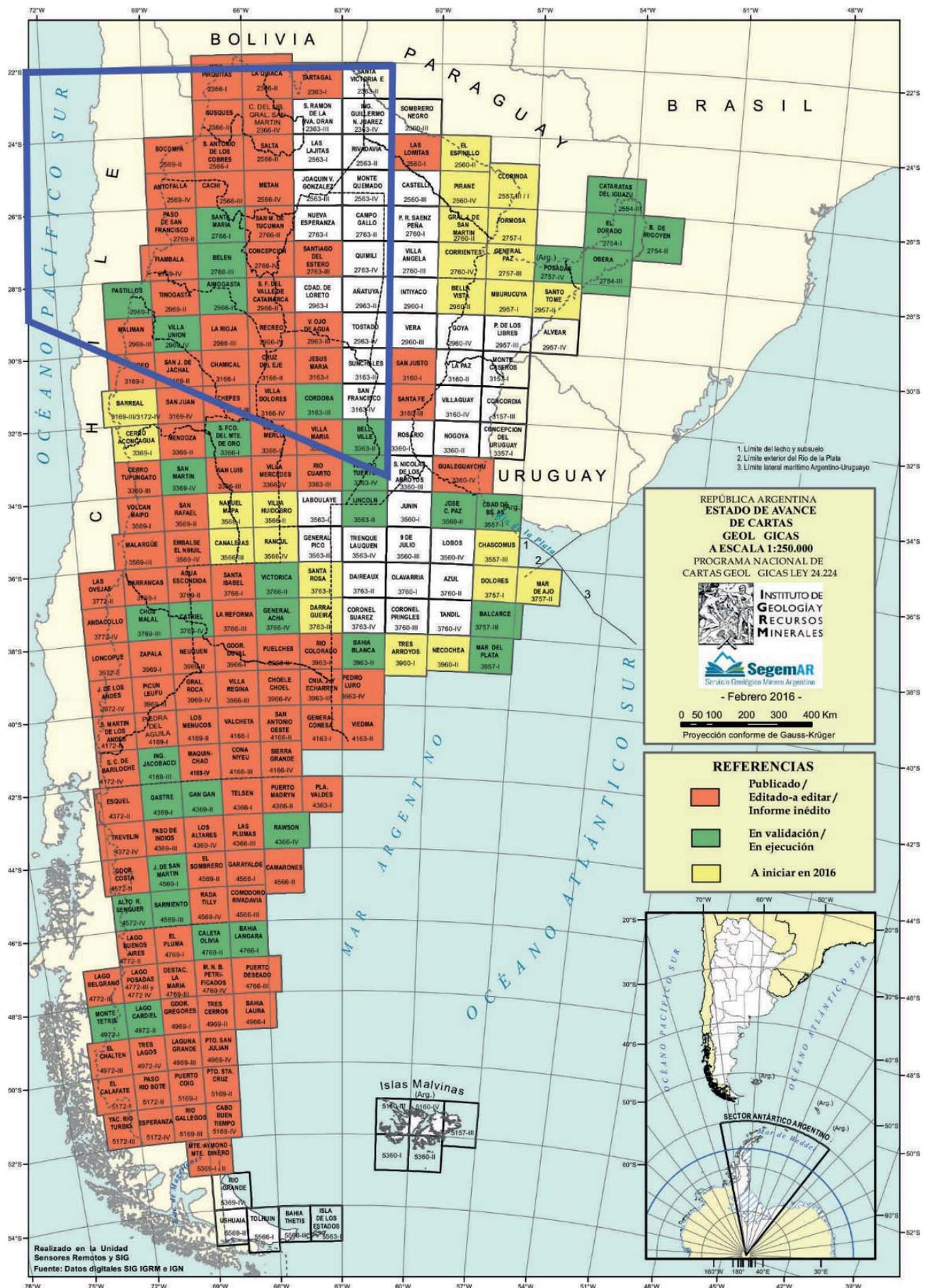
La cita del mapa de Brackebush en trabajos regionales actuales muestra el valor que todavía presenta esta obra para la comunidad geológica, a pesar las dificultades logísticas que implicaba para la época la realización del mismo, teniendo en cuenta la dificultad que presenta el área tanto desde un punto de vista geográfico como geológico.

CITA	CANTIDAD DE VECES
Brackebusch, L., 1883. Estudios sobre la Formación Petrolífera de Jujuy. Boletín de la Academia Nacional de Ciencias, 5: 137-252. Córdoba.	20%
Brackebusch, L., 1891 -Mapa geológico del interior de la República Argentina, escala 1:1.000.000. Gotha	38%
Brackebush, L., 1893. Las condiciones de la minería en la República Argentina. Academia Nacional de Ciencias de Córdoba. Boletín 45:225-281	2,7%
Brackebush, L., 1886. Descripción de los terrenos carboníferos de Paganzo, provincia de La Rioja. Dirección de Minas y Geología. Trabajo inédito. Buenos Aires.	2,7%
BRACKEBUSCH, L., 1966. Las condiciones de la minería en la República Argentina. Boletín Academia Nacional de Ciencias, 45 (1ª-4ta): 225-288. (Traducción del original de 1893). Biblioteca Academia Nacional de Ciencias. Córdoba.	2,7%
BRACKEBUSCH, L., 1876. Informe sobre el viaje geológico hecho en el verano de 1875 por las sierras de Córdoba y San Luis. Bol. Academia Nacional de Ciencias. Córdoba. II: 167 216.	2,7%

Cuadro 1. Elaboración propia.



Cuadro 2. Cantidad de citas.



Mapa 1. Grilla con división de las Hoja Geológicas 1:250.000.

Fuente SEGEMAR. Recuadro con la superficie del mapa de Brackebush en azul.

Conclusiones

Cuando Brackebush llegó a la Argentina, en 1875, el Estado necesitaba información sobre los recursos naturales que estaban bajo su jurisdicción. El conocimiento científico y la profesional que el geólogo alemán traía le permitió colocarse y posicionarse al frente de instituciones científicas nacionales de renombre y participar de los proyectos del Estado-nación de la Argentina, eso lo convierte en un *viajero oficial*.

Sin embargo, a medida que el Estado iba consolidando su territorio, eliminando las fronteras internas y estableciendo un centro de comando las prioridades estatales fueron cambiando y se concentraron en la instalación y demarcación de límites internacionales. Este proceso fue acompañado por la especialización de oficinas técnicas y públicas que cada vez más fueron delimitando sus objetivos y funciones.

Fue ahí que los trabajos de Brackebush dejaron de ser prioritarios por el Estado y sus estudios cayeron en desuso. La marca y delimitación de las fronteras extranjeras invalidaba toda la otra información que contenía el mapa. Tan invalidada quedó su contenido que el Ministro de Relaciones Exteriores firmó una circular solo para asegurarse que el mapa sería reclutado de las aulas y de las reparticiones estatales nacionales y provinciales. No obstante, y a pesar del esfuerzo estatal y académico por eliminar e invisibilizar esta obra cartográfica, el trabajo de Brackebush, inédito para su época, fue revalorizado posteriormente y actualmente todavía es citado y tenido en cuenta por los investigadores.

A manera de resumen: la invisibilización de mapa de Brackebush responde a las necesidades políticas del gobierno argentino por realizar una delimitación del territorio que sostuviera sus pretensiones territoriales y no tanto por contar con una información estratégica territorial como mostraba el mapa.

Bibliografía

- Bachelard, G, (2005), *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires [230 pp].
- Benedetti, A y Salizzi, E., (2014), "Fronteras en la construcción del territorio argentino", Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Geografía; *Cuadernos de Geografía*; 23; 2; 121-138.
- Bousquet-Bressolier, Catherine (ed.) (1995). *L'œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*. París : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Camacho, Horacio, (2002), *Antecedentes históricos de la formación de los primeros geólogos argentinos*. s/d.
- Castro, Hortensia, (2004), "Ventajas naturales" del noroeste: Relatos de viaje y construcción de la naturaleza en la Argentina de entre siglos, Tesis de Maestría Facultad de Filosofía y Letras UBA. URI: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1815>
- Cecchetto Gabriela (2005). La Institucionalización de la Geografía en Córdoba. Algunas consideraciones para sus estudios (1868-1892). *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.
- Favelukes Graciela (2011) "Miradas atentas, dibujos precisos, territorios esquivos", en *Actas de Las I Jornadas de Visualidad y Espacio: Imágenes y Narrativas*, UADER, Paraná, Entre Ríos. ISBN: 978-987-23846-8-5.
- Hollman, Verónica, (2012), "Enseñar a Mirar lo (in)visibles a los ojos: la instrucción en la geografía escolar argentina (1888-2006)", en Lois Hollman (coord.) *Geografía y Cultura Visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*, Prohistoria, UNR, Rosario, [54-78 pp].

- Lois, Carla, (2010) "Las evidencias, lo evidente y lo visible: el uso de dispositivos visuales en la argumentación diplomática argentina sobre la Cordillera de los Andes (1900) como frontera natural" en... Revista: *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, (70): 7-29, 29 Ref <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000174%5C00000064.pdf>
- Mazzitelli Mastricchio M., (2008) "Límite y cartografía en la frontera argentina durante el último tercio del siglo XIX", en *Historia de la ciencia cartográfica de Iberoamérica*. Héctor Mendoza Vargas y Carla Lois (comp), UNAM, México. ISBN 9786070204197
- Mazzitelli Mastricchio, M. (2007). "Límite y cartografía en la frontera argentina durante el último tercio del siglo XIX". En *Historia de la ciencia cartográfica de Iberoamérica*. México, UNAM (en prensa).
- Mazzitelli Mastricchio, M. y LOIS, C. (2004). "Pensar y representar el territorio: dispositivos legales que moldearon la representación oficial del territorio del Estado argentino en la primera mitad del siglo XX". En línea: <www.naya.org>
- Newburgh Federico y Protkin Mariano (Comps), (2004), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en Argentina*, Paidós, Buenos Aires, [456 pp].
- Plotkin, M. y Zimmermann, E., (compiladores) *Los saberes del Estado*. Volumen I Eduardo Buenos Aires, Edhasa, 2012, 256 páginas ISBN: 978-9876281546
- Podgorny, I. (2016), "Fotografía aéreas", en *Diccionario histórico de las Ciencia de la Tierra en la Argentina*, Prohistoria, Museo Nacional de La Plata, CONICET, La Plata (171-175pp).
- Sanz, L. S., (1978), Zeballos. *El tratado de 1881. Guerra del Pacífico. Un discurso académico y seis estudios de historia diplomática*. Buenos Aires, Pleamar.
- Zusman, P. (1996). "Sociedades Geográficas na promoção do saber ao respeito do território. Estratégias políticas e académicas das instituições geográficas na Argentina (1879-1942) e no Brasil (1838-1945) ", Tesis de Maestría. Departamento de Geografía, Universidad de San Pablo y Universidad de Buenos Aires.

EXPERTOS EXTRANJEROS EN EL SUR GLOBAL. ASISTENCIA TÉCNICA Y PLANIFICACIÓN EN LA DÉCADA DEL SESENTA

ALEJANDRA MONTI¹

A partir de mediados de la década del cincuenta se inicia un nuevo ciclo de las relaciones políticas, económicas y técnicas entre los Estados Unidos y sus vecinos continentales, que va a terminar de consolidarse con la denominada Alianza para el Progreso en 1961. La asistencia técnica adquiere un rol distintivo en este período, entendiendo a la misma como una herramienta por parte de los políticos para lograr sus objetivos de “dominar, pacificar, proteger, fortalecer o cambiar ciertos países” (Taffet, 2007: p.02).

En este sentido, frente a un diagnóstico que reconocía a América Latina como un continente en vías de desarrollo, con particulares experiencias como la de Argentina y México que eran situadas en la etapa de “despegue” en los términos de Rostow (1967), se consolidó una agenda continental compartida por propios y ajenos que, siguiendo las hipótesis de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), va a guiar la formulación de las políticas sociales y económicas de los países que tienen como horizonte al desarrollo.

En este contexto surgen una serie de oficinas y organismos dentro de los Estados y a escala supranacional que tienen como objetivo el paso de las ideas a la delineación de las directrices e instrumentos que permitan superar los desequilibrios internos, entendiendo al “desarrollo” como la modificación de las estructuras políticas y económicas que permiten revertir el deterioro estructural que produce el esquema centro-industrial y periferia-agrícola, a partir de la promoción de la industrialización y el consecuente impacto en la revisión de los términos de intercambio, el fomento del re-equilibrio territorial y la reorganización social en función a un nuevo esquema de organización del trabajo.

1. Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales (CURDIUR), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Correo electrónico: montialejandra@gmail.com

Con la apertura de los países a las inversiones de capital privado en ciertos sectores claves de la economía (metalurgia, petroquímica, minería, etc.), la presencia de los Estados Unidos aumenta significativamente en la región, principalmente como socios comerciales. Pero es recién a partir de la Revolución Cubana en 1959 donde se establece, por temor a una ola comunista en el continente, un esquema de cooperación técnica y financiera que va a traspasar la frontera privada en post de generar y garantizar un proyecto de desarrollo económico planificado y de transformación estructural de la sociedad, lineamientos que debían orientarse a partir de una transformación del rol de los Estados con su respectiva modernización y adecuación bajo el paradigma de la planificación.

La Alianza para el Progreso, operó como un programa de cooperación que, como sostiene Perloff, debe ser entendida como “*a program in making*” (1982), articulando con alteridades los temas que por más de medio siglo guiaron los vínculos entre América Latina y los Estados Unidos: dominación/intervención; vecindad/mutualidad y asistencia técnica/financiera.

En un contexto continental convulsionado en términos políticos y en constante transformación, se requerían cuerpos técnicos formados en las nuevas técnicas de la planificación (económica, social y territorial) que pudieran guiar las nuevas políticas de perspectiva desarrollistas. Frente a estas demandas se consolida en los primeros años de la década del sesenta, una serie de programas de asistencia técnica financiados por los Estados Unidos que planteaban las asesorías de expertos norteamericanos en tres áreas específicas: la de los organismos supranacionales (CEPAL, OEA, BID); como asesores o consultores de oficinas nacionales de planificación (CFI, ODEPLAN, etc.) o bien como profesores de centros universitarios dedicados a la temática. Estas modalidades de acción, donde también participan activamente en el diseño de programas de cooperación la filantropía norteamericana, nos acerca a la convocatoria de las jornadas, identificando un flujo de expertos internacionales en estas tierras en el sentido norte-sur, aportando al desarrollo de la disciplina regional y urbana ahora sostenida en un cuerpo teórico-metodológico deudor del *planning* de matriz anglosajona.

En paralelo, los programas de becas de posgrado para los profesionales latinoamericanos financiados por distintos organismos públicos, fundaciones privadas y universidades norteamericanas va a marcar un recorrido en sentido sur-norte, condición que aporta a la generación de nuevas formas de contacto y de trabajo que posibilitan lecturas de la “elasticidad de la autonomía académica local” en los términos de Fernanda Beigel (Beigel, 2010) y por consiguiente la ampliación de las formas transnacionales de circulación de ideas y modelos (Beigel, 2011; Parmar, 2015; Quesada, 2015).

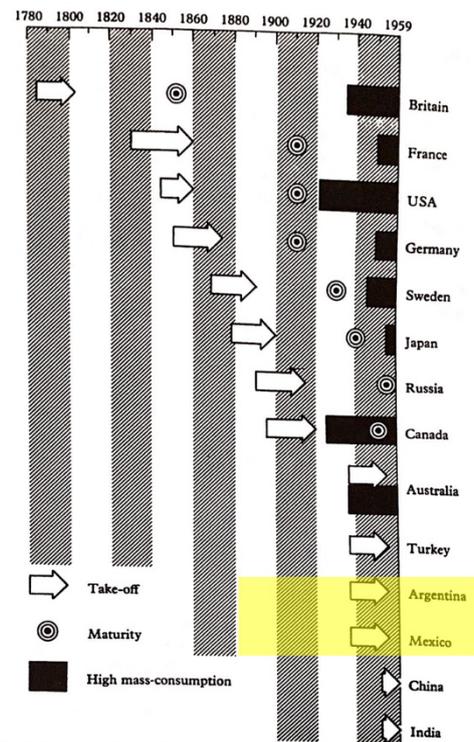


Chart of the stages of economic growth in selected countries. Note that Canada and Australia have entered the stage of high mass-consumption before reaching maturity. [By courtesy of the *Economist*.]

Figura 1. Cuadro de etapas de crecimiento económico. Rostow, 1967

Desde esta perspectiva, proponemos esbozar un esquema de la circulación de los expertos de la Fundación Ford en materia territorial en Argentina y Chile entre 1960 y 1970, con el fin de identificar los recorridos y espacios de trabajo, sumado a revalorizar su actividad en el cono sur no ya desde un punto de vista de imposición de referentes y modelos, sino más bien desde una lectura que, situada en la indefinición de los márgenes, permite redefinir los alcances de la participación internacional en las experiencias locales, proponiendo miradas alternativas que aportes a la discusión del concepto de "transferencia".

En segunda instancia, avanzamos en una lectura de la experiencia del planificador John Friedmann como asesor en diferentes países y espacios Latinoamericanos, proponiendo comprender el significado de la experiencia del viaje en la diagramación de su teoría de la planificación innovativa en 1966, durante su estancia en Chile como director del Programa Urdapic.

La circulación de expertos por Argentina y Chile. El caso de la Fundación Ford

La presencia de la Fundación Ford (FF) en el continente no es nueva, sin embargo a finales de la década del cincuenta es posible observar una renovación de sus postulados de acción coincidente con el ciclo de expansión de las políticas de asistencia técnica y financiera destinada a construir y transformar la agenda territorial en clave de reproducción del ideal desarrollista.

Con la Revolución Cubana se consolidó en el continente el binomio capitalismo vs comunismo, donde la respuesta norteamericana de construcción del enemigo termina por delinear un aparato de actuación político, económico y cultural. Esta última incorporación es quizás una de las innovaciones instrumentales más importantes del período, invirtiendo una importante cantidad de recursos económicos y simbólicos en la consolidación de una alianza entre los Estados Unidos y sus vecinos continentales. Pratt sostiene que fue en las "llamadas zonas de contacto transnacionales donde el poder del Estado se ejerce mediante una serie de representaciones, sistemas simbólicos y nuevas tecnologías, a través de las redes de negocios y comunicaciones de las industrias culturales" (Pratt, 2011).

Advertimos que en el lapso de una década se produce un giro en las estrategias de acción expansionista de los Estados Unidos en el continente. En un primer momento la actividad tiene un fuerte sesgo económico, orientado al aumento de la productividad agrícola y forestal². Estos lineamientos se traducen en acciones tendientes a "la transferencia de conocimientos científicos y técnicos, el envío de misiones de expertos para la formulación de diagnósticos y estudios de las problemáticas económicas y los intercambios académicos"³. El Plan Chillán (1959-62) se constituye como un exponente tardío del Programa *Punto IV* en Chile, ya que condensa no sólo las temáticas vinculadas a la agricultura, la ganadería y la tecnificación forestal, sino principalmente, la conjunción de políticas y programas de asistencia técnica, articulando Estado, Universidad y sociedad

2. Este período está guiado por los postulados del Punto IV del presidente Truman que identifican la asistencia técnica sobre la base de la exportación de know-how con el objetivo de ayudar a la población a ayudarse. (Nelson & Allee, 1952)

3. Quesada, 2015.

en el ámbito chileno con organismos supranacionales, universidades extranjeras, centros de investigación privados y fundaciones filantrópicas, condiciones que consolidan una experiencia pionera en el Cono Sur.



Figura 1. Redibujado Plan Chillan, relaciones con el mundo. Tomado del Boletín Plan Chillan. Año 1 N°2. 1955

El “terremoto cubano” desencadenó una serie de transformaciones en las líneas de acción de la diplomacia norteamericana, que se trasladó también a las fundaciones filantrópicas que actuaron en el continente. Rockefeller, Carnagie y la Fundación Ford que ejercieron su actividad como vectores del “soft power” desde una imagen “imparcial, ideológica y políticamente neutral, por encima del mercado e independiente del Estado” (Parmar, 2015). En el caso específico de la FF, la definición de su programa se divide en cinco áreas de intervención⁴ siendo la última la referida a la “contribución a los entendimientos de las relaciones humanas” (Quesada, 2015). Bajo este último paraguas temático se sitúa la disciplina regional y urbana, principalmente entendida desde su enfoque social, pero que articula en su praxis y su objeto de estudio factores geográficos, políticos y económicos.

Volviendo a la actividad de la Fundación en nuestra materia, desde 1960 se propone la ampliación de sus objetivos y políticas en un abanico que recorre desde la financiación para la creación y funcionamiento de centros universitarios orientados a la formación de profesionales, la financiación de misiones de expertos consultores, la organización de reuniones científicas de alcance continental, la dotación de subsidios y becas para la formación de posgrado en el extranjero, sumado al aporte de profesionales para asesorar a oficinas de planificación a escala nacional y regional.

4. Las otras cuatro áreas fueron: el establecimiento de la paz mundial; el fortalecimiento de la democracia liberal; el apoyo al desarrollo económico y la promoción de la educación.

En la Argentina, de la mano del planificador local Jorge Enrique Hardoy y a través del CONICET, la FF financia la creación y funcionamiento del Instituto de Planeamiento Regional y Urbano del Litoral (IPRUL) en 1961 en la por entonces Universidad Nacional del Litoral. Sin entrar en detalles del funcionamiento de esta sociedad universidad pública – CONICET – FF, interesa remarcar que parte de los fondos destinados al instituto tenía como destino la participación de profesores visitantes. En diciembre de 1962, al finalizar el primer año de funcionamiento del IPRUL, Hardoy realiza una gira por los Estados Unidos en busca de posibles interesados en “investigar y enseñar” (Hardoy, 1963) en Rosario, organizado una serie de reuniones que tenían el aval de la sede local de la FF. La particularidad de la convocatoria radica en la posibilidad de compatibilizar las tareas requeridas con la continuidad de las investigaciones en la universidad de origen y el apoyo económico de la FF para el acompañamiento de becarios norteamericanos para tareas específicas vinculados a los proyectos en curso.

De este recorrido surgen las dos visitas “externas” al IPRUL. Lawrence Mann, en el área de economía y Ruben Reina en los temas referidos a la antropología social⁵. El primero contaba con el grado de Doctor y se desempeñaba como Profesor Asistente de Planeación Regional y Urbana en la Universidad de Carolina del Norte. Su visita por 3 meses y medio a mediados de 1963 se orientó al trabajo específico sobre el Plan del Área Metropolitana de Paraná. Reina por otro lado era Profesor Asociado del Departamento de Antropología de la Universidad de Pennsylvania, y viajó a Rosario en julio de 1964, junto a dos estudiantes graduados que oficiaron como asistentes. Su estadía prevista por 15 meses se vio afectada por el conflicto del instituto con la Facultad a mediados de 1965, no pudiendo cumplimentar con las tareas previstas ni su propio trabajo sobre la clase media en Paraná.

Estas dos experiencias en los primeros años de la década del sesenta dan cuenta de los cruces e intercambios entre expertos que tiene a la FF como facilitador, sumado a la identificación de áreas de vacancia temática a nivel local y, en el caso particular de Reina, las estrategias de formación de profesionales locales⁶.

En el caso de Chile el rol de la FF en materia territorial fue diferente. El aparato de actuación fue mucho más técnico y complejo, articulando su asesoría en dos niveles estatales: nacional, a través de la Oficina de Planeación Nacional (ODEPLAN), y ministerial a través del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU); sumado a la creación de un Centro de formación en la Universidad Católica de Chile (CIDU). John Friedmann fue el ideólogo de este esquema que articula política y técnica y se encuadra dentro del *Urban and Regional Development Advisory Program in Chile* (URDAPIC), logrando la participación de asesores norteamericanos en diferentes oficinas estatales y generando el reconocimiento del Chile de la segunda mitad de la década del sesenta como un espacio de innovación de la planificación que articulaba política y técnica como ningún otro país en América Latina, estrechamente vinculado a la política de la Democracia Cristiana del

5. Cabe destacar que en el área de transporte e implementación de planeamiento y leyes el IPRUL no consigno visitas.

6. Para la estancia de Reina en Rosario se seleccionaron cinco asistentes locales que contaron con el apoyo financiero del CONICET, la Facultad de Filosofía y Letras y el IPRUL: Eduardo Menéndez, Ursula Hellwig de Echaury, Maria Luisa Aroceña y Renée Di Pardo de Menéndez.

presidente Eduardo Frei Montalva. Francis Earwaker, René Eyheralde, Charles Frankenhoff, Ralph Gakenheimer, John Miller y Walter Sthör fueron algunos de los expertos de la FF que circularon por las oficinas técnicas del país, sumada a su actividad como docentes e investigadores en el Comité Interdisciplinario de Desarrollo Urbano (CIDU).

John Friedmann. El impacto del viaje

El recorrido del planificador austriaco John Friedmann es particular. Su labor pivoteo entre la producción teórica, la activa vida académica y los trabajos de asesoría a organismos supranacionales, gobiernos y fundaciones filantrópicas desde finales de la década del cincuenta hasta su muerte en el año 2017.

Graduado del programa interdisciplinario en planificación, economía y geografía de la Universidad de Chicago bajo la tutela de Harvey Perloff, inicia a finales de la década del cincuenta su derrotero por los países "atrasados" siendo América Latina y Asia sus espacios de acción.

En Brasil trabaja como docente de planificación regional (1956-1958) en el programa de la Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA). Radicado en la ciudad de Belém, se encarga del dictado del seminario *Teoría de la Planificación*, área de experticia adquirida en sus años de formación en Chicago. Allí avanza en los vínculos entre planificación y desarrollo identificando la inconveniencia de un abordaje centrado en la importación de modelos y experiencias externas, entendiendo que es a partir de una comprensión integral de la realidad local que resulta posible orientar la búsqueda del bienestar de la población en estas latitudes. En este sentido, el período brasileño lo ubicó como un observador de un "experimento histórico de planificación" (Friedmann, 2011, p. 2), que se formalizó a través del plan de desarrollo nacional delineado por el economista Celso Furtado desde la Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) durante el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

A esta experiencia brasilera, le siguen una estancia en Seúl (Corea) como asesor de la U.S. Agency for International Development (1958-61); el retorno a los Estados Unidos como profesor del MIT-Harvard Joint Center for Urban Studies (1961-1964) desde donde realizan la experiencia de asesoramiento para la creación de ciudad Guayana junto al equipo local del CENDES (1961).

En este primer momento de su actividad es posible destacar que, a pesar de reconocer la impronta local (política, social, económica y territorial) como una variable para la transformación, existe todavía una visión que entiende a la planificación como método racional, un destino inevitable de las sociedades modernas en los términos del economista norteamericano Rexford Tugwell. Advierte que es "una manera de pensar, de abordar los problemas sociales con el instrumento de la razón" (Unesco, 1959, p. 329) identificando la incapacidad de las disciplinas tradicionales para dar respuesta a los nuevos desafíos de la región. En definitiva, sostenemos que esta primera etapa asociada al problema del desarrollo en América Latina, se caracteriza por un posicionamiento "técnico" de la planificación, centrado en la racionalidad técnica y el conocimiento para la toma de decisiones.

En 1966, dos años después de arribar a Chile por primera vez, Friedmann diagrama

el concepto de planificación innovativa. Él mismo, en tono autobiográfico, aporta a la mística de que es en Chile donde tiene su eureka (2011), que le permite introducir un giro en los propósitos sociales y significados de la planificación para países subdesarrollados. Al respecto afirma:

Mis cuatro años en Chile fueron una experiencia de un aprendizaje extraordinario. En esos años tuve mi experiencia eureka cuando finalmente logré resolver lo que había sido un puzzle por mucho tiempo. Yo tenía un doctorado en planificación, pero no un claro entendimiento de cómo podía definir esta nueva disciplina (...). Estaba tan emocionado que corrí al CIDU y les conté a mis colegas y a todo el que me quisiera oír: ¡Lo tengo, lo tengo! Creo que a nadie le importó mucho lo que decía y la verdad es que me llevó algunos años antes de que sus implicaciones fueran claras del todo ("John Friedmann en Lo Contador", s. f.).

Friedmann aporta a la mística de que su estancia en Chile sirvió como motor para el desarrollo de sus ideas, particularmente, la noción de planificación innovativa. Sin embargo, el análisis del contexto de su llegada y las particulares condiciones de la política del gobierno demócrata cristiano (DC) de Eduardo Frei Montalva, posibilitan avanzar en la identificación de un proceso de retroalimentación entre las condiciones locales del país y los intereses personales, operando como un prisma para iluminar la articulación entre experiencia personal y programa político.

La ciudad que recibe a Friedmann en 1965, en su rol como asesor de la Fundación Ford para evaluar el Programa de equipamiento comunitario que se venía desarrollando desde 1963, oscilaba entre la efervescencia del proyecto transformador de Eduardo Frei Montalva sustentado en el ideario de libertad, igualdad y justicia de la DC, y la intensificación del proceso de urbanización informal en las periferias, donde el Estado carecía de agilidad para dar respuestas habitacionales a los asentamientos informales que se aglomeraban en los anillos periféricos.

Sin entrar en detalles sobre la realidad material de Santiago, interesa remarcar algunas particularidades del programa político de la DC, principalmente las acciones de la campaña electoral y los primeros años de gobierno, identificando que allí es posible encontrar algunas de las ideas que son adaptadas a las bases conceptuales de la propuesta de Friedmann.

La campaña presidencial de la DC se caracterizó por una posición intermedia entre el ascenso de la figura del socialista Salvador Allende y el conservadurismo de las elites tradicionales. De este modo, bajo el eslogan de "Revolución en libertad" la DC logró "la búsqueda de horizontes ideológicos y prácticas políticas diferentes de las que tradicionalmente habían caracterizado al sistema político" (Labarca, 2017: p.52). Este horizonte político introduce la discusión sobre el subdesarrollo desde una tercera vía, y sostenida por un programa político que tiene a la modernización estatal y la participación de técnicos y la sociedad civil como ejes de campaña.

José Labarca (2017) afirma que "por primera vez en Chile una campaña electoral apeló a la ciudadanía no solamente como público, sino también como actor fundamental en la construcción del proyecto de la 'Revolución en Libertad'" (p. 53). Los congresos se constituyeron en espacios de debate de ideas, tanto a nivel temático como espacial, funcionando

como aglutinadores de la construcción ideológica y, particularmente, de la consolidación del liderazgo de Frei. La base doctrinaria se respaldó en el concepto de persona humana y la fe en la capacidad política del pueblo, reconociendo que el cambio de estructura que se buscaba era “el paso del capitalismo a la sociedad comunitaria” (Castillo Velasco, 1973, p. 78). En esta perspectiva, tal condición se realizaría a partir de la defensa de una sociedad plural, requiriéndose transformaciones estructurales en las lógicas del poder y la consecuente desconcentración del poder económico, político y cultural en manos de una elite.

El cambio propuesto se alejaba de las técnicas violentas revolucionarias a fin de dar lugar a una transición pacífica y eficaz, sostenida en el conocimiento técnico plural y las decisiones políticas destinadas a revertir las condiciones de injusticia social. La reforma agraria, la nacionalización de la minería (cobre) y el control inflacionario, conformarían las principales políticas destinadas a lograr la justicia social, condición que sería acompañada y seguida por una profunda transformación de la estructura burocrática estatal con la respectiva creación de oficinas de planificación multiescalares y una fuerte convicción política (Giannotti, 2011). Sergio Molina Silva (1972) alega que “fue la primera vez en Chile en que un gobierno asumía el poder habiendo preparado con bastante antelación un diagnóstico y un programa de acción” (p. 2), condición que les asignaba al partido y a la formación técnica un rol esencial para intervenir en la estructura de las políticas de gobierno.

Volviendo a Friedmann, su escrito de 1966 “Planning as innovation: the Chilean case” en el *Journal of the American Institute of Planners*, sienta las bases de una nueva concepción de la planificación centrada en la acción.

Este abordaje fue ideado durante el primer año de su estancia en Chile, y esbozado en un escrito que delinea las condiciones del país como un espacio constructor de nuevas estructuras políticas-burocráticas que tienen como objetivo final el establecimiento de la planificación multiescalar como estrategia política. Cuarenta y cinco años después de la publicación del texto, Friedmann reconoce que la experiencia chilena constituyó su *eureka*, que implicó la reinterpretación del significado social de la planificación a partir de sus propias contradicciones, un giro desde el método racional y científico de toma de decisiones, a su comprensión como el “arte de vincular conocimiento a la acción en un proceso recurrente de aprendizaje social” (Friedmann, 2011, p. 4).

Esta mirada retrospectiva de su propia trayectoria permite situar al texto de 1966 en tanto manifiesto de un nuevo modelo definido como planificación innovativa:

un modo de legitimar nuevos objetivos sociales o efectuar el reordenamiento de las prioridades de los objetivos preexistentes; la preocupación por traducir valores generales en nuevas estructuras institucionales y programas de acción concretos; mayor interés en la movilización de recursos que en su uso óptimo; y, por último, orientar los procesos de innovación a través de la retroalimentación entre información y las consecuencias reales de la acción (Friedmann, 1966, p. 194).

Así, Friedmann avanza en la concepción de la innovación como un modo de transformación estructural a partir de la movilización de recursos en áreas específicas que produzcan los resultados más significativos, aunque en ciertas ocasiones no constituyan los

espacios que, bajo una lectura racional y científica, afloran como primordiales.

La idea de "plan" como concepción abstracta (racional y técnica) es abandonada y reemplazada por una forma de abordaje flexible, tendiente a impulsar la acción en sí misma por sobre el pensamiento preliminar de la acción. Advierte así, la crítica a la actividad de los técnicos en las estructuras burocráticas y la imposibilidad de producir cambios estructurales, producto de la propia inercia del Estado. Esta noción introduce la idea de la transformación a partir de pensar el plan como una herramienta táctica que pueda incorporar nuevos objetivos en las estructuras sociales y políticas, en pos de relacionar el conocimiento científico y técnico con la acción en el ámbito público.

Sobre esta base, la propuesta de la innovación es presentada más como una premisa, una forma de abordaje de los temas-problemas, que como un método concreto. Una forma de pensar y proceder que genera nuevas retroalimentaciones entre Estado y planificación con el fin de unificar las metas políticas con el hacer técnico. Al respecto, sostiene que la "planificación innovadora es la combinación entre poder e imaginación realista, unidos a una perspicacia política que permite a un grupo de 'planificadores' impulsarse a la acción en un solo gesto ininterrumpido" (Friedmann, 1966, p. 196).

Es sobre la base de la planificación innovativa que Friedmann levanta su andamiaje teórico-metodológico de la planificación, cuyos límites y alcances va a refinar en los años subsiguientes, a la luz de las transformaciones ocurridas a escala global en dicho ámbito. En este sentido, la ilusión de los primeros años va dando paso a la madurez de sus formulaciones y a la creciente participación de los usuarios, ya no como reproductores de la cultura de la planificación innovativa, sino como productores del cambio y actores principales de la transformación.

Aproximaciones finales

En referencia a las formas en que se llevo adelante la asistencia técnica en América Latina por parte de la FF, Lester Pearson en 1969 realiza una crítica sosteniendo que la misma fue fragmentaria en relación a los planes nacionales y los "papers" de los equipos técnicos de cada país, situación que condicionó el accionar de las agencias internacionales de financiación y la consecuente participación de los equipos técnicos internacionales en los proyectos locales (Terzo, 1972). Este posicionamiento, es acompañado por la visión de Terzo que sostiene que "la asistencia técnica ha reflejado una confianza infundada en la transferencia de estándares y técnicas de planificación occidentales sin una adaptación adecuada e innovadora de estas técnicas a las condiciones particulares de los países en desarrollo. La asistencia financiera, aunque importante para las ciudades, ha sido simbólica y paliativa y se ha visto abrumada rápidamente por el ritmo del crecimiento urbano" (Terzo, 1972). A su vez, reconoce cierta abstracción en la realización de los proyectos y programas, con una fuerte impronta académica, pero sin la necesaria precisión y realidad política. Siguiendo esta línea, se plantea la inadecuada acción de las agencias internacionales en materia de asistencia técnica a los países en desarrollo, entendido a partir de una negación a la revisión de sus mecanismos de acción durante las décadas del cincuenta y sesenta, desde un enfoque que encuentra la genesis de sus fracasos en el acelerado proceso de urbanización y no en lo inadecuado de las escalas de intervención ni en los efectos ne-

gativos que la asistencia técnica y financiera han tenido en el entorno urbano.

Sin embargo, podemos advertir que esta mirada autocrítica de la acción de la FF en América Latina, tuvo modelos de actuación e impactos diferentes en función de las experiencias de cada país. En el caso de Argentina y Chile podemos advertir esta diferencia, siendo que en el primer caso, el rol de los profesores visitantes tiene una fuerte impronta referida a cubrir las áreas de vacancia temática, siendo más complejo advertir las retroalimentaciones entre los expertos extranjeros y locales. En Chile la FF promovió un programa más complejo de actuación, que contaba con el aval político de Frei, y respaldado por la vía intermedia pregonada desde su eslogan de campaña "La Revolución en Libertad". En este sentido, la FF respaldaba y simpatizaba con este modelo político-ideológico de entender la transformación hacia el desarrollo, advirtiendo también las condiciones de estabilidad política-institucional que se presentaba como excepcional en el contexto del cono sur.

Por esto, la presencia de los expertos internacionales en Chile tenía una condición de permanencia mayor, de dos a cuatro años, insertándose como productores de políticas en el Estado o bien en el rol como formadores o investigadores en el CIDU. Friedmann es el mayor exponente de esta retroalimentación entre saber planificador y contexto local, no sólo porque los postulados teóricos de la idea de innovación marcan un antes y un después en su pensamiento sobre el desarrollo en América Latina, sino principalmente porque en sus propios relatos sitúa a la experiencia chilena como un parteaguas de su trayectoria. Sin embargo, sostenemos que en sus relatos biográficos omite algunos datos del contexto político-programático chileno, que en perspectiva podemos sostener que es "en" Chile y "por" Chile que delinea el concepto de innovación aplicado a la planificación regional y urbana.

Bibliografía

- Beigel, F. (2010). *Autonomía y dependencia académica: universidad e investigación científica en un circuito periférico*: Chile y Argentina 1950-1980. Buenos Aires: Biblos.
- Beigel, F. (2011). *Misión Santiago: el mundo académico jesuita y los inicios de la cooperación internacional católica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Castillo Velasco, J. (1973). *Teoría y práctica de la democracia cristiana chilena*. Recuperado de <http://books.google.com/books?id=rsVOAAAAMAAJ>
- Friedmann, J. (1966). Planning as Innovation: The Chilean Case. *Journal of the American Institute of Planners Journal of the American Institute of Planners*, 32(4), 194-204.
- Friedmann, J. (2011). *Insurgencias: essays in planning theory*. Recuperado de <http://site.ebrary.com/id/10452706>
- Giannotti, E. (2011). *Sapere tecnico e cultura cattolica Politiche della casa e della città in Cile, 1957-1970*. Università luav di Venezia, Venezia.
- Hardoy, J. E. (1963, marzo 28). Consultants and Program Specialists for University of the Litoral [Carta a Harry Wilhelm]. Ford Foundation Records.
- John Friedmann en Lo Contador. (s. f.). Recuperado 6 de marzo de 2018, de <http://www.uc.cl/la-universidad/noticias/16729-john-friedmann-en-lo-contador>
- Labarca, J. T. (2017). "Por los que quieren un gobierno de avanzada popular": Nuevas prácticas políticas en la campaña presidencial de la Democracia Cristiana, Chile, 1962-1964. *Latin American Research Review*, 52(1). <https://doi.org/10.25222/larr.40>
- Nelson, L., & Allee, R. (1952). A general plan for the appraisal of technical assistance experience in Latin America (p. 29) [F003135]. Recuperado de *Ford Foundation Records*. (Reports 1-3254 - Box 108)

- Parmar, I. (2015). *Foundations of the American century: the Ford, Carnegie, and Rockefeller Foundations in the rise of American power*. New York: Columbia University Press.
- Perloff, H. S., & Resources for the Future. (1982). *Alliance for progress, a social invention in the making*. Baltimore [Md.: *Published for Resources for the Future* by Johns Hopkins Press.]
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Quesada, F. (2015). *La Universidad desconocida: El convenio Universidad de Chile, Universidad de California y la Fundación Ford* (1a ed.). Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Rostow, W. (1967). *Economía del despegue hacia el crecimiento autosostenido*. España: Alianza Editorial.
- Taffet, J. F. (2007). *Foreign aid as foreign policy: the alliance for progress in Latin America*. London: Routledge.
- Terzo, F. C. (1972). *Urbanization in the Developing Countries: the response of International Assistance* (N.o 002022; p. 133). Recuperado de *Rockefeller Archive Center*. (FA739A - Box 80)
- Unesco. (1959). *The study and practice of planning*. Paris: Unesco.

VIAJAR, DIBUJAR Y CONSTRUIR LA MIRADA

CLAUDIO PEREYRA¹

NIDIA GAMBOA²

Este trabajo es un avance del Proyecto de investigación acreditado 1ARQ201 "Mirada y Memoria, la percepción y el registro de los nuevos espacios urbanos", dirigido por la Arq. Nidia Gamboa y co-dirigido por el Arq. Claudio Pereyra.

Como aporte a los procesos de enseñanza-aprendizaje en el Área de Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico, la captación y el registro del espacio urbano, con las múltiples lecturas de sus dimensiones nos permite un trabajo interpretativo que posibilita entender la compleja relación socio-espacio-temporal de la ciudad.

La acción de viajar y dibujar aporta a la construcción del sujeto disciplinar. El recorrido de una ciudad deja innumerables recuerdos en la memoria del viajero, pero este recuerdo se vuelve efímero si no es registrado. Si bien la fotografía es un excelente instrumento para esto, nada se compara a la acción de dibujar. La íntima relación que se produce entre quien observa y registra un espacio solo es posible por medio del dibujo de viaje. Para Le Corbusier: "Dibujamos para llevar lo visto a nuestro interior... el fenómeno de la invención solo viene a través de la observación."

Desde la observación directa en el espacio urbano el sujeto construye su conciencia proyectual, con herramientas que incorpora desde el inicio de su formación y que le sirven para aprender desde el relevamiento. La acción de dibujar internaliza lo observado y ayuda interpretar las decisiones proyectuales del autor, aportando datos para las futuras decisiones en la operación proyectual, a modo de referencia.

Lo nuevo solo es posible cuando puede vincularse con algo conocido, permitiendo establecer relaciones que le den sentido y lo identifiquen.

El registro en el lugar transforma siempre al dibujante en viajero, induce al "extrañamiento", haciendo que su mirada perciba de modo diferente lo cotidiano. El compromiso de desacelerar la mirada para dibujar permite habitar ese espacio desde el registro. Esto implica un tiempo para hacer su propio recorte de esa realidad observada, situarse, elegir

1. Cátedra Gamboa: Expresión Gráfica I y II. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño – Universidad Nacional de Rosario. Riobamba 220 bis- C.U.R.- (2000) Rosario. Argentina - Te: 0341-4808531. Correos electrónicos: **claupe-reyra33@hotmail.com**

2. Cátedra Gamboa: Expresión Gráfica I y II. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño – Universidad Nacional de Rosario. Riobamba 220 bis- C.U.R.- (2000) Rosario. Argentina - Te: 0341-4808531. Correos electrónicos: **nidiagamboa15@hotmail.com**

un lugar desde donde mirar en el espacio compartido y transformarlo en "lo real". Despojarse de los artificios que empañan la potencia del contacto del sujeto con su entorno, con el propósito de conformar recuerdos y generar memoria sobre sí mismo y la relación íntima con ese contexto.

Habitar la ciudad desde el croquis

Descubrir la ciudad desde el dibujo, significa interpretarla más allá de lo estructural y lo funcional. La experiencia urbana debe ser comprendida desde los significados comunes en el ámbito urbano, considerando la multiplicidad de tiempos sociales y de vivencias frente al espacio, que son compartidas y conviven en la ciudad.

El registro de los espacios urbanos por medio de bocetos en perspectiva hace posible captar la condición múltiple de estos espacios. Aprender a hacer lecturas de la vida urbana implica descubrir lo poético que la caracteriza, disponiendo a la mirada a sortear un flujo continuo de información y de cosas efímeras que se desvanecen antes de poder establecer relaciones significativas y ser parte de la memoria.

"Captar el espíritu urbano, eso es lo que hago a través de los dibujos. Pero a diferencia del personaje de Baudelaire, siento curiosidad, selecciono los lugares y trazo relación con ellos de manera tal que escucho sus historias. (Minond, 2011).

El espíritu de cada lugar tiene que ver con estas historias, el esfuerzo de quien dibuja las ciudades actuales pasa por reconstruir en el registro los escenarios propicios para los vínculos sociales. El expresar en una imagen lo percibido en el espacio público crea un lazo entre el lugar observado y el dibujante. El hecho de instalarse en el sitio, lo convierte en "protagonista" de la escena urbana, recuperando el compromiso corporal con lo real. Quien registra la ciudad, ve más allá de sus fachadas, de sus calles y sus plazas, ve la dinámica de lo urbano y la apropiación que sus habitantes hacen de esos espacios, los lugares de la memoria y las percepciones espaciales que definen su identidad social.

Quien se detiene a observar para dibujar, hace lecturas desde su propia experiencia, construye subjetividad. De este modo se involucra con la memoria, con lo simbólico, las representaciones y el imaginario, relacionándolos con la ciudad. Interpretando los modos de apropiación de lo urbano y refiriéndolos a las posibilidades que cada ciudad ofrece. La imagen de una ciudad implica la superposición de preexistencias y lo nuevo, esto lleva a una redefinición constante de los límites, la interpretación de nuevas visuales emergentes y elementos icónicos remanentes.

Para quien aprende Arquitectura, el croquis no es un fin en sí mismo, sino que se convierte en el medio más preciso para leer la realidad. La decisión de realizar un registro gráfico, lleva siempre implícita una intencionalidad. Y eso surge del reconocimiento hecho en el espacio observado. La experiencia en el lugar permite lecturas de la dinámica propia de cada ciudad, de los materiales, de su atmósfera, de la luz, formas y colores. "Descifrar" a modo de palimpsesto la superposición de elementos y situaciones en la realidad urbana, implica transformar la mirada en lectura, fundando así las operaciones de proyecto.

Habitar el espacio de la ciudad desde el dibujo, construye una conciencia perceptiva que permite abordar progresivamente la complejidad de lo urbano. Un medio para apren-

der a pensar, desarrollar la capacidad de observar para descubrir lo que no hallamos a primera vista. El registro intencionado permitirá reflexionar sobre que es más importante en la ciudad visitada, si sus calles llenas de vivencias y ritos urbanos, si el espacio para ver desde lejos la totalidad y mirar sus límites entendiendo la relación con el territorio. O en una instancia de síntesis de lo real, el reconocimiento del espacio se hará desde la lectura de íconos como objetos del espacio que remiten a una imagen predeterminada como marca de ciudad.

“Una obra es contemporánea no según cuando fue hecha o la tecnología con la que fue hecha, sino según la vigencia cultural de los significados de sus formas.” (Díaz, 2002).

En este sentido, las diferentes perspectivas que cada ciudad ofrece, hacen a la construcción del sujeto disciplinar, a modo de herramientas proyectuales. Entendiendo a la ciudad como biblioteca, como “espacio” que hace posible conocer para operar.

Haciendo lecturas intencionadas del palimpsesto construido, descifrando la manera en que la nueva arquitectura se vincula con lo existente. Y como la apropiación de esos espacios componen la vida urbana, recopilando aquello que amalgama los sentimientos, la memoria colectiva.

La acción de viajar y dibujar permite producir lecturas significativas del espacio y al expresarlas gráficamente, el alumno se abre a la polisemia de sus dibujos. Este camino da paso a la incertidumbre y lo lleva a producir desde su capacidad creativa.

Dibujar expresivamente el espacio percibido es habitar desde la emoción y los sentidos, el registro es la huella del pensamiento gráfico que ha quedado en la memoria. Así la realidad percibida es decodificada desde el dibujo, para después poder re-trabajarla, repensarla y proponer transformaciones.

Estas lecturas de las ciudades y sus obras vinculan al observador con sus experiencias personales en el espacio. Traen a modo de “resonancia” los sedimentos de las formas que han producido experiencias significativas de espacio. De este modo el sujeto hace su propio recorte, y la recopilación de estos datos va configurando su archivo personal. Cuando se dibuja la ciudad que se habita o se viaja para hacer registros, es necesario detenerse para reflexionar sobre las relaciones con el territorio, su historia, la economía, las normas y las costumbres, definiendo relaciones entre sus habitantes y el espacio urbano. Reconociendo que los modos de ocupación y apropiación de los espacios públicos otorgan pertenencia y carácter a lo urbano. Quien observa la ciudad contemporánea pone en disputa su propia lectura, analizando por un lado la experiencia urbana formativa en el espacio público, en contraposición con los malls y la arquitectura escenográfica que induce al consumo dirigido y se presenta como la gran experiencia cultural de esta época.

“No padecemos de falta de imágenes, sino de una inundación de imágenes. El ojo tiene antes que pertrecharse, disponerse, ponerse en situación de poder aún discernir y leer. Así es que no se trata de un alegato en pro del uso de los sentidos, sino de cómo se los puede agudizar para la percepción histórica”. (Schlögel, 2007).

Pensar la calle como el lugar de la construcción de ciudadanía es cada vez más difícil, debido a que se ha ido desconfigurando su rol en la pedagogía social.

La especificidad del pensamiento arquitectónico se enfrenta a la aceleración del cambio, de la ciudad en su dinámica. Esto hace necesario recuperar prácticas de reflexión de construcción interpretativa, de puesta de sentido; ante una arquitectura objeto.

La desvalorización del espacio público como el lugar privilegiado para las diferentes perspectivas también se relaciona con una arquitectura espectacular, que seduce y deslumbra, cambia el rol del sujeto de protagonista de la experiencia a espectador pasivo. Esta crisis se da cuando el espacio público deja de cumplir con estos requerimientos y se transforma en un lugar de la "publicidad" dejando de funcionar como foro crítico.

Es deber de nuestra disciplina devolverle al espacio de la calle el rol de espacio público para el aprendizaje de habilidades sociales, que no proveerán ni el aparato escolar ni la formación hogareña, (Delgado, 2005).

El registro buscará describir las calles, las avenidas, los parques y la relación con el territorio. Del mismo modo relatará la experiencia urbana en sus plazas, las esquinas, los recovecos de esa ciudad, que dan sentido a la vida de sus habitantes. El protagonista de estos dibujos está presente en la línea de horizonte y su punto de vista, los habitantes se personificarán con figuras humanas en el croquis, en actividad, recomponiendo la vida urbana.



Figura 1: Croquis de viaje en Caravana Gráfica.

Objetivos de Dibujar las Ciudades

Entendiendo que la realidad observada puede ser percibida, registrada y decodificada por quien dibuja, y que esto permite diferentes niveles de conocimiento desde el trabajo analítico, se busca la construcción de sujetos disciplinares con una mirada intencionada. El objetivo es construir un sujeto reflexivo, capaz de desarrollar una mirada crítica sobre la realidad observada, superando la mera instancia de espectador del espectáculo que la ciudad contemporánea ofrece. La práctica y la incorporación del instrumento gráfico permiten la construcción del sujeto disciplinar desde el comienzo de la carrera de Arquitectura.

Se busca desarrollar la capacidad de hacer lecturas, para poder tomar decisiones en el lugar. Sabiendo de antemano que el registro es un dato, que surge de una intencionalidad para un fin, debemos decidir antes de dibujar que tipo de croquis vamos a realizar. Ya que esos datos servirán para un trabajo posterior.

Desarrollar un lenguaje expresivo para contar la realidad observada. Desde esta posición se hace necesaria la técnica, ayudando al dibujante a decidir el mejor medio para

expresar lo percibido. Llevando los datos con precisión, logrando expresar las emociones experimentadas desde el dibujo. Es allí donde la técnica deja en evidencia los procesos de decantación de la mirada: la estructura del croquis, el tratamiento gráfico de luz y materiales, el acento en los elementos arquitectónicos estructurantes del espacio y la dinámica de la gente apropiándose del lugar. Estas instancias describen las etapas del reconocimiento y revelan las capas del registro.

Saber desde donde mirar. "Cada forma de moverse tiene su específica manera de ver, su privilegio, y presumiblemente también su lugar y su coyuntura histórica." (Schlögel, 2007). Reflexionar en el lugar, frente a obras de relevancia, conocidas desde la bibliografía, reconociendo el significado contextual de la Arquitectura.

Aprender a hacer su "propio recorte" de la realidad observada. Que sea capaz de habitar el espacio desde el dibujo, que su cuerpo se involucre en el registro, haciendo lecturas de esa realidad, convirtiendo lo percibido en "lo real". Haciendo posible que el registro interactúe con la memoria, que tome conciencia de la "resonancia", de la vinculación con sus experiencias anteriores, en otros lugares.

Desarrollar en el alumno la capacidad de viajar y dibujar como una finalidad en sí misma, dado que hace a los contenidos de nuestra asignatura. Que pueda tomar registros mediante el croquis, para capturar la escena vivida en la experiencia del viaje. Que logre reconstruir mediante el dibujo un sistema de lugares, a modo de recorrido premeditado.

Viajar y Construir la Mirada

Situar la mirada no es una cuestión solamente estructural sino una cuestión de construcción subjetiva a partir de la experiencia corporal en lo real.

Para poder construir la propia mirada, la propia perspectiva se hace necesario situarse cada vez, hacer consciente este movimiento, la brecha entre una posición y otra. (Zizek, 2006). Lo que hace formativa a la experiencia es su dinámica, la continuidad temporal de las prácticas evidencia lo real de la transformación producida en el sujeto.

En el proceso de construcción de la mirada, el sujeto elige una ubicación, un punto de vista desde donde hacer su recorte de lo observado. Esta decisión transforma el sitio en un lugar, le otorga sentido a la lectura. El dibujante viajero dirige su mirada con intención valorativa.

Quien indaga el espacio de la ciudad intencionadamente elige su ángulo visual, analiza de manera creativa lo observado, reconociendo la posibilidad de ver de lo próximo a lo lejano, buscando nuevas interpretaciones, abriéndose a la aventura del conocimiento y nuevos significados. Desde una posición hermenéutica, se busca reconstruir la relación del espacio con la cultura colectiva. Para que, a través del descubrimiento y el uso de todas las resonancias posibles, se puedan registrar las huellas de acumulación cultural.

Desde lo fenomenológico, percibir, registrar y estimular la capacidad reflexiva de un sujeto que construye-reconstruye conocimiento a través de su mirada sensible de los espacios y que mediante el registro gráfico transforma esta mirada en lectura fundando las operaciones de proyecto.

Según Arnheim existen tres actitudes de observación:

- La primera, delimitar el objeto de conocimiento para percibirlo en su estado puro, sintetizando su idea o concepto en la forma más simple.
- La segunda, fundir el objeto en su contexto para establecer las relaciones entre ambos.
- La tercera: analizar el objeto de manera creativa, desde múltiples puntos de vista y valorando las distintas posibilidades a las que nos invita, cambiando el sentido que puede tener, buscando nuevas posibilidades de interpretación a las que se abre: de transformaciones, de propuestas, de nuevas actividades, de nuevos significados, (Arnheim,1986).

De acuerdo a esta sistematización se aborda la enseñanza de la construcción del pensamiento gráfico. La asignatura se ubica en el comienzo de la carrera de Arquitecto, por esto se busca construir un Sujeto disciplinar capaz de pensar, de hacer lecturas significativas para actuar desde su experiencia.

... aquello que gusta, que da placer porque da seguridad, es algo que en el momento de vivirlo se relaciona, sin darnos cuenta, con cosas del pasado y permite desarrollar ideas para actuar en el presente-futuro. En el caso de la arquitectura, cada vez que se usa o se visita un edificio, una calle, una plaza, etc., el grado de satisfacción está determinado por estas idas y vueltas, por la posibilidad de que se desarrollen estos viajes hacia atrás y hacia delante. Podemos definir este fenómeno como la resonancia temporal que produce ese edificio, esa calle, esa plaza o un paisaje. Cuando las cosas gustan, es porque se atraviesa felizmente por la experiencia de la resonancia temporal; cuando no gustan, es porque la resonancia no existe o está mal articulada (Diaz, 2007).

Para Bachelard el concepto de *resonancia* es acompañado por el de repercusión; denominando a lo que produce por la imagen poética; pone en movimiento la actividad lingüística, luego de la repercusión, la *resonancia* produce ecos, recuerdos del pasado. Esta imagen poética ha tocado profundamente al lector, en el resuena, haciendo suya esa imagen, como si él la hubiese creado. Nos expresa, es "...un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí la expresión crea ser". (1957:15). Recibiendo la imagen poética, se experimenta el valor de intersubjetividad, la necesidad de compartir, de comunicar; "... incluso si la forma fuese conocida, percibida, tallada en los "lugares comunes", era antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella" (1957:13).

Ricoeur retoma este concepto, para él la *resonancia* es parte de la imaginación como método, en tanto imaginar es esquematizar la atribución metafórica; captando lo semejante. Tomando como referencia el esquematismo de Kant como método para dar una imagen a un concepto, constituyendo una regla para producir imágenes. Aseverando que: "No vemos imágenes sino en la medida en que las entendemos" (2008:107).

El aprendizaje desde la percepción es un adiestramiento evolutivo psicosomático, pues intervienen los sentidos para hacerse más eficientes. La sensibilidad, base para captar las emociones, sólo se produce en un sistema especializado. Partiendo de considerar a la percepción un fenómeno de significaciones conscientes, en donde la unidad de comu-

nicación es el cuerpo, que despliega su relación con el entorno y se hace cuerpo social a través de flujos bidireccionales de los sentidos. La mirada se construye desde el registro, como medio para verificar la subjetividad, allí interviene el boceto, como instrumento de percepción e indagación.

La lectura, como mirada registrada mediante el lenguaje gráfico, toma esta tensión como fuerza productiva que moviliza al sujeto al interrogarse sobre el sentido de lo que otros producen. De este modo el sujeto comparte la experiencia y se enriquece con la mirada de los otros, que aportan una nueva lectura y otras técnicas para expresarla. Al expresar su idea, el sujeto va construyendo subjetividad e intersubjetividad al compartir experiencias. Lo que hace formativa a la experiencia es su dinámica, la continuidad temporal de las prácticas evidencia lo real de la transformación producida en el sujeto. La práctica del dibujo en el espacio urbano se asume como la forma de dejar grabado en la mente las características de una ciudad. Según R Sennet: *“Lo mismo que otras prácticas visuales, los esbozos arquitectónicos son a menudo imágenes de posibilidades, en el proceso de plasmación y perfeccionamiento a mano de estos esbozos, el diseñador se comporta precisamente como un jugador de tenis o un músico, esto es, se implica profundamente en él, madura el pensamiento acerca del mismo”* (Sennet, 2009).

La Construcción del Registro Gráfico

Se parte hacer lecturas desde la mirada intencionada del espacio de la ciudad. El alumno organiza el registro mediante el método y la técnica. partiendo de la estructura del croquis, una construcción espacial en líneas desde el propio cuerpo posicionado y siempre en relación a otros dibujantes. Esta metodología hace tangible el concepto de lugar propio y compartido en tensión creativa. Cada uno hace su lectura y construye su registro, todos miran un espacio común, pero cada registro resulta diferente del otro.

Para Barrena “El ser humano es capaz de crear en tanto que el pensamiento requiere expresión externa, y a la vez se va construyendo a sí mismo a través de esa expresión. Esa construcción del propio yo se dará a través de los hábitos” (2007 p.70).

La actividad de recorrer y dibujar ciudades permite la construcción de la mirada de un sujeto que a la vez se construye a sí mismo, en su subjetividad.

El Sujeto percibe mediante un mecanismo complejo, que pone en relación lo que siente con sus experiencias previas, sus valores y sus deseos. De este modo registra y expresa sus emociones utilizando texturas gráficas, en dibujos descriptivos de la realidad observada.

Se elabora un proceso desde la construcción de imágenes con fines propositivos que articula diferentes niveles de sentido; la interacción del propio cuerpo en la experiencia espacial, el tiempo, la reflexión, la acción misma del registro, dirigidos hacia una intencionalidad.

La subjetividad del alumno es el punto de partida para la construcción del sujeto disciplinar. En este sentido Karl Schlögel plantea con claridad este inicio: “Ante nuestros ojos surge un espacio nuevo, un orden nuevo del mundo, mientras conceptos y lenguajes en que captarlos siguen sin preparar”. (Schlögel, 2007).

Esto deja en evidencia la necesidad del sujeto de incorporar un lenguaje gráfico propio para abordar el relato de lo que percibe, identificar sus lecturas. Se entiende que en la acción proyectual, el proceso de diseño parte de la multiplicidad de significados abierta en los dibujos. La propuesta de trabajo consiste en el registro de las ciudades mediante bocetos. Registros que dan cuenta de una totalidad de espacios para habitar donde el sujeto (individual y social), desarrolla las diversas prácticas vivenciales que lo construyen como tal en la cultura urbana. Usar la gráfica como herramienta de expresión de esa realidad interpelada, inquirida por su autor y confrontada por su subjetividad. La búsqueda de una gráfica personal expresiva, llevara a una indagación a través de distintas técnicas.

Los registros gráficos de la ciudad transforman la mirada en lectura, un saber que se funda en una operación de "reinterpretación del lenguaje silencioso de los objetos construidos" (Diaz,2002).

El proceso de producción es una empresa especulativa que configura articulando diferentes niveles de sentido; entretejiendo el sentido del propio cuerpo en la experiencia espacial, el tiempo, la reflexión la acción misma del registro.

La producción de imagen como expresión interpretativa de lo real, será la base reflexiva para un sujeto, ya no consumidor sino productor, que propone transformaciones posibles teniendo su memoria como base.

La memoria sintetiza, interpreta, conceptualizando para dejar una figura mental. La memoria es el origen del dibujo, imaginar es recomponer esas imágenes atesoradas que nos permiten idear lo nuevo. Es en este sentido en el que Bachelard (1997) apunta que "la imaginación nos permite abandonar el curso ordinario de las cosas".

Las interacciones de la memoria pueden ser comprendidas como interiorizaciones de operaciones técnicas, lo que se registra, el dibujo que se vuelca en el papel es la expresión del "dibujo interno". O tal vez el dibujo interno es la huella de un registro gráfico, de un esquema, de una operación técnica.

El pasaje de la imagen mental al relato gráfico se considera producción de conocimiento acerca de las configuraciones existentes: arquitectónicas y urbanas. La construcción de registros intencionados que permitirá abordar el proyecto desde una formación crítica que preserve la viabilidad del espacio público.

En este sentido el dibujo de registro de viaje permite el abordaje de la formación disciplinar desde dos enfoques: el registro de obras de arquitectura significativas por medio del dibujo descriptivo, como manera de aprender observando lo construido; y el registro desde la experiencia urbana, involucrando la subjetividad de lo percibido en el lugar. Ambas instancias de reconocimiento desembocan en la gráfica analítica, como abordaje reflexivo de los datos, que hará posible el proceso de enseñanza-aprendizaje de la disciplina.

En el primero de estos enfoques del registro, el dibujo descriptivo, que desarrolla un lenguaje gráfico basado en el dibujo lineal, permite reflexionar sobre las decisiones del proyectista, aprendiendo de lo observado y el registro de los detalles. La inclusión de la figura humana pone en relación la escala de la Arquitectura y vincula al dibujante con la realidad observada, desde su propio lugar.

“La resonancia temporal se construye sobre la utilización racional de los recuerdos y de las técnicas constructivas” (Díaz, 2009).

En la segunda instancia, analizar el espacio urbano implicará el despiece de la ciudad cual pieza mecánica, recomponiéndola desde esquemas conceptuales. Estudiándola por separado, identificando los mecanismos para comprender su dinámica. Estos registros deberán narrar la experiencia en sus calles, sus construcciones, las visuales posibles, reconstruyendo el espacio desde visiones panorámicas intencionadas. Las figuras humanas habitando el espacio urbano permiten leer la dinámica de la ciudad.

En el registro interactúan la memoria y la imaginación, todos los sentidos dirigidos hacia una intencionalidad. La imaginación actúa en el registro, puede reunir en una imagen lo diseminado de las experiencias. La imaginación es considerada instrumento mismo de la crítica de lo real, sintetiza lo diverso y se desarrolla en los diferentes momentos del proceso de conocimiento, en varios niveles:

1.- En el nivel empírico:

La imaginación está presente en la percepción. Considerando la percepción como forma de conocimiento que articula lo captado a través de los sentidos con las estructuras fundamentales del sujeto, el espacio percibido desde la experiencia directa se aprehende; la imagen a partir de la intencionalidad sintetiza lo diverso, ella somete la diversidad de impresiones a una actividad sintetizadora. La propia mirada se constituye sacrificando lo accesorio.

2.- En el nivel perceptivo:

La imaginación posibilita el registro, se expresa como registro intencionado y se multiplica, se enlaza con otros se encadenan de manera que una representación se une mejor con una que con otra. A partir de esta afinidad se construye el relato que es funcional a la imaginación. Su propia actividad es sintetizar establecer reglas, secuencias de acción, en donde se establecen relaciones cuerpo-espacio.

3.- En el nivel de la producción de síntesis:

La imaginación toma el nombre de productora de la unidad, necesaria para la conceptualización de los fenómenos experimentados. Esta es una operación regulada, un esquema conceptual mezcla sensibilidad y entendimiento.

Los esquemas analíticos están orientados al concepto último, enfocado desde la categoría lleva en su significación la organización formal de la categoría. Este es el caso de los esquemas de tipologías edilicias, una aplicación de las categorías a los fenómenos con la intención de ordenar la pluralidad de la intuición obtener “un objeto de experiencia”.

Los esquemas internalizan el conocimiento, ya que llevan implícita la síntesis operada por la memoria.

Los esquemas interpretativos relatan la intencionalidad del autor, una operación de reflexión crítica que indaga la idea proyectual.

El esquema es una significación que emerge y a su vez produce otras imágenes, reanima experiencias anteriores, a eso se refiere Tony Díaz en su ensayo cuando se refiere a "la posibilidad de que se desarrollen viajes hacia atrás y hacia adelante" (2009).

Agacinski reflexiona acerca de las posibilidades de síntesis conceptual del dibujo "*Podría decirse que la memoria imita al dibujo, que la memoria misma esquematiza. Al proceder como abstracción opera como el dibujo*" (2009, p.79).

Cuando se aborda la producción de imagen como producción interpretativa de lo real, se transforma esta noción, se constituye en base reflexiva para el sujeto (ya no consumidor sino productor) que propone transformaciones posibles teniendo su memoria como base.

La memoria sintetiza, y esto lleva implícito una interpretación de los rasgos esenciales del esquema del pensamiento que produce la realidad percibida. El esquema se arma con los elementos que le otorgan significado a lo percibido, le dan sentido. La imaginación toma esos datos y arma una figura mental. La memoria es el origen del dibujo, sintetiza como él, esquematiza. La imaginación es el origen de la expresión y se puede exteriorizar a través de imágenes.

El tiempo suspendido en un dibujo es tiempo de reflexión. Que reúne lo inteligible y lo sensible como la memoria y constituye el momento intermediador entre la experiencia y la conceptualización.

Para Le Corbusier "La técnica es la base de todo lirismo", ante un mundo fragmentado, dividido y especializado su intencionalidad es saldar la brecha entre el pensar y el hacer. Recuperar los recorridos sensoriales por los que el hombre llega a comprender, reflexionar críticamente para poder transformar lo real.

Para Agacinski "*La atención dedicada a la técnica finalmente minimiza el trabajo atribuido en primera instancia a la memoria o a la imaginación. Esta no es una facultad autónoma que gobierna la materia. Es mucho más la técnica la que produce la síntesis y que, al fabricar imagen del presente, conserva su memoria*" (2009, p.80).

El sacrificio de los detalles, atribuido a la mirada o a la memoria se realiza gracias a la técnica del dibujo. Las diferentes etapas del dibujo no dan cuenta de las partes, sino que cada una de ellas es una mirada diferente. Estas se superponen, cada una de ellas presenta un aspecto del espacio. La superposición de estructura, la expresión de las texturas, acuarela o aguada y contorno en tinta o lápiz. Conjugan el proceso de construcción del registro.

El dibujante dispone las capas del dibujo en relación a las etapas de ese reconocimiento intencionado: el método de construcción del croquis le permite organizar el registro, la técnica elegida será el lirismo para expresar las emociones y las sensaciones que el lugar provoca. La técnica permite producir una síntesis, una imagen del presente, un registro de la memoria no instantáneo que implica la contemplación, el compromiso del sujeto que dibuja mientras habita, deteniendo el flujo de información.

Al final del registro, la línea y la técnica confirmarán la intencionalidad del croquis, poniendo el acento en los elementos esenciales del dibujo, confirmando la subjetividad de quien dibuja.

Así lo propio, del registro en este caso el trabajo de los estudiantes de arquitectura distingue un dibujo respecto de otro, no hay pensamiento de lo propio sin una diferencia percibida, el trabajo del otro.

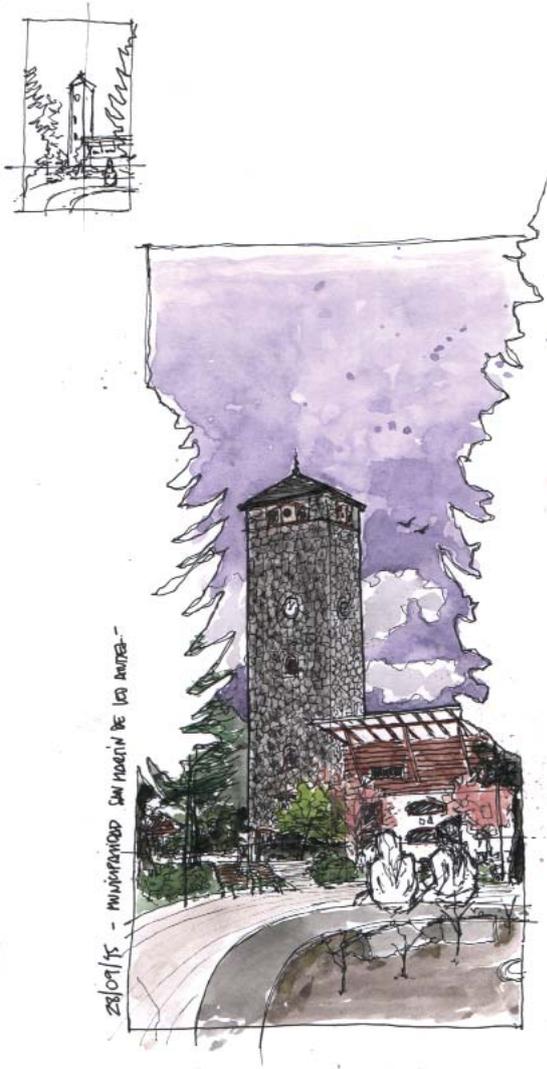


Figura 2: Dibujos de la alumna Micone, S.
San Martín de los Andes.



Figura 3: *Ciudad de Neuquén.*

Conclusiones

Desde la Cátedra de Expresión Gráfica se busca construir sujetos disciplinares que construyan una mirada reflexiva del espacio, como base de un sujeto que percibe y registra para proyectar. Viajar y dibujar tiene que ver con la formación del arquitecto, y en este sentido se pretende el desarrollo de las herramientas necesarias para esta acción. Desde la observación directa en el lugar se indaga, haciendo lecturas sensibles del espacio urbano, para poder sintetizarlo más tarde.

El proceso de construcción del sujeto implica una instancia de construcción de la mirada y las técnicas que harán posible el registro gráfico. El hecho reflexivo expresado

en la gráfica de síntesis conceptual, nos lleva a la idea de la ciudad y su arquitectura. El cuerpo como instrumento de la percepción atraviesa estas dos instancias, permitiendo las lecturas. La aplicación de las técnicas gráficas registrará estas lecturas, que darán cuenta de la percepción de los materiales, de las posibles miradas, de la relación entre lo público y lo privado, reflejando las actividades en el espacio urbano, habitándolo desde el croquis.

El registro gráfico desde el boceto pretende dejar en evidencia las lecturas de cada instancia de la observación: La construcción del dibujo en el lugar queda impreso por la línea de horizonte que plasma la ubicación de quien dibuja y el punto de vista muestra desde donde elige ver. La estructura del dibujo conforma a modo de método el relato gráfico y su escala.

A partir de allí comienza un registro que involucra la subjetividad, la técnica será la herramienta que describirá con todo su lirismo las sensaciones percibidas por quien dibuja, El acento puesto en los elementos registrados, como refuerzo significativo, dejará en evidencia la intencionalidad del registro.

El uso intencionado de los sistemas gráficos deja en evidencia y permite el control de estos conceptos, construyendo el pensamiento gráfico, germen de la acción proyectual.

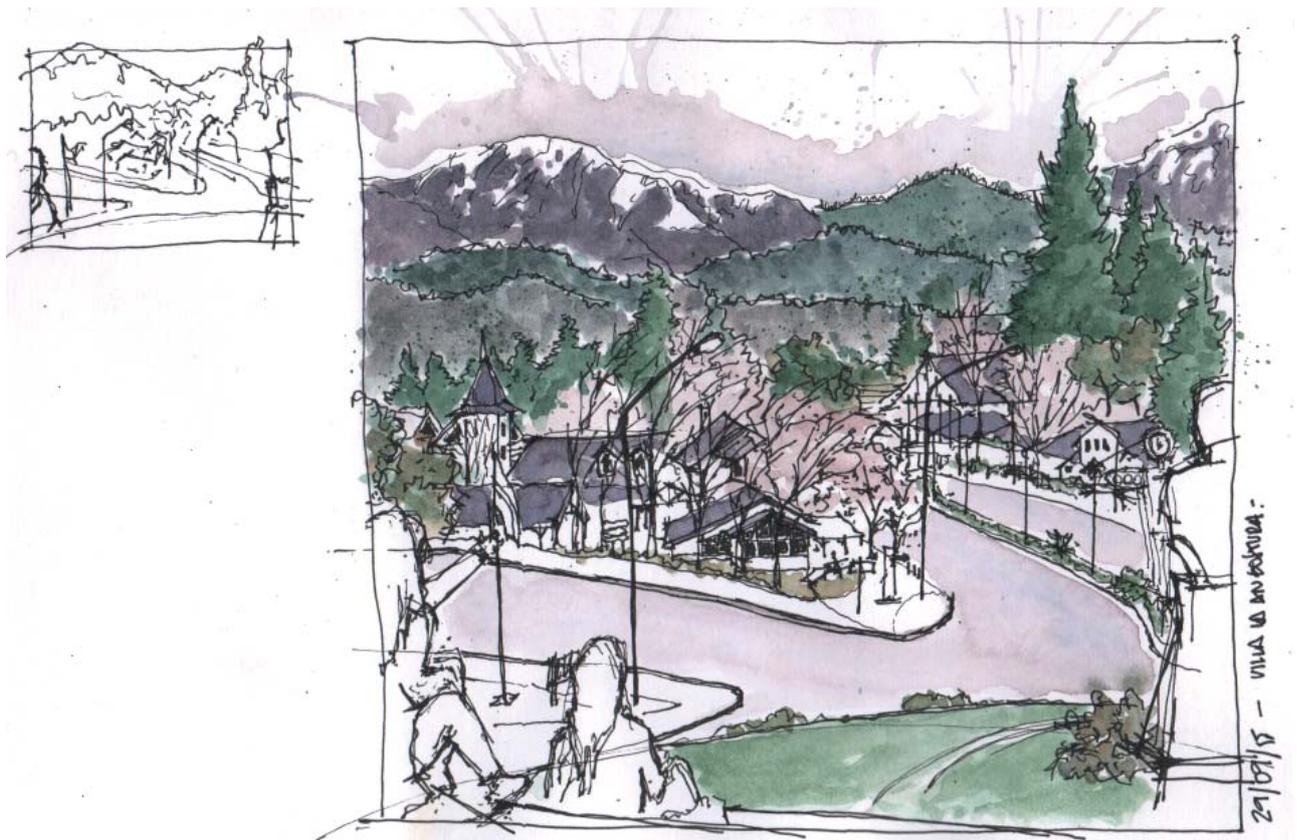


Figura 4. Dibujo alumna Micone, S. - Villa La Angostura.

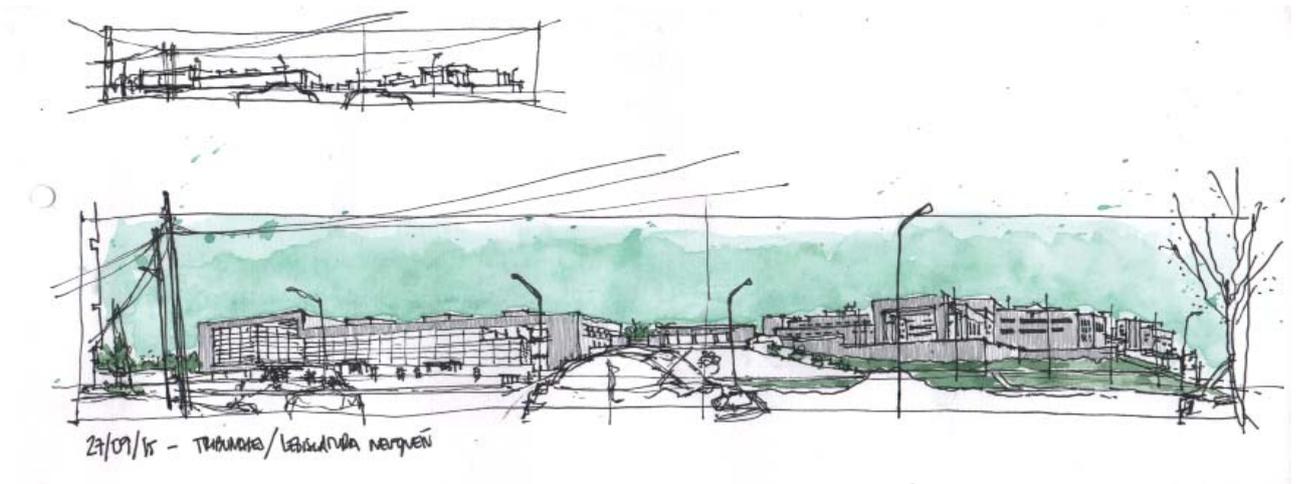


Figura 5. Dibujo alumna Micone, S. – Neuquén.



Figura 6. Dibujo alumna Micone, S. – San Martín de los Andes.

Bibliografía:

- Agacinski, S. (2008), *Volumen. Filosofías y poéticas de la arquitectura*. La Marca Editora, Bs. As.
- Agacinski, S. (2009), *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La marca editora.
- Arnheim, R. (1986), *Pensamiento Visual*. Paidós Ibérica, España
- Arnheim, Rudolf (1954): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 1988.
- Barrena, S. (2007). *La Razón Creativa, Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Pierce*, Madrid, Rialp.
- Bachelard, G (1965) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, M. (2005) *Prólogo. Territorios de la Infancia. Dialogo entre Arquitectura y Pedagogía*. Barcelona. Editorial Grao.
- Díaz, T. (2002) *Incertidumbres*. Puerto Rico: Arquitectura Veintiuno.
- Díaz, T. (2009) *Tiempo y arquitectura*. Buenos Aires: Infinito.
- Diaz, T (2008). *Notas Sobre la Resonancia Temporal en Arquitectura*. Buenos Aires, Revista *SUMMA*, Octubre 2008.
- Foster, H. (2013) *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner.
- Ricoeur, P (2008) *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Schlögel, K (2007) *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Editorial Siruela S.A.
- Sennet, R. (2009) *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Zizek, S (2006), *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LA EXPERIENCIA VÍVIDA: UNA ESTRATEGIA PARA COMPLEMENTAR LA ENSEÑANZA

GENARO HERNÁNDEZ CAMACHO¹

DAVID CASTILLO NÚÑEZ²

CESAR MÚJICA APARICIO³

... incorporar el paisaje a la docencia y, aprovechando su potencial transversal y motivador, convertirlo en un verdadero libro abierto de aprendizaje significativo, innovador y activo.
(Delgado & Ojeda, 2007, 5)

Partimos por integrar el texto al contexto, para plantear un punto de vista que incorpora a los arquitectos con sus entornos; pero no en un paisaje para contemplarlo; sino más bien, uno en el cual los espectadores pueden intervenir con la finalidad de realizar un aprendizaje social y significativo. Compartir algunas de las experiencias que emergieron dentro de un trayecto de viaje para la realización de un taller, coadyuvó a reflexionar en torno a los sistemas de enseñanza-aprendizaje, para complementar el programa académico de la licenciatura en arquitectura de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Azcapotzalco.

Hemos separado en apartados aquella información que trata de llevar al lector hacia un trayecto más por recorrer. De este modo, posterior a esta introducción podrás encontrar un apartado que otorga más detalles de la localidad, seguido de un análisis de la relación entre las experiencias recabadas y el ámbito teórico. Después, el cuarto apartado establece no hacer arquitectura simulada; sino una que obedezca a las necesidades de una población determinada. Consecutivamente se establecen las maneras para contribuir con

1. Doctor en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo. Profesor Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco y Profesor Visitante de la ESIA-Tecamachalco, del Instituto Politécnico Nacional. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Integrante de la Brigada Académica Interdisciplinaria de la UAM-A. Correo electrónico: **g_e_n_a_r_o@hotmail.com**

2. Abogado, Ingeniero en electrónica y Diseñador Industrial. Profesor Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco. Coordinador de la Brigada Académica Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad de Azcapotzalco. Correo electrónico: **davidcastillonu@hotmail.com**

3. Licenciado en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, licenciado en Ingeniería Física y maestro en Sociología por la UAM-AZC. Integrante de la Brigada Académica Interdisciplinaria de la UAM-A. Correo electrónico: **cesarmujica27@gmail.com**

la arquitectura, mediante la: investigación, proyección, docencia, elaboración y concreción; dentro de las cuales serán tratadas las nociones de transgredir el aula, en cuanto a espacios de aprendizaje. Finalmente, se plantea la difusión de las experiencias que contribuyen a la integración del grupo de investigación. Esperamos que alguno de los puntos tratados sea de tu interés y contribuya al mejoramiento de los quehaceres dentro de la enseñanza-aprendizaje.



Foto 1. Brigada Académica Interdisciplinaria.
Fuente: Foto propia, BAI en Zapotlán de Juárez,
Hidalgo, 30 de septiembre de 2018.

Aprender de la localidad

Un viaje realizado desde la sección norponiente de la Ciudad de México hasta el kilómetro 69 sobre la carretera federal México – Pachuca, nos permitió entrar a la localidad de Zapotlán de Juárez en el Estado de Hidalgo. Inmediatamente al cruzar el arco que da la bienvenida a sus visitantes, percibimos su auditorio ejidal frente al panteón; sus sendas estrechas, con poca afluencia vehicular y los comercios puntuales que aparecen de vez en cuando como extensión de las casas, nos condujeron hacia dentro de un ambiente local, compuesto por dinámicas rururbanas, de mayor lentitud; ligado por la carretera a ciudades diversas.

Zapotlán deriva del náhuatl Tzapotlan, compuesto etimológicamente por: tzapotl que quiere decir zapote y tlan que quiere decir lugar de o lugar abundante en (Gómez, 2001, 240), por ende, es el lugar de zapotes (fruta dulce). Se encuentra ubicada en la Zona Metropolitana de Pachuca que junto a la Zona Metropolitana de Tulancingo y próxima a la Zona Metropolitana de Tula, yacen en la sección sur del Estado de Hidalgo y tienden a unirse a futuro con lo que algunos autores han denominado la Megalópolis de la Ciudad de México o la Corona Regional del Centro de México. Zapotlán se encuentra a unos 18 km al noreste de la ciudad de Tizayuca Hidalgo, esta última considerada dentro de la Corona Regional del Centro de México. Por lo que algunas de las actividades de los habitantes tienden a obedecer el carácter de ciudad, es decir muchos de sus habitantes realizan trayectos cotidianos desde el pueblo hacia las metrópolis próximas o incluso hasta el centro de la Ciudad de México para trabajar o para estudiar, por lo que una sección de la

población obedece a los patrones de la Ciudad dormitorio (Hardoy, 1992). Por ende, las cuestiones agrícolas (maíz, cebada, frijol, trigo; nopal y manzana principalmente); ganaderas (ovino, caprino y porcino); apícolas y cunícolas se pierden generacionalmente y el ámbito ejidal tiende a conformar espacios privados.



Mapa 1. Ubicación de Zapotlán de Juárez en el ámbito de las metrópolis.

Fuente: realización propia. Zapotlán de Juárez y su relación con las metrópolis, próxima a la Corona Regional del Centro de México, a 18 kilómetros del municipio de Tizayuca.

Parte de sus predios se encuentran en venta para establecer desarrollos industriales, acorde al desplazamiento productivo industrial que acontece desde el centro de la Ciudad de México para ubicarse en periferias nuevas. A pesar de que los procesos globales inciden paulatinamente en la comunidad de Zapotlán; el desarrollo local aún presenta una alternativa que expresa una comunidad autónoma. “La estrategia de desarrollo local se pone en marcha con la crisis económica y la crisis del Estado-Nación en el contexto de globalización de la economía capitalista y de nuevas demandas sociales vinculadas con la mejora humana y el cuidado del medio ambiente.” (Alcañiz, 2008, 311). Dichas cualidades quedan expresadas en las dimensiones de los predios que además de alojar la casa, tienen espacios para el sembradío; por ende, los habitantes se encuentran con la alternativa laboral: campo-ciudad; existe una delincuencia mínima y una seguridad en la que la mayoría de los habitantes se conocen.



Foto 2. Acarreo de material.
Foto propia: BAI en Zapotlán de Juárez,
Hidalgo, 30 de septiembre de 2018.

La arquitecta Selene Laguna Galindo con sus alumnos de licenciatura, ya había realizado previamente remodelaciones y construcciones con la población ejidal. Por lo que cuestiones diversas tales como: alojamiento y alimento, nos fueron otorgadas por la comunidad. El taller, impartido por el arquitecto Ramón Aguirre Morales, integrante del Instituto de Bóvedas Mexicanas y Tecnologías Regionales (IBOMEX), fue realizado del 28 al 30 de septiembre de 2018, previamente requirió la construcción de los marcos rígidos concluidos y la preparación de andamios; el demás trabajo fue realizado durante el taller, más sin embargo por cuestión del tiempo la obra no fue concluida.

Dentro de las delimitaciones concierne mencionar que al llevarse a cabo un taller de enseñanza-aprendizaje de técnicas constructivas, el objetivo radicó en transmitir el conocimiento y en segundo término concluir la edificación. Por lo que en determinados momentos y con la finalidad de capacitar a los estudiantes fue indispensable colocar y quitar una y otra vez bloques de tabiques para que quedará asentado el proceso constructivo. El último día se capacitó a cuatro albañiles de la zona para que pudieran culminar la bóveda, los albañiles a diferencia de los alumnos trataban de establecer líneas rectas en lugar de curvas, así mismo humectaban los tabiques en lugar de trabajar en seco, con mayor dedicación lograron aprender la técnica. Para ahondar en los procesos de enseñanza-aprendizaje resulta conveniente reflexionar en torno a los vínculos entre la teoría y la práctica.

1) Reforzamiento de los vínculos entre la teoría y la práctica.

Hacer, decir y pensar o acorde a la película *Metrópolis* con dirección de Fritz Lang: "el mediador entre el cerebro y las manos ha de ser el corazón" (Pommer & Lang, 1927). En dicha película se establece una crítica hacia el quehacer mecánico carente de sentido y de motivación, ocasionada por la contradicción entre lo que se piensa y se hace. A su vez en la cinta, se establece la posibilidad de establecer reflexiones aún en entornos donde los obreros forman parte de las cadenas de producción.

Actualmente la separación entre la teoría y la práctica está permeada en las escalas diversas, desde la división internacional del trabajo. En continuidad a Pommer & Lang (1927) resulta posible que incluso las tareas mecánicas conlleven a la reflexión. Dicha relación encierra cuestiones ontológicas, tales como ¿para qué? o ¿para quién? hacer. En el ámbito académico, tanto las investigaciones teóricas, como los casos empíricos son complementarios, la relación entre ellas resulta fundamental, puesto que la teoría por la teoría terminaría por distanciarse de la realidad y la práctica por la práctica caería en una actividad mecánica. Dicho distanciamiento acontece en la vida universitaria donde muy a menudo los docentes responden dudas que no surgen de los alumnos, de este modo, las respuestas caen en el olvido o en la incomprensión.

Las experiencias vívidas realizadas en el taller tendieron a generar imágenes fáciles de recordar y maleables para el fomento de reflexiones; como a su vez la acumulación de conocimientos resultó propensa para ponerlos en práctica. En Zapotlán notamos también que en gran medida las relaciones emotivas (corazón), otorgaron un reconocimiento del otro, durante la convivencia, mediante la empatía y los objetivos comunes que dieron origen a la formación de equipos, lo cual permitió coordinar los tiempos de trabajo y en su conjunto actuar en comunidad. Las rotaciones de los subgrupos en las distintas áreas

de intervención consistieron en la: preparación de mezcla, pegado de bóveda de cañón, de bóveda vaída o de pañuelo, acarreo de material y acarreo de alimentos. De este modo durante el aprendizaje acontecieron una yuxtaposición de escalas, desde el cuerpo individual en cuanto a la relación coherente entre las emociones, la razón y la acción hasta su articulación con el conjunto social.

Con la finalidad de coadyuvar en los intentos por unir la teoría con la práctica, realizamos el taller que entre sus calidades unió a: 1) egresados, 2) población con necesidad de espacios, 3) en un contexto general caracterizado por la pérdida en el poder adquisitivo de la población. De tal modo que existen alumnos y egresados con ánimos de incorporarse en el ámbito laboral, así como comunidades ávidas de mejorar sus condiciones de vida. Los elementos se encuentran desarticulados, por lo que resulta posible reflexionar sobre los panoramas de las crisis permanentes que acontecen de manera global y el quehacer de los universitarios en cuanto a su capacidad de intervenir con alternativas de solución.

En México “A partir de la década de los ochenta se han puesto en marcha diversas políticas con el objeto de insertar a las instituciones mexicanas de educación superior públicas en procesos de “modernización”, “competitividad” y “eficiencia”. (Maldonado, 2000, 69), puesto que posterior a la apertura comercial de 1986, las reformas estructurales privatizaron las instituciones a excepción de la educación y del sistema de salud. Por lo que en los últimos veinte años surgieron diversas políticas para segmentarlos y privatizarlos. El sistema de puntos y becas a la productividad surgidos durante los años ochenta en su mayoría, son uno de los factores que deja en segundo plano la actividad docente y privilegia la investigación, de modo que regula a los docentes para entregar de manera permanente informes de producción.

Así mismo las Reformas educativas rompieron con el ámbito teórico en semejanza al sistema francés, para priorizar el sistema práctico semejante al sistema estadounidense. Bajo tal premisa, una y otra vez fueron implantadas reformas para fomentar la división internacional del trabajo, en el caso de México con la finalidad de tener mano de obra calificada barata; más no para dirigir o incidir en la toma de decisiones. Por lo que cabría cuestionarse ¿para qué fomentar el desarrollo técnico en los alumnos? cuando la tendencia radica en fomentar la práctica sobre la teoría. Existen múltiples respuestas para tal cuestión, entre ellas: buscamos establecer relaciones entre la teoría y la práctica con la finalidad de aprender a problematizar la realidad. De este modo, los estudiantes adquieren iniciativa durante sus procesos de conocimiento, por supuesto, acompañados por un grupo de especialistas que resuelven sus dudas.

Dentro del plan de estudios la disociación entre la teoría y la práctica queda expresada al establecer materias teóricas y prácticas. Generalmente los docentes de las materias teóricas abarcan cuestiones de: historia, integración social, la cuestión del diseño acorde a las localidades y necesidades poblacionales; en cambio los docentes de las materias prácticas generalmente abarcan megaproyectos para una minoría elitista. Las materias teóricas valen la mitad de los créditos del programa y se les dedica menos tiempo. De este modo el estudiante recibe conocimientos teóricos que no tienen cabida al realizar el proyecto arquitectónico. Para dar salida a tal problemática, frecuentemente se actualizan los planes de estudio y se trata de articular las materias mediante el esquema eslabonado, dichas

acciones, en lugar de beneficiar a los estudiantes, les establecen un esquema seriado de materias que no dio respuesta a las problemáticas iniciales y creo otras.

Una manera de incidir ante las problemáticas actuales consiste en transferir los conocimientos teóricos para el mejoramiento de los espacios socio-urbanos o de los paisajes socio-rurales. De tal modo que, así como el espacio académico condiciona los modos de enseñanza-aprendizaje; a su vez las metodologías pueden incidir en la transformación de los espacios para capacitar a los estudiantes.



Foto 3. Estudiantes realizando bóveda de cañón.
Fuente: Foto propia, 29 de septiembre de 2018.

Consideramos a la teoría-práctica en relación sistémica; muy a diferencia del sistema de enseñanza actual que separa ambas. En el taller realizado había alumnos que no tenían idea de ¿qué es una bóveda?, ¿cómo se soporta? y mucho menos ¿cómo se construye? La proximidad entre la teoría y la práctica, durante la elaboración del taller fue progresiva, permitió realizar presentaciones con imágenes al comienzo de cada día para posteriormente aplicarlos. Las interacciones entre lo conocido y su aplicación social ocasionaron dudas diversas en los estudiantes y por lo general de una respuesta surgieron nuevas incógnitas; así mismo -en algunos casos- una pregunta presentó respuestas múltiples.

Durante la realización del taller el Arquitecto Ramón Aguirre mostró la manera elemental de unir dos piezas de tabique en seco, las cuales permitieron adherir otra después de dejarlo secar 15 segundos aproximadamente, de manera consecutiva, hasta unir 5 piezas en voladizo. Paulatinamente el uso de las herramientas y el desarrollo de la técnica quedó familiarizado hasta lograr una extensión del cuerpo. “La construcción y la técnica constructiva son inseparables, entender las propiedades y características de ésta última es esencial para concebir el diseño y edificación de un inmueble, sin la experimentación de la técnica, la arquitectura sería una lengua escrita y dibujada, remitida a mesas de dibujo y

salones de clase.” (Ledesma, 2013, 23). De este modo el tránsito de lo real, su abstracción y su puesta en práctica sobre un mismo elemento, a largo plazo conllevarán a comprender la naturaleza de las partes que componen el conjunto arquitectónico.

La construcción de las relaciones entre la teoría y la práctica, en la mayoría de los integrantes chocan con su formación, con aspiraciones capitalistas, por lo que un sector reducido de estudiantes es el que busca incorporarse en quehaceres que requieran trabajo y una aproximación a las comunidades. De tal modo que al finalizar el primer día de trabajo nos encontramos con expresiones tales como “yo no estaba segura de estudiar arquitectura, pensaba dejar la carrera; pero después de esto estoy segura en estudiarla” (Laura, alumna de 1er trimestre de arquitectura). Laura menciona que la realización del taller es un motivo que la hace reflexionar para no desertar de la licenciatura. Al respecto, la deserción universitaria es causada por múltiples factores entre los que destacan el origen social, tipo de colegio de egreso, toma de decisiones de los alumnos en relación a la movilidad social ascendente, evitar movilidad socialmente descendente, creencias sobre su probabilidad subjetiva de éxito, expectativas de naturaleza intrínseca o extrínseca, condicionamiento de las alternativas por limitaciones económica, realización de trabajo y estudio simultáneo y capacidad de generar procesos adaptativos en función de las limitaciones económicas (Quintela, 2013). En efecto realizar estudios en la actualidad es toda una proeza que se logra mediante el esfuerzo social con la finalidad de ascender o mantener un estatus social.

Así mismo, mediante comentarios casuales con un fondo ontológico, los integrantes expresaron el contraste entre los imaginarios a que alude la palabra arquitectura generalmente pensada y difundida para la realización de edificaciones de lujo; con una disparidad a la realidad, en la cual también puede proporcionar entornos dignos con estéticas de austeridad en poblaciones. De este modo, el Taller de Bóvedas fue un ejemplo en el que expresa el momento determinado en que la acumulación de información conlleva a la aplicación y durante dicho proceso emergen reflexiones que actualizan el saber cognoscitivo. La mayoría de los integrantes de la Brigada Académica Interdisciplinaria, en algún momento de su trayectoria impartieron materias de teoría e historia y gradualmente imparten materias prácticas. Coincidimos en que el aprendizaje teórico puede ser reforzado mediante talleres que expliquen el contexto de los momentos históricos y fomenten la reflexión crítica en los alumnos. Por ejemplo, algunos estudiantes después de conocer el proceso constructivo expresaron la idea de realizar prefabricados de los elementos claves para agilizar el proceso constructivo. De este modo la inmersión social del alumno en cuanto agente de cambio resulta posible. Estamos conscientes en que la teoría latinoamericana aún está en construcción.

2) No hacer arquitectura simulada; sino una que obedezca a las necesidades de una población determinada.

Cuantas veces las expresiones de los estudiantes que realizan viajes hacia otros lugares, nos remiten a un pasado, en el cual proyectan mucho por realizar y demasiado por no hacer; pero más que dejarse llevar por los impulsos creativos, avanzan lentamente en el conocimiento de los habitantes, de sus necesidades y de sus costumbres. “Muchos de los componentes esenciales del desarrollo comunitario se realizan en el ámbito de las

representaciones colectivas, pasando a formar parte constituyente y determinante de la conciencia y las acciones de los pobladores.” (Andino, 2014, 80). Una vez asimilado los tiempos y formas de vida de los habitantes, podemos comprender sus expresiones morfológicas a las cuales tratamos de dar continuidad, de este modo, “... la masificación de la cultura es una necesidad y una estrategia para hacer más fuerte la identidad nacional y la soberanía.” (Pérez et al., 2008, 51).

Previo a las intervenciones sobre el espacio, el dialogo con los habitantes futuros, auxilia al desarrollo de los modelos de representación, de tal modo que los alumnos puedan transitar paulatinamente del diseño individual al diseño social, puesto que “los estudiantes de arquitectura en la fase temprana del proceso de diseño dibujan para ellos mismos, para ayudarse a sí mismos a ver, razonar y entender sus ideas y su modo de trabajo.” (Rangel & Aníbal, 2017). Los ejercicios a partir del concepto arquitectónico tienen base en una población determinada, hasta el desarrollo de los planos. Dichas prácticas agilizan los procesos de construcción, de este modo, entre más detalles presenten las elaboraciones; más económica resultará la edificación.

Si se tiene presente llevar a cabo lo imaginado a lo tangible, emergen nociones en relación con: los costos, necesidades, materiales e implicaciones que representa cada trazo, por supuesto que son aprendizajes progresivos durante el avance de los estudiantes. Durante el taller realizado acontecieron aprendizajes diversos, primeo en cuanto al proceso mismo vinculado con los habitantes locales. Además, el contacto con las herramientas y los materiales permitió dilucidar formas, tamaños, así como establecer proporciones. En este caso el conocimiento del tabique cuña, resultó en la proporción adecuada para el trabajo de bóveda sin cimbra. El aprendizaje análogo permitió notar que los materiales influyen y modifican al proyecto, lo cual conlleva a establecer una mejor tomar de decisiones.



Foto 4. Comunidad y egresados.

Fuente: foto propia, preparado de mortero, 28 de septiembre de 2018.

Generalmente tratamos de realizar arquitectura con los actores sociales (habitantes, Estado, agentes financieros, albañiles, etc.). Así como resulta muy importante consultar en la cabecera municipal, alcaldía o entidad gubernamental qué formas, materiales y acabados son permitidos con la finalidad de integrar las obras en el contexto. Puesto que "Por su razón socio-cultural, la arquitectura tiene una manifiesta carga simbólica; más que un modelo que puede repetirse masivamente en cualquier parte del mundo, debe asumirse como medio de expresión de la historia, de la cultura de las diferentes civilizaciones y por antonomasia, de las actuales sociedades ..." (Rosales et al., 2016, 265). Analizar lo observado, es una destreza que se obtiene con la experiencia, por ende, enseñar a los futuros arquitectos a valorar el trabajo socialmente materializado permite paulatinamente transitar de meras aproximaciones estéticas hacia interpretaciones simbólicas que admitan abstraer parámetros para realizar un conjunto en armonía con las condiciones actuales; así mismo establecer comparaciones entre lo pensado, lo representado y lo vivido.

Las experiencias de viaje dejaron impronta en los integrantes, por medio de un cúmulo de imágenes, sensaciones y emociones que de otra manera no pueden ser adquiridas, de tal modo que conocer a los futuros habitantes hace de la arquitectura un quehacer con sentido. En cambio, la arquitectura simulada, resulta útil; pero incompleta. El riesgo de la arquitectura simulada consiste en una reducción de variables e incluso en una manipulación de estas, lo cual conlleva al estudiante a distorsionar los problemas de diseño, incluso hacerlos inexistentes. Las simulaciones son herramientas útiles; pero es indispensable fomentar el desarrollo apegado a un contexto real. La inmersión en un entorno cotidiano, además de dejar una impronta mayor durante el aprendizaje, coadyuva al desarrollo crítico del quehacer de los arquitectos.

3) Compartir el conocimiento para contribuir con la arquitectura.

Nuestra inquietud por fomentar las reflexiones en los estudiantes y a la vez establecer metodologías para conocer sus distintos enfoques, se fueron desarrollando durante el avance y culminación del taller. Al respecto se proyectó el video del arquitecto Oscar Hagerman Mosquera, el cual describe la austeridad de una cabaña, para indicar que también es arquitectura. Las invitaciones a dilucidar propiciaron que algunos estudiantes buscaran inscribirse con los docentes de la Brigada Académica para los trimestres siguientes, donde dieron seguimiento a dichas nociones.

La continuidad de los talleres y su difusión mediante eventos diversos nos parece una de las maneras en que resulta posible compartir el conocimiento para contribuir con la investigación, proyección, docencia, elaboración y concreción de la arquitectura. Así mismo, continuaron los trabajos con la comunidad de Zapotlán, mismos que realizó la arquitecta Selene Laguna Galindo; además de participar con otras comunidades y grupos organizados.

En cuanto a ¿cómo hacer llegar el conocimiento en un contexto determinado?, es decir: ¿cómo desarrollar el taller en un entorno de pobreza? Dentro de nuestras actividades como Brigada tratamos de aproximar las condiciones solventes para poder acercarnos a tales experiencias hacia los alumnos de una universidad pública. Como es sabido cada vez los alumnos pertenecen a familias con menos poder adquisitivo, por lo que implementamos

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

la sustitución de dinero por trabajo, a su vez el financiamiento institucional es realizado por diversos organismos, puesto que solicitarlo a uno sólo presentaría insuficiencia presupuestal, por lo que en ocasiones recurrimos a distintos Departamentos y Direcciones. Desde el ámbito comunitario, los vínculos con: comunidades, organismos, instituciones y un buen manejo presupuestal; nos permite desarrollar nuestras actividades sin costo para los integrantes. La difusión de nuestras actividades vía: Facebook, las publicaciones de los compañeros, la presentación del libro del arquitecto Ramón, la continuidad de trabajos con IBOMEX, así como la presentación de nuestra labor dentro y fuera del país permite dar continuidad a nuestras actividades de investigación y docencia.

Se continuarán impartiendo talleres cómo será el 19 Seminario Iberoamericano de Arquitectura y Construcción con Tierra, donde se desarrollarán: Talleres, Conferencias y otras actividades del 15 al 18 de octubre de 2019 en el estado de Oaxaca, evento organizado por el Instituto de Bóvedas Mexicanas y Tecnologías Regionales, del cual se nos otorgaron 20 medias becas de inscripción y el otro 50% fue cubierto por nuestra División de Ciencias y Artes para el Diseño, así como el transporte lo conseguimos mediante el apoyo institucional, de tal modo que el viaje será cubierto al 100% para los alumnos, como han sido todas nuestras actividades.



Imagen 1. Carteles de difusión 2018 y 2019.

Fuente: BAI-UAM 2018 en Zapotlán de Juárez, Hidalgo y SIACOT 2019 en Oaxaca.

4) Transgredir el aula, en cuanto a espacios de aprendizaje.

Las dinámicas de las comunidades rurales o de los entornos urbanos requieren de mantenimiento y de adecuaciones que mejoren la calidad de vida de sus habitantes. El acercamiento hacia dichos entornos permite notar las carencias que presenta cada territorio determinado. Por lo tanto, problematizar los trayectos forma parte de una mirada metodológica que orienta los quehaceres de la arquitectura hacia donde es necesaria. En consecuencia, el ámbito pedagógico dentro del aula otorga certezas que pueden ser puestas en práctica para transitar los espacios de aprendizaje. Por ejemplo, La multiplicidad de actividades tuvo de base la comunicación diversa y constante, similar a los ejercicios dentro del aula: tratamos de asimilar y guiar los diálogos pensando en los efectos que ocasionará en los estudiantes, dichos parámetros auxiliaron el movimiento continuo dentro del taller. Por supuesto un toque de actitud positiva siempre fue bien recibido ante entornos dinámicos.

De manera individual cada docente aportó sus experiencias previamente desarrolladas: primero solicitando el uso de talleres o espacios ajardinados dentro de la universidad para el desarrollo de actividades complementarias, posteriormente en otros ámbitos institucionales y finalmente dentro de las comunidades, de tal modo que las experiencias grupales nutrieron al taller.

Diversos autores mencionan las categorías aún en formación que establecen las relaciones de enseñanza-aprendizaje dentro y fuera del aula, por ejemplo: la Ciudad Educadora (Salcedo, 2008); Ciudad Digital y Ciudad Incluyente (Berra, 2013); Ciudad Sostenible (Benjumeda & Romero, 2017); entre otras, las cuales tratan la dialéctica: seres humano-entorno, en cuanto a la posibilidad de incidir socialmente en los territorios, como a su vez los espacios materiales inciden en la formación de los seres humanos. De tal modo que al vivir las relaciones entre los seres humanos y su entorno coadyuva a fortalecer los valores que deja el trabajo colectivo materializado, donde las intervenciones sociales prevalecerán con el tiempo, tal proceso permite fomentar la responsabilidad de acción. De esta manera, el grupo expresó un deber compartido, fomentado por las acciones docentes que sirvieron de ejemplo a seguir.

La comunicación posterior a las actividades permitió establecer contrastes de lo aprendido, acorde a puntos de vista diversos. De este modo fue posible transitar del aprendizaje subjetivo al desarrollo de un conocimiento objetivo. Las expresiones de lo acontecido contribuyeron para asimilar que tanto se entendió, de tal modo que entre compañeros fue posible guiar el conocimiento recabado. "Al intentar comprender las ideas de los otros y de reconciliarlas con las propias, implica un proceso de negociación de significados que puede resultar en la co-construcción o construcción conjunta de nuevas ideas, de nuevos procesos de pensamiento o de nuevas estrategias de solución de problemas." (Correa, 2006, 147)

Los procesos desarrollados con la comunidad condujeron a los estudiantes al conocimiento de sus capacidades y a poder actuar en diversas tareas que transgredan lo académico y formarán parte de su vida cotidiana, entre ellas, la producción social del espacio. "Por otra parte la cognición distribuida divide la carga de trabajo cognitivo, permitiendo al

grupo completar de manera conjunta lo que ninguno de sus miembros podría conseguir por sí sólo." (Correa, 2006, 146) De este modo, el comportamiento social de andamiaje permite transferir las capacidades de los compañeros más capacitados hacia los demás. Al culminar las actividades el grupo fue capaz de resolver una misma problemática desde diversos enfoques. De tal modo, que buscamos generar herramientas fuera del aula; puesto que no basta con poseer los conocimientos; sino que es necesario preparar las condiciones futuras para el diálogo e intervención. En su conjunto logramos articular nuestras actividades en sistemas de producción con base en la autogestión social.

5) Difundir las experiencias que contribuyen a la integración del grupo de investigación.

Más que imaginar que basta con reunir a un grupo de académicos para integrarlos, hemos notado que las dificultades del entorno y la manera de solucionarlo nos aproximaron en diversos momentos hasta conformar la Brigada Académica Interdisciplinaria y así mismo esperamos que podamos ampliarnos para dar continuidad a nuestra labor. Nuestro conjunto coincide por afinidad, empatía y por los valores que nos permiten continuar con la convivencia. Las actividades complementarias a las desarrolladas en la institución académica coadyuvaron para conocer y reconocer nuestros alcances y limitaciones. De este modo, la continuidad de la enseñanza hacia los alumnos; también resultó en múltiples aprendizajes que incidieron en la cohesión del grupo.

En cuanto al núcleo básico docente, las experiencias acontecidas en los diversos trayectos nos han convertido en algo similar a una familia extendida, donde prima la confianza, de tal modo que las actividades múltiples son divididas para que podamos dar respuesta a nuestras obligaciones. Por supuesto que con el devenir del tiempo hemos notado el carácter, las deficiencias y virtudes que coinciden en la mayoría de los casos para establecer una distribución del trabajo.

La integración se logró mediante la participación de cada persona, en este taller nos sorprendió que, a pesar del sol intenso, el grupo no paró de trabajar; por supuesto que estamos conscientes que en ocasiones el trabajo es arduo y requiere de una rotación constante. Por lo que previo a cada actividad, es fundamental establecer las reglas y modos de llevarlas a cabo, de este modo, durante el taller en Zapotlán cada uno ya conocía lo indispensable a realizar. Inevitablemente la búsqueda de respuestas ante las mismas problemáticas nos permitió ir trazando ejes de acción dentro del ámbito educativo con vertientes para tejer lazos con distintas comunidades. Sabemos que aún quedan preguntas y respuestas que no han sido exploradas, por lo que seguiremos tratando de hacer llegar la universidad hasta su población.

Antes de salir de viaje la Brigada Académica Interdisciplinaria era una; después de regresar éramos otros, nos encontramos con alumnos y egresados que proponían la realización de nuevos talleres. Nuestra experiencia nos indicó que además de la realización de las actividades tradicionales de la docencia e investigación, es necesario fomentar: 1) una mejora en las condiciones laborales; como a su vez promover: 2) el acceso a la educación superior. De este modo, a pesar de las limitaciones que pueda presentar nuestro contexto, existen convicciones que nos llevan a una participación conjunta.

Las experiencias recabadas permitieron dar nociones para: organizar, planificar, realizar y evaluar los viajes que coadyuvan a la profesionalización del universitario en sus distintos niveles, para aprender a problematizar la realidad, con el reto de incitar alternativas de solución. Por todo lo anterior se puede aseverar que las experiencias recabadas durante el transcurrir de la carrera académica pueden ser complementados con vivencias que inciten la participación del estudiante en ambientes determinados, para recuperar el quehacer del arquitecto y en tal sentido, organizar la autogestión en la arquitectura.

Bibliografía

- Alcañiz Moscardó, Mercedes (2008) El desarrollo local en el contexto de la globalización, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, UAEMex, núm. 47, mayo-agosto 2008, pp. 285-315.
- Andino Elvira, Maritza (2014) Desarrollo comunitario en articulación con el conocimiento, poder y comunicación, *Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas*, Fundación Miguel Unamuno y Jugo, Maracaibo, Venezuela, volumen 10, núm. 28, mayo-agosto, 2014, pp. 64-81.
- Benjumeda, Francisco J. & Romero, Isabel M^a (2017) Ciudad Sostenible: un proyecto para integrar las materias científico-tecnológicas en Secundaria, *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, Asociación de Profesores Amigos de la Ciencia: EUREKA Cádiz, España, volumen 14, núm. 3, pp.621-637.
- Berra, Mariella De la ciudad digital a la ciudad incluyente (2013) *La construcción de un capital sociotécnico*, Sociológica, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México, volumen 28, núm. 79, mayo-agosto, pp. 7-49.
- Correa Restrepo, Miralba (2006) *Contexto, interacción y conocimiento en el aula Pensamiento Psicológico*, Pontificia Universidad Javeriana Cali, Colombia, volumen 2, núm. 7, julio-diciembre, pp. 133-148.
- Delgado Bujalance, Buenaventura & Ojeda Rivera, Juan F. (2007) *El viaje pedagógico como método de conocimiento de paisajes. Aplicación a Andalucía*, Investigaciones Geográficas, Instituto Universitario de Geografía, Universidad de Alicante, número 44, pp. 5-31.
- Gómez de Silva, Guido (2001) *Diccionario breve de mexicanismos*, Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica, México, 252 p.
- Hardoy, Jorge (1992) Theory and practice of urban planning in Europe, 1850-1930: Its transfer to Latin America. En: Morse, Richard, ed. y Hardoy, Jorge, ed. *Rethinking the Latin American city*. Washington D.C., W. Wilson Center Press, J. Hopkins University Press, pp. 20-49.
- Ledesma, Pedro Johan Jaime (2013) La técnica constructiva en la arquitectura, *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, Estado de México, México, número 15, enero-junio, 2014, pp. 21-37.
- Maldonado, Alama (2000) *Los organismos internacionales y la educación en México. El caso de la educación superior y el Banco Mundial*, Perfiles Educativos, volumen 22, núm. 87, pp. 51-75.
- Pommer, Erich (director) & Lang, Fritz (productor). (1927) *Metrópolis* [cinta cinematográfica]. República de Weimar: Universum Film AG.
- Ortiz Lazcano, Assael & Castro Guzmán, Martín, (2008) Una revisión histórica de los niveles de bienestar en Hidalgo, a partir de los datos censales, en Assael Ortiz Lazcano & María Felix Quezada Ramírez (coords.), *Etnicidad, migración y bienestar en el estado de Hidalgo*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca, México, pp.13-28.
- Pérez Álvarez, Celina Esther; et al. (2008) *Cultura, identidad nacional y geografía*, Varona, Universidad Pedagógica Enrique José Varona, La Habana, Cuba, número 46, enero-junio, 2008, pp. 46-51.
- Quintela Dávila, Gastón E. (2013) Deserción universitaria, una aproximación sociológica al proceso de toma de decisiones de los estudiantes. *Sociedad Hoy*, Universidad de Concepción Concepción, Chile, núm. 24, enero-junio, pp. 83-106.
- Rangel Rodríguez, Violeta & León Salazar, Ramón Aníbal (2017) Particularidades cognitivas asociadas a la representación digital en estudiantes de Arquitectura, *Educere*, Universidad de los Andes, vol. 21, núm. 69.
- Rosales, María Alejandra, et al. (2016) Relación entre Arquitectura - Ambiente y los principios de la Sustentabilidad. *Multiciencias*, Universidad del Zulia Punto Fijo, Venezuela, volumen 16, núm. 3, pp. 259-266.
- Salcedo, Marco Alexis (2008) Una reflexión crítica sobre ciudad educadora *Revista Científica Guillermo de Ockham*, Universidad de San Buenaventura Cali, Colombia, volumen 6, núm. 2, julio-diciembre, pp. 91-107.

ARQUITECTURA Y VIAJE. UNA EXPERIENCIA DOCENTE EN LA BOGOTÁ PROFUNDA

CRISTINA ALBORNOZ¹

LUCAS ARIZA²

RICARDO DAZA³

DANIEL FELDMAN^{4 5}

1. Introducción: El viaje como medio, no como fin

El viaje logra que asuntos cotidianos que están presentes en nuestro día a día, pero que olvidamos quizás por esta razón, cobren un protagonismo latente y se hagan visibles. El viajero desvela con mayor facilidad lo cotidiano cuando sale de su entorno que cree conocido y sabido. Esa es la situación o circunstancia en la que nos interesa habitar y actuar. En ese estado de alerta propio de quien se sabe vulnerable por no controlar la totalidad de lo que puede ocurrir. Esa incertidumbre que acompaña a quien viaja es la que inunda el paquete de cursos de los que trataremos en este texto⁶.

La arquitectura hace parte de un grupo muy amplio de áreas en las que los viajeros han dado cuenta del impacto de sus travesías en sus vidas y en la manera como han transformado su entendimiento del mundo. Los viajes implican un esfuerzo por romper las fronteras de lo conocido. Mediante el estudio de los viajes consideramos que es posible reconocer las fronteras espaciales y temporales en las que la arquitectura puede incidir. Así también, el viaje permite reconocer las dimensiones en las que la arquitectura se agota y requiere de estudios de otros campos para dar cuenta de lo real o de lo imaginado.

1. Universidad de Los Andes – Correo electrónico: calborno@uniandes.edu.co

2. Universidad de Los Andes - Correo electrónico: l.ariza48@uniandes.edu.co

3. Universidad Nacional de Colombia y Universidad de Los Andes - Correo electrónico: dazaricardo@gmail.com

4. Universidad de Los Andes - Correo electrónico: namdlef@uniandes.edu.co

5. Queremos agradecer la colaboración especial de Daniela Arango.

6. Proyecto, Análisis y Teoría, son tres cursos que conforman la Unidad Intermedia Arquitectura y Viaje dictada a estudiantes de pregrado de Arquitectura entre sexto y octavo semestre en la Universidad de Los Andes en Bogotá, Colombia.

Cuando el viaje es tratado como medio y no como fin, se pone atención a las maneras distintas de desplazarse (a pie, sobre algún animal, bicicleta, motocicleta, auto, bus, tren, barco, avión, avioneta, ...), a los encuentros con personajes que hacen parte de estos viajes (sus actividades, si son permanentes o efímeros, a los vínculos que tienen con sus realidades e historias), al vestuario, a los objetos así como a los escenarios para poder apreciar los detalles cuidados, el espacio y su carácter y también a la meteorología, el clima, la temporalidad de la historia, entre otras variables. Confiamos en que atender estos temas es de relevancia para quien está queriendo aprender a pensar y enfrentar nuestra disciplina. A partir de viajes que hemos leído o contemplado con cuidado y disfrute, se muestran a continuación reflexiones conjuntas, construidas por profesores y estudiantes, que dan cuenta del brillo que toman asuntos fundamentales en nuestra experiencia mientras viajamos.

- *La curiosidad*

Asunto clave en esta experiencia conjunta de arquitectura y viaje. La curiosidad se compone de pequeñas preguntas que encuentran un orden particular que les da sentido. Algunas de estas preguntas surgen durante la infancia y se conservan en su esencia durante toda una vida. En la adultez estos interrogantes se van fortaleciendo y hacen posible que la curiosidad siga existiendo e incluso aumente y crezca. La experiencia autobiográfica, genuina e inocente, se enriquece con el aprendizaje y la formación, cuando se conecta con saberes universales y de mayor calado. Si eso ocurre, el interés y la pasión de quien se pregunta está garantizado y en esa medida también la conexión del individuo con su quehacer.

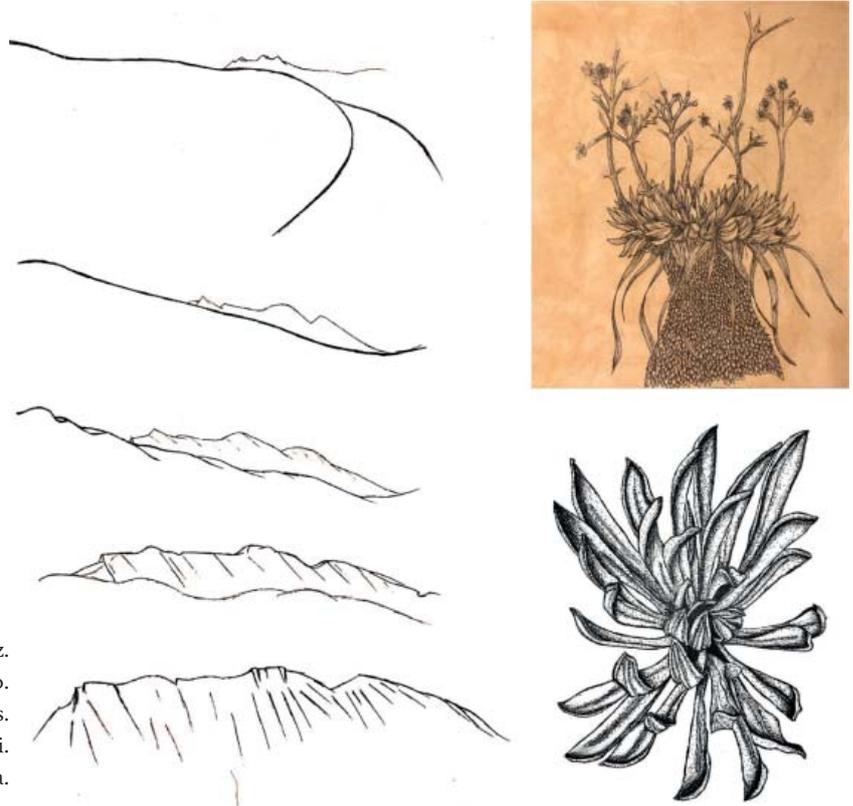
- *La observación*

Aquello que genera la curiosidad y el cuestionamiento. La observación es otra cualidad fundamental que relaciona al arquitecto con el viajero. Trata de percatarse de ver, no sólo de mirar. Y para eso, el dibujo es una herramienta muy valiosa. No se trata de dibujar con talento o dibujar por lo bello del dibujo en sí. Se trata de darnos tiempo para captar lo que la realidad tiene para ofrecernos. A través del dibujo, además, podemos comprender eso que miramos y que tratamos de ver. Esa comprensión hace que el entorno se vuelva significativo y haga parte de los recuerdos que componen nuestra experiencia. «Creo que la visión importa más que el dibujo; y preferiría enseñar a dibujar a mis alumnos de tal modo que aprendieran a amar la naturaleza que enseñarles a ver la naturaleza de tal modo que aprendieran a dibujar»⁷. Lo que importa, por encima de todo, es ver. Todo lo demás, el dibujo en este caso, no es ni más ni menos que una técnica para ver. El medio para alcanzar el fin.

- *Las expectativas*

Cualquier viaje comienza a realizarse en la mente sin que el cuerpo aún se haya desplazado. Empezar sin desplazarse construye una imagen futura de lo que sucederá que habitualmente no coincide con la imagen real que encontraremos una vez el viaje acontezca. La realidad del viaje suele no ser coincidente con la realidad imaginada por anticipado. Esa diferencia entre las expectativas y la realidad, abre posibilidades y alternativas que pueden enriquecer el proceso, si se tienen en cuenta de manera provechosa.

7. Ruskin, J. *Técnicas de dibujo*, p.19.



Figuras 1. Dibujos del Páramo de Sumapaz.
1.1. Acercamiento al páramo.
Luz Deluna Gilkes.
1.2. Dibujo a la manera de Leonardo Da Vinci.
Sara Gabriela Pinilla.
1.3. Dibujo al interior del paisaje.
Maria Camila Silva.

- *Lo inesperado*

Uno de los pánicos mayores a los que se enfrenta el arquitecto, y cualquier persona que pretenda crear alguna cosa, es el de disponer de un papel en blanco en el que comenzar a proyectar. El viajero también planea sus movimientos partiendo de un papel en blanco. En el transcurso del viaje, aparece lo inesperado que potencia la creatividad y lo llevan a sacar lo mejor de sí, a “rebuscarse”, a tratar de conocer sus límites. Algo así relata Federico García Lorca, al contar un episodio que sucedió en una noche de cante: “Entonces la Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena (...). La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades, es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido”⁸.

- *La imaginación*

A partir de la observación profunda de la realidad otras situaciones llenas de esperanza y de misterio pueden ser generadas. “Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual, de una ampliación

8. García Lorca, F. 1933. “Juego y teoría del duende” en Federico García Lorca. *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1986. Puede leerse en Síntesis de Federico Soriano, 46

de las escalas y categorías de la realidad, una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite⁹. Aquí la literatura juega un papel fundamental. Como lectores, a través de las palabras que alguien ordenó de buena manera, somos capaces de activar nuestra imaginación. Como escritores¹⁰ o relatores, la literatura también nos obliga a observar con cuidado lo que queremos escribir. Y al escribir, la imaginación entra en el juego, como escribió Luis Moreno Mansilla (2002): "Escribir es de alguna forma, mentir... pero al mentir, el hombre imagina".¹¹

- *La quietud y el movimiento*

Para ser conscientes de lo que se está moviendo debemos tener un elemento estático que sirva de referencia. Para poder reconocer nuestro viaje, debemos tener un punto de origen, frente al que medir el viaje y medirnos nosotros como viajeros. La arquitectura en unas ocasiones es esa referencia frente a la que medirnos, como puede leerse en palabras de Luis Martínez Santa-María (2004): "El movimiento de las nubes puede ser apreciado gracias al periscopio del patio. Los límites ovalados que ofrece la construcción hacen posible ver la dirección y la velocidad de una nube, a la que afuera, en la ciudad, alguien hubiera creído pequeña o inmóvil. Este patio obra del arquitecto sueco Sigurd Lewerentz, vuelve a cada nube algo irrepetible. Provoca por cada nube una nostalgia por su forma perdida y renovada. Crea un camino, un propósito a la nube pasajera que parece de pronto dirigida hacia algo".¹² En otras ocasiones, es la arquitectura la que se mueve, se altera y se transforma frente a la repetición histórica de hábitos y maneras de hacer las cosas que perduran o se diluyen a lo largo del tiempo. La quietud es necesaria para poder apreciar el movimiento.

- *La selección y la edición*

Con antelación, mientras que acontece y una vez acaba el viaje, ocurre algo que llama la atención y que consiste en nuestra capacidad para seleccionar, recortar y destacar u olvidar ciertos momentos del viaje. Unos desaparecen y pasan a mejor vida y otros perduran y siempre serán recordados, cada vez de manera distinta. Esto hace posible la intensidad de nuestra vida, así como, cierta coherencia que somos capaces de detectar en los recuerdos y en los planes futuros. El presente, por no disponer de esa posibilidad de edición, carece de esa coherencia mencionada. El proceso de proyectar guarda similitud con esta experiencia de edición del tiempo vivido. Son unas pocas intenciones las que perduran, las que se desean con fuerza para que estén presentes en los proyectos, con las que se espera darle sentido al espacio habitado. De una gran película, que es nuestro día a día, la memoria y la anticipación extraen unos instantes reveladores, cargados de intensidad.

- *La continuidad*

Es importante entender que el viaje hace parte de otro tiempo más largo, extenso,

9. Alejo Carpentier. Puede leerse en *El arte de viajar: cómo ser más feliz viajando* de Alain de Botton.

10. "Escribir: tratar meticulosamente de retener algo, hacer que algo sobreviva, dejar en algún lugar un surco, un trazo, una marca o unas cuantas señales". Percec, G. 2008 *Especies de espacios*. p. 90-91. Puede leerse en *Leer y escribir la arquitectura. Un viaje literario a través de la ciudad de Klaske Havik*, 40-41.

11. Moreno Mansilla, L. *Apuntes de Viaje al interior del tiempo*, p. 11.

12. Martínez Santa-María, L. *Intersecciones*, p. 61.

que tiene que ver con nuestra biografía y con la historia del mundo en el que vivimos. De esa manera, hay viajes reveladores para cada individuo, que destapan vivencias pasadas y ocultas que dotan de significado tanto al entorno en el que vivimos, como al sujeto que está en dicho entorno y lo transforma. Es así como viajar, puede hacernos sentir parte de un tiempo mayor, quizás de cierta generación, de ciertos territorios o de un espíritu de la época. No todo es fortuito y casual. Ocurren sucesos que son fruto de un tiempo anterior, que así pueden explicarse y también interpretarse, para dar lugar a nuevas situaciones que están por venir en un tiempo futuro.

- *La evocación*

Una capacidad puramente arquitectónica que durante nuestra experiencia como viajeros se activa casi sin querer. Evocar es traer a la mente un recuerdo o un sentimiento, y también provocar una reacción o un sentir particular, hacer que aparezcan cosas que son normalmente invisibles. *“La evocación es un prerequisite para el diseño. El objetivo de todo boceto es evocar un mundo que no será real hasta que se ejecute. Diseñar implica la orquestación de la imaginación”*.¹³ Es a través de la evocación como los lugares se conectan con quienes los viven. Finalmente, en la amalgama temporal en la que vivimos, el pasado se vuelve parte del presente, y así, influye en lo que está por llegar. De esa manera, un olor, un sabor, un reflejo, la calidez de un espacio, puede hacernos experimentar varios lugares al mismo tiempo. Sin duda, una sensación muy especial.

El viaje en sí mismo es un detonador de lo que acabamos de enumerar. No tiene fronteras ni escalas ni reconoce barreras entre las disciplinas. De ahí que el estudio del viaje como experiencia universal y a la vez íntima se convierta en el contenido idóneo para dar cuenta de las dimensiones que se pueden ver afectadas por asuntos como los aquí tratados: la curiosidad, la observación, la expectativa, lo inesperado, la imaginación, la quietud, el movimiento, la selección, la edición, la continuidad, la evocación y el acto de intervenir el mundo mediante la arquitectura.

2. Intervenciones a partir del viaje a lo natural y lo construido

Viajar es un delta con múltiples vertientes. Se viaja para conocer mundo y a través del mundo conocernos a nosotros mismos. Sabemos que hay dos tipos de viajeros, aquellos que se mueven físicamente, y aquellos que, sin moverse, se mueven a través de la mente o de la imaginación.

El paquete de cursos que presentamos se propone teniendo esto en cuenta, por eso se divide en dos partes, correspondientes a los atributos del viaje¹⁴: un viaje de exploración, en el que lo de afuera se descubre y se hace parte de uno. Para eso, tenemos a la mano un grupo de viajeros emblemáticos como Humboldt, el Che Guevara y José Eustaquio Rivera, a la manera de maestros, que dan cuenta de un territorio amplio que se aprehende.

13. Palabras de Michiel Riedijk que pueden leerse en *Leer y escribir la arquitectura. Un viaje literario a través de la ciudad de Klaske Havik*, p. 38.

14. “Dos maneras de abordar un viaje: Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente y Viaje alrededor de mi cuarto. El primero requería diez mulas, treinta bultos de equipaje, cuatro intérpretes, un cronómetro, un sextante, dos telescopios, un teodolito Borda, un barómetro, una brújula, un higrómetro, cartas de presentación del rey de España y una pistola. El segundo, un pijama rosa y otro azul” En *El arte de viajar: cómo ser más feliz viajando* de Alain de Botton.

Y un viaje interno, íntimo, en el que lo de afuera influye en lo que se descubre sobre sí mismo en un escenario cotidiano, sin grandes desplazamientos.

El primer viaje sucede en el Páramo de Sumapaz. Un entorno natural agreste e inexplorado. Según datos del Instituto Von Humboldt, el páramo de Sumapaz se extiende en un área de 333 mil hectáreas y se considera el más extenso del mundo. El páramo de Sumapaz tiene una importancia ecológica, hidrológica y económica por su fauna y paisajes únicos, por su riqueza que sirve para la producción y regulación hídrica y por la gran cantidad de alimentos que allí se producen, beneficiando a más de 15 millones de personas. Por su parte, estudios de la CAR¹⁵ Cundinamarca concluyen que existen 635 especies de flora, de 280 géneros y 80 familias¹⁶.



Figuras 2. Páramo de Sumapaz.
Fotografías de: Lucas Ariza

15. Corporación Autónoma Regional y de Desarrollo Sostenible. Son entes corporativos de carácter público, integrados por las entidades territoriales, encargados por ley de administrar -dentro del área de su jurisdicción- el medio ambiente y los recursos naturales renovables, y propender por el desarrollo sostenible del país.

16. Eduardo Chilito. *Preparación de la salida al páramo.*

El segundo viaje sucede en la Zona Industrial de Bogotá. Un entorno construido, cotidiano y subvalorado. La Zona Industrial Histórica de Bogotá, planeada por Le Corbusier en su Plan Piloto del año 1953, es el conglomerado de edificios históricos industriales más grande de Colombia, hija bastarda de Le Corbusier en Bogotá porque no se reconoce como ejemplo tangible del legado del Plan de Le Corbusier para Bogotá. Originalmente dominada por la industria textil, la zona sirvió también como epicentro de la industria metalmeccánica y harinera. El desarrollo urbano y nuevas tecnologías industriales han dejado a la zona en un estado de obsolescencia haciendo que la industria abandone la zona para dar paso a su vocación actual de bodegaje y logística. No obstante, su ubicación a veinte cuadras del centro de la ciudad y con líneas de transporte masivo en dos de sus cuatro costados le otorgaría la posibilidad de convertirse en un Distrito Histórico Industrial. En esta zona es posible reutilizar el legado del Plan urbanístico de Le Corbusier de una manera que desafíen las reglas del mercado inmobiliario y ofrezca a la ciudad este patrimonio construido pero desaprovechado. Esta oportunidad de imaginar una nueva vida para un entorno 100% construido, consolidado y deshabitado hace de la Zona Industrial un escenario de especulación que obliga a los estudiantes a reaccionar de manera propositiva al descubrimiento del lugar.





Figuras 3. Zona Industrial. Fotografías de: Santiago Andrés Gómez, Maria Camila Silva, Daniela Arango y María Carolina Pinedo

Estos lugares descritos, provocan unos sentimientos contradictorios y muy valiosos en quienes deben intervenirlos. Se reconoce en ambas situaciones una resistencia del lugar a ser modificado o alterado. Lo que pide el cuerpo es no hacer nada. Parece que no hay nada que pudiera hacerse en esos lugares. O al menos, nada de lo que hasta el momento como arquitectos han aprendido a hacer. Los lugares se muestran frágiles, intocables, preciosos y a la vez estériles. Las herramientas que hasta el momento atesoran los estudiantes de arquitectura tienen que ver con saber detectar unas necesidades que no se están teniendo en cuenta, unas oportunidades que el lugar anuncia o comunica. Sin embargo, en este caso, esas situaciones no existen. En estos ejercicios no hay problemas a resolver sino preguntas que plantear, por lo que la confrontación con estos lugares es muy exigente. Los estudiantes se encuentran en esa situación extraña, ajena a lo que acostumbran a hacer y ese estado tiene que ver con lo que durante el viaje se siente, con esa posibilidad de experimentar, de indagar, de investigar sin tener claro el destino al que se llegará y todo cuanto acontecerá en el proceso de aprendizaje y de creación.

3. Estrategias: registrar como viajeros

Entre los recursos de registro propios de un viaje se encuentran mapas, bitácoras, atlas, recortes, álbumes, collages, videos, entre otros. A su vez, tenemos noticias de viajes a través de crónicas, memorias y diarios, textos que suelen acompañar los procesos de preparación y realización de toda travesía. Hemos encontrado en estos recursos los aliados óptimos para comunicar las experiencias que se derivan de estos viajes.

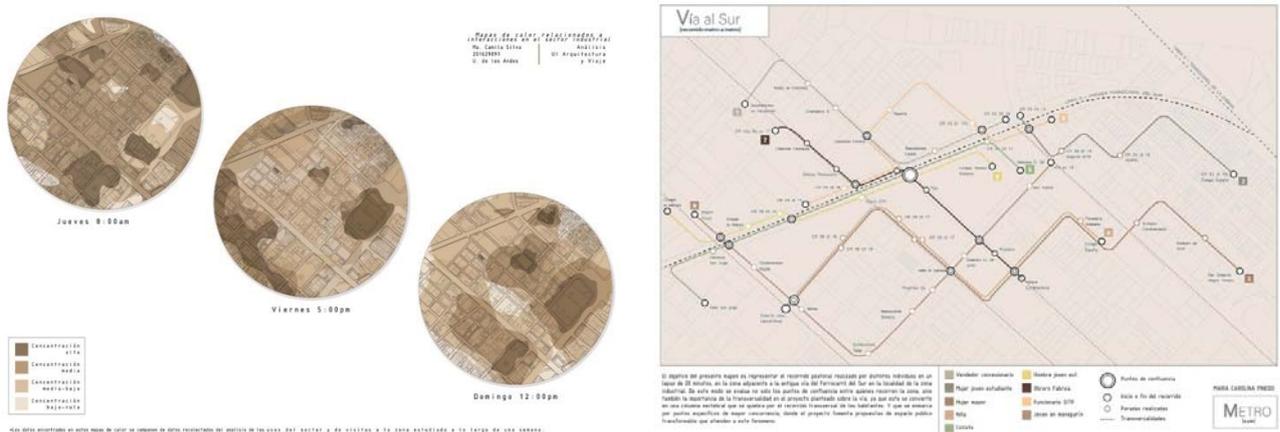
Mapas

El mapa grafica la experiencia que acontece en un territorio, la vuelve lenguaje visual, la comunica, la traduce. Y también la traiciona. Decía un cantautor magistral que el flamenco tiene como propósito traducir la tradición, siendo consciente que en esa operación siempre aparecerá la traición. Cuando se mapea un territorio, se aprehende, se abstrae, se traduce y se traiciona. La complejidad y la riqueza del mismo se reducen, como un sacrificio que el lugar hace para poder ser comunicado, para poder ser contado. Si tenemos una

experiencia en la que nuestro cuerpo ha estado inmerso en ese territorio, con los sentidos abiertos, absorbiendo, seremos menos traidores y más intérpretes.

El mapa pretende hacer visible una información que originalmente se expresa en otro lenguaje, por ejemplo, en números, en palabras, en testimonios, en hechos. El mapa carga información de diversos tipos y orígenes sobre el territorio. Como el viaje, es transversal a todas las disciplinas. El mapa no es un proyecto, es una herramienta que procesa información y la comunica de manera eficaz. El mapa ayuda a entablar una discusión, a conversar, a caer en la cuenta de algo que no es fácil de hacer visible.

El mapa tiene una intención. Puede expresar las diferencias entre naturaleza y cultura, el problema de la escala del territorio y la escala del ser humano, las permanencias del lugar y los cambios en el tiempo. El mapa muestra tiempo y movimiento en el territorio a partir de datos del pasado que de alguna manera reflejen el presente y el futuro. El mapa maneja un nivel de incertidumbre. En un mapa es importante declarar cuál es su intención frente al territorio. La representación es intencionada, para bien y para mal. Además de la intención, que debe ser explícita, el mapa se lee, tiene una narrativa, una estrategia para graficar la información. No existe tal cosa como el mapa correcto. Todo mapa, incluso los más tradicionales muestran una cosa y no otra, revelan unas cosas y ocultan otras. Son mapas que comunican y que atrapan. Son mapas donde contenido y forma son equivalentes.



Figuras 4. Mapas.

- 4.1. Mapas de calor relacionados a interacciones en el sector industrial. Maria Camila Silva.
- 4.2. Vía al Sur: Recorrido metro a metro. Maria Carolina Pinedo.
- 4.3. La dialéctica del tiempo: El espacio y la importancia. Jean Paul Bernier

Textos de otros viajeros: Le prestamos atención a los relatos de viajeros emblemáticos que cambiaron el curso de la historia y también a las reflexiones de viajes cotidianos que cada uno de nosotros realiza. En ambas crónicas lo que queremos destacar es un estado de ánimo, una manera de estar en el mundo, una curiosidad que a día de hoy parece que hemos perdido.

Salimos de la disciplina. No solo se habla de la arquitectura desde la arquitectura. La mirada de científicos, literatos, deportistas, indígenas, expedicionarios, poetas, biólogos, bailarines, etc. sobre la arquitectura es muy diversa y puede enriquecernos enormemente como arquitectos. Leemos textos que provienen de todas estas fuentes para así tener una visión amplia de la arquitectura como escenario; de la arquitectura como configuradora de la realidad y los hábitos de quienes la viven; la arquitectura como termómetro, como medidor de eventos; la arquitectura más allá del cobijo y la utilidad; la arquitectura como parte de toda esa inutilidad que da sentido a los seres que somos. Estas lecturas se traducen en atlas visuales que a la manera de Aby Warburg organizan las imágenes en estructuras abiertas a la interpretación y construcción de relaciones.



Figura 5. Láminas de una versión del Atlas Mnemosyne. Autores: Diego Osorio, María Camila Silva, Santiago Andrés Gómez.

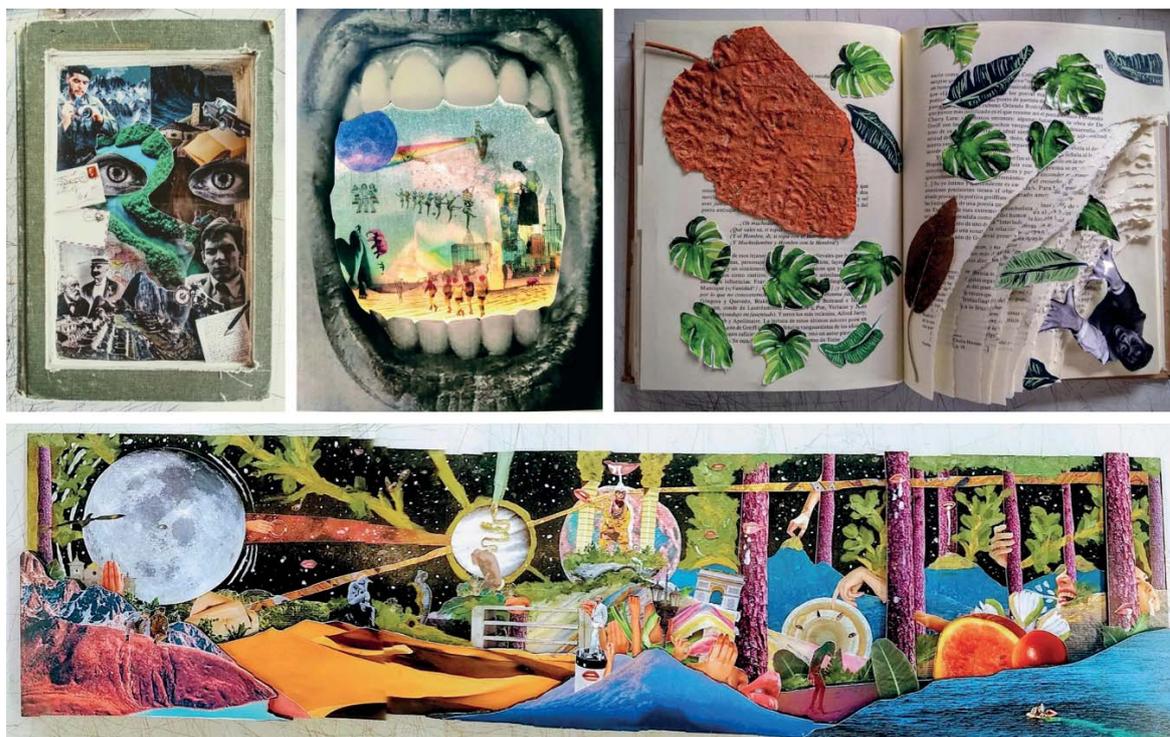


Figura 6. Collage basado en las lecturas trabajadas.
Autores: Sofía Rivero, María Alejandra Sampedro, María Carolina Pinedo, Santiago Andrés Gómez.

Collages: El uso de esta técnica artística nos permite mezclar en una misma superficie, elementos de diferente naturaleza o material, pudiendo combinarse elementos pegados, reconstruidos, pintados o incluso destruidos. Con el collage se descubren las posibilidades expresivas de la imaginación. El collage permite anclar distintas capas de significados y referencias en un mismo plano. Al mezclar imágenes se multiplica su significado. Puede sentirse el espesor de una realidad que en el viaje se descubre como amplia, no plana, sino profunda. Ese estar entre, será muy valioso para la experiencia que buscamos propiciar en los estudiantes y los profesores.

Caprichos: A diferencia del collage, los caprichos son sutiles y buscan transmitir cierto nivel de inquietud. Requieren de una elaboración cuidadosa y de un observador dispuesto a encontrar aquello que percibe disonante pero que no es explícito. El capricho enseña a observar con atención una imagen que es a su vez la descontextualización de otra imagen. En un momento en el que el culto a la imagen impera, el capricho obliga a contemplar y detenerse en la observación y creación de una imagen de imágenes.



Figura 7. Caprichos. Autores: Camila Andrea Agudelo, Sara Gabriela Pinilla, Yeison Ramón Ochoa

Diarios de viaje: Con formato libre, son posibles los diarios digitales, con enlaces e hipervínculos, también a mano, llenos de collages, escritos y dibujos, otros muy gráficos sin palabras, unos llenos de letras, sin trazos, etc. Lo que sí es importante es que cumpla con los requerimientos de un diario: concreción, temporalidad claramente establecida, lugares precisos descritos, profundidad, intimidad, esfuerzo, implicación.

Es en el diario de viaje en donde los estudiantes compilan asuntos de distinto carácter. En primera instancia recogen temas que conocen en los cursos, aparecen investigaciones y búsquedas personales y también en esas páginas se hace evidente cómo esos dos mundos se tocan. Todo esto se expresa de distintas maneras, con la intención de acudir a medios o herramientas que no sean exclusivamente las convencionales. Por supuesto, la escritura tiene un peso importante en estos diarios, pero también aparece con fuerza todo lo gráfico, no solo como un recurso para ilustrar lo que se escribe, sino con una entidad propia, como conocimiento o expresión cargada de sentido por sí misma.

Video: Con la intención de comunicar esas preocupaciones sobre el tiempo, sobre el acontecer, sobre los hábitos y las prácticas de los seres humanos, utilizamos animaciones como medio obligatoriamente narrativo, pero sin palabras. Así, la arquitectura se vuelve el lenguaje que narra la historia que el lugar tiene para contar y que entre todos se logra desvelar como parte del viaje realizado. Son documentos audiovisuales muy breves, en los que se muestran aspectos esenciales de los ejercicios proyectuales.



Figura 8. Páginas de Diarios de Viaje. Autores: Paola Andrea Botia, Keren Hapuc González, Santiago Gómez, Sofía Rivero, Diego Osorio

Ejercicios proyectuales: El viaje que interesa en el acto de proyectar es ese en el que se aprende a partir de la observación y de la experiencia para así dar forma a un acontecimiento natural y cultural que se quiera rememorar y propiciar. Observar con detenimiento estas dos dimensiones es una tarea obligada de la arquitectura. Los elementos naturales, agua, fuego, tierra, aire, dialogan con las tradiciones del lugar, los hechos construidos y las gentes que lo habitan. Estos acontecimientos están más allá del uso y de la utilidad. Estos acontecimientos buscan hacer visible eventos naturales y culturales que no serían reconocibles sin la arquitectura. Los tiempos de los acontecimientos naturales y culturales son parte esencial de la arquitectura. La arquitectura los hace visibles, los acelera, los detiene o los repite. La arquitectura es capaz de revelar esas distintas temporalidades. Pensar la arquitectura desde esta perspectiva permite reconocer su potencia cuando actúa como un gnomon, como reloj que está en sintonía con el movimiento de los astros, de los ciclos naturales o de los eventos significativos de una sociedad. La arquitectura puede marcar un tempo, a la manera de un compás, dar un ritmo al andar o dar cuenta del paso del tiempo a modo de vestigio.

Dar medida a los acontecimientos identificados, proporcionar las cantidades e intensidades de los elementos involucrados, así como las duraciones y temporalidades de los fenómenos, dicta las técnicas que permiten su materialización, su construcción, en últimas su traducción en arquitectura para que ésta última haga parte del mismo acontecimiento.

Podemos mencionar tres tipos de acciones de los seres vivos y los seres humanos involucradas en el acto de proyectar: son acciones los movimientos y desplazamientos que se llevan a cabo en el espacio, caminar, volar, girar, por ejemplo. Otras acciones deciden dónde y de qué manera ocupar un lugar. Así mismo, hay acciones sobre los materiales: ensamblar, doblar, romper, entre otras. Las acciones realizadas con una técnica, resueltas con determinada materialidad, dimensionadas y referidas a un acontecer darán lugar a la arquitectura.

El viaje pone en duda la utilidad como motor del acto de proyectar. Las variables de uso y función dejan de ser las determinantes a priori para la realización del proyecto así como los requerimientos de un programa de necesidades o la resolución de un problema. El viaje permite abordar la reflexión sobre el acto de proyectar desde otra perspectiva que abandona la satisfacción de una necesidad o la solución a un problema y opta por hacer visible lo invisible mediante la arquitectura.

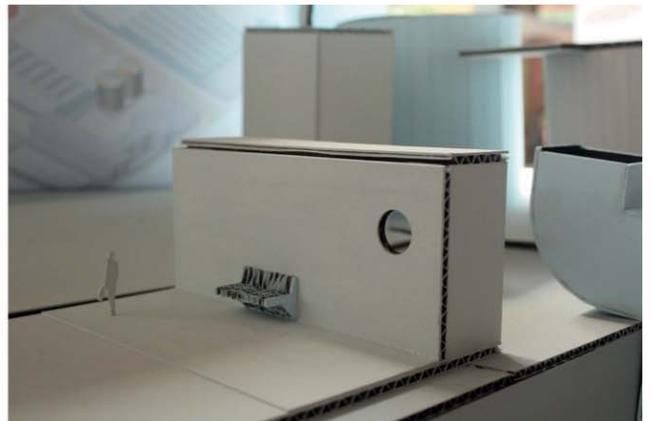


Figuras 9. Ejercicios proyectuales. Fotografías de Daniela Arango y Manuel Hernández
9.1. Preludio Puro. Luz Deluna Gilkes, María Paula Cano, John Fredy Gil y Yeison Ramón Ochoa

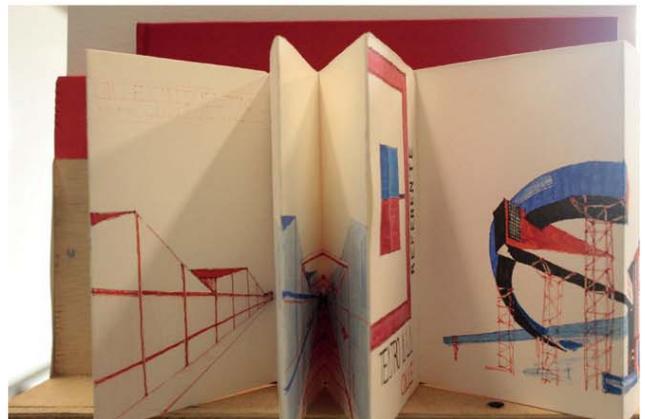
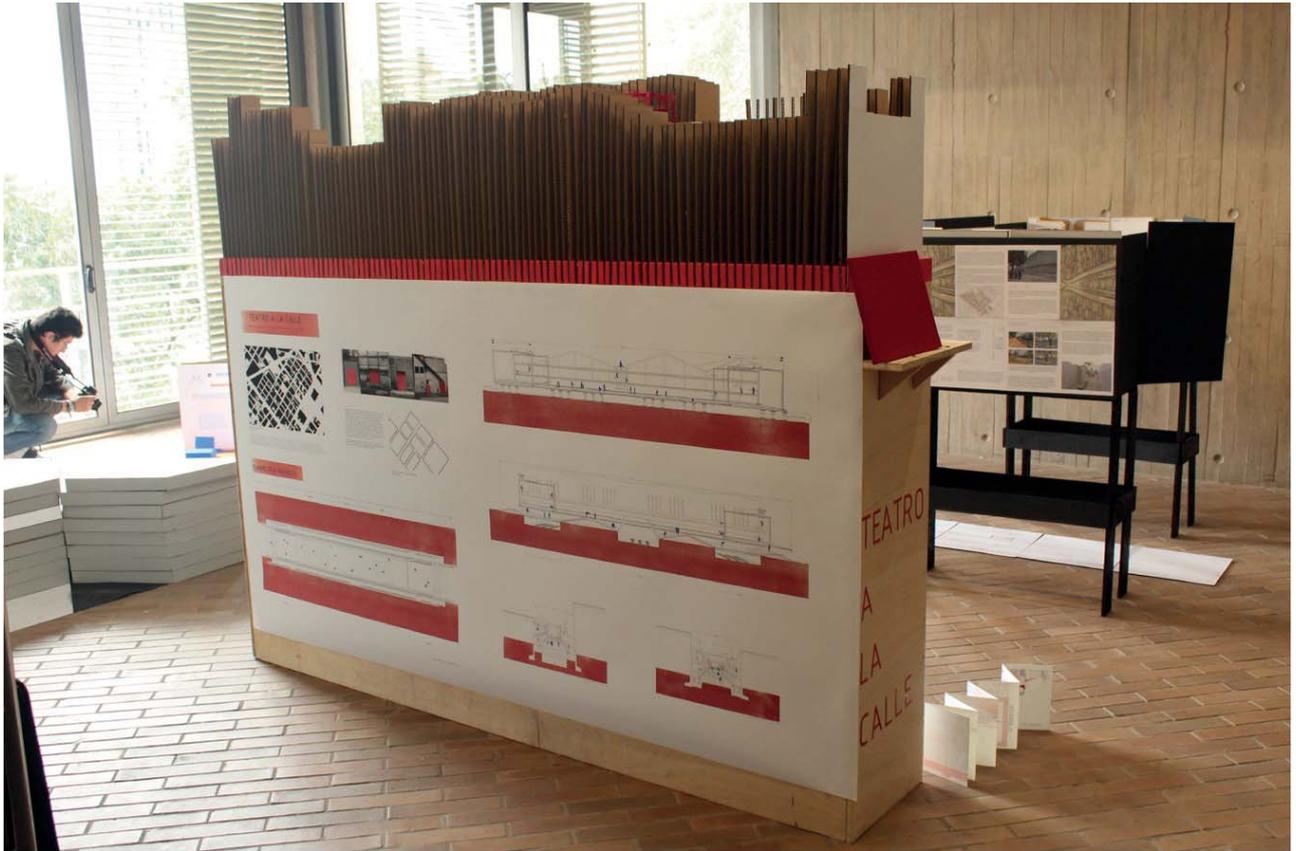
"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".



9.2. Parametros del Sumapaz. Juan Camilo Isaza, Juliana Lenis, Cristian Daniel Zambrano y María Alejandra Sampedro



9.3. Exploración Industrial. Santiago Andrés Gómez, Luz Deluna Gilkes, María Fernanda Guzmán y Sofía Rivera



9.4. Teatro a la calle. Sara Gabriela Pinilla, Maria Paula Cano, Diego Osorio, Luisa Fernanda Nieto

4. Conclusiones

El valor que tiene el hecho de tomar la actitud de quien viaja, ofrece más opciones a la arquitectura. Tanto los profesores como los estudiantes, debemos potencializar la permeabilidad de nuestra piel y así estar dispuestos a que el mundo nos afecte, como nosotros lo afectamos a él. De esa manera, confiamos que sea más sencillo encontrar esos puntos de contacto entre los aprendizajes de nuestra disciplina y el territorio individual y personalísimo del estudiante. Se cree firmemente que romper esos límites conlleva a un quehacer más verdadero y a un posible descubrimiento de temas que desaten pasión durante la formación de los estudiantes, que podría durar toda una vida. Son despertares de sensibilidades que estaban dormidas, recuerdos de vivencias que se guardaron hondas, con la posibilidad de rememorar cómo llegar a ellas, conexiones nuevas, también origi-

nales, que activan formas de enfrentarse a la disciplina que son propias y personales, que surgen de la intimidad de los estudiantes.

Las actitudes que atesora el viajero son muy recomendables, no solo para los arquitectos sino para cualquier ciudadano de este tiempo: humildad sin preconcepciones, tiempo para detenerse y admirar, ánimo a exponerse frente a la realidad, preparación para asombrarse -salir de la sombra-, deseos de los que antojarse, etc. En esta experiencia, pareciera, o quizás queremos creer, que el cómo importa más que el qué¹⁷.

De esta forma, recuperaremos la tradición activa del viaje a cambio de la experiencia pasiva de la clase. Es cierto que la mayoría de las veces viajamos a través del aula, pero usándola como un cinematógrafo de un mundo imaginado allende sus límites. Las impresiones dibujadas, fotografiadas o escritas son los mensajeros y los testigos; los mensajeros de la enseñanza transmitida y los testigos del cambio que se produce en la mirada de los estudiantes, mejor aún, en la de los viajeros, pues viajar al decir de Proust, “no consiste en conocer nuevos paisajes, sino en tener ojos nuevos”.

Esto nos lleva a contemplar una cara, que puede resultar nueva, de la arquitectura como relatora de lugares, de comportamientos, de hábitos, de sociedades y de la naturaleza en la que vivimos. A través de la arquitectura se puede contar un lugar y así, hacerlo ser, como hacen otras artes, por ejemplo, la literatura, la pintura, la fotografía o el cine. Esta arquitectura no debe perder ni uno solo de los atributos que como disciplina conserva. Pero sí puede sumar esta nueva “función” de dispositivo que, mediante el relato, hace aparecer un mundo en el que habitar. La arquitectura puede ser un soporte más para que los viajeros entiendan, den a conocer y así, hagan posible el lugar en el que transcurre nuestra existencia.

Bibliografía

- Berger, J. (1990). *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza.
- Berger, J. (2013). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (8,15, 22, 29 de enero de 1972 (original)). Youtube. Obtenido de *Ways of Seeing* Episodios 1,2,3 y 4: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk
- De Botton, A. (2002). *El arte de viajar*. Madrid: Taurus.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* TF Editores / Museo Reina Sofía.
- Focillon, H. (1934). *Elogio de la mano*. Madrid: Emecúbrica. Universidad Politécnica de Madrid.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Havik, K. (2016). *Leer y escribir la arquitectura. Un viaje literario a través de la ciudad*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Moreno Mansilla, L. (2002). *Apuntes de Viaje al Interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Martínez-Santa María, L. (2004). *Intersecciones*. Madrid: Editorial Rueda.
- Merleau-Ponty, M. (2002). “2. Exploración del mundo percibido: el espacio; 3. Exploración del mundo percibido: las cosas sensibles” *El mundo de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, A. (1998). *Autobiografía científica* 2a ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruskin, J (1999). *Técnicas de dibujo*. Barcelona: Laertes
- Sini, C. (1989). *Pasar el Signo*. Barcelona: Mondadori. Pág.: 102-104.

17. “Despacio y buena letra, que el hacer las cosas bien, importa más que el hacerlas.” Machado, A. (1969). Cantar XXIV. Proverbios y Cantares en *Poesías completas*, duodécima edición. Madrid.

- Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Soriano, F. (2004). *Sin_tesis*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Soriano, F. (2016). *Un viaje con las miradas. La arquitectura como relato*. Madrid: Abada Editores.
- Valéry, P. (2000). *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Valéry, P. (1993). "El hombre y la concha". *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor.
- Warburg, Aby M. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Zambrano Alarcón, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano Alarcón, M. (2000). "Ciudad ausente". Barcelona: Aurora. *Papeles del "Seminario María Zambrano"*, n° 2. p. 133. Este artículo se publicó por primera vez en *Manantial*, n° 4-5,
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas: entornos arquitectónicos – las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P. (2006). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

CARAVANA GRÁFICA 2012-2018.

UNA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA ALTERNATIVA.

NIDIA GAMBOA¹
CRISTINA GÓMEZ²
CLAUDIO PEREYRA³

Dibujar es mirar, examinando la estructura de las apariencias.
John Berger

Este trabajo tiene como objetivo compartir la experiencia de viajes de estudio y dibujo realizada de 2012 a 2018. Estas actividades curriculares convocadas desde el Taller de Expresión Gráfica y desde el proyecto de investigación “La expresión gráfica de la arquitectura y la ciudad-Lecturas propositivas” articulan los ejes: docencia, investigación y extensión.

Estos viajes se conciben como experiencias pedagógicas alternativas que atraviesan los diferentes niveles de la carrera de arquitectura, con el objetivo de hacer un aporte específico a los procesos de enseñanza-aprendizaje y de producción disciplinar.

Extendiendo las actividades de registro de espacios públicos y edificios significativos de la ciudad de Rosario que se realizan en el taller de Expresión Gráfica I y II a otras ciudades de nuestro país y de países limítrofes como Chile, Brasil y Uruguay.

La propuesta se desarrolla según un programa que tiene como base los avances producidos en el proyecto de investigación “La expresión gráfica de la arquitectura y la ciudad, lecturas propositivas”. Que fue presentado en septiembre de 2011 y acreditado en

1. Cátedra Gamboa: Expresión Gráfica I y II. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño–Universidad Nacional de Rosario. Correo electrónico: nidiagamboa15@gmail.com

2. Cátedra Gamboa: Expresión Gráfica I y II. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño–Universidad Nacional de Rosario. Correo electrónico: gcris700@gmail.com

3. Cátedra Gamboa: Expresión Gráfica I y II. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño–Universidad Nacional de Rosario. Correo electrónico: claupereyra33@hotmail.com

2012, solicitándose su continuidad 2014-2015⁴. Siendo aprobado su Informe Final el 01 de marzo de 2018.

Actualmente se continúa la línea de investigación con los proyectos acreditados: "Hacia una epistemología de la arquitectura. Epistemología y Episteme desde el horizonte proyectual de Tony Díaz" y "Mirada y memoria, la percepción y el registro de los nuevos espacios urbanos" codirigidos por los profesores Cristina Gómez y Claudio Pereyra.

Ambos proyectos ponen acento en salir al mundo, moverse en él a modo de exploración; cuestión que Tony Díaz toma de Karl Schölögel". De más está decir que esto es lo que correspondería tomar en cuenta en la carrera de arquitectura" (Díaz, 2009). A Díaz le interesa el modo de andar que propone Schölögel; con mapas tratando de mirar el mundo que expresan, con el objetivo de producir una mirada nueva hacia aquello que no vamos a encontrar en los libros. Sólo podremos construir nuestra imagen del mundo articulando espacio, tiempo y acción.

Considerando a la arquitectura como producción cultural y al proceso de producción proyectual como trabajo crítico. En este proceso de transformación de lo real el proyectista también se transforma.

El trabajo parte de una reflexión crítica acerca de la cultura de la imagen, ya que el proceso que se propone abordar implica una transformación del sujeto, un cambio de consumidor a productor de imágenes.

Para Hal Foster hoy se producen arquitecturas "...a menudo parecen escanear (¿eufemismo de copiar?) la cultura" (2013:125). Se denominan "diseños" y se caracterizan por fundir en una continuidad fluida los elementos arquitectónicos (pisos, techos, columnas, vigas, escaleras, etc.). Estas escenas de la cultura de la imagen ya no expresan (no hay trabajo crítico, propia mirada) sino que representan (Vuelven a presentar)

La ventana ha sido desplazada, cuerpos de ficción a través de las pantallas se asoman, inhibiendo en esa aspiración de "belleza" la experiencia sin filtros, la percepción directa del espacio. Así la arquitectura de la sociedad del espectáculo se comunica gráficamente de forma hiperrealista, como fotografías de lo que no ha sido realizado. Así como las imágenes publicitarias reemplazan los objetos de consumo por su imagen.

"Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción, se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación" (Debord, 1974).

4. Continúa la línea de investigación desarrollada en los siguientes Proyectos de Investigación acreditados en los que la Arq. Nidia Gamboa participa como investigadora: Director Carlos A Abalerón presenta en 1999 "La constitución de la puerta urbana en los planteos urbanísticos de la ciudad de Rosario", Co-directora Lic. Olga Corna. Dirigidos por la Lic. Olga Corna, en el 2003 "Entre la Marca y la Identidad. Procesos de estrategias proyectuales en la ciudad de Rosario". En 2006 "Impacto de los eventos en la transformación de la Imagen -Marca de Ciudad". En 2008 "De la imagen marca territorial a la identidad, diversidad en la percepción del sujeto-habitante". En 2010 "De las puertas urbanas a los lugares significativos del habitante". Desde el 2003 participa de proyectos acreditado dirigido por la Arq. Beatriz Chazarreta y Co-Dirigido por la Arq. Mónica Stá-bile "Construir la diferencia, el valor de la diversidad disciplinar en la FAPyD de la UNR". En el 2005 "Construir la diferencia. La formación de productores (de espacio). en tiempos de hipnosis". En el 2010/2011 "Construir la diferencia. Experiencia del Espacio y sujeto construyendo lo posible". Todos radicados en la FAPyD de la UNR.

El sujeto, de condiciones únicas toma decisiones desde su lugar y trae consigo la capacidad de romper las imágenes que les son propuestas. Estas imágenes espectaculares deberían construir su imaginario, en el trabajo crítico se rompen para componer otras.

El objeto, aquello que está por fuera del él, lo inquieta, genera la necesidad de indagación, en este caso las imágenes de mercado. El trabajo crítico es un trabajo de ruptura, que con los “restos” propone generar, “otras imágenes, a las cuales confiarles la propia relación con el mundo, consigo mismo y con los otros.

El programa de Caravana Gráfica se fundamenta en la construcción de continuidad entre experiencia espacial directa, selección mediante la mirada intencionada y registro gráfico que transforma esta mirada en lectura. El itinerario de viaje se gesta como un proyecto compartido por docentes y estudiantes tanto en la elección de las ciudades como en la de las obras de arquitectura. Implica una forma diferente de viajar, el registro gráfico hace necesario el detenimiento ante aquello que llama la atención. Diferenciándose esta actividad de otras relacionadas con la fase de flujos informacionales y turísticos de la contemporaneidad, una interpenetración cultural caracterizada por la rapidez y la volatilidad.

Partiendo de considerar a la investigación en docencia como base de una enseñanza de calidad; lo que hace posible una educación pautada por la vocación de servicio social y la socialización del conocimiento producido. Efectivizando y visibilizando el compromiso de la universidad pública con el pensamiento reflexivo crítico y la ciudadanía activa.

La subjetividad de los participantes es valorada en una enseñanza que busca que el alumno se apropie del instrumento, que exprese aquello que lo impresiona y reflexione acerca de los valores espaciales de las obras que registra. Construyendo lo común desde lo propio, intersubjetividad, la posibilidad de valores compartidos entre estudiantes de diferentes niveles de la carrera, creando lazo mediante el lenguaje gráfico, propio de la disciplina. La forma de presentar el contenido tiene como objetivo el conocimiento del espacio desde la percepción directa, acercando al sujeto pedagógico al objeto de conocimiento.

Esta propuesta tiene como intención articular lo nuevo, el proyecto, con lo que ha sido realizado, incorporando a la ciudad como objeto de estudio en las actividades curriculares.

En los viajes por diferentes ciudades se hace posible para el estudiante construir las diferencias entre ellas. Revalorizando las prácticas de trabajo de campo e integrando en sus actividades a los diferentes actores de la comunidad educativa. Así estas actividades articulan los ejes: docencia investigación y extensión.

Las libretas para trabajo de campo (bitácoras) son construidas por los estudiantes y permiten el relato gráfico en secuencia de recorrido.

La metodología del trabajo se enmarca dentro de lo que se denomina investigación acción, en este caso en el contexto de la práctica articula el dibujo analógico con la producción digital.

El dibujo de viaje en la enseñanza de la arquitectura

Históricamente el viajar y dibujar ha sido constitutivo del pensamiento proyectual del arquitecto. Los dibujos de viaje han sido la base de la formación desde la academia en experiencias de recorrido, observación y registro de edificios y espacios urbanos.

Los viajes a Roma para estudiar mediante dibujos la arquitectura fueron iniciativa de la Academia española en el siglo XVIII, en esto tuvo relevancia la Real Academia de San Fernando por su función específica, la enseñanza de las Bellas Artes, pintura, escultura y arquitectura. Ocupando un rol central en la documentación y divulgación del patrimonio construido. Siendo estas actividades un reto para los Secretarios de Estado que a su vez eran Protectores de la Academia y promovían los viajes de relevamiento. A mediados del siglo XVIII la Academia envía a sus discípulos a completar sus estudios en Roma, en búsqueda de un cambio en la enseñanza de las bellas artes, pensaban que era necesario dejar de estudiar el arte a través de estampas. En el caso de los arquitectos consistía en el conocimiento de las construcciones antiguas mediante el registro gráfico, estos trabajos muchas veces de reconstrucción requerían de la articulación de trabajos de campo con investigación en las bibliotecas romanas. Los pensionados, así se los denominaba a los discípulos viajeros, presentaban luego su trabajo en forma de memoria. Este material tenía para la Academia funciones pedagógicas, como así también de investigación y divulgación (García Sánchez, 2008).

Esta propuesta tiene como intención incorporar a la ciudad como objeto de estudio articulando lo existente “Con la intención de hacer confluir la ciudad pensada y la ciudad vivida en el proyecto. Articular su interés por la tipología con la potencialidad proyectual de la fenomenología, de asumir la percepción como forma de conocimiento que posibilita la reflexión acerca de la propia experiencia espacial. Esta posibilidad de conceptualizar la experiencia espacial ciudadana, vivida placenteramente, es una forma de conocimiento activa y capitalizable en el proceso de producción proyectual”.

“Así cualquier registro-arquitectura lleva a todos los demás. Pero más que nada la biblioteca-ciudad es el lugar de la memoria, una memoria imperfecta que selecciona, que recorta.

La Gran Biblioteca de la arquitectura, no deja nada afuera, el arquitecto desde su memoria, su episteme selecciona, construye su biblioteca personal y autobiográfica”. (Gamba, 2017)

El programa se fundamenta en la construcción de continuidad entre experiencia espacial directa, selección mediante la mirada intencionada y registro gráfico que transforma esta mirada en lectura. La arquitectura y la ciudad, los espacios de valor cultural, son estudiados mediante dibujos realizados desde la percepción directa, en los espacios públicos.

Lo nuevo, lo proyectado se produce en relación a la experiencia interpretativa de lo realizado. Estos dibujos son lecturas interpretativas, miradas que se registran y que transforman a cada ciudad en biblioteca y a cada edificio en un “volumen” que se despliega en el espacio y en el tiempo (Agacinski 2008:13). Estableciendo la continuidad entre tradición y propuesta, en tanto puede proseguirse en un proyecto colectivo, la ciudad.

La construcción de la propia expresión y el pensamiento proyectual.

Se visitaron y dibujaron obras de: Cristián Undurraga, Cristián Fernández Arquitectos, Lateral arquitectura & diseño, Alejandro Bustillo, Amancio Williams, Antonio Bonet, Clorindo Testa, Mario Roberto Álvarez, Méndez Da Rocha, Lina Bo Bardi, Eladio Dieste, Bernades + Jacobsen, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Álvaro Siza, Christian de Portzamparc, Santiago Calatrava, entre otros.

El carácter de lo nuevo se sostiene en tanto puede ser identificado, reconocido y puede conectarse en el futuro con otros proyectos, deja huellas estableciendo relaciones entre lo que no estaba conectado. Los propios énfasis o acentos gráficos dan forma a los valores espaciales del sujeto-autor. La expresión gráfica funda las propias decisiones de proyecto y la capacidad para construir relaciones, "leer" la ciudad de un modo propio.

La construcción de pensamiento proyectual se basa en la coherencia interna de la producción del sujeto-autor, de lo que hace y piensa, el carácter intelectual de una producción; esto es, su expresar algo para alguien. Así la gráfica del sujeto-autor se distingue en tanto se establece una continuidad en secuencia temporal, un llevar ideas que se articulan en un pensamiento gráficamente expresado con recursos técnicos que se eligen y se hacen propios. La bitácora es un soporte-documento ya que hace visible la secuencia, cada expresión deviene de una anterior y a su vez abre a una pluralidad de posibilidades.



Esta continuidad de la experiencia hace visible el avance y su despliegue facilita la reflexión crítica acerca de lo producido.

"La continuidad temporal posibilita la conexión con el pasado, con la experiencia, y la orientación hacia el futuro, hacia la consecución de una inteligibilidad aún no alcanzada, que se intuye..." (Barrena 2007: 65). Sin esa continuidad en el tiempo y sin un "querer hacer" el sujeto no produce sino que se limita a reproducir. Poner en marcha la construcción de la expresión gráfica implica abrazar el principio de continuidad, el hábito de dibujar y pensar. Si la práctica se abandonase pierde el avance realizado.

El croquis de viaje como instrumento de conocimiento

Se elige el croquis en perspectiva como forma de registro ya que permite expresar aquello que impresiona para luego ser expresado, el espacio percibido por el dibujante.

El croquis deja en evidencia el horizonte y el punto de vista, construyendo la estructura del espacio. Define el "estoy aquí" (Waldenfels 2009:161) registra del espacio que se habita y el recorte a través del ángulo visual delimita el objeto de estudio.

La gráfica desde la percepción directa implica un cambio de velocidad, un tiempo de reflexión. Aprendiendo a observar a modo de exploración, deteniendo la mirada en distintas perspectivas, tomando conciencia de que estas exploraciones están siempre abiertas a otras exploraciones posibles, a otros viajes gráficos.

El dibujo del croquis de percepción directa del espacio implica la presencia del sujeto-autor en los lugares, su compromiso corporal habitando, mientras realiza su trabajo.

Este trabajo se centra en la práctica de estas "gráficas marginales", rápidas a mano levantada, con las que los alumnos describen e interpretan espacios urbanos y edificios incorporando al registro sus vivencias. Lo que para el cine es el documental, lo que para la música, el jazz, es el croquis, improvisado con fuerte carga espacio-temporal, con estructura y un tema: algo que decir de los lugares.

La bitácora transforma la existencia del dibujante en un viaje que relata siempre desde una mirada nueva lo cotidiano. La práctica de esta actividad en la cual se aprende de otros, depende del entrenamiento que descansa en tradiciones que son reinterpretadas, dando nueva vida a viejas prácticas de trabajo de campo.



Una mirada intencionada.

El concepto de intencionalidad desde el pensamiento fenomenológico, es la dirección del sujeto hacia lo que él mismo ha constituido, el objeto de conocimiento. En lo cotidiano el sujeto a partir de su intuición indica y nombra, llevado a la construcción teórica este concepto implica al sujeto en la indagación.

La conciencia no se conforma jamás con un tener ante sí estático (lo básico en la cotidianidad: indicar y nombrar) sino que siempre tiene su dirección, que está trazada en las relaciones explorables del objeto de conocimiento (Blumenberg, 2013: 210)

A partir de un recorrido propio adoptando una pluralidad de puntos de vista generada por el propio movimiento del sujeto ante el objeto de estudio, la arquitectura y la ciudad.

La intencionalidad funda la acción proyectual, como un ir hacia, una determinada dirección.

La comprensión de lo real es posible gracias al horizonte, este le da sentido y posibilita al sujeto la aprehensión de las cosas reales, va más allá de lo visual, el horizonte es lo que hace posible la mirada como acto de intelección. El horizonte se mueve con el sujeto, este horizonte es móvil y dinámico, constituido por experiencias que se acumulan y son atravesadas por la cultura. El pasado, la tradición, es un tesoro a descubrir por un sujeto que interpreta desde su propio horizonte temporal. La perspectiva como instrumento que registra la mirada de un sujeto en el espacio ha sido la metáfora recurrente para pensar la diferencia. Al espacio plural de la cultura la disciplina le ha otorgado (desde su lenguaje gráfico) conceptos para reflexionar sobre la actividad intelectual, como razón planificadora.

La perspectiva como exploración siempre abierta a otros registros de un sujeto activo en "su querer" conocer el espacio y consciente de que su mirada es una "visión inacabada" de lo real.

Las prácticas adquieren un doble movimiento uno, el aprendizaje a partir de las acciones de registro cada vez más ajustadas en prácticas de trabajo de campo, fragmentarias pero que poseen su propia unidad, prácticas determinadas, que se cruzan con lo indeterminado, la apertura a lo proyectual de la experiencia vivida.

El trabajo se estructura mediante la articulación de tres ejes: Académico, logístico y comunicacional.

- Gestión académica mediante un programa del Profesor Titular, los trabajos de campo con asistencia de los docentes; las evaluaciones de estos trabajos por parte de Profesores Adjuntos: Claudio Pereyra, Cristina Gómez, Cristian Marina; los docentes que acompañaron en los trabajos de campo y las consultas en diferentes viajes: Carolina De Marco, Paulo Sequeira, Javier Povzernic, Marcos Dana, Javier López y como ayudante alumno Juan Manuel Pachué.

Las consultas para la elaboración del relato gráfico en paneles, posproducción digital para la entrega final. Con su aprobación el estudiante obtiene 3 créditos.

- Gestión logística a cargo de consejeros estudiantiles de Franja Morada incluye organización, comunicación y difusión, como así también el diseño de imagen y de las bitácoras y el diseño y armado de las exposiciones, estas últimas con el objetivo de socializar a la comunidad y al medio lo producido.

- Gestión comunicacional articula con el medio y genera las posibilidades de difusión por medio de las muestras en diferentes espacios.

Con el objetivo desde lo académico de adquirir destreza y autonomía en la producción de bocetos urbanos. Reconociendo del valor de la gráfica del croquis como instrumento de registro perceptual rápido, que posibilita al viajero expresar lo que conoce desde su mirada.

Se propone la práctica del croquis de viaje como instrumento-documento de valor

proyectual, para conocer mediante la gráfica a las ciudades como construcción de la arquitectura.

Incorporando la noción de viaje como experiencia de aprendizaje ineludible para el arquitecto. Experiencia que se proyecta en itinerarios y tiempos, que se comparte con otros estudiantes de distintos niveles de la carrera. Experiencia que se comunica, lo que exige una estructuración, un relato gráfico. Incorporando la gráfica conceptual como construcción interpretativa.

Desarrollando el concepto de narrativa gráfica. Mediante los registros gráficos se explora la relación entre el espacio urbano y actividades sociales. Incorporando la figura humana en acción en las diferentes situaciones de espacio urbano. Tomando conciencia acerca de la centralidad de la corporalidad en la experiencia espacial.

Desplegando las posibilidades del dibujo rápido en diferentes aproximaciones: mapas, sectores, croquis urbanos y paisajes. Puesta en relación de los bocetos construidos desde la percepción directa del espacio con gráficas del territorio.

Un instrumental no neutral

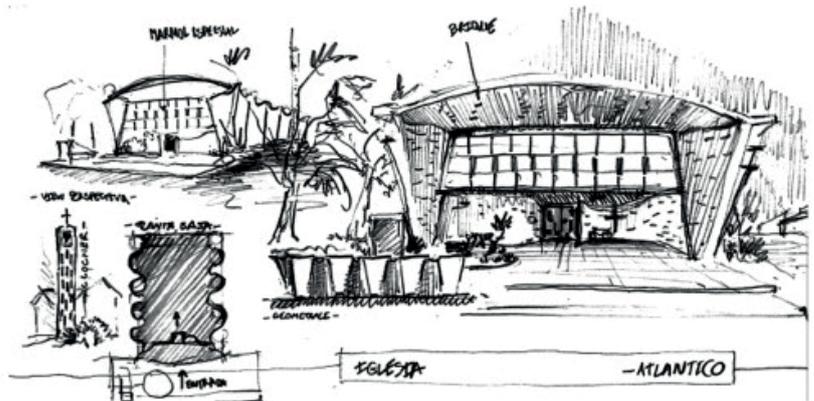
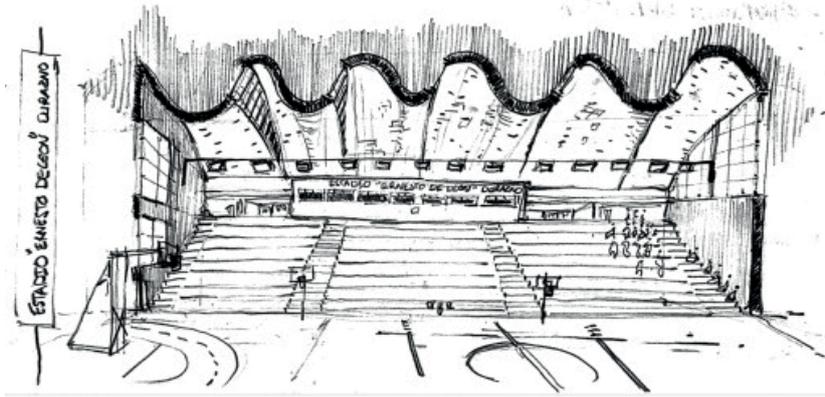
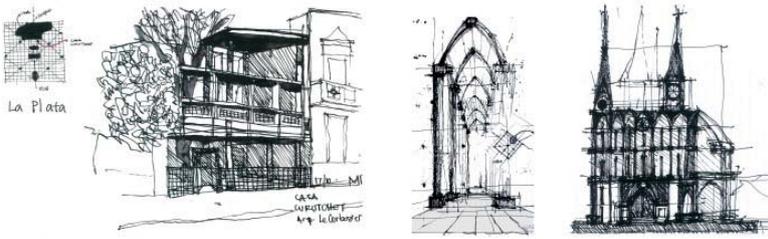
Los contenidos procedimentales se centran en la estructura del croquis y a partir de la lectura de ejemplos se realiza el abordaje del boceto urbano de viaje. Experimentando con distintas técnicas rápidas y aptas para el trabajo de campo como práctica en la búsqueda de la propia expresión. Este trabajo se articula con gráficas de mapas de las ciudades indicando los recorridos realizados y de sectores urbanos ubicando los edificios relevados. Incorporando las fotografías satelitales como dato a elaborar interpretativamente. Además, se abordan técnicas de construcción de gráficas de síntesis conceptual partiendo de los croquis descriptivos. El color aporta a la descripción la expresión de la luz acentuando el material y en su aplicación conceptual expresa los acentos interpretativos.

“El color es el nacimiento de las cosas, de la diferencia, y por lo tanto del significado de las cosas y, entonces, finalmente, del paisaje como lugar habitado por la diferencia y por la multiplicidad de las formas que pueblan el mundo” (Rella, 2016:34).

“Mapas y recuerdos están unidos entre sí, al modo de las canciones y los asuntos del amor. Un objeto envuelto de emoción y que luego la emoción queda atrapada en el objeto...”

Respecto de los mapas: cuando vamos a vivir a algún sitio y vemos un esquema que lo representa, superponiendo nuestros recuerdos en él, nos encontramos que este se torna peculiarmente... vivo. Ello no requiere agregar energías creativas particulares. Sólo sucede.

Incluso un mapa del tipo más común (un esquema para moverse en colectivo) se llena con el placer particular de un momento particular. Y (esto es lo verdaderamente extraño) cuanto más limitado es el mapa, más grandes son los sentimientos que evoca. Un mapa es una versión mucho más fuerte de un viaje de lo que puede ser un video. El mapa es una versión más fuerte del viaje que el viaje mismo. Los mapas “son los lugares donde los recuerdos no van a morir ni a ser atrapados, sino a vivir para siempre” (Cooper, 2013: 4).



El trabajo de campo durante el viaje, la visibilidad de la universidad pública

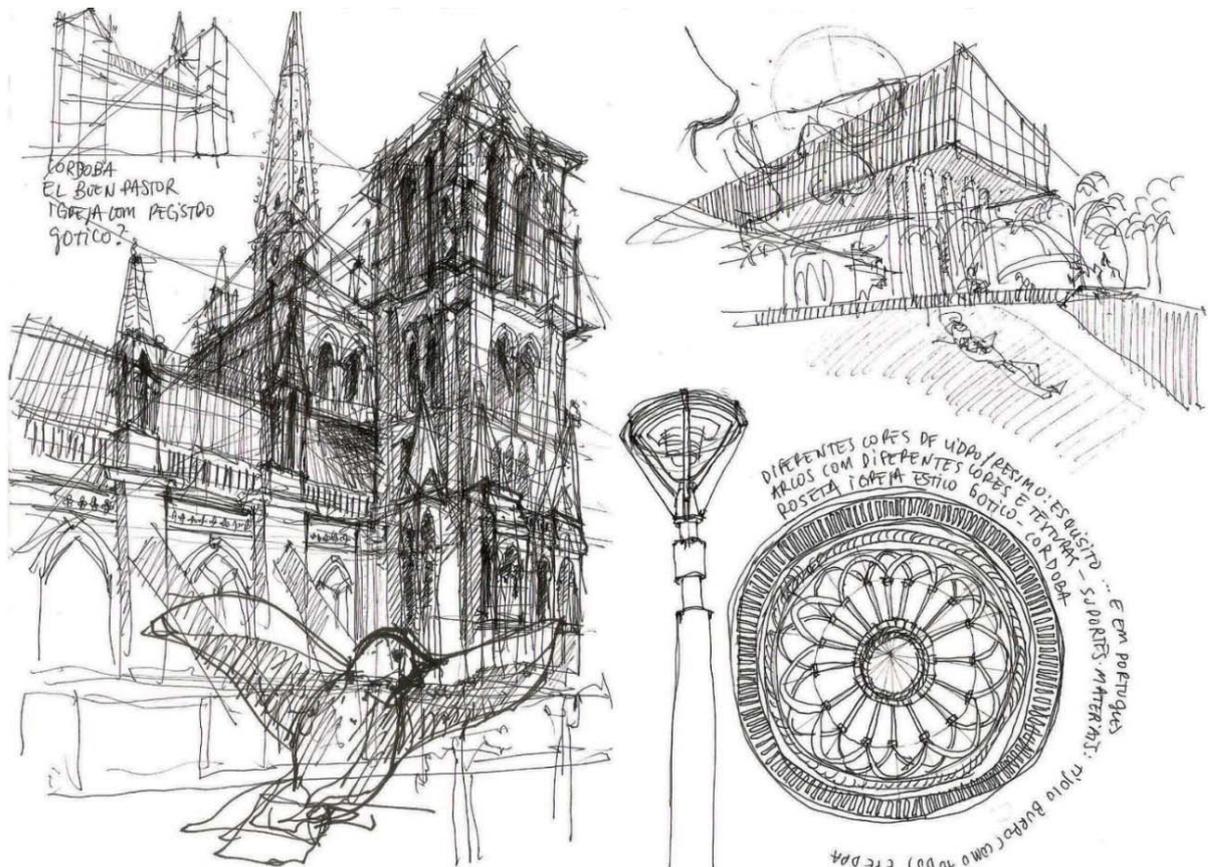
Durante el día en acción de registro, la presencia de los estudiantes se transforma en un evento, la universidad se hace visible. Generando una presencia concreta de la universidad pública en las diferentes ciudades visitadas. Un intercambio con los habitantes que se acercan a mirar, preguntan, que se entusiasman ante los visitantes y les cuentan sus costumbres, los orientan los ayudan si pueden, otro tipo de experiencia de conocimiento, hablar con la gente común, con los vecinos, observas cómo viven y se mueven en su espacio diario.

Luego en los lugares donde se hospedan los alumnos se continúa con el trabajo. Generándose la actividad de taller en un espacio improvisado.

El trabajo posterior al viaje

Las gráficas interpretativas: El armado del relato gráfico de la experiencia implica volver sobre la producción críticamente. Efectuándose el pasaje de lo descriptivo a lo interpretativo.

En una segunda instancia se elaboran croquis de síntesis conceptual, el acto designado como puesta de sentido por medio de acentos. Se selecciona lo que se destaca utilizando conceptualmente, el acento interpretativo, Se extiende a la historia el concepto de intencionalidad de la conciencia, aquí el concepto de estructura de horizonte adquiere su sentido, la presencia de la memoria de una comunidad cultural, su patrimonio de tradiciones (Blumenberg 2013: 210).



Ampliándose el conocimiento acerca de las obras de arquitectura. Acentuando en la síntesis lo que se toma para la propia biblioteca personal, despojando las gráficas de lo descriptivo y transformándolas en gráficas conceptuales. Los distintos grados de síntesis implican distintos niveles de lectura.

La actividad internivel hace a que los alumnos aprendan de sus compañeros a construir gráficas conceptualizando lo que cada uno "quiere decir acerca del espacio".

El relato gráfico

"La representación del mundo es un relato que despliega su potencia con respecto al futuro"
Rella (2017:111).

Se parte de las gráficas de síntesis conceptual, estas son reunidas en un relato gráfico. Este trabajo construye una unidad narrativa y como tal se convierte en un proyecto global. En él se integran mapas y esquemas estructurales de ciudades, identificando diferentes sectores urbanos.

Esta puesta en acto, se realiza meses después y la distancia espacio-temporal, hace a la re-figuración de la experiencia. Se transforma en una reflexión crítica sobre el trabajo realizado durante el viaje. En esta etapa aparecen miradas hacia el pasado experimentado y registrado, como así también exploraciones proyectuales, apertura a nuevas lecturas basadas en las gráficas conceptuales.

Este trabajo se transforma en un laboratorio para experiencias de pensamiento positivo, donde se despliega la pluralidad de posibilidades de relatos, sus variaciones imaginativas.

La experiencia es narrada, los personajes son también autores. La diferencia entre personajes imaginarios y personajes reales no reside en la forma narrativa de lo que hacen sino en que son autores de esta forma narrativa y de sus propias acciones (Ricoeur 2011:184).

Esta actividad establece así un modo de aprendizaje integrador entre alumnos de diferentes ciclos de la carrera, básico y superior, una cooperación particular al implicarse el relato de cada viajero con los relatos de otros.

Divulgación de la producción-las muestras

Estas experiencias de viajar y dibujar constituyen momentos significativos compartidos y registrados en la bitácora, cada una es un relato propio y diferente del mismo itinerario.

Todas se articulan para exponer un proyecto común, una construcción a partir de lo producido por todos en sucesivos trabajos de campo. La difusión de los trabajos tiene como objetivo compartir la experiencia y hacer visible el trabajo de la Universidad. Considerando el conocimiento del espacio público o espacio de lo público como valor en la construcción de ciudadanía, base para producir transformaciones desde la arquitectura en la propia cultura.

Reseñas Bibliográficas

- Agacinski, S. (2008) *Volumen. Filosofías y poéticas de la arquitectura*. Buenos Aires: La marca editora.
- Barrera, S. (2007) *La Razón Creativa, Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Pierce*, Madrid: Rialp.
- Blumenberg, H. (2013) *Teoría del mundo de la vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cooper, B. (2013) *Mapping Manhattan. A love (and sometimes Hate) Story in Maps by 75 New Yorkers*. China: Abrams Image.
- Debord, G (1974) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- Díaz, T (2009) *Tiempo y arquitectura*. Buenos Aires: Edición Infinito.
- Foster, H (2013) *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner.
- García Sánchez, J. (2008) "La Real Academia de San Fernando y la arqueología" en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Gamboa, N. y Gomez, C. (2017) Tony Díaz, el proyecto como experiencia relacional de conocimientos. Presentado en *Jornadas SI-FADU UBA* octubre 2017.
- Harvey, D (2015). *Espacios de esperanza*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rella, F. (2016) "El color de la sombra" en: I. Herencia: Lenguaje, subjetividad y alteridad. *Revista: Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas* Año XVII, Nros. 17-18 otoño- primavera de 2016 - www.instantesyazares.com.ar -Recuperado 03/06/2019.
- Rella, F. (2017) *Micrologías*. Buenos Aires: La marca editora.
- Ricoeur, P. (2011) "Si mismo como otro", Buenos Aires, siglo XXI en coedición con siglo XXI de España ed. (segunda edición en francés 1990).
- Waldenfels, B. (2009) "El habitar físico en el espacio". En Schröder, G y Breuninger, H. *Teoría de la Cultura- Un mapa de la cuestión-* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.2º Ed.

Dibujos de los estudiantes

- Feuvrier, Guillaume - Alumno de Intercambio de Nantes. Francia.
- Gonzalez del Cerro, Ignacio.
- Margarida Ferreira, Ana- Alumna de intercambio de Oporto, Portugal.
- Rovetto, Eugenia.
- Ulanovsky, Gadiel.

PROFETAS EN SU TIERRA: LOS VIAJES ACADÉMICOS DE GERARDO CABALLERO. RECORTES INTELECTUALES, SELECCIONES FORMALES Y CONEXIONES PROFESIONALES (1982-2006)

MARÍA CARLA BERRINI¹

En Teoría del viaje, poética de la geografía, Michel Onfray ilumina potenciales sentidos del viaje y nos advierte que éste comienza antes, y que ese comienzo está íntimamente vinculado a la experiencia singular de cada viajero, a sus propias inquietudes. Para Onfray: "Llegar a un lugar del que se ignora todo condena a la indigencia existencial. En el viaje, descubrimos solamente aquello de lo que somos portadores. El vacío del viajero fabrica la vacuidad del viaje; su riqueza produce su excelencia" (2016:30).

Desde los inicios los viajes de Caballero están íntimamente vinculados al despliegue de su práctica como arquitecto: trabaja para otros profesionales, en encargos particulares y en concursos. Los viajes se presentan como insumos operativos que delinean progresivamente un *programa proyectual* basado en el dibujo a mano (Berrini:2016; Caballero:2019), la fotografía registrada, y en el desarrollo de una práctica concreta y sostenida de la profesión cuyas obras de formas discretas están reelaboradas a partir de un amplio espectro de la teoría y la práctica arquitectónica y ligadas a condicionantes culturales, tecnológicas y paisajísticas locales.

Desde el año 1993 es designado como Profesor en los Programas Internacionales para Graduados de la Washington University (WU) en Barcelona y Buenos Aires. Los viajes académicos que realizó en esta función y que tuvieron a Barcelona como destino entre 1993 y 2006 fueron centrales en la configuración de su propia formación y también para la intensa actividad cultural que lo posicionará en un lugar central de la renovación del debate arquitectónico en Argentina en los 90'. El presente trabajo propone identificar en esa serie de viajes el entramado de opciones intelectuales y prácticas profesionales en el que desplegó sus actividades como profesor a cargo y el impacto que dichas actividades tuvieron en el medio local.

Arquitectos, viajes y relaciones interpersonales

Los profetas a los que, en plural, refiere el título alude a una serie de arquitectos cuyas obras, intervenciones públicas y acciones de promoción cultural fueron centrales en las

1. Universidad Nacional de Rosario. Correo electrónico: carlaberrini@gmail.com

transformaciones operadas en los años 80 y a lo largo de la década del 1990 en las ciudades de Barcelona y de Rosario respectivamente. Los casos, sus relaciones e intercambios a nivel de transformación urbana y de ideas dentro del campo del urbanismo han sido vastamente abordados, y en parte, para el caso Rosario-Barcelona, recientemente problematizado en el periodo 1976-1993 en el ejemplo del proyecto y la obra del Parque de España por Jajamovich (2010).

Un poco soslayado y menos sistematizado, ha sido el trabajo y el rol que los profesionales de la arquitectura, en sordina, desempeñaron en el ámbito local para contribuir a una actualización de las ideas, el intercambio y el debate internacional sobre arquitectura en Argentina a partir de los inicios y a lo largo de la década de 1990². Década en la cual se registra el aporte significativo que los arquitectos miembros del Grupo R han concretado con su participación en promoción de charlas y conferencias (Kogan:2016; Berrini:2019) y en una serie de obras y proyectos³ – tanto en el ámbito público como en el privado – que resultaron ejemplares en la arquitectura de la ciudad y colocaron a Rosario en el mapa de la cultura arquitectónica mundial. (Solari, Berrini:2018; Rigotti, Cicutti:2014; Rigotti, Pampinella:2008; Bisman, Robles: 2003; Torrent:2002; Liernur:2001; Lapunzina:1998).

Los arquitectos que conformaron el GR son: Gerardo Caballero, Rafael Iglesia, Gonzalo Sánchez Hermelo, Marcelo Villafañe, Rubén Fernández, José María D'Angelo y Rubén Palumbo⁴. Las conexiones internacionales que establecieron tuvieron un rol central en el aporte que realizaron. Para operar esta renovación los viajes tuvieron una importancia capital, posibilitaron entablar vínculos directos, relaciones interpersonales, motivaciones e intercambios que se plasmaron en cuerpos, en acciones y en proyectos arquitectónicos concretos.

El lapso entre mediados de la década del ochenta y a lo largo de los años noventa es sugerente porque muestra una transición en el rol preponderante que los profesionales independientes tuvieron en las obras y los proyectos que transformaron cualitativamente Rosario. El edificio del Parque España (1979-1992) es emblema de esa transformación.

2. Uno de los hechos destacables es en 1991 la celebración del congreso "La Construcción del Pensamiento", declarado Pre-Bienal de la Bienal de Arquitectura desarrollada ese mismo año en Buenos Aires.

3. En la administración municipal la noción de "hecho urbano" vinculada al pensamiento de Aldo Rossi y a las ideas de la Tendenza y su actualización en sede local se hizo manifiesta no sólo en los planteos acuñados por el Plan Director (1985) sino también en intervenciones arquitectónicas concretas. Es destacable el aporte que los arquitectos realizaron, en muchos de esos casos las cualidades y las búsquedas formales de las obras distaron notablemente de las de los trabajos de Rossi, las sensibilidades estéticas se presentaron totalmente renovadas. Podemos citar los ejemplos notables de contribución al diseño en los espacios públicos: Plaza Santa Cruz (1989), Parque Norte (1989), Plaza Sarmiento (1990) Caballero y Giménez Rita. El Paseo del Caminante (1998- Caballero es parte del equipo de proyecto) que logra capturar una nueva sensibilidad frente al paisaje de la barranca. Propicia una experiencia que dialoga y subvierte la lógica maciza formalizada magistralmente en el edificio del Parque España (1979-1992) por MBM. Este nuevo registro estético y la elevada calidad que los arquitectos locales aportan con sus proyectos entre los años 1980 y 2004 en el marco de la obra pública también es plausible de verificarse en: el proyecto de Paula Fierro para la Granja de la Infancia (1997), el Jardín de los Niños (1999) de Marcelo Perazzo, los pabellones del Parque Independencia (2002) de Rafael Iglesia y en el Parque Irigoyen (2004) de Iglesia, Mariel Suarez y Oscar Fuentes. La distinguida calidad arquitectónica de los trabajos coincide con la participación en los equipos de proyecto de arquitectos provenientes de un ejercicio liberal de la práctica profesional.

4. El GR fue fundado en 1991. Entre 1992 y el año 2000 realizaron actividades de difusión y de promoción de la cultura arquitectónica. Para dicho fin fueron relevantes los ciclos de conferencias que organizaron para difundir el trabajo de arquitectos locales y de diferentes países europeos y latinoamericanos.

El caso muestra, en parte, como los arquitectos establecen sus conexiones directas en el ámbito disciplinar, y el impacto que estas relaciones tienen por ejemplo en los encargos directos a determinados arquitectos sugeridos por los miembros de la comunidad profesional. Comunidad marcada a partir del reconocimiento o la afinidad personal entre pares⁵. Cabe señalar que para el momento del encargo del proyecto (1979) el estudio catalán MBM no contaba con antecedentes de proyectos de esa escala urbana (Fernández:2016).

Esta transición en el período está signada por un pasaje, paulatino, de un rol preponderante que los arquitectos independientes tienen en el medio, hacia una posterior institucionalización profesional operada en el curso y en el devenir de las gestiones en democracia tanto, en los ámbitos de las administraciones y las oficinas públicas (municipales y provinciales), en el colegiado como, en el medio académico.

En un concierto en el cual la institución profesional local era débil y sometida a una realidad caracterizada por intermitencias políticas y económicas, muchas de las acciones y los intercambios se produjeron a partir de voluntades individuales y/o de asociaciones voluntarias. Desde el ámbito estrictamente profesional debemos señalar que recién en el año 1991 se sanciona la ley provincial⁶ que otorga entidad y personería jurídica a la institución profesional del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe. En esta dirección es posible interpretar la centralidad que los profesionales independientes tuvieron en nuestro medio cultural. Podríamos decir que en estos procesos de intercambio de ideas y de personajes, fueron los arquitectos quienes oficiaron a partir de sus conexiones y sus viajes al modo -despojados del tono teológico- de profetas en su tierra.

En la actualización de ideas y debates en torno a la disciplina la figura de Caballero ocupó un lugar estratégico. Su trayectoria de viajes en este período se despliega en un mapa que une productivamente Rosario, Saint Louis y Barcelona. La primera serie de viajes configura una renovada red de conexiones académicas, y a su vez inaugura y habilita otra serie de viajes de arquitectos internacionales que tendrán, a lo largo de una década, a Rosario como destino.

Rosario – Barcelona – Saint Louis

El momento justo, el lugar indicado (1982–2006)

El intercambio de Caballero con figuras y su contacto directo con la cultura arquitectónica de Barcelona tramado en el curso de los catorce viajes que realiza en el marco del Programa Internacional para Graduados (PI), cada junio y julio desde el año 1993 hasta el 2006 inclusive, tiene su precedente en dos viajes anteriores.

Un primer viaje a Europa en 1982, de iniciación profesional que culmina con su estadía y colaboración en el estudio del arquitecto rosarino Mario Corea hasta el año 1985.

5. A propósito de esta gesta, Fernández y Caballero (comunicación personal, 2017, 2019) recuerdan el impacto que les causó la conferencia que el arquitecto catalán y comunista Oriol Bohigas, dictó en el Auditorio de la Facultad de Odontología de Rosario en 1977 y en el oscuro panorama de la dictadura militar. Según Fernández, la presencia del catalán fue promovida por Jano Viotti, Carlos Borsani, Augusto Pantarotto, miembros del Centro de Arquitectos de Rosario. La visita tuvo como corolario, la total simpatía y aprobación de los arquitectos locales por la sugerencia que el Ing Carlos Gurmendi (secretario de planeamiento municipal) hiciese del estudio Martorell-Bohigas- Mackay para el encargo del Proyecto para el futuro edificio.

6. Ley 10653 de Régimen Profesional de Arquitectos.

Con Corea⁷ mantendrá una relación directa y en razón de sus relaciones interpersonales se convertirán en artífices de la red de profesionales que dio proyección internacional a los arquitectos rosarinos.

Y otro viaje a Saint Louis, Estados Unidos – que emprende junto a Corea- y que en el devenir se transforma en un viaje académico que consagra con la obtención de su Master in Architecture en 1986 y el inicio de sus actividades como profesor (Berrini:2016).

En su estadía en WU Caballero entabla relación con los arquitectos argentinos Adrián Luchini -reciente profesor en esa universidad- y con Alejandro Lapunzina – compañero de estudios. Personajes claves en la conformación de las conexiones interpersonales y académicas que Caballero activará en la década siguiente.

Luchini como director de los Programas Internacionales para Graduados de la WU propone en el año 1993 a la ciudad de Barcelona⁸ como sede para los intercambios y nombra a Caballero profesor a cargo (Caballero, comunicación personal, 2019).

Que el destino elegido de los viajes haya sido Barcelona, refracta en un recorte en el entramado de las opciones intelectuales presentes en un tiempo determinado. Unas formas de la arquitectura, una manera de intervención en la ciudad y un modo de producir cultura arquitectónica, son lecciones que Caballero aprehende en esa ciudad.

En su primera estancia (1983-1985) Barcelona está en pleno proceso de transformación. Caballero (comunicación personal, 2019) refiere a esa ciudad–“como mucho más provinciana- en la que estaban promoviéndose una cantidad impresionante de obras públicas, como en toda España”. A propósito del proyecto, en el cual colabora, para una Escuela en Badalona, destaca “el serio trabajo previo que desarrollaron de relevamiento de muchas escuelas de Madrid ejecutadas durante el franquismo (fichas de mobiliario, instalaciones, localización) y señala que “uno de los objetivos centrales fue elaborar proyectos de escuelas que tuvieran en cuenta su relación con el *contexto*, en contrapartida a lo que mostraban los casos madrileños, en los cuales los edificios aparecían como *tirados* en el sitio”. También recuerda que en el Colegio de arquitectos *siempre* había muestras, revistas, novedades en la biblioteca; y que los martes por la noche había ciclos de charlas, en los cuales escuchó por primera vez a arquitectos como Viaplana o Martínez Lapeña. Y la fortuita ocasión de, en esa Barcelona pre olímpica, asistir a las presentaciones que Bohigas organizara con los arquitectos que designó a cargo de los proyectos para la futura Villa Olímpica: Federico Correa, Arata Isozaki, Bofill, Gregotti, Moneo, Saint Oiza, Antonio Coderch, etc.

7. Corea ya instalado en Barcelona y asociado con Gallardo y Mannino. Esta conexión interpersonal con la figura de Corea (Silvestri:2014) permite restituir, e indicar en algún sentido, el rol que los exiliados tuvieron en dicha renovación, gestada, en parte, en el vacío provocado por la Dictadura militar (1976-1982).

8. El destino Barcelona como sede de los programas internacionales de la WU estuvo vigente hasta el año 1985. La propuesta de reponerlo como destino de estudios tiene asidero en el temprano reconocimiento internacional que obtuvo su ejemplar renovación urbana a partir de los años 80. En 1990 la Escuela de Diseño Urbano de la Universidad de Harvard, en Cambridge concede a la ciudad el premio internacional de Diseño Urbano por las reformas urbanísticas realizadas entre 1980 y 1987 (Rafael Moneo dirigió la escuela hasta 1989). En 1999 Barcelona fue distinguida con la medalla de oro del Royal Institute of British Architects (RIBA) otorgada por primera vez a una entidad abstracta y no a una figura profesional; y en septiembre del 2002 lo obtiene también en la Bienal de Arquitectura de Venecia.

Jajamovich señala a propósito del trabajo de Sainz Gutiérrez, las diferentes posiciones entre Barcelona y Madrid en relación al modo de operar en la ciudad:

“Mientras que en la posición madrileña los partidarios de la estrategia del ‘plan’, postularon una visión global de la ciudad ligada a la actuación de equipos interdisciplinarios, centran su atención en los problemas estructurales de la ciudad y sostienen la primacía de las cuestiones sociales, visión cristalizada en el Plan General de ordenación urbana de Madrid (1981-1985). En Barcelona se presentan como partidarios de la ‘estrategia del proyecto’, entienden a la ciudad como la suma de sus partes, favorecen intervenciones limitadas y fragmentarias en puntos clave de la ciudad mediante intervenciones formales y espaciales, esperando así inducir cambios más amplios” (2009:27).

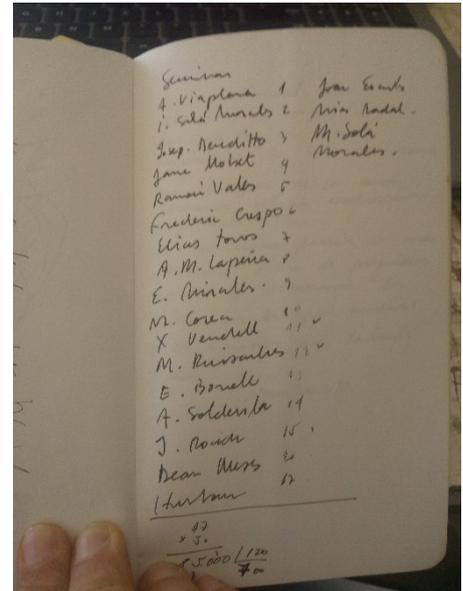
Esta aproximación es una clave que permite comprender, no sólo las diferencias que operan en el modo de tratar los problemas de una ciudad a otra y sus consecuencias materiales concretas en relación a la participación que se les otorga a los arquitectos y a la escala de intervención, sino también la experiencia singular que propició en Caballero la manera en que Barcelona delineó una manera de intervención en la ciudad y un modo de producir cultura arquitectónica (conferencias, debates, difusión de proyectos, muestras de arquitectos).

En 1990 lo ejemplar del caso Barcelona y de ese modo distintivo de intervenir en la ciudad a partir de proyectos de arquitectura fue sistematizado y parte de esa experiencia -iniciada por la administración municipal a partir del fin del régimen franquista, y luego acrecentada y concretada por la ocasión de ser sede de los Juegos Olímpicos en el año 1992- quedará canonizada en el libro *Barcelona, Arquitectura y ciudad 1980-1992*, curado y con autoría de Oriol Bohigas, Peter Buchanan y Vittorio Lampugnani y editado por Gustavo Gilli⁹. El libro posicionó a arquitectos, obras y proyectos de ese periodo, entre otros casos, son señalados: Josep Llinás y la reforma del Museo Arqueológico (1984-89); la reconstrucción del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe (1986); el Centro de Arte de Santa Mónica (1988), el Parc de Besòs en Sants (1986) y la Plaça dels Països Catalans (1981-83) de Albert Viaplana y Helio Piñón; la reforma de la Fundación Tapiés (1986-1990) de Roser Amadó y Lluís Domènech; El Parc de la Creuts del Coll (1987) de Bohigas, Josep Martorell y David Mackay; la Manzana Diagonal (1986-1993) de Rafael Moneo y Manuel de Solá Morales; la remodelación de la fábrica La Llauna (1984-86) en Badalona de Enric Miralles y Carme Pinós, etc.

Este canon consagrado que revela en obras concretas un modo y una sensibilidad formal de arquitectura está presente en el proyecto autobiográfico de dibujo a mano de Caballero y quedara registrado en las libretas correspondientes a las estancias académicas en Barcelona. En reiteradas ocasiones muchas de las obras mencionadas serán dibujadas por el arquitecto y visita obligatoria para los estudiantes del PI (el Pabellón de Mies, las obras de Viaplana y Piñón, de Llinás, las de Miralles y Pinós, etc).

9. Cabe señalar la centralidad de la figura Oriol Bohigas y los diferentes roles que ocupó y conserva en el ámbito público, académico, administrativo y profesional en la cultura arquitectónica española. Peter Buchanan entre 1982 y 1992 ofició de editor responsable de la revista inglesa *Architectural Review*. Y el historiador, teórico y crítico italiano, activo en las discusiones urbanas operadas en muchas de las capitales europeas en el marco de las transformaciones y los nuevos problemas que presentaba la ciudad pos industrial.

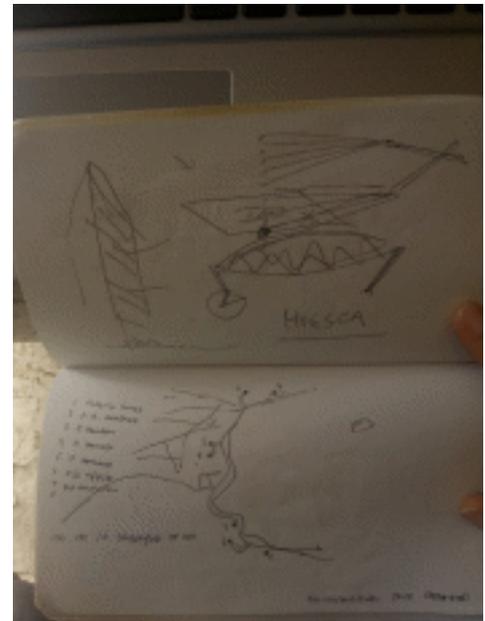
También en el marco del PI Caballero tuvo estrecho vínculo con el arquitecto catalán Alfons Soldevila¹⁰, referente catalán de la WU. Soldevila auspició de mediador y facilitaba a Caballero los contactos de los arquitectos invitados al PI. La decisión de a quién invitar estaba totalmente liberada al interés y a la sugerencia del arquitecto. Quién como profesor a cargo, redactaba los ejercicios de proyecto y tenía total autonomía para definir los lineamientos y las actividades a desarrollar con los alumnos. Parte de sus intereses y de los profesionales en los cuales se interesó están reseñados en las libretas de dibujo. Así aparecen sugeridos para ser invitados a seminarios y a críticas los nombres de Carme Pinós, Mario Corea (Libreta 50 de 1993); Albert Viaplana, Ignasi Solá Morales, Ramón Vallés, Elias Torres, A.M. Lapeña, Manuel Solá Morales, Enric Miralles entre otros. (Libreta 70 de 1996). La selección de los invitados es muestra de un recorte interesado dentro del panorama de la arquitectura catalana contemporánea.



Libreta 70 de 1996. Summer Studio, Barcelona. Archivo personal GC.

Otro destino relevante de los viajes que el arquitecto es la ciudad de Cadaques. Es significativo su descubrimiento personal de la obra del estadounidense Peter Hardern y del italiano Lanfranco Bombelli, ambos arquitectos trabajaron en esa ciudad entre la década del 50 y los años 70. Este destino recurrente tiene un origen fortuito en una vista personal al arquitecto Rubén Fernández quien viviera allí en los años 80. De ese viaje inicial en 1983, en el curso de los años de cursos PI en Barcelona, el arquitecto visitará la ciudad en ocho ocasiones, en las que paulatinamente se interioriza en la obra de Hardern y Bombelli, en los trabajos de Coderch, Tusquets, y de otros arquitectos catalanes modernos realizados allí en los años 50. Parte de esa experiencia, y de las interpretaciones y valoraciones de esas obras serán capitalizadas por Caballero, y en forma de clases y conferencias será articulada con fines didácticos y de transmisión de conocimiento y cultura arquitectónica¹¹.

Como señala Onfray: “Ir de un lugar a otro, ayer como hoy, responde menos a la experiencia histórica o geográfica cuantificable por Braudel que a la experiencia ontológica y metafísica medible por los filósofos, los poetas y los artistas. Más allá de la historia cuanti-



Libreta 142 de 2006. Summer Studio, Barcelona. Archivo personal GC.

10. Soldevila en esa década era Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos, responsable de la Cátedra de Proyectos V y VI (3r curso), de E.T.S.A. de Barcelona, cátedra que había estado a cargo de Bohigas y fue Visiting Professor de la Washington University en 1990, 1993 y 2000.

11. En una charla realizada en 2018 y orquestada con un fin académico como invitado al Programa Internacional dictado por Lapunzina en Francia, “Dos extraños en Cadaques” el arquitecto aborda las obras y la labor de Hardern y Bombelli.

tativa aparece, frágil y nueva, una geografía poética” (2016:90). Las palabras del filósofo iluminan potenciales sentidos del viaje y nos advierten que éste comienza antes, y que ese comienzo está íntimamente vinculado a la experiencia singular de cada viajero, a sus propias inquietudes. Esa excelencia del viaje que refiere al despliegue de lo que somos portadores, nos indica que se prefiguran y convergen allí conexiones, modos de mirar, destinos elegidos, se trama allí una geografía poética. Esa geografía poética, vinculada a la sensibilidad y a la subjetividad constantemente renovada, hace de la experiencia del viaje una experiencia vital. Los viajes conforman, en nuestra tradición disciplinar, parten del caudal intelectual de los arquitectos, los registros de dibujos, las sistematizaciones en forma de charlas o conferencias, la difusión de ejemplos, el señalamiento argumentado e interesado de determinados personajes y de ciertas obras son rastros de ese transitar y del reflexionar arquitectónico.

Rosario

Propiciar un destino (1991-2001)

El caso emblemático del Parque de España, su proyecto (1979) y el impulso en los ochenta que tuvo para su concreción finalizada en 1992 potenció el desarrollo de una serie de proyectos y obras de arquitectura que progresivamente pusieron en valor y dieron forma a la histórica idea de “caminar la costa”. La calidad del proyecto puso en el centro del debate: el valor del río en el paisaje urbano, la potencialidad de la arquitectura para construir paisaje y espacio público, y la consecuente relevancia del trabajo de los arquitectos en ese tipo de proyectos de escala urbana.

En ese devenir del debate y en el escenario local la década inicia en 1991 con la celebración del Congreso la Construcción del Pensamiento¹². Para la ocasión la ciudad fue el destino de muchos arquitectos¹³, y el éxito del evento (más de 2200 asistentes) puso en evidencia una avidez y una necesidad de debate y de actualización de las discusiones disciplinares.

El acontecimiento fue promovido por estudiantes que, para su organización, convocaron a algunos de los futuros miembros del GR como asesores “académicos”. De esa colaboración se señalarán dos hechos salientes en los cuales la intervención y el aporte de Caballero son relevantes. En primer lugar, el nombre del Congreso: La Construcción del Pensamiento, que en su formulación sugiere una idea y cifra una interrogación; sugiere la idea de que la arquitectura, en sus mejores expresiones, persigue y aún a consideraciones prácticas y teóricas. Esa convicción y la interrogación sobre cómo los arquitectos dan forma a esas consideraciones hilvanaron los futuros ciclos de conferencias y charlas de invitados que el GR organizará a lo largo de la década.

El otro hecho destacable fue la disruptiva presencia, entre los nombres de los arquitectos conferencistas ya consagrados, de un joven representante de una nueva generación de arquitectos, Enric Miralles. La invitación fue sugerida y mediada por Caballero quién

12. El congreso fue declarado Pre-Bienal de la Bienal de Arquitectura desarrollada ese mismo año en Buenos Aires.

13. De la Pre-Bienal de Arquitectura que se realizó en el Patio de la Madera en Rosario en 1991. En este evento fueron invitados Mario Gandelonas, Clorindo Testa, Justo Solsona, Mario Corea y Raúl Lier, entre otros, el catalán Enric Miralles, que por primera vez visitaba el país.

había intercambiado relación con Miralles en la WU (Fernández, comunicación personal, 2019).

Tras el Congreso, los miembros del Grupo, se nombraron R, como el homónimo grupo de Barcelona, pero la R esta vez refería a Rosario. Entre los miembros mantenían sólo afinidades e inquietudes en torno a la disciplina. Con el objetivo de promover actividades sostenidas en el tiempo y propiciar un debate orquestado y un andamiaje actualizado en torno a la consistencia interna de la disciplina, en vez de reeditar un congreso, acordaron concretar ciclos de charlas. Los ciclos fueron extendidos en el tiempo, programados y con invitados previamente anunciados. Este formato de organización Caballero lo aprendió en sus estadias en Estados Unidos y en Barcelona.



Congreso Nacional "La Construcción del Pensamiento" en Rosario 2 al 5 de mayo 1991.
En primera fila, Ariel Giménez Rita, Rubén Fernández, Augusto Pantarotto, Rubén Palumbo.
Presentación de Enric Miralles en la foto de la derecha. Archivo personal GC

La modalidad imprimió una nueva dinámica y posicionó a Rosario como centro potente de actividades culturales en el país. El GR funcionó de manera auto-gestionada tanto para conseguir los fondos económicos, como para activar la red de contactos entre profesionales que tramaría una vasta urdimbre de invitados internacionales. Los ciclos inician en 1992, y a partir de 1994 los arquitectos invitados, la mayoría extranjeros, serán representantes activos y con obras reconocidas en el ámbito internacional¹⁴.

14. Los ciclos se iniciaron en 1992, el arquitecto que inauguró las charlas fue Emilio Maisonave, el reconocimiento a su vasta trayectoria de 60 años de producción fue todo un gesto, la cita fue en el sótano del bar Casa Fernández. Desde el inicio la disposición para establecer lazos con otras generaciones de arquitectos rosarinos y reconocer valor arquitectónico en las producciones locales fue una actitud distintiva del Grupo.

En el año 1993 los disertantes fueron Alejandro Lapunzina y Adrián Luchini, se presentaron en la sala Mateo Booz y en el Museo Castagnino, respectivamente. Los invitados eran parte de la nueva red de relaciones internacionales propiciada por Caballero en Estados Unidos.

A partir de 1994 las actividades tuvieron sede en el emblemático edificio del Parque España. Las conferencias que allí se desarrollaron fueron centrales para la renovación de la cultura arquitectónica rosarina. Del ciclo *Arquitectura Española Contemporánea* participaron: Oriol Bohigas de Barcelona, Campo Baeza de Madrid, Peña Ganchequi de San Sebastián, Manuel Gallego de la Coruña, Antonio Ortiz de Sevilla, Mario Corea, Ignacio Sola-Morales y Martínez Lapeña de Barcelona.

En 1995 en el ciclo *Prácticas Conceptuales* expusieron su obra Pablo Beitía de Buenos Aires, Souto de Moura de Portugal, Weil Arets de Holanda y Carme Pinos de España.

En 1996 participaron del ciclo *Arquitecturas lejanamente cercanas* Augusto Pantarotto de Argentina y Eduard Bru, Pep Llinás, Ramón Sanabria y Carlos Ferrater de España.

En 1997 el ciclo *La respuesta escandinava* fue coordinada por Luis Caffaro Rossi y expusieron Jhan Erickson, Juhani Pallasmaa

En el año 1993 los invitados fueron Lapunzina y Luchini, se presentaron en la sala Mateo Booz y en el Museo Castagnino, respectivamente. Ambos eran conexiones de la nueva red de relaciones académicas que Caballero propició en Estados Unidos. Ya hemos señalado la relevancia de Luchini. Lapunzina, profesor e investigador¹⁵, tendrá un lugar importante en la sistematización y en la temprana difusión de la efervescencia de la producción de los arquitectos rosarinos. A través de la obtención de fondos, estudia el caso Rosario y en el año 1998 cristaliza su investigación en la publicación del número 15 de la revista *Arquis*, dedicado a la entonces joven generación de *arquitectos rosarinos*.

A partir del año 1994 los encuentros tendrán lugar en el edificio del Parque España y en los diferentes ciclos de conferencias, en los años 1994, 1995 y 1996, a excepción de Bohigas con quién ya había vínculo, la presencia y la conexión establecida con los arquitectos españoles: Campo Baeza de Madrid, Peña Ganchequi de San Sebastián, Manuel Gallego de la Coruña, Antonio Ortiz de Sevilla, Ignasi Sola-Morales, Martínez Lapeña, Carme Pinós, Eduard Bru, Pep Llinás, Ramón Sanabria, Carlos Ferrater y Xavier Vendrell todos de Barcelona, fue habilitada por Caballero y Corea.



Oriol Bohigas y Augusto Pantarotto. Rosario, 1994.
Archivo personal Rubén Fernández.

En relación a la presencia de Bohigas cabe destacar que era la primera vez que veía el edificio del Parque España construido, desde el momento del proyecto (1979), Caballero (comunicación personal, 2019) recuerda la satisfacción del catalán, que fotografiaba sin cesar, con cámara de rollo, y parecía muy conforme con la parte que se había concretado del proyecto. En esa ocasión Bohigas comentó, en charla personal con miembro del GR, que ese encargo lo había confrontado por primera vez con esa escala de proyecto

y que le permitió ensayar una década antes, ideas y formas que le serían útiles para enfrentar el proceso de transformación de Barcelona una década después (Fernández: 2017).

En esta dirección se revela una trama central que enlaza viajes, encargos y una comunidad de arquitectos profesionales activos que, a través de sus relaciones interpersonales, direccionan y concretan proyectos y obras, a partir de los cuales discutir ideas arquitectónicas.

A lo largo de casi una década el GR afianzó un modo de hacer, un tipo de formación,

y Ben Edman de Finlandia, Per Olaf de Suecia y Jan Arnfred de Noruega.

El ciclo de 1998, *Arquitectura Portuguesa*, contó con la presencia de Gonzalo Byrne y Carrilho de Graca de Lisboa y Adalberto Días de Oporto.

Finalmente, en el último ciclo promovido por el Grupo R en 1999, *Arquitectura 2000*, las jornadas se organizaron en torno a conferencias de arquitectos argentinos y latinoamericanos y asistieron Rafael Iglesia de Rosario, Xavier Vendrell de Barcelona, Oscar Fuentes de Buenos Aires y Solano Benítez de Asunción del Paraguay.

15. Profesor e investigador por la University of Illinois at Urbana-Champaign, School of Architecture. Assistant Professor (1991-1997), Associate Professor (1991-2009), Professor (desde 2009).

que generó modos singulares de sociabilidad y de actividad configurante de sentido entre los profesionales. Las acciones promovidas por el GR lograron articular un discurso crítico, contemporáneo y renovador de las ideas y del ejercicio en torno a la disciplina. Por fuera de los ámbitos institucionales convencionales y durante una década ininterrumpida organizaron actividades y conferencias que transformaron el horizonte intelectual local y abrieron, de modo muy efectivo, nuevos canales de valoración, de intercambio de cultura y de educación arquitectónica entre los profesionales.



GR en Parque España, conferencia de Oriol Bohigas, Rosario 1994.

Desde la izquierda: Rubén Palumbo, Marcelo Villafaña, Rafael Iglesia, Oriol Bohigas, Rubén Fernández, Gonzalo Sánchez Hermelo, Gerardo Caballero. Archivo personal Rubén Fernández.

Reflexiones finales

El tipo de viaje académico propiciado por el formato del PI, otorga total independencia al profesor a cargo, tanto en el contenido en el armado del ejercicio proyectual, en los edificios a visitar, como en los invitados a dar charlas y seminarios. Es en este sentido en el cual relevar los nombres de invitados, los destinos de viajes y los edificios que visita con estudiantes, permite restituir un sentido personal al recorte intelectual que el arquitecto realiza en esas operaciones como profesor a cargo. Parte de ese bagaje es el que Caballero incorporará a su programa proyectual en una singular interpretación de “lo local” como material para sus obras.

También a partir de su experiencia singular de los viajes identifica modos de difusión de la cultura arquitectónica que se traducen en el formato de “ciclo de charlas anuales”. Las conferencias con invitados preanunciados y sostenidas -a lo largo de una década-, imprimieron una dinámica novedosa en el ámbito de la educación arquitectónica local. El inte-

rés del GR en los invitados radicó en que todos ellos fueran arquitectos con ejercicio en la práctica profesional y con obras de calidad construidas. La preocupación estuvo signada por una de las proposiciones vitruvianas, la que establece que la buena arquitectura debe aunar consideraciones prácticas y teóricas. También las acciones del GR permitieron establecer relaciones y difundir el trabajo de diferentes generaciones de arquitectos rosarios e internacionales (Maissonave, Caffaro Rossi, Pantarotto, Miralles, Pinós, Martínez Lapeña, Campos Baeza, Bohigas, etc), y a través de los aportes que cada miembro realizara en diferentes ámbitos lograron articular un discurso crítico, en clave contemporánea, que renovó las ideas del ejercicio en torno a la disciplina. Parte de esa renovación se cristalizó también en obras ejemplares de algunos de los miembros del Grupo.

A partir del año 2000 las actividades del GR fueron disolviéndose y también el Grupo. Para ese entonces las obras y el trabajo de Caballero, Villafañe e Iglesia¹⁶ serán reconocidas a nivel internacional. Se inaugurará una nueva serie de viajes, pero esta vez son éstos arquitectos los invitados a disertar o dar clases en universidades extranjeras. También en el último ciclo de charlas en 1999 la presencia de Solano Benítez de Asunción del Paraguay¹⁷ indicaba un nuevo giro en las relaciones y en el mapa cultural. Un mapa que se ampliará y se reconfigurará junto a otros arquitectos latinoamericanos (Angelo Bucci (Brasil), José María Saéz Vaquero (Ecuador), Alejandro Aravena (Chile), entre otros.

Bibliografía

- AAVV (1998). Desde el margen, arquitectos jóvenes de Rosario. *Arquis*, 15.
- AAVV (2010). *Revista de Arquitectura y Urbanismo* [041], 8.
- Berrini, María Carla (2016), Las libretas de dibujo de un arquitecto como material para una biografía: motivos de lo popular en los dibujos de Gerardo Caballero (1983-1993). En *Actas del Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana "Ciudades en el tiempo: infraestructuras, territorios, patrimonio"*, 23, 24 y 25 de noviembre de 2016 Santiago de Chile. Santiago de Chile, Chile. <http://www.historiaurbana.cl/actas.2016>
- Berrini, María Carla, Galli, Carolina (2016). Grand jeté junto a la barranca, *Revista Cultura Inquieta* N 12, Dossier Danza Arquitectura. Rosario. <http://www.cobai.org/page/agenda/id/64/title/Presentaci%C3%B3n-n%C2%B012-de-REVISTA->
- Berrini, María Carla (2018), *El dibujo como huella biográfica: las primeras libretas de viaje del arquitecto Gerardo Caballero (1983-1993)*. Buenos Aires, Argentina. Diseño Editorial. P 212-237.
- Berrini, María Carla (2019), Inquietudes Profesionales, el Grupo R (1991-200). Rosario, Argentina, Argentina. *Revista Colegio de Arquitectos de la provincia de Santa Fe La Gaceta*, septiembre 2019

16. En el curso de la década del 90. Rubén Fernández escribió en el diario local Rosario/12 cada viernes sobre arquitectura. Rubén Palumbo estuvo a cargo de la Secretaría de Planeamiento. Caballero formó parte del equipo de proyectos de la secretaría. Por recomendación de Augusto Pantarotto (Fernández, comunicación personal, 2019) las acciones del GR establecieron vínculos con unidades académicas (UNR, Universidad de Palermo) y con el reciente Colegio Profesional.

Para una comprensión pormenorizada de las trayectorias y de los modos de obrar de estos autores, véanse los trabajos de Rois (2011a y 2011b), Berrini (2016) y Solari (2018). Para el período en estudio cabe señalar las invitaciones que Caballero recibiera como Profesor Invitado, Graduate School of Design, Harvard University, USA (2002). Profesor Invitado, Programa de Maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile (2004). Profesor Invitado, Max Fisher Chair, University of Michigan, Ann Arbor, USA (2006).

17. Solano Benítez en su calidad de estudiante vió por primera vez el trabajo de Miralles en el Congreso del 1991 en Rosario.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

- Buchanan, Peter, Bohigas, Oriol, Lampugnani, Vittorio (1990) *Barcelona. Arquitectura y ciudad 1980-1992*. Barcelona, España: ed. Gustavo Gilli.
- Bisman, Hernán, Robles, Claudio (2004), *Rosario 1998-2003/arquitectura con identidad*. Buenos Aires, Argentina: Bisman & Robles.
- Caballero, Gerard (2019), *Gerardo Caballero / Libretas de dibujo*. Rosario, Argentina: Ed. De Autor
- Fernandez, Rubén (2017) Un puente entre Rosario y Barcelona. *Revista Rosario Nuestro, La voz de nuestra ciudad*. <https://rosarionuestro.com/un-puente-conceptual-entre-rosario-y-barcelona/>
- Jajamovich, Guillermo (2009) Rosario y sus vínculos con el debate internacional: un análisis del Parque España (1979-1993) *Revista Vitruvius* 115.06. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.115/7/es>
- Jajamovich, Guillermo (2010) *La circulación internacional de ideas y estrategias urbanísticas y sus aplicaciones transculturales: Buenos Aires y Rosario, 1976-1993*. (Tesis de posgrado). Universidad Torcuato Di Tella. <https://repositorio.utdt.edu/handle/utdt/6446/browse?type=author&value=Jajamovich%2C+Guillermo>
- Kogan, Carolina (2014), Imágenes y discursos de arquitectos: apuntes sobre los Ciclos de Arquitectura Contemporánea en el Centro Cultural Parque de España en Rosario (1994-2000). *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 11, 166-187.
- Liernur, Jorge F. (2001), *Arquitectura Argentina del S.XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Onfray, Michel (2016), *Teoría del viaje, poética de la geografía*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Pastorino, Federico (2012), *La [041]: una re-vista a la arquitectura de las décadas del 50 al 70 en búsqueda de una raíz para la arquitectura contemporánea*. Recuperado el 19 de junio de 2017 de <http://federicopastorino.com.ar/revistas-arquitectura-1900/>
- Rigotti, Ana María, Cicutti, Bibiana (2014), *Construcciones y Miradas. Recorridos de Arquitectura en Rosario y su Región*. Rosario, Argentina: Ed. Prohistoria
- Rigotti, Ana María, Pampinella, Silvia (2009), *Rosario, Guías de Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Clarín Diario
- Rois, Juan Manuel (2011a), *Nueva Arquitectura en Rosario*. *Arquine*, 56, 26-28.
- Rois, Juan Manuel (2011b), Roofs that know how to flight: Marcelo Villafañe. En Wilfried Wang (Ed.), *O'Neil Ford Duograph 3: Argentina* (pp. 77-82). Texas, Estados Unidos: Center for American Architecture and Design (CAAD) and the O'Neil Ford Chair in Architecture at The University of Texas at Austin.
- Solari, Claudio (2018), La construcción de una poética en Rafael Iglesia. En *Actas del VII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad*, Córdoba, 23 y 24 de mayo de 2018. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Torrent, Horacio (2002), *El Sur de América: Al Sur de América: Antes y ahora*. *ARQ* (Santiago), 51, pp10-13. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n51/art06.pdf>

ESPÍRITU AVENTURERO. CUANDO EL VIAJE SE ENTIENDE COMO UN “MODO DE VIDA” DESDE LA VOZ DE LA ARQUITECTA MARÍA ZULEMA AMADEI.

NÉSTOR MARTÍN ACOSTA¹

NATALIA SCHREIBER²

ROMINA SERI³

Marco de Investigación: Objetivos

El presente trabajo que presentamos en las III Jornadas “La ciudad, el territorio y los otros. Miradas que viajan, viajeros que miran” desarrolladas en la FAPyD, UNR, está inscripto en el marco de dos proyectos de investigación en curso. Por un lado, el proyecto denominado “Atravesando fronteras. Viajes de Arquitectos. (1960 – 2010)”, investigación que estuvimos desarrollando con el equipo docente del Taller de Historia de la Arquitectura dirigido por la doctora arquitecta Silvia Dócola desde el 2015. Y por otro lado se articula con el proyecto de investigación individual que Romina Seri viene trabajando desde el 2016 como becaria interna doctoral CONICET, titulado provisoriamente “Huellas de Mujer: la conquista del espacio. Arquitectas protagonistas de la Historia Argentina. Rosario (1960-1970)”.

En el primer proyecto nos proponemos indagar y construir producciones sobre los viajes de arquitectos egresados o estudiantes de arquitectura de la FAPyD-UNR, en el arco de tiempo señalado. Uno de los objetivos particulares del proyecto es el de “estudiar el viaje como experiencia única e irrepetible, de producción desde la propia mirada producida del espacio físico (territorios, ciudades y arquitectura), sus diferentes modos de registros...y posibles productos” (2015, p.4). Es así que la experiencia del viaje la entendemos desde el momento que el arquitecto elige el destino, pasando por la preparación,

1. Taller de Historia de la Arquitectura Dra. Arq. Silvia Dócola, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Rosario (2000), Santa Fe, Argentina. Correo electrónico: martinacosta9@gmail.com

2. Taller de Historia de la Arquitectura Dra. Arq. Silvia Dócola, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Rosario (2000), Santa Fe, Argentina. Correo electrónico: nataliaschreiber@hotmail.com

3. Taller de Historia de la Arquitectura Dra. Arq. Silvia Dócola, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Rosario (2000), Santa Fe, Argentina. Correo electrónico: rominaseri@gmail.com

la experiencia física y la experiencia temporal del recuerdo a través de registros y relatos, en la cual en cada etapa el viajero va cambiando su propia mirada. Por ello consideramos estudiar los viajes desde la experiencia personal y desde la formación profesional de cada arquitecto, entendiendo como problemática el camino propio disciplinar, en relación con las transferencias, las producciones y aportes a la Historia Institucional de la Facultad de Arquitectura.

Referido al segundo proyecto de investigación, concentrado en la re-construcción de huellas físicas y simbólicas de casos testigos de arquitectas referentes locales, graduadas en Rosario, esta ponencia se propone colaborar en el estudio en profundidad de un caso que en una primera instancia creímos que no íbamos a abordar la experiencia del viaje como parte de la formación académica tradicional. Pero al final nos permite introducirnos en las estrategias particulares que esta arquitecta ha desarrollado para adquirir capital cultural que le ayudará a posicionarse desde un espacio propio, alternativo, dentro de un campo académico jerárquico, canónico y masculinizado.

Nos hemos propuesto, entonces, estudiar los viajes realizados por la arquitecta María Zulema Amadei, egresada en 1968 de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), Rosario. A partir de sus propios relatos, narrados en primera persona, nos interesa re-construir sus diferentes experiencias de viaje, que a nuestro criterio se encuentran entretejidas en una red motorizada por la búsqueda personal del viaje entendido como "modo de vida". Motivada por la búsqueda de nuevos conocimientos que la desafían a zambullirse en historias, lugares, paisajes naturales o urbanos, espacios y personas peculiares, alrededor de sitios inimaginables. Relatos que también nos han interpelado desde nuestros propios prejuicios acerca de la idea del viaje como instancia formativa y que nos proponen una mirada diferente sobre el modo de ver la disciplina.

Trabajaremos a partir de entrevistas y registros personales de viaje en la (re)construcción y transformación de la propia mirada de la viajera, en relación a la percepción de espacios y paisajes culturales. Pondremos atención en las diferentes temporalidades de los relatos, narrados desde un presente, pero en alusión a un pasado a través de recuerdos vinculados con expectativas previas a los viajes, las experiencias de los mismos y los cambios experimentados tras el fin de las travesías.

Trataremos de poner en valor las propias miradas, para entender la experiencia como un viaje temporal constante, donde conviven lecturas de cuentos épicos y fabulosos de la infancia, con tiempos históricos estudiados y los momentos propios de su vida. Nos interesa particularmente cómo va moldeando su forma de ver, registrar y vivir la arquitectura, poniendo especial atención en la puesta del cuerpo en el espacio como formación disciplinar particular.

Acerca de la arquitecta y sus viajes: María Zulema Amadei

María Zulema nació el 23 de agosto de 1941 en la ciudad de Santa Fe. A sus tres años la familia se mudó a la ciudad de Esperanza (a 38 km de la ciudad de Santa Fe) por un período de dos años por el trabajo del padre. Al volver a su ciudad natal, fueron a vivir al lado de la Laguna Setúbal, dónde el padre se encargaba de la custodia de las bombas del

puente Colgante que abastecían de agua a toda la ciudad. Su infancia transcurrió en consecuencia en un escenario muy particular de un paisaje casi natural. La laguna con la Isla Alto Verde de fondo, la vegetación que invadía el espacio de juegos, donde recreaba sus propias aventuras a partir de sus libros, y se escondía excavando cuevas en la tierra. La lejanía al centro urbano la obligaba a recorrer diariamente un largo trecho hacia la escuela, generalmente acompañada por su madre, Emma, quién era maestra de escuela primaria y militante del partido peronista, ambos mandatos incuestionables de una tradición familiar. También era cotidiano emprender viajes constantes hacia ciudades aledañas para visitar familiares y amistades.

Durante la secundaria, cambió de escuela: rindió varias materias para pasar del Normal al Industrial, rompiendo el mandato familiar femenino docente, al menos por un tiempo. En los últimos años eligió la orientación Construcción y con sus compañeros realizaron el viaje de estudios por Brasilia para visitar las obras del arquitecto Oscar Niemeyer.

A comienzos de 1961 emprendió su viaje más significativo a nivel personal: se mudó a Rosario para estudiar en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento (EAyP) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), con la idea de volver tras obtener su diploma.

Para estos años se aprobaba en la Escuela de Arquitectura de Rosario la reglamentación de OVEA (Organización de Viajes de Estudios de Arquitectura), dónde los estudiantes que finalizaban la carrera podían ir de viaje a conocer países, proyectos urbanos, obras y estudios de arquitectura en Europa. Los viajes iban a ser grupales, con la idea de realizarse cada año, y la duración sería de varios meses. La estructura organizativa de OVEA funcionaba piramidalmente, dónde los alumnos de sexto año eran los que viajaban y se invitaba a participar en la gestión de todos los viajes, a estudiantes que proyectaban viajar al finalizar sus estudios. De esta manera debían inscribirse, y participar activamente. Primero vendiendo rifas y a medida que fueran avanzando de año (y el viaje se acercaba), asumiendo responsabilidades y tareas más importantes. La estructura de organización y gestión demandaba mucho tiempo de dedicación, dado que exigía la elección de representantes, asambleas periódicas y una serie de numerosos eventos destinados a recaudar fondos.

María Zulema junto a un grupo de compañeros -con quienes participaba activamente como militante del Centro de Estudiantes de la EAyP-, sensibilizados por el crítico estado de situación del país, decidieron no viajar ni sumarse a OVEA:

“Nos preocupaba que en medio de tantos problemas políticos⁴ el único interés fuera vender rifas mientras el país se caía a pedazos... Más allá que era muy difícil viajar, no cualquiera podía, yo tenía que dejar mi trabajo acá por seis o siete meses, imposible” (MZA entrevista personal 2 de agosto de 2019)

4. El 29 de marzo de 1962 hubo un golpe de estado cívico-militar que destituyó y detuvo al presidente Arturo Frondizi, asumiendo como el presidente provisional José María Guido avalado por la Corte Suprema de Justicia, quién tomó determinadas medidas: anuló las elecciones realizadas desde diciembre del 1961 a marzo de 1962, intervino todas las provincias que no estaban intervenidas y dispuso el “receso” del Congreso, impidiéndole legislar, aparte de seguir proscribiendo a los partidos políticos como el peronista y el comunista. https://es.wikipedia.org/wiki/Golpe_de_Estado_en_Argentina_de_1962

A sus 24 años entre el cursado, los exámenes y la militancia, comenzó a dar sus primeros pasos en la docencia tras ganar en 1965 un concurso para el cargo de auxiliar interina en la asignatura Integración Cultural⁵, cátedra a cargo del profesor Iván Hernández Larguía⁶. Esta experiencia inicial la condujo, luego de tres años, a dar un paso más en esta misma dirección, cuando unos meses previos a terminar sus estudios, decidió postularse a otro concurso docente como JTP titular pregrado, esta vez en Historia de la Arquitectura a cargo del arquitecto Francisco Bullrich⁷.

Hacia finales de 1968, obtuvo su título de Arquitecta. Si bien decidió quedarse en Rosario, trabajaba también en la administración de Santa Fe, por lo que viajaba todas las semanas. En paralelo a su trabajo docente en la EAYP de la UNR, comenzó a enseñar Historia del Arte en la Escuela de Artes Visuales y en la Escuela de Cerámica, ambas dependientes de la Universidad Popular (UP) de la Vigil, a la que asistían en su mayoría personas adultas, quienes trabajaban y vivían en el barrio⁸. Ambas instituciones la habilitaron para participar en el "XII Congreso Panamericano de Arquitectos" en Colombia en ese mismo año.

La situación cada vez más violenta a nivel nacional de la década de los 70, fue acompañada de una serie de intervenciones políticas en las Universidades Nacionales que la forzaron a distanciarse de sus aulas. Es así que pasó a estar concentrada en su trabajo docente en la Universidad Popular, donde aparte de dar clases, asistió a diferentes cursos de pedagogía, psicología, pintura, grabado y publica también varios artículos. Dictó también clases en varias materias en la Escuela técnica N° 5 y en 1975 comenzó a dar clases de Arte Iberoamericano en el terciario de la Escuela Nacional de Títeres, la primera y única Escuela de Títeres del interior del país (hoy Escuela Provincial de Teatro y Títeres).

Debido a su espíritu inquieto, no se quedó solo en estas instituciones, por lo que comenzó a dar forma a un nuevo proyecto de un taller de arte privado, donde empezó a dar

5. Al respecto de la asignatura Integración Cultural se proponía como objetivo principal del propio programa del curso 1965, presentar un panorama de los grandes procesos culturales de la civilización occidental, de manera que permitiera a los estudiantes comprender el complejo y determinante rol del contexto. En un esfuerzo por motivar el ejercicio de una actitud crítica frente a cualquier experiencia vital. A través de la introducción de conocimientos provenientes de la antropología cultural y social.

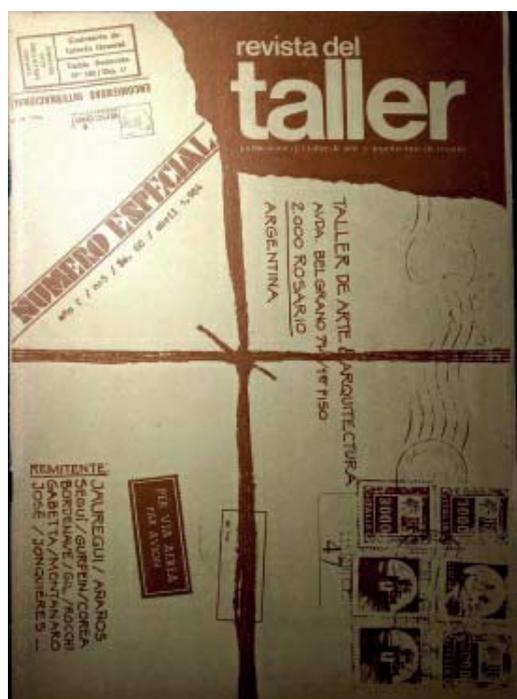
6. De acuerdo al relato narrado por la Dra. Sabina Florio (2013), Iván Hernández Larguía nació en Buenos Aires en 1923, hijo de Hilarión Hernández Larguía y Lucía Correa Morales. En 1957 asume la titularidad de la cátedra "Integración Cultural". Para ampliar sugerimos ver: "Iván Hernández Larguía (1923-2012). Homenaje en el año de su fallecimiento". Disponible en: <http://ddhhunr.blogspot.com/2014/03/ivan-en-nosotros-tambien.html>

7. Nació en Bs As en 1929. Se graduó como arquitecto en la UBA en 1952, y realizó estudios de posgrado en Alemania. Junto con Hardoy, Borthagaray, entre otros, buscó reformular la enseñanza en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la UNL, donde se desempeñó como Director de la materia Historia de la Arquitectura en 1958. Fue miembro del Consejo Directivo en 1960 en la Facultad de Arquitectura de la UBA y miembro del Consejo Superior en 1962. Entre 1966 y 1967 fue invitado a dictar cursos y conferencias en los Departamentos de Historia del Arte y de Arquitectura de la Universidad de Yale.

8. "LA UP se abrió en 1964, formando parte de una movida Institucional surgida de la Biblioteca popular de la Vigil, que contenía Jardín de Infantes, Museo de Cs Naturales, Observatorio Astronómico, guardería y centro materno infantil. Todo de carácter público, popular, mixto y laico. La trama educativa no era formal y era liderada por gente del barrio, y gestionada por intelectuales de diversas procedencias, con aporte de la intelectualidad universitaria y la vanguardia artística rosarina, y aspiraciones de transformación social." Resumen: La Universidad Popular de la "Vigil", Rosario (1964-1977). Revista de la Escuela de las Ciencias de la Educación n° 7- 2012- ISSN 1851- 6297 García, Natalia. UNR. CONICET.

clases de color a sus amigos más cercanos. Al ver que la concurrencia de personas interesadas crecía, decidió abrir nuevos cursos y organizar muestras periódicas para exponer sus producciones. Siempre quiso apuntar a los intereses, búsquedas y curiosidades de cada uno de sus alumnos, a quienes les realizaba una entrevista personal antes de empezar. Así armó los grupos (en los que participaban profesionales, incluidos muchos arquitectos) y sus correspondientes cursos, alejados de los programas estrictos y académicos, sin límites de tiempo y bastante apartados de temarios canónicos, buscando siempre la mirada crítica. Una vez avanzada en las diferentes temáticas, gestionaba el armado de viajes grupales con el fin de llevar el conocimiento teórico práctico a la experiencia espacial. Es así que visitaban exposiciones, lugares, obras y muestras, pero también se presentaban en congresos y seminarios nacionales exponiendo la producción colectiva.

Debido a la prolífera producción y a las numerosas y variadas actividades del taller, en 1982 lanzó un proyecto editorial de revista denominada "Taller del Arte y Arquitectura de Rosario" dónde publicó notas, con su sello crítico, sobre literatura, arte, cultura y arquitectura. También publicaba trabajos de alumnos, los seminarios que realizaban y los proyectos de grupos de investigación, focalizados principalmente en la historia. Los viajes también ocuparon páginas de la revista, entendiendo y probando en que el valor de cada viaje es a partir una experiencia física, formativa e ineludible para el aprendizaje y el conocimiento de cualquier persona. A través de siete años, la revista logró posicionarse como un referente de prestigio reconocido en el campo artístico, arquitectónico y cultural rosarino.



Imágenes 1 y 2: Tapa de Revista del Taller N°5, dedicada a arquitectos que viajaron al exterior. Nota de Revista del Taller N° 14: su viaje a Egipto que realizó con su pareja para conocer al arquitecto Hassan Fathy, en la sección "Crónicas de viaje".

Tras la vuelta de la democracia comenzó a viajar a distintos lugares del mundo: asistió como delegada titular al XXVI Congreso Mundial de Historia del Arte en Washington, EEUU. En 1987 viajó a Uruguay por un congreso sobre Patrimonio y a Brasil por la bial de San Pablo. Desde 1989, simultáneo a su actividad docente, dictó seminarios, cursos, talleres y posgrados sobre arquitectura, arte, historia, psicoanálisis, pedagogía y patrimonio

en distintas instituciones públicas y privadas, tanto en Rosario como en varios lugares del país, moviéndose incesantemente por distintas provincias y ciudades, siendo el viaje una herramienta fundamental para su trabajo.

El viaje como modo de vida

Actualmente reside en Rosario, y también en Carmen del Sauce⁹, poblado que la atrapó allá por 1979 por su historia y personajes característicos, curiosidad que deviene objeto de investigación continuo para ella. El paso del tiempo le permitió consolidar la idea de permanecer más tiempo en el sitio, motivo por el cual adquirió una antigua propiedad, sede del viejo correo que reformó para hacerlo su espacio personal, con la idea de quizá vivir allí de forma permanente. Paulatinamente fue integrándose con la comunidad, convirtiéndose en una de las protagonistas de la historia: proyectó una ampliación para la escuela, un dispensario, el arreglo de la plaza principal y la reforma de una iglesia.



Imagen 3: Casa de María Zulema en Carmen del Sauce

Realizó talleres de pintura en la escuela, llegando incluso a ser convocada para participar en una lista política que se presentó a elecciones.

Lejos de ser una persona tranquila de pueblo, su sueño de permanencia se esfumó al no poder desconectarse de la movida dinámica, frenética, artística y cultural de la ciudad rosarina. Es así que decidió en adelante llevar una vida cotidiana en y entre estos dos lugares, encontrando una simbiosis perfecta para ser, vivir, descansar, trabajar y producir. Ahora puede estar en contacto con la paz, inspirarse de la naturaleza que la rodea, a la vez que puede formar parte del movimiento ciudadano, dónde expone sus producciones.

Desde un principio nos interpela desde nuestros prejuicios acerca de la idea del viaje como instancia formativa, y nos propone una mirada diferente acerca del modo de ver la disciplina. Nos aclara que ella viaja mucho motivada siempre por la búsqueda de ser protagonista de las aventuras que la desafían a zambullirse en historias, lugares, paisajes naturales y/o urbanos, con espacios y personas peculiares, alrededor de sitios inimaginables. Nos plantea que sus viajes son una búsqueda de conocimiento, pero no necesariamente arquitectónico, donde en la formación, de algún modo, se buscan las obras y autores que definen “el Canon” de la disciplina.

“Uno siempre ve como extraordinario las grandes ciudades. Cosa que yo siempre he discutido, porque me parece que se va a esos lugares a controlar y comprobar que esté lo estudiado en Historia I, II y III. Es como ir a leer un libro que ya sé que tiene adentro. A mí no me gusta” (MZA, entrevista personal 15 de febrero de 2019).

De la misma manera, no identifica su pertenencia con un solo lugar. Viaja todo lo

9. Localidad a 40 km del sur de Rosario. Declarada Lugar Histórico Provincial, es uno de los pueblos más antiguos del departamento Rosario, teniendo sus orígenes en una posta fundada en 1803.

que puede a los sitios que la “atrapan” y repite cada experiencia varias veces, todas las que sean necesarias para conocer y descubrir el enigma de esos paisajes escondidos al turista tradicional. Probablemente “su lugar” no es uno, sino que es la suma de cada lugar con el “entre”, o sea ese intermedio entre el origen y el destino. Porque es ahí cuando empieza su aventura: el movimiento, que le hace correr la adrenalina por lo desconocido, lo inexplicable, lo ilógico. El viaje para ella es esa aventura de la sorpresa, de lo imprevisto.

Su valija, una de tamaño mediano-chico, color azul la acompaña a todos lados. Se la puede ver al lado de la puerta de su casa, esperando el momento para salir. A pesar de su tamaño dice que no la llena y que aun así le terminan sobrando cosas. Lleva tres mudas de ropa, abrigo y dos pares de zapatillas buenas porque camina mucho. Aparte lleva larga-vistas para avistar aves, sus cosas para dibujar y pintar y a veces una cámara de fotos



Imágenes 4 y 5: Su valija “guardada” al lado de la puerta de su casa

que últimamente es reemplazada por la cámara del celular. Toda prueba que estamos frente a la caracterización propia de una personalidad viajera, que convive con el deseo interior latente de movimiento nómada, a la espera de que se figure en su mente una nueva aventura, o al menos alguna oportunidad cercana.

Pareciera en una primera instancia que en la búsqueda de cada destino nuevo emerge una curiosidad innata sobre aspectos que le llaman la atención, que le generan cierto misterio que ella elige ir a “descubrir” y conocer. Lugares que le auguran estímulos nuevos, sorpresas, que la desafían, ya sea mediante los paisajes (naturales y artificiales), las personas, sus dramas, la historia o la naturaleza. Lugares que de alguna manera ella considera distintos.

“No me gusta comparar, decir esto me hace acordar a... lo fantástico es ver que tiene de diferente algo a lo otro... el valor de la diferencia hace al conocimiento. Saber diferenciar es conocer las cosas” (MZA entrevista personal, 15 de febrero de 2019).

Inconscientemente se separa del turista y asume su papel de viajera, tal como lo define Michel Onfray (2016, p 65)

“El turista compara, el viajero separa. El primero se queda a las puertas de una civilización, roza una cultura y se contenta con percibir su espuma, con captar sus epifenómenos, de lejos, como espectador. El segundo intenta entrar en un mundo desconocido, sin prevenciones, como espectador libre de compromisos...”

Nos nombra diversos lugares que le llamaron su curiosidad principalmente desde la historia particular, y luego por el paisaje. A algunos los ha visitado en una oportunidad, a otros en varias, y algunos otros quedan esperando. Pero en particular nos cautiva un relato de viaje muy particular.

Viaje hacia una aventura insólita. De tesoros, piratas, mitos y leyendas.

Frente a nuestra pregunta acerca de aquel viaje, lugar, experiencia que en particular la haya movilizado, ella decide zambullirse en sus recuerdos y seleccionar un viaje muy especial para compartírnos. Un viaje cuyo origen se remonta a una experiencia ligada con su infancia, cuando a los ocho años su tía le obsequió la famosa novela Robinson Crusoe¹⁰. Relato que la cautivaría de sobremanera, despertando en ella desde entonces, una profunda fascinación por las aventuras.

Si bien destaca que no recuerda qué pudo llegar a ser aquello que entendió cuando la leyó por primera vez siendo tan pequeña, la historia produjo en esa niña una impronta imborrable. Esta atracción la movilizará en distintos momentos de su vida, tanto sea para volver a reencontrarse con la historia a través de su relectura en el tiempo, como para despertar el deseo de indagar acerca de la construcción del relato, la vida de su autor, características del tiempo en el cual la escribe, etc. Es al día de hoy que María Zulema exclama seguir aun sorprendiéndose con nuevas relecturas.

Esta fascinación sostenida por dicha historia, despierta también la curiosidad por indagar acerca de la veracidad de los hechos narrados. Esto dispara una serie de interrogantes como ser: ¿El protagonista existió? ¿Quién era? ¿De dónde era? ¿Qué hacía? ¿En qué momento histórico podría posicionarse la historia? En simultáneo nace el deseo conjunto con una amiga, de intentar ubicar la isla geográficamente en el planisferio. Es decir, investigar y confirmar si se trata de un espacio físicamente real donde se habían desarrollado las historias del relato que tanto la cautivó. Esta pesquisa abrió paso también al estudio en profundidad de la historia de los grandes conquistadores de islas en el tiempo: el Imperio Británico.

Para gran alegría de María Zulema las investigaciones dieron sus frutos, llega la ansiada confirmación de la existencia real de la isla. Semejante hallazgo da paso por supuesto a una nueva aventura que sería ir al encuentro de la experiencia de puesta del cuerpo en el espacio. La decisión de realizar el viaje no demora en tomarse, abriendo paso a la organización del mismo, asunto que tarda varios años en armar.

10. Robinson Crusoe es una de las obras literaria del escritor inglés Daniel Defoe, publicada en 1719 . Se trata de una autobiografía ficticia del protagonista, un náufrago inglés que pasa 28 años en una remota isla desierta. Probablemente la historia tuvo como inspiración hechos reales ocurridos a Alexander Selkirk, a partir de donde construiría, con una trama sencilla y auténtica, un símbolo del colonialismo, del hombre perfecto y de la moral suprema.

Lo primero es juntar el dinero para pagar el pasaje y ver su lugar de alojamiento. Luego debe contactarse con personas del lugar -guías de buceo y de cada actividad ofrecida para el turista-, con la idea de conocerlas y dialogar con ellas vía internet. Así va armando y construyendo redes de contactos desde lejos valiéndose de las nuevas tecnologías. Esto le permite construir una idea anticipada propia del lugar. En paralelo “investiga” todo lo que puede la historia de la Isla, la geografía, la fauna y la flora, las actividades económicas, y, por su puesto, a cada personaje que le llama la atención, contactándose previamente con ellos. Su búsqueda de la información debe ser de “primera mano” y contada por los protagonistas.

Todo lo descripto representa aquello que María Zulema necesita tener proyectado y controlado con anticipación. Desde su mirada una vez que pisa tierra, puede hacer lo que quiera en ese momento, lo que surja, sin muchas planificaciones, ni guías, destinos, itinerarios o actividades definidos, pero sin perder su objetivo principal: “Conocer”.

La llegada

Llegar a la isla implica en sí toda una travesía, desde Rosario a Santiago de Chile. Desde allí se dirige luego al aeropuerto privado para tomar una de las dos avionetas que llegan a la Isla, cuyas capacidades son de seis a diez personas. Ese vuelo dura al menos tres horas. Como es posible volver a comprobar, Zulema se mueve nuevamente entre ese contraste de experiencias al que está habituada: el de una ciudad dinámica, frenética, artística y cultural que es la Capital de Chile, frente a la tranquilidad de un poblado en contacto con la naturaleza que supone una isla lejana.



Imagen 6: MZA junto a una amiga, en el Centro Cultural Gabriela Mistral, posando al lado de representaciones en macramé en tamaño natural: Violeta Parra y Gabriela Mistral. Santiago de Chile. Febrero de 2018.



Imagen 7 (izquierda). MZA en el aeropuerto privado junto a otro viajero antes de subir a la avioneta. Santiago de Chile. Febrero de 2018.

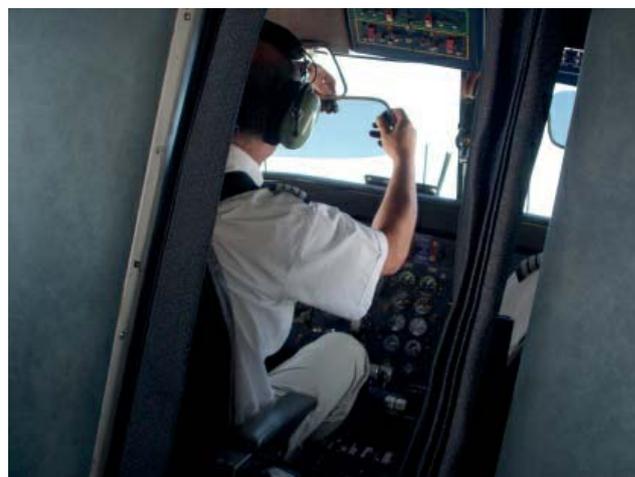


Imagen 8 (derecha). Dentro de la avioneta y el piloto. Santiago de Chile. Febrero de 2018

Si el estado del tiempo es bueno, como la avioneta tiene que darle toda la vuelta a la isla, al acercarse puede observar la totalidad y reconocer cada parte de ella. Debido a la

cantidad de fotos que toma puede decirse que esa visual privilegiada la cautiva desde el principio.

Al llegar deben aterrizar en el único lugar destinado para ello, un lugar muy chico, de pista muy corta en un punto alto sobre una montaña, lo que puede ser dificultoso y no muy agradable para la gente que sufre de vértigo. Una vez en tierra, hay que bajar quinientos metros, que lo hace en camioneta hasta un embarcadero, dónde se toma una lancha para navegar por un par de horas más hasta llegar definitivamente a la isla.

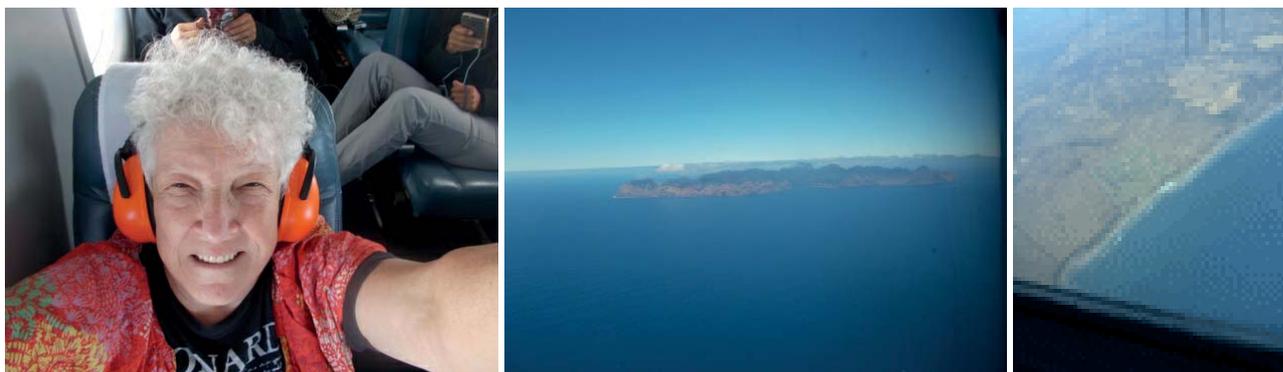


Imagen 9 (izquierda). MZA en la avioneta. Santiago de Chile. Febrero de 2018.

Imagen 10 (centro). Vista aérea de la totalidad de la isla desde la avioneta. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.

Imagen 11 (derecha). Vista aérea más cercana de la isla. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.



Imagen 12 (izquierda). Muelle visto desde el lugar de aterrizaje. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.

Imagen 13 (derecha). Embarcando en la lancha rumbo a la Isla junto a otros viajeros. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.

Sobre el espacio físico

En relación a la configuración espacial de la isla, la arquitecta nos cuenta que en realidad se trata de tres islas de origen volcánico, razón por la cual el agua se encuentra siempre entre unos 20 y 23 grados. Una isla más cercana al continente, hoy identificada como "Robinson Crusoe", que concentra la población permanente de unos 800 habitantes en la ciudad de San Juan Bautista y recibe a los visitantes, turistas. La más alejada del continente, "Alexander Selkirk", habitada sólo en un breve período del año por alrededor de cuarenta personas dedicadas a la pesca de langostas. La tercera "Santa Clara", deshabitada.

María Zulema se hospeda siempre en la misma residencia. Un espacio con tres habitaciones, un comedor compartido para el encuentro con los demás huéspedes y una casa, cuya propietaria es la señora Ilka. "Su" habitación -así la reconoce Zulema-, la describe como un espacio mínimo con una cama, una mesa y un espacio para colgado. Cuenta además con baño propio y una pequeña cocina. Lo extraordinario de la misma son las visuales que regala de la isla, que ha sido ampliamente fotografiada por la arquitecta.

Una vez en la isla sus traslados los realiza a pie, cuando se trata de trayectos más cortos, y en moto conducida por Ilka, para trayectos más largos.



Imagen 14 (izquierda). Junto a Ilka recorriendo la Isla en moto. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.

Imagen 15 (derecha). Visual de la ventana de su alojamiento. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.

Según nos cuenta de la isla, le llama especialmente la atención la configuración urbana de la ciudad y una peculiar construcción alejada de la misma, que sólo se llega por lancha o bien en una 4x4 bien grande. Respecto del trazado dice que no existe planificación urbana alguna, lo describe como "un despelote". Su tejido es completamente irregular con calles de tierra en su mayoría, sinuosas, angostas, cuya delimitación responde al crecimiento de la vegetación del lugar y los desniveles propios de la topografía, otorgándole a cada una de ella una caracterización particular.

A propósito de esta descripción nos comparte una curiosa anécdota de su primera experiencia en la isla. Cuando llegó pidió una referencia para ubicar el hospedaje y le indicaron que buscara "la calle ancha". La configuración particular de la mirada de una arquitecta acostumbrada a vivir en una ciudad de las características metropolitanas de Rosario, le impidió reconocerla. Pasó varias veces por la misma sin percatarse que, para los ojos del isleño, era la única calle cuyo ancho permitía el paso de un vehículo, además de ser la única pavimentada. Pronto descubrió que es utilizada más como vía de referencia que para transportes en sí. Este modo singular de mirar le causó gracia, pero sobre todo le permitió desnaturalizar las diferencias de puntos de vista relacionados con el observador.

El segundo espacio que le llama mucho la atención, si bien aún no ha podido conocer, se trata de un mega emprendimiento de hotelería de cinco estrellas, inversión extraordi-

naria de un multimillonario pensada para un turismo exclusivo, pero que fracasó. Motivo por el cual se encuentra hoy abandonado, bien conservado como espacio para visitar, darse un baño, o bien realizar alguna actividad específica, pero nunca se habilitó como hotel.



Imagen 16 (izquierda). La "Calle ancha". Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.

Imagen 17 (derecha). El hotel cinco estrellas abandonado. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2018.

De sus habitantes / visitantes / exploradores. ¿Reflejos identitarios?

La isla nos regala una particular historia producto de su ubicación geográfica sobre el Pacífico chileno, muy alejada de todo. Esta condición de verdadero "aislamiento", definió por un lado que no tenga nativos propios, y por otro que fuera destinada en seis oportunidades diferentes entre el siglo XVI al XIX, a espacio de prisión. Hoy en día se verifica otra condición también muy particular, quienes nacen en el lugar en general eligen irse y los extranjeros provenientes de distintas partes del mundo eligen afincarse. En el 2010 fueron prácticamente arrasados por un tsuanmi que destruyó gran parte de la isla, por lo que el gobierno chileno les construyó y otorgó a cada habitante un vivero para cultivar. Ofuscada María Zulema nos cuenta, que en general nadie lo utiliza, ya que un barco llega cada 15 días a la isla con provisiones enlatadas del continente, por lo que la mayor parte de los isleños elige alimentarse a base de conservas. *"Es lo que menos me gustó, la comida, teniendo la oportunidad de plantar lo que ellos consumen esperan al barco que le traen comida enlatada o congelada, sin sabor"* (MZA entrevista personal, 2 de agosto de 2019).

De entre sus variadas experiencias de encuentro con personajes de la isla, la arquitecta se concentra en describirnos la historia de Bernard. Se muestra particularmente atraída por este sujeto. A lo largo del relato es posible reconocer en su discurso estados de incomodidad, molestia, enojo, pasando por la admiración y sospecha; invadida siempre por la curiosidad y el interrogante. Se detiene a reflexionar por momentos, sumergida en una imperiosa necesidad de entenderlo, donde a la vez creemos por reflejo implica descubrir y entenderse también a sí misma.

Nos cuenta que Bernard Keiser es un ingeniero holandés, inventor de la tela anti flama, millonario que vive de las regalías de su invento, dado que se utiliza para variados y numerosos usos en múltiples rubros, desde el teatro hasta expediciones espaciales. El interés de Bernard por la isla surge una mañana, cuando a través de un documental en la National Geographic, conoce la historia de una investigación llevada adelante por la periodista chilena María Eugenia Brum, acerca de un importante tesoro que al parecer una embarcación inglesa había enterrado en la isla Robinson Crusoe. Tanto lo cautivó el relato que decidió viajar inmediatamente a Chile para entrevistarse con María Eugenia y embarcarse en la aventura de búsqueda del tesoro, poniendo todo el equipo y capital necesario al servicio.

MZA: “él está atrás de un tesoro Maya que los ingleses le robaron a los españoles de un barco que salió de Colombia. Vinieron acá y lo enterraron” (MZA entrevista personal, 2 de agosto de 2019).

Previamente fue necesario tramitar permisos y definir un acuerdo con el gobierno chileno, para poder iniciar las excavaciones arqueológicas. El arreglo firmado con el Consejo de Monumentos Nacionales establece que, solo un 25% de lo que se encuentre quedará en propiedad de Bernard, todo lo restante se encuentra protegido por Ley y es propiedad del Estado chileno. Así comenzó en 1998, la primera expedición de Bernard al Puerto Inglés. En adelante, a lo largo de los ocho meses del año que la lluvia da tregua para la exploración, el ingeniero se traslada diariamente en moto desde su casa en la isla hasta el embarcadero. Allí se encuentra con el personal contratado para ser trasladados al Puerto Inglés. Con el mismo entusiasmo y certeza del primer día de trabajo, Zulema sostiene se encuentra Bernard a la fecha. Lleva invertido alrededor de cinco millones de dólares, y la búsqueda no se detiene. Sólo algunas monedas precolombinas y varios kilos de cerámica china fueron encontrados, manteniendo viva la ilusión.

En cierto modo como entrevistadores podemos detectar en la descripción que la Zulema realiza de este personaje tan peculiar de Bernard, reflejos de la personalidad propia de la entrevistada. Desde el deseo por descubrir y conocer un misterio oculto, entendido como motor que alimenta el universo imaginario y mueve a la acción concreta. Pasando por la necesidad ineludible de investigar en profundidad, planificando rigurosamente cada estrategia de acción necesaria, a fin de poder llevar adelante la empresa desafiando todos los límites posibles. Finalmente, esa actitud que caracteriza a todo explorador y lo anima a involucrarse en nuevas aventuras, que es esa capacidad innata e intacta de “sorpresa”, como modo particular de mirar y relacionarse con el mundo. Zulema mira e indaga en la vida de Bernard con los mismos ojos que Bernard mira y busca el tesoro, y en esa aventura que se encuentra transitando nos confiesa: *“Me costó bastante entenderlo. A mí me sirvió para entender una cosa mía... cada cuál que viva su sueño”*.

También encontramos en el personaje de Ilka una peculiar relación. Cómplice de aventuras, si bien la recibe como huésped en su alojamiento, participa de sus “andanzas” a través del servicio turístico de traslado en su moto a diferentes lugares que se le ocurra. Comparten mucho tiempo y actividades juntas, lo que le ha permitido poco a poco conocerla más. Zulema nos cuenta de Ilka que es hija de alemanes que nació en el continente, pero pudo viajar por el mundo para formarse debido a la nacionalidad de los

padres. La describe como una mujer que vive sola en la isla desde hace mucho tiempo, quien sorprendentemente sobrevivió al tsunami apareciendo en el centro de la isla con una renguera, como única secuela y recuerdo latente de aquel triste episodio. Quien por otra parte desea que no se encuentre jamás el tesoro, porque entiende que el día que eso pase, la isla perderá su esencia, su magia.



Imagen 18 (izquierda). MZA junto a Bernard. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2017.



Imagen 19 (derecha). MZA junto a Ilk. Isla Robinson Crusoe. Febrero de 2017.

Nuestra mirada crítica respecto de la experiencia de esta viajera.

Con los viajes podemos entender a MZA como una simbiosis de la historiadora, por un lado, cuya fascinación pasa por los relatos narrados de sucesos del pasado, y la artista por el otro, que se conmueve con la naturaleza y las personas, registrándolas, tratando de atrapar sus propias sensaciones.

Creemos que de esto se trata el “espíritu aventurero” que la define. Una mujer apasionada por descubrir historias ocultas, exóticas, enigmas que navegan entre los sutiles márgenes existentes entre la fantasía, la ficción y la realidad. Como fuente que alimenta e inspira su espíritu creativo, su arte, su expresión.

Y busca ser la espectadora sorprendida de los paisajes naturales, descubriendo la vegetación, las aves y las piedras para después capturarlas con algunas fotografías, sus pinturas o dibujos y en el caso de las piedras, también juntarlas y trabajarlas.

Pinta durante su estadía. Escribe poemas. A muchos los publica. Otros simplemente los guarda, como su propio tesoro, a la espera de alguien o algo por lo que valga la pena descubrirlo, darlo a conocer para sorprender y de alguna manera transmitirle las sensaciones de su propia experiencia.

Ella crea a partir de estas experiencias, cada viaje moviliza en ella la producción artística. Los viajes son físicos de puesta del cuerpo en el espacio, de contacto con las personas, para conocer historias. Son de observación y registro. Pero también hay viajes en el tiempo, que no implican necesariamente el movimiento del cuerpo en el espacio. Ella viaja con

cada historia, con cada anécdota, como cuándo abre un libro y lo lee por primera vez. Se deja llevar y la vive como propia.

El tesoro de MaZA es la aventura que va viviendo, las historias que va descubriendo y que ella misma escribe, enriqueciendo su conocimiento, su ser y su curiosidad.

Bibliografía consultada

- Seri, Romina (2018) "Los viajes de Formación Académica en la FAPyD, UNR. La arquitecta Beatriz Chazarrreta y su experiencia en el IUAV (1977-1979)". Artículo publicado en *AAVV: "Segundas Jornadas La Ciudad y los Otros"*. ISSN 1853-5518. Págs. 175-188. Buenos Aires: IAA, FADU-UBA. Disponible en URL: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ppci/?p=426>
- Cicutti, Bibiana (1980) "*Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional de Rosario: su formación y desarrollo 1923-1980*". Departamento de Historia de la Arquitectura, FAPyD, UNR.
- Maluenda, Ana Esteban (2010). Sustrato y sedimento: los viajes en la formación y evolución del arquitecto. El caso de Rafael Moneo. En *VII Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Marcos, Carlos L. *Viajes interiores. Los otros viajes del arquitecto. El dibujo de viaje de los arquitectos*, 469-476.
- Onfray, Michel (2016) "*Teoría del viaje. Poética de la geografía*". Editorial Taurus, Madrid.
- Schreiber, Natalia y Oronao, Evangelina (2016) "*Viajes de arquitectos: los viajes de Ovea (1961-1975). Recorridos individuales desde el recuerdo en un mismo itinerario grupal. La experiencia perceptual en relación a la propia construcción disciplinar*". Disponible en URI: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ppci/?p=426>

EL VIAJE DE ESTUDIO COMO “EXPERIENCIA INICIÁTICA” EN LA FORMACIÓN DEL ARQUITECTO. EL RELATO EN PRIMERA PERSONA DE LA ARQUITECTA GRACIELA SCHMIDT

ROMINA SERI¹

IVANA BELÉN FARRÉ²

Marco de Investigación Objetivos

El presente trabajo para estas “Terceras Jornadas. La ciudad, el territorio y los otros. Miradas que viajan, viajeros que miran.”, se inscribe en el marco de dos proyectos de investigación. Por un lado, el proyecto “Atravesando fronteras. Viajes de Arquitectos. (1960 – 2010)”, investigación colectiva desarrollada por el equipo docente perteneciente al Taller de Historia de la Arquitectura dirigido por la doctora arquitecta Silvia Dócola, dentro del cual trabajamos desde el año 2015 hasta el año 2018 en la FAPyD-UNR. Por otro lado, se articula con el proyecto de investigación individual, que la arquitecta Romina Seri viene desarrollando desde el 2016 como becaria doctoral de CONICET, titulado provisoriamente “Huellas de Mujer: la conquista del espacio. Arquitectas protagonistas de la Historia Argentina. Rosario (1960-1970)”.

El primer proyecto se propuso indagar y construir producciones sobre los viajes realizados por arquitectos egresados o estudiantes de dicha facultad de arquitectura en el tiempo señalado. La investigación se centra en el viajero, los viajes y los diferentes registros realizados. Tal como sostiene el equipo docente del taller Dócola en la fundamentación del proyecto de investigación: “(...) el viaje interesa en tanto experiencia de construcción y transformación de la mirada del arquitecto, quién a cada paso, mientras recorre y registra, va modelando y tamizando su propia mirada. En esta dirección buscamos evaluar los posibles efectos de los viajes, en la formación personal y profesional de los arquitectos y

1. Taller de Historia de la Arquitectura Dra. Arq. Silvia Dócola, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Rosario (2000), Santa Fe, Argentina. Correo electrónico: rominaseri@gmail.com

2. Taller de Historia de la Arquitectura Dra. Arq. Silvia Dócola, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Rosario (2000), Santa Fe, Argentina. Correo electrónico: van_ij27@hotmail.com

estudiantes preseleccionados, pensándolos en relación con las transferencias, producciones y aportes a la Historia Institucional de la Facultad de Arquitectura. Constituyéndose por tanto en un ejercicio de memoria e identidad de la comunidad universitaria rosarina³.

En relación al segundo proyecto de investigación mencionado, el mismo se propone "mapear" y re-construir las huellas físicas y simbólicas de casos testigos de arquitectas identificadas como referentes locales durante los años sesenta, graduadas en la ciudad de Rosario. El objetivo principal es contribuir a la visibilización de las mujeres en la disciplina hacia la construcción de bases más justas e inclusivas. En este sentido, abordar el estudio en profundidad de la trayectoria profesional de la arquitecta Graciela Susana Schmidt, resulta un aporte significativo para la investigación en curso. En lo particular que refiere a esta ponencia, trabajar la experiencia del viaje de índole académica, nos permitirá introducirnos en algunas de las estrategias que muchas mujeres desarrollaron para adquirir capital cultural y simbólico para posicionarse dentro de un campo altamente masculinizado como es el de la arquitectura.

Por todo lo dicho hasta aquí, intentaremos reconstruir la experiencia del viaje de estudios realizado en el año 1964 por la arquitecta Graciela Schmidt, junto a un grupo de compañeros, egresados todos de la misma Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la por entonces Universidad Nacional del Litoral (UNL), e integrantes de la "Organización de Viajes de Estudio de Arquitectura" (OVEA). Como objetivo particular de esta ponencia nos proponemos rastrear el viaje de estudio como experiencia formativa y de vida, entendiendo que el mismo implicó para la arquitecta explorar y abrirse a conocer otras arquitecturas y otras culturas, dentro de un contexto de convivencia con compañeros y docentes colegas. En esta dirección estudiaremos en profundidad los registros proporcionados por ella misma: fotografías, postales, diario de viaje, correspondencia y entrevistas realizadas a la protagonista, buscando reconstruir la experiencia del viaje desde el propio relato, en sus diferentes temporalidades, y desde los recuerdos, los que a su vez aportan cuestiones particulares en su modo de percibir y concebir la Arquitectura. Asimismo, intentaremos identificar las implicancias del viaje en el momento previo, ya que la planificación, elección de los destinos y obras a conocer constituían un trabajo de investigación profunda, así como también las implicancias del post viaje, reconociéndolo como clave en su formación disciplinar individual y de vida a través del valor de poner el cuerpo en el espacio. Como es sabido, un viaje se vive tres veces, al momento del planificarlo, en el viaje mismo y al recordarlo.

A partir del relato enmarcado dentro de la técnica de entrevista, como metodología propia de la historia oral, realizadas en sucesivos encuentros entre los años 2018 y 2019, nos proponemos analizar y entrecruzar este relato personal con el propio material recolectado y producido a lo largo de dicha experiencia del viaje y a posteriori. Asimismo, estudiaremos material gráfico y escrito proporcionado por la arquitecta y apelaremos también a la puesta en relación con registros institucionales, a fin de producir lecturas y reflexionar críticamente sobre la experiencia del viaje en su conjunto, de acuerdo con los objetivos de investigación mencionados.

3. Proyecto de investigación y desarrollo: "Atravesando fronteras. Viajes de arquitectos. 1960 - 2010". Directora: Arq. Silvia Dócola. Institución ejecutora y evaluadora Secretaría de Ciencia y Técnica, UNR. Departamento de Historia de la Arquitectura, FAPyD, UNR. Año académico 2015 a 2018. Res. 208/15 CS. y 1495/2017 CS.

La selección del caso de estudio. Fundamentación. Acerca del caso de estudio

Graciela Schmidt es una arquitecta argentina, nacida el 19 de diciembre de 1934 en Capital Federal. Siendo ella muy pequeña su vida comienza a estar atravesada por los viajes, ya que sus padres deciden mudarse a la ciudad de Córdoba debido a exigencias laborales de su progenitor. Roberto Rodolfo Schmidt trabajaba como viajante para una empresa cerealera, motivo por el cual su trabajo demandaba movimientos permanentes para él, acompañados en determinadas circunstancias de decisiones colectivas que involucraban el traslado de toda la familia a nuevos sitios. Así la infancia de Graciela transcurre en diferentes localidades ubicadas en provincia de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe, hasta que finalmente se asientan de forma definitiva en la ciudad de Rosario, Santa Fe. Allí Graciela inicia en 1954 la carrera de Arquitectura, en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo⁴, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

En 1959 con 25 años, aun siendo estudiante de Arquitectura, decide viajar a Santos, Brasil, para perfeccionar su formación como profesora de educación física. Dicha formación la había realizado, mientras se encontraba cursando la escuela secundaria. El correspondiente título habilitante obtenido, le había permitido comenzar a ejercer como docente en el Instituto "Santa Juana de Arco" en Cruz Alta, Córdoba, y así colaborar en el costeo de sus estudios universitarios. Por esta razón el viaje de Rosario a dicha localidad cordobesa forma parte de su rutina semanal por varios años.

Según relata en primera persona, el hecho desencadenante que la llevó a decidir realizar el viaje a Brasil, fue un planteo por parte del profesor arquitecto Jorge Enrique Har-doy, quien no la autorizó anotarse a cursar su materia bajo el argumento que no avalaba que sus estudiantes trabajen y estudien a la par. Nuevamente el viaje la atraviesa siendo ella muy joven y se trata de su primer viaje al exterior, realizado junto a compañeras del profesorado y una docente. Esta experiencia nos permite reconocer en Graciela una personalidad capaz de resignificar obstáculos que se le presentan en su planificación inicial, como oportunidades para diseñar nuevas estrategias relacionadas con los mismos objetivos y búsquedas personales, como en este caso la apuesta a su formación y perfeccionamiento. Definido el nuevo rumbo a tomar, inmediatamente se concentra en la estructuración rigurosa de las acciones necesarias para concretar el nuevo plan, poniendo en valor siempre el movimiento ligado a la acción concreta.

Tras obtener el título de grado en 1961, Graciela decide abrir su estudio profesional inicialmente en casa de sus padres, trasladado luego temporariamente a un local de alquiler en el primer piso de la Galería Rosario, aguardando la finalización de la construcción

4. El 13 de junio de 1923, el Consejo Superior de la Universidad Nacional del Litoral, sancionó la ordenanza de creación de la Escuela de Arquitectura (EA), dependiente de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico Química y Naturales Aplicadas a la Industria (FCMFQyNAI), de la UNL, con sede en Rosario. Este acontecimiento daría inicio formal, al proyecto de profesionalización de la arquitectura como disciplina en la ciudad de Rosario. Por su parte la UNL había sido fundada el 17 de octubre de 1919, como un proyecto regional que integraba facultades preexistentes en las ciudades de Santa Fe, Rosario, Paraná y Corrientes, resolviendo así la demanda de nacionalización de las universidades provinciales, establecida por la mismísima Reforma Universitaria de 1918. A partir de 1953 se modificó su nombre al de "Escuela de Arquitectura y Planeamiento" (EAyP), junto con la obtención de autonomía de organización y gestión respecto de la FCMFQyNAI. No obstante, la EAYP continuaría por varios años más, dependiendo económica y administrativamente de la FCMFQyNAI.

del estudio propio en calle Mendoza 1650, Rosario. Así el movimiento vuelve a aparecer como constante en su trayectoria profesional, en este caso ligado con el traslado del espacio físico de trabajo, asumido por parte de la arquitecta como caracterización ineludible e incuestionable de todo proceso de crecimiento y progreso.



Imagen 1. Viaje A Santos, Brasil para perfeccionarse en Educación Física. Año 1959.

Ese mismo año, tras ser referenciada por un docente de la facultad, se incorpora al Equipo de Estudios de la Vivienda (EEV) de la UNL en la sección “Planes y Proyectos”, concentrado en el desarrollo de diferentes estrategias para hacer frente a la problemática de escasez de vivienda e infraestructura en la ciudad rosarina. En 1963 se asocia al Centro de Arquitectos de Rosario (CAR), el cual había comenzado a funcionar tres años antes y, se incorpora también en 1964 al equipo docente de “Historia de la Arquitectura”, cátedra a cargo del arquitecto Francisco Bullrich⁵ como auxiliar docente interina⁶, en la renombrada Escuela de Arquitectura y Planeamiento (EAyP) de la UNL. Como integrante de esta cátedra pasará a formar parte del núcleo de docentes del Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura (IIDEHA)⁷, a través del cual conocerá a los reconocidos arquitectos como Marina Waisman y Enrico Tedeschi.

En paralelo a todos estos acontecimientos, ya desde sus primeros años como estudiante en la facultad, Graciela había participado activamente en la planificación del futuro viaje de estudio con la Organización de Viajes de Estudiantes de Arquitectura conocida como OVEA. Frente a este panorama descrito, donde es posible reconocer en la arquitecta un espíritu inquieto y responsable capaz de liderar con intensidad y pasión varios proyectos en simultáneo, nos sorprende nuevamente con la decisión de apostar al movimiento. Re-

5. El arquitecto Francisco Jorge Bullrich nació en Buenos Aires en 1929. En 1952 se graduó como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires, y realizó luego estudios de posgrado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, Alemania. Junto con Jorge Ferrari Hardoy, Juan Manuel Borthagaray, y Carlos Mendez Mosquera, buscaron reformular la enseñanza de la arquitectura en la Argentina, en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad Nacional del Litoral, donde se desempeñó como Profesor Titular y Director de la misma por en 1957 y 1958 como Director. Extraído de: “Bullrich, Francisco Jorge”. Disponible en: <https://www.modernabuenosaires.org/arquitectos/francisco-jorge-bullrich>

6. Graciela en su tiempo de estudiante había colaborado con la cátedra de Historia de la Arquitectura a cargo de Bullrich como pasante alumna. A partir de 1964 será designada por Resolución N°2314/64 Auxiliar Docente Interino de “Historia de la Arquitectura”, cargo que ocupará hasta 1968.

7. Tal como sostiene el Dr. Arquitecto Sebastián Malecki (2017: p.5) el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura (IIDEHA) fue creado en 1957 por el arquitecto Enrico Tedeschi con la colaboración directa de Marina Waisman y Francisco Bullrich, fijando la ciudad de Córdoba como sede permanente. Se pensó como una red institucional que conectaban diversos centros intelectuales provinciales -Tucumán, Córdoba, Rosario, Mendoza, Resistencia-, cuyo propósito era la formación y especialización de docentes de historia de la arquitectura a partir de una serie de seminarios internacionales dictados entre 1960 y 1970. Promovió la visita de prestigiosos intelectuales como Nikolaus Pevsner, Giulio Argan, Fernando Chueca Goitia, Vincent Joseph Scully, Peter Reyner Banham y Umberto Eco.

organiza sus compromisos laborales en curso, de manera de poder llevar adelante el viaje de egresados planificado junto con sus compañeros de facultad.

Por todo lo dicho identificamos en ella muchos de los rasgos propios del “modo de ser del viajero” que plantea Michel Onfray (2016,p.17) *“El viajero concentra (...) el gusto por el movimiento, la pasión por el cambio, el deseo ferviente de movilidad, la incapacidad visceral de la comunión gregaria, la furia de la independencia, el culto de la libertad y la pasión por la improvisación de sus menores gestos y acciones, ama su capricho más que el de la sociedad, en la que se comporta a la manera de un extranjero, aprecia su autonomía claramente situada por encima de la salvación de la ciudad que habita (...). Viajar supone por tanto rechazar el empleo del tiempo laborioso de la civilización en beneficio del ocio inventivo y feliz”.*

Pre-viaje: la organización. Acerca de OVEA

OVEA consistía en una agrupación creada por los mismos estudiantes de arquitectura, pensada para organizar el viaje de egresados a realizar tras finalizar la carrera, en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad Nacional de Rosario. Desde este punto de vista, el viaje de estudio era entendido como una instancia formativa del profesional, que contaba con cierto aval institucional por parte de la Facultad, aunque no integraba concretamente el Plan de Estudio de la misma. Los viajes eran grupales, culturales, educativos, y de interés en lo arquitectónico e histórico. Comenzaron a organizarse todos los años desde 1961, año en que se aprobó la reglamentación, hasta el último realizado en 1975.



En relación a los viajes entendidos como instancia de formación podemos mencionar como antecedentes históricos, el Grand Tour reconocido como itinerario educativo realizado por los jóvenes miembros de las élites británicas, entre los siglos XVII y principios del XIX. Estos viajes tenían en sí un carácter iniciático, como modo de adquirir conocimientos en dicho tiempo. El viaje podía durar varios meses y tenía etapas obligadas, en las cuales eran visitados monumentos históricos y paisajísticos, pero también requería conocer las costumbres y acercarse al idioma de cada región visitada. Muchas ciudades de Francia e Italia figuraban como constantes entre los sucesivos itinerarios, así como algunas otras de Suiza, Países Bajos y Alemania. El viaje se reservaba a jóvenes varones y se llevaba a cabo en grupos de dos o tres, acompañados por sirvientes y un tutor, este último seleccionado especialmente como sujeto de cierta edad instruido y con experiencia encargado de ilustrarlos⁸.

En el caso de OVEA, y al igual que en el Grand Tour, el destino elegido en primera instancia fue Europa, dónde podían no sólo conocer, experimentar y recorrer los proyectos arquitectónicos contemporáneos, sino también reconocer y entender los proyectos históricos, así como vivir de modo presente y físico las experiencias de los diferentes

8. Datos extraídos del artículo “El Gran Tour: viajes educativos en el siglo XVIII” de Javier Cisa (2017), https://www.lavanguardia.com/historiayvida/el-gran-tour-viajes-educativos-en-el-siglo-xviii_11607_102.html

Planes Urbanísticos diseñados para las diferentes ciudades. A partir de 1968 se incorpora al itinerario tradicional, Estados Unidos. Tal como sostienen las arquitectas Natalia Schreiber y Evangelina Oronao (2017, p.140), *“Desde 1961 a 1967 los viajes se realizaban en barco y una vez en el continente generalmente se trasladaban en combis o automóviles. Cuando se agregó al itinerario EEUU (1968), empezaron a utilizar el avión para la ida hacia este país (...). El alojamiento al principio lo conseguían a través de gestiones de la Facultad, con distintos contactos por subsidios, convenios con otras universidades y algunos patrocinios, hasta que, en el año 1966, consiguieron un convenio con algunos países (Inglaterra, Holanda, Alemania y Suecia) para visita y alojamiento, en el cuál el rol institucional fue determinante. (...) a medida que avanzaban los años, la institución avalaba y apoyaba los eventos, para hacerlos más importantes a nivel cultural y a su vez, cada viaje enriquecía su reputación jerarquía, siendo reconocida internacionalmente”*.

La duración de los viajes dependía de la cantidad de personas que iban, de los medios de transporte, de la extensión del itinerario, pero principalmente del presupuesto que lograban reunir los viajeros. Dicho presupuesto era financiado en su gran mayoría por los mismos egresados, quienes bajo la agrupación OVEA organizaban bailes, congresos, rifas, muestras, recitales, festivales, además tener a su cargo la administración del bar de la Facultad de Ciencias Matemática, Fisicoquímicas y Naturales aplicadas a la Industria.

Organización individual y colectiva

La organización del viaje se realizaba colectivamente por el grupo que viajaba cada año, por lo que la experiencia consistía no sólo en compartir el viaje propiamente dicho, sino también todo el proceso previo de coordinación conjunta de actividades para reunir fondos, así como también los encuentros para planificar los destinos, el itinerario de las ciudades y los proyectos por conocer. La planificación del viaje constituía en sí misma, en un trabajo de investigación.

Sin embargo, y previo a la organización colectiva, existía una organización individual, propia de cada sujeto. Michel Onfray (2016, p.29) sostiene al respecto que, *“El viaje empieza en una biblioteca (...). Al comienzo del nomadismo, por tanto, nos encontramos con el sedentarismo de las estanterías y de las salas de lectura, incluso del domicilio en que se acumulan las obras, los atlas, las novelas, los poemas y todos los libros que, de cerca o de lejos, contribuyen a la formulación, a la realización, a la concretización de la elección de un destino”*. Partiendo de esta cita, sostenemos que el viaje de Graciela y sus compañeros empezó en la Facultad de Arquitectura, en su paso por las diferentes cátedras de historia, de urbanismo, proyectuales, en su paso por la biblioteca y por el empezar a conocer las obras de arquitectura en el papel, en la imagen, en el texto. *“El papel instruye las emociones, activa las sensaciones y ensancha la cercana posibilidad de percepciones ya preparadas. El cuerpo se inicia en las experiencias venideras frente a informaciones generalizadas. Toda documentación alimenta la iconografía de cada cual. La riqueza de un viaje necesita, con anterioridad, la densidad de una preparación (...) La lectura actúa como rito iniciático, revela una mística pagana. (...) Llegar a un lugar del que se ignora todo condena a la indigencia existencial. En el viaje, descubrimos solamente aquello de lo que somos portadores. El vacío del viajero fabrica la vacuidad del viaje; su riqueza produce su excelencia”*, Michel Onfray (2016, p.29). Es decir que todo aquello que conocieron a través de diferentes registros visuales ahora lo conocerían y experimentarían en primera persona, poniendo el cuerpo en relación al espacio.

No obstante, esta investigación orientada a construir el itinerario de viaje, el proyecto exigía reunir el dinero necesario para su concreción, tarea que involucró pensar y organizar una serie de eventos. Al respecto Graciela recuerda en una entrevista, que los días domingos ella llevaba con su auto (Jeep) el designado como segundo premio (una lancha) del gran sorteo organizado por su grupo OVEA, al parque Independencia de Rosario. El objetivo era exhibirlo y a su vez seducir a las personas para que compraran un número de la rifa. Asimismo, trabajaban en el bar de la facultad, ya que los últimos años les daban la concesión para juntar dinero.

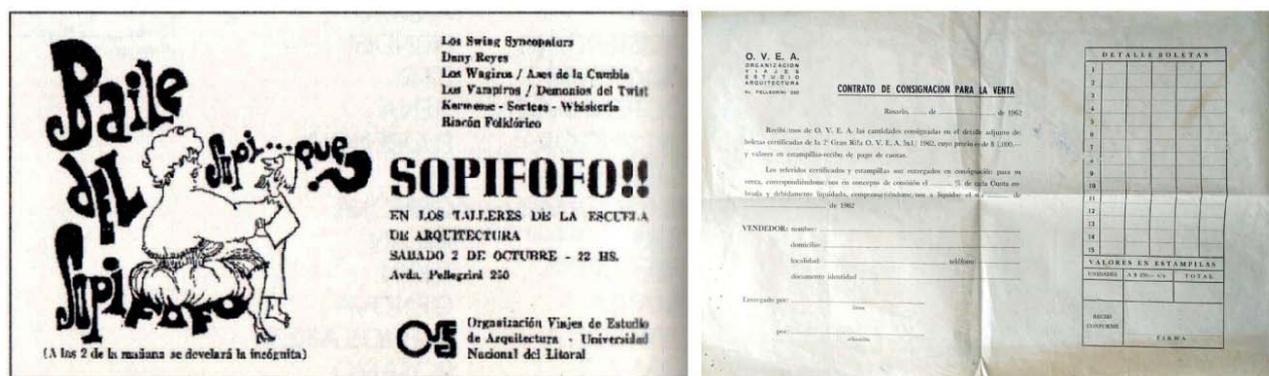


Imagen 2. Invitación al baile de OVEA⁹; y boleto para la 2ª Gran Rifa O.V.E.A.¹⁰

El viaje: ¿Qué entendemos por viaje en relación a la arquitectura?

Etimológicamente la palabra “viaje” proviene de la palabra catalana *viatge*, que a su vez deriva del vocablo latino *via*, y que puede traducirse como “camino”¹¹. Se trata de una experiencia personal única, en tanto es propia de cada individuo, irrepetible e intransferible. Esto implica la puesta del cuerpo y de los sentidos en el espacio, en relación con todo el aparato perceptual de un sujeto, tal como sostienen las arquitectas Seri y Strupeni (2017, p.6)¹². Asimismo, en este caso valoramos también la experiencia colectiva, por tratarse de un viaje de estudio conjunto con colegas y compañeros, quienes comparten un conocimiento y formación disciplinar en común.

El 1º de marzo de 1964 Graciela se embarca, junto a sus compañeros, en el Cabo San Vicente, barco que sale de la ciudad de Buenos Aires rumbo a Santos, Brasil, lugar ya conocido por ella algunos años atrás. De allí hacia Tenerife, Canarias, primer destino europeo del itinerario, al cual arriban luego de 15 días navegando. “En esos 15 días íbamos parando, había bailes, cuando pasábamos el Ecuador había una fiesta de disfraces”, relata Graciela en una de las entrevistas.

El 1º de marzo de 1964 Graciela se embarca, junto a sus compañeros, en el Cabo San

9. Publicado en “Arquitectura de Viajes 1961/1996: Organización Viajes de Estudio de Arquitectura”. UNR Editora. 1996.

10. Boleta rifa OVEA proporcionada por la arquitecta Graciela Schmidt.

11. Definición tomada de <https://definicion.de/viaje/>. Autores: Julián Pérez Porto y María Merino. Publicado: 2010. Actualizado: 2013.

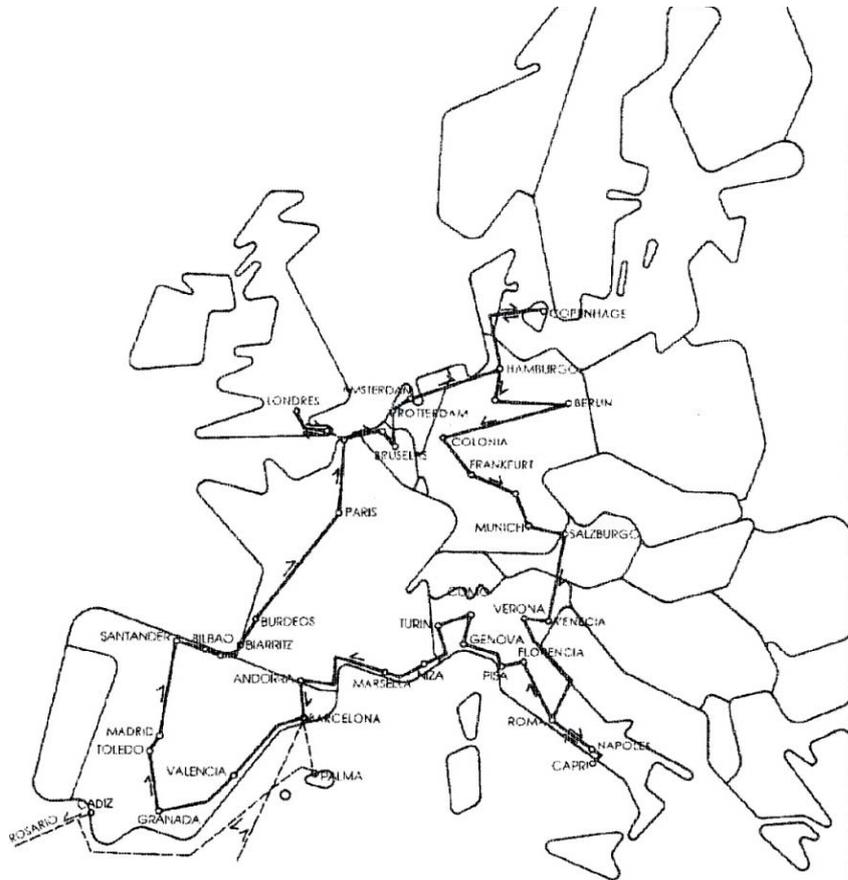
12. “Los viajes de Formación Académica en la FAPyD, UNR. Caso de Estudio: Arquitecta Beatriz Chazarreta”. Romina Seri y María de los Ángeles Strupeni. Segundas Jornadas, La ciudad y los otros. Miradas e imágenes urbanas en los relatos de viajeros. IAA - FADU - UBA 11 de septiembre de 2017.

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

Vicente, barco que sale de la ciudad de Buenos Aires rumbo a Santos, Brasil, lugar ya conocido por ella algunos años atrás. De allí hacia Tenerife, Canarias, primer destino europeo del itinerario, al cual arriban luego de 15 días navegando. "En esos 15 días íbamos parando, había bailes, cuando pasábamos el Ecuador había una fiesta de disfraces", relata Graciela en una de las entrevistas.



Imagen 3. Despidiendo a la familia y arriba del barco junto a algunos compañeros de viaje.



Fecha: 1964
Viaje: Cruce del Atlántico en el
barco M.N Cabo San Vicente
Recorrido en dos Combi W
Dos arcos de via



Imagen 4: Mapa del recorrido realizado por el grupo¹³, junto a imágenes del pasaporte de la arq. Schmidt.

13. Publicado en "Arquitectura de Viajes 1961/1996: Organización Viajes de Estudio de Arquitectura". UNR Editora. 1996.

La experiencia particular del “Viaje n°2” de OVEA fue realizada por catorce arquitectos, quienes se dividieron en dos grupos. Nuestra arquitecta viajó en el segundo grupo, junto a los arquitectos Gerardo Anatrone, Mima Jara-Futerman, Jorge Rimbau y Olga Fernández, además de quien ocupaba en ese entonces el cargo de secretaria de la facultad identificada por la entrevistada como Rosita.

Estos jóvenes dan inicio a su viaje de egresados, llevando consigo su formación académica en arquitectura, su bagaje personal y un conjunto de valores propios. En el caso de Graciela, tal como es posible identificar a través de su relato, muchos de estos valores fueron transmitidos por su madre Agustina Novarini de Schmidt, quien según recuerda siempre apoyó y estimuló sus decisiones desde el valor de la libertad individual.

Una vez en suelo europeo, los viajeros reciben el vehículo adquirido por el grupo anterior, quienes finalizaban su recorrido. Se trataba de una combi Volkswagen a la que apodaron “chacha colorada”. Graciela recuerda en una de las entrevistas: “...era como llegar y conocer todas las obras porque las había estudiado...”.



Imagen 5. Fotos del viaje.

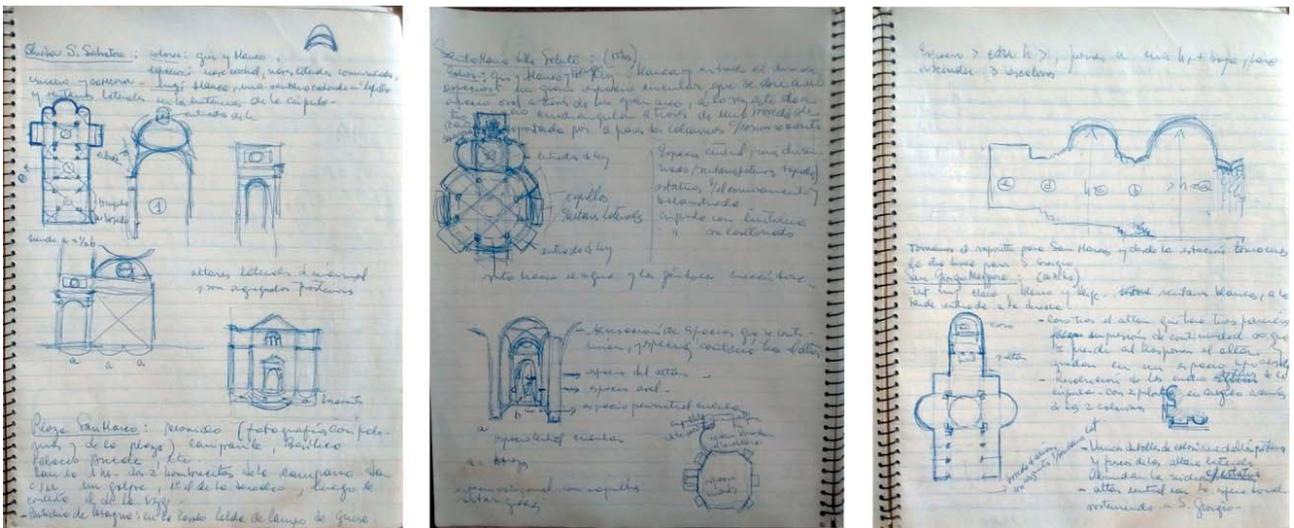


Imagen 6. Diario de viaje.

Según el itinerario previamente diseñado por los viajeros, los destinos a visitar comprendían diferentes ciudades de España, Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Dinamarca, Austria e Italia. En cada uno de estos lugares visitan obras de arquitectura previamente seleccionadas y estudiadas a lo largo de la carrera, como el Coliseo y el Palacio de los Deportes del ingeniero Nervi en Roma, Italia; la abandonada Villa Saboya de Le Corbusier en Poissy, Francia (ilustración 5); gran cantidad de iglesias y basílicas en

Venecia, como San Salvador, San Giorgio Maggiore, Santa María della Salute (ilustración 6), y muchas obras más.

En relación a los modos de registro del viaje, Onfray (2016, p.36) sostiene que, *“Todos los viajeros cuentan sus peregrinaciones en cartas, cuadernos, relatos. (...) Los relatos de viajes rebosan detalles. A veces consignan día tras día el transcurso de una triste agenda (...) Se da cuenta de un paisaje, una comida, un encuentro, un monumento, una emoción, una fatiga, se señala un trayecto, se detalla un itinerario, se recogen anécdotas, peripecias. La materia parece más abundante que en un soneto o en versos libres, pero, indiscutiblemente, se revela menos rica”*. Nuestra viajera elige llevar un diario personal, donde a modo de bitácora registra datos relacionados con los diferentes destinos conocidos, narrando tanto experiencias espaciales como actividades propias de la vida cotidiana. En algunos casos acompaña sus notas personales con croquis de las obras visitadas, a modo de esquema de proporciones que le permiten poner en relación conocimientos previos con la propia experiencia; así como también ofician de registros iniciales que, tras el regreso, podrían colaborar en dar forma a nuevos proyectos.

En esta misma dirección, y dado que según nos contó en las entrevistas la arquitecta no se considera una buena fotógrafa, siempre seleccionaba y compraba postales de los lugares que visitaba; así como también solicitaba a los buenos fotógrafos del grupo, que le tomaran imágenes junto a los edificios icónicos visitados. Nos fue posible acceder también a registros de correspondencia que mantuvo con sus padres desde Argentina, la cual aún conserva como recuerdo de aquella inolvidable experiencia.

Tras el regreso: ¿Qué deja la experiencia del viaje en Graciela?

Desde el punto de vista del sujeto en viaje resulta importante diferenciar al sujeto “viajero” del sujeto “turista”. Mientras el primero, concibe el viaje como un “modo de vida” propio de un pasado ligado con culturas nómades, el segundo desde una lógica sedentaria, entiende al hombre anclado en un determinado territorio propio. A partir de estas diferencias podemos reconocer en el turista un sentido de identificación, respecto de determinados límites territoriales ligados con una cultura de pertenencia particular. Esta concepción le permite por un lado reconocerse como individuo con rasgos propios compartidos con su misma cultura en relación siempre a un espacio físico entendido como “lugar”; pero que, al mismo tiempo, los diferencia y separa de otras culturas/lugares.

A partir de esta lectura el turista asume el viaje como una experiencia temporaria de “salida de su lugar”, hacia territorios desconocidos y por tanto ajenos, con la idea de “regreso” siempre latente. Por ello el turista en viaje se reconoce a sí mismo como un “extranjero”. El viajero empero entiende el mundo como “su hogar” y la diferencia como caracterización propia de la especie humana en relación a otras especies, en una idea de cultura global. Así el “lugar/hogar” para el viajero es su entorno inmediato donde decide estar, el tiempo que dure la experiencia. Ambos comparten el valor del movimiento como motor para el conocimiento, pero desde diferentes puntos de partida que prefiguran en cierto modo la observación, lectura y apropiación del viaje.

Por todo lo dicho hasta aquí podemos reconocer en Graciela las características propias del sujeto “turista” en viaje. En consecuencia, entendemos su experiencia de OVEA desde la mirada de quien sale de “su lugar” para conocer nuevos horizontes, partiendo con

una mochila cargada de información, prejuicios, proyecciones, expectativas acerca de las culturas/lugares a visitar. Desde este punto de partida, mira y lee los acontecimientos que se le presentan asumiendo un rol de espectador, donde la experiencia de poner el cuerpo en el espacio físico se asocia a una búsqueda de confirmación de aquello que se asume previamente como “conocido”, en tanto estudiado. En esta dirección reconocemos un viraje conceptual clave del viaje como “experiencia de IN-formación”, controlada y estructurada en sí misma, que dificulta el encuentro con lo imprevisto que sorprende, atraviesa y moviliza cambios, transformaciones. Tanto en sus relatos como registros personales, es posible identificar este esfuerzo por verificar datos asumidos como “verdades” absolutas.

Todas estas reflexiones permiten poner en crisis la afirmación previamente asumida en relación a los viajes de arquitectos entendidos como experiencias de formación y transformación de la mirada. Frente a la ausencia de conflicto/crisis inherente al encuentro con lo “DES-conocido”, el viaje no opera como disparador del proceso crítico-intelectual de “TRANS-formación” de la mirada, sino como experiencia que se almacena en una colección de registros inéditos, propios e inalterables.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Seri, Romina (2018) “Los viajes de Formación Académica en la FAPyD, UNR. La arquitecta Beatriz Chazarrreta y su experiencia en el IUAV (1977-1979)”. Artículo publicado en AAVV: “Segundas Jornadas La Ciudad y los Otros”. ISSN 1853-5518. Págs. 175-188. Buenos Aires: IAA, FADU-UBA. Disponible en URL: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ppci/?p=426>
- Cicutti, Bibiana (1980) “*Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional de Rosario: su formación y desarrollo 1923-1980*”. Departamento de Historia de la Arquitectura, FAPyD, UNR.
- Onfray, Michel (2016) “*Teoría del viaje. Poética de la geografía*”. Editorial Taurus, Madrid.
- Penhos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Pratt, Mary Louise ([1992], 2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schreiber, Natalia y Oronao, Evangelina (2016) “*Viajes de arquitectos: los viajes de OVEA (1961-1975). Recorridos individuales desde el recuerdo en un mismo itinerario grupal. La experiencia perceptual en relación a la propia construcción disciplinar*”. Disponible en URL: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ppci/?p=426>

“PROYECTAR JAPÓN, POR DOS ARQUITECTOS ARGENTINOS”

JORGE FERRERAS Y GUILLERMO VIARENGO SUS EXPERIENCIAS

LUIS SAN FILIPPO¹

El presente trabajo se propone abordar **dos experiencias de viaje a través de dos arquitectos argentinos**. Quienes con sus respectivas subjetividades **van a proyectar-nos Japón**. Al narrarlo con sus miradas durante la década del setenta, desde las descripciones e interpretaciones que realizan en tiempos y espacios.

Viarengo dentro de un viaje mayor y grupal, al visitar la Exposición Mundial de Osaka. Y **Ferrereras** quien de modo individual viaja a Japón para iniciarse en su profesión junto al arquitecto japonés Kazuo Shinohara. El primero desde su evocación oral, a través de una entrevista personal que se tendrá con él. Y el segundo desde interpelar su producción gráfica y escrita en la publicación de Revista Summarios dirigida por Marina Waisman en los años setenta.

Abordando como problemáticas, que ante Viarengo se deberá interpretar lo expuesto en **lo dicho por él**. Problema no menor ante el tiempo evocado desde sus memorias y sus recuerdos en cierto modo en lo inmaterial. Siendo la entrevista fuente de documentos “probables”. Y que ante Ferreras se deberá interpretar de igual modo lo expuesto, pero aquí en calidad de **lo hecho por él**. Problema menor quizás, ante el documento “concreto” de la publicación, presente en sus gráficas y sus palabras escritas, en cierto modo en lo material.

A la vez se espera que el abordaje metodológico a realizarse, de muestras de una línea de investigación necesaria a partir de la puesta en relación con otras líneas de investigación de mismo diversos ámbitos académicos. Con Viarengo, a partir de la entrevista realizada en la FAPyD UNR por el equipo de docentes abocados a la elaboración del Proyecto de Investigación: “Atravesando fronteras viajes de arquitectos. 1960 – 2010” del cual soy integrante; y el trabajo personal con Ferreras, a través del doctorando respecto a “La arquitectura japonesa y Kazuo Shinohara en Argentina. Japón en relación con Argentina, 1950/2010” en FHUMyAR.

1. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (FAPyD) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Historia de la Arquitectura, Taller Silvia Dócola, Docente Profesor Adjunto. Correo electrónico: alfilipo@gmail.com

Ferreras

Finales de los setenta a principio de los ochenta, por esos años, en la revista *Summarios*, se encuentra el trabajo del arquitecto argentino Jorge María Ferreras. Nacido en Rufino, provincia de Santa Fe en 1947, egresado de la Universidad Nacional de Córdoba en 1971, donde ejercerá funciones docentes. Luego durante los años 1972-1974, por medio de una beca del *Rotary Internacional* realizará investigaciones sobre el espacio en la arquitectura tradicional japonesa en la Universidad de Tokio. Retornando a Argentina para luego volver definitivamente a Japón en 1976, donde se incorporará al laboratorio del profesor Kazuo Shinohara, en el Instituto Tecnológico de Tokio, para preparar su tesis de Master, becado por el gobierno japonés.

A través de él y dentro del marco teórico emprendido en Argentina por la figura crítica de la arquitecta Marina Kitroser de Waisman (1920/1997), en su rol de directora de la colección (1976/1990), las publicaciones que en los años setenta y ochenta, se llevarán adelante en la revista de arquitectura *Summarios*, contarán con su colaboración en traducciones de textos publicados en la revista *The Japan Architectural*. Artículos de autores japoneses, e incluso propios; algunos presentados con atentos dibujos respecto a su mirada al momento de observar y abordar los sentidos de los espacios producidos en Japón. Ya que como aclarará Waisman:

No es fácil para el crítico occidental abordar adecuadamente la riquísima y por momentos desconcertante producción arquitectónica japonesa, y por eso hemos recurrido al criterio de quien ha tenido tiempo e interés en penetrar en ese mundo" (1981: 42). Por Ferreras, nuestro viajero en Japón, y a través de los *Summarios* se publicará con cierto orden temático, un calificado material sobre arquitectura japonesa: "Arquitectura popular japonesa" en *Summarios* n° 19 mayo de 1978, *La madera como protagonista* en *Summarios* n° 38 diciembre de 1979, Japón, década del 70 en *Summarios* n° 51 y *Japón, la nueva generación* *Summarios* n° 56, estos dos últimos en 1981.

Y con exclusividad, en octubre de 1977, con una imagen exterior de la *Casa Tanikawa* de 1974 en la tapa, y bajo el nombre de *Kazuo Shinohara: una filosofía de la vivienda* su volumen número 12. Una publicación integral, de unas treinta páginas, con ocho proyectos desde 1960 hasta 1976, todos de escala doméstica, presentados con imágenes interiores y exteriores, textos propios y graficas geométrales de su arquitectura, que abordaran gran parte de su producción teórica y práctica de manera "actual", al mismo tiempo que van produciendo-se por el profesor Shinohara. Ya figuran allí: *Una teoría de la arquitectura residencial*, de 1967, *Más allá de los espacios simbólicos* de 1971, *La construcción de naturaleza artificial* de 1971, *Maquina y Salvajismo. Incertidumbre* de 1976. Con traducciones y reflexiones a cargo del propio arquitecto Ferreras, contará con los trabajos del crítico, filósofo y fotógrafo japonés Koji Taki, quien además de ser nombrado como el autor de la mayoría de las fotografías presentes, es autor de un artículo reflexivo, crítico e histórico sobre la figura del profesor, especialmente redactado para tal publicación en idioma japonés con traducción al español por Ferreras. Por otra parte, contando la edición con una breve entrevista realizada por el arquitecto argentino Lorenzo Bocalandro, quien visita al profesor Shinohara, teniendo a Ferreras como interprete.

En Japón y en Summarios. Textos

Arquitectura popular japonesa en Summarios n° 19 mayo de 1978,

El encuentro con la arquitectura popular japonesa, según Ferreras “el termino más próximo a vivienda popular, desde la Minka (en sus caracteres chinos de pueblo y casa) germen de la posterior y refinada habitación para la Ceremonia del té, se puede historizar denotando que:

La pobreza y la opresión feudal llevaron a los japoneses a una dimensión estética desconocida en Occidente. Su necesidad de consuelo en lo único gratis: la naturaleza a su alrededor, los llevo a una identificación profunda con ella, a descubrir los valores éticos y estéticos yacentes en lo pobre, lo simple, lo disponible, y fueron así conociendo la tierra, la madera, la paja, el bambú (...) (1978:33).

Narrado textualmente a través de su experiencia vivida en el espacio y con la cultura de sus habitantes, dando cuenta de sus saberes y sus conocimientos a la hora de habitar este Japón. Acompañado de gráficas y fotografías propias y de otros autores, va trazando una historización que propone una periodización que se remonta al tercer periodo glacial hasta fines de siglo XVII, en una suerte de “tipologías” que van desde la citada casa “Minka” recorriendo geografías y posicionamientos religiosos traídos desde China, particularmente sintoístas, hasta las ya propias y ceremoniales casa de té. Donde los orígenes del habitar en Japón, con la riqueza de sus particularidades históricas, dan pie a las lecturas interpretativas de Ferreras, para poner en valor lo tradicional, lo identitario, lo temporal, lo artesanal en los modos de hacer. Reconociendo que las Minkas ya son piezas de museo, aunque “en un país celoso de sus tradiciones seguirá siendo un símbolo vivo”.

La madera como protagonista en Summarios n° 38 diciembre de 1979,

Nuevamente una periodización, esta vez desde los tipos de usos que han llevado adelante los constructores japoneses dan pie para narrar el vínculo que Ferreras encuentra entre herramientas y modos de usarlas, en las maderas y sus uniones, teniendo en cuenta la creencia religiosa, *sintoísta*, en dioses que habitan en ellas. Los detalles constructivos con sus mayores cuidados entre lo técnico y lo artesanal conllevan un trasfondo “de arrebató místico” del cual el propio Ferreras asegura haber sido “presa” al encontrarse “frente a los restos de unos árboles fulminados por un rayo” (1979:69). Las gráficas y fotografías de las casas *Minka* de las familias japonesas de farmacéuticos, pescadores o productores de vino de arroz son cedidas por autores japoneses, destacándose que los bosquejos son realizados por él “con marcador lápiz fibra en tamaño doble oficio”. Sobre el final del *Summarios*, nos deja sus valoraciones sobre la mirada “occidental” del hacer actual japonés:

Los arquitectos extranjeros de paso por Japón se muestran en su mayoría interesados en los engañosos reflejos de los “curtain-wall bellamente engarzados en aluminio y mármoles (que proliferaron en la década del 70), que en las obras tradicionales. (1979:75) (...) El interrogante que nos queda es saber qué clase de valores humanos reemplazaran a aquellos que nos provocan nostalgia cuando dialogamos con la arquitectura popular...en que ambientes viviremos cuando seamos ya insensibles a esa nostalgia (1979:76).

Japón, década del 70 en Summarios n° 51 diciembre de 1981,

Un salto al presente sin olvidar la historia, con el valor exclusivo de ser testigos de lo contemporáneo, es lo que nos presenta aquí Ferreras a través de fotografías de Tokio con crédito en el arquitecto Horacio Oliva, y graficas propias para los *okoshiezu*, el antiguo sistema de representación arquitectónica japonesa propagado en el periodo Edo (1603/1867 aprox.). Su prólogo a la "actualidad de la arquitectura japonesa" en la década del ochenta poniendo en valor su cotidiana "arquitectura de cartón pintado" como construcción de ausente valor estético para lo histórico de la arquitectura es una suerte de pizca fresca con sabor ácido para los estándares naturalizados. En cierto modo poniendo en crisis la condición misma de lo canónico de la arquitectura en su proceder estético para la construcción de lo historiográfico. También el valor del lenguaje de la disciplina se pone en jaque, al presentarnos "claves que nos permitan interpretar a través del espacio arquitectónico y su representación, las manifestaciones de una cultura en particular" considerando "la importancia de la perspectiva como síntoma de la cualidad perceptiva de una cultura" (1981:89) en relación con "planos configuradores" propios de la cultura japonesa y sus modos de representación.

Acompañando el desafío de lo planteado con un exquisito trabajo de experimentación y prueba corroborativa, sobre los modos de fotografiar, y digamos mirar e interpretar el espacio interior la Casa de la Cascada (*Fallingwater*) por fotógrafos de orígenes occidentales u orientales.

Japón, la nueva generación Summarios n° 56 de 1981,

Sí la noche comúnmente es identificable con lo joven en tanto lugar permitido para desafiar lo prohibido, Ferreras prologa este *Summarios* dedicado a la nueva generación, iniciando su relato desde "Tokio, en una noche cualquiera de verano", donde lo residencial se difuma entre lo privado, de las viviendas y lo público de los barrios. Diecisiete dibujos propios de impresionante factura, en sus niveles de dedicación y detalles en sus observaciones del arquitecto santafecino, pretenden dar cuenta de lo narrado, haciendo hincapié en el espacio compositivo como carácter tradicional del hacer de la arquitectura japonesa.

Realice los dibujos en los primeros años de contacto con la realidad japonesa como medio que me ayudara a desarrollar la capacidad de percepción de un entorno distinto al que definió mi estructura perceptiva (...) más allá de su simple valor emocional (pues registraron un intenso show cultural) el valor de imágenes intermedias entre las que ofrecen los medios de difusión de un Japón for export y las demasiado profesionales que ofrecen las revistas especializadas de arquitectura (1981: 44-45).

Nacidos en 1941 como Viarengo, salvo Tadao Ando, quien particularmente no se ha formado en facultad de arquitectura alguna, tanto la arquitecta japonesa Itsuko Hasegawa como el arquitecto Toyoo Ito "figuran entre los miembros de la escuela de Kazuo Shinohara, rumores de cuya existencia están cobrando fuerza últimamente" nos dice Ferreras. Quien, al presentarlos desde la otra vereda, no escatima en poner en evidencia valores y prejuicios de lo cultural en lo interno del propio Japón. Observando que:

El monstruo sagrado es la Universidad Nacional de Tokyo, formadora de una elite cuyo

poder es tan grande e indiscutido que parece ser la única senda segura hacia el éxito, senda que en el campo de la arquitectura han caminado Kenzo Tange, Maki, Isozaki y Kurokawa² (1981: 51).

Donde la cuestión de género es una problemática presente a la cual poner en valor desde la práctica de la disciplina con la arquitecta Hasegawa, ya que:

(...) es necesario destacar su condición de mujer en una sociedad caracterizada por una marcada conciencia de roles, y dentro del particular mundo de la arquitectura en el que internacionalmente la mujer no está aun suficientemente representada (1981: 52).

Una campesina viajando en tren, amoldando su cuerpo en un asiento occidental, es la observación compartida de una situación cotidiana que resulta ser para él un disparador para repensar lo vivido en presente. Modo de relacionar lo tradicional de un pasado por perderse, con lo que es el carácter de un futuro que ya se acerca inminentemente, haciendo "más difícil comprender la arquitectura antigua". Entonces horas y horas de dedicación sentado ahí, con su cuerpo experimentando en los espacios urbanos graficados. Confiando en el calibre de sus gráficas, que, como otras representaciones en las voces de los arquitectos, suelen decir más que sus palabras. Por ejemplo, cuando absorbo por la experiencia vivida, Ferreras logra dibujar el árbol partido por el rayo, rodeado de pequeños *torii*, arcos que encuadran un lugar denotando la entada de los dioses a un espacio simbolizado al cual palpar físicamente. Una suerte de contemplación de "lo natural" desde lo físico artificializado, que en su éxtasis podría compararse con la conmoción que puede causar el estar frente a un objeto artístico que de igual modo simboliza, aunque no físicamente, pidiendo por su ausencia, la ayuda de la abstracción como soporte intelectual de la experiencia. Las ramas abiertas del árbol se retuercen como si fuesen las venas talladas por Bernini para la reconocido *Éxtasis* de aquella *Santa Teresa* que se nos hace carne, sin estar ahí, frente a nuestros ojos. Enfoques y perspectivas dialogan con mayor o menor peso de uno u otro lado de lo que llamamos Occidente u Oriente. El manejo del instrumental, la creencia en ambos, eso es compartido, no así, a quienes les corresponden dominar los artilugios del artificio, en manos de los artistas y de la construcción popular como nos hace notar Ferreras, convocando a lo latente del conflicto.

Viarengo

Guillermo Pedro es un arquitecto argentino. Nacido en Rosario, provincia de Santa Fe en 1941, es egresado de la Universidad Nacional de Rosario en 1965 por ese entonces

2. Es en mayo de 1960, con la Conferencia Mundial de Diseño organizada en Tokio, cuyo tema será "La imagen total para el siglo XX", cuando se hacen presentes las voces de los arquitectos japoneses de la segunda generación. Preocupados por la reconstrucción ante el crecimiento demográfico y "moderno" del país, y en particular sobre su capital, el arquitecto y profesor japonés Kenzo Tange (1913/2005) quien en su discurso de inauguración dice: "Todo aquello que utilizamos en nuestra vida cotidiana, así como el lugar donde acumulamos todos esos objetos, como nuestra vivienda, solo nos es útil durante cinco o diez años", rescatando la necesidad de "estructuras" como soportes para las "nuevas dinámicas de las urbes". Allí presenta su "Plan de Ordenamiento para la Bahía de Tokio", y junto a sus propuestas, las de Arata Isozaki (1931) y un diverso grupo de "jóvenes" arquitectos japoneses formados bajo el autodenominado "Metabolismo: Propuestas para un nuevo urbanismo", Noburo Kawazoe (1926), Kiyonori Kikutake (1928/2011), Masato Otaka (1923/2010), Fumihiko Maki (1928) y Kisho Kurosawa (1934/2007). Propuestas que plantean críticamente "otros modos" respecto a los llevados adelante hasta esos momentos por "los arquitectos modernos", reconocibles tras los postulados del CIAM, pero sin alejarse radicalmente de los citados "maestros modernos", Le Corbusier, Wright, o Taut.

“con veinticuatro años y siendo padre de tres hijos” cómo él enfatiza. Durante los años 1973-1974, mientras se inicia en las funciones de docente, por medio de OVEA (Organización Viajes de Estudio de Arquitectura) realizará un viaje de alrededor de seis mil kilómetros recorriendo gran parte de Europa en un automóvil Fiat modelo 600 junto al ya por entonces también colega, compañero profesional y amigo docente Fernando Boix³. Viaje que cuenta como “guía de cabecera” entre otros, con los libros del por entonces septuagenario Nikolaus Pevsner⁴. Para luego en el transcurso de dicho viaje realizado en 1970, encontrarse con Mercedes y Chila en Estados Unidos, llegando a Hawai y desde ahí arribar juntos a Japón donde se está desarrollando la Exposición Universal de Osaka⁵. Visitando desde Tokio, Kamakura, Osaka, Kioto, Nara, Nagasaki, y el Monte Aso, según sus recuerdos. Experiencia de la cual el arquitecto Viarengo conserva un registro de fotografías del viaje en diapositivas, diseminado entre su departamento y su estudio, que hoy ocupan sus hijos arquitectos.

En Japón y en Memorias / Recuerdos. Entrevista.

“Más que de la comida japonesa en sí, recuerdo un comentario cuando en el avión de *Japan Airlines* una mejicana preguntó que estaban sirviendo y otra que ya estaba servida le contestó: arroz en figuras geométricas, no se podía negar que eran maestras”.

Viarengo, 2019

Abordar la oralidad como fuente documental para un trabajo de investigación conlleva consabidos riesgos metodológicos⁶. En una primera entrevista realizada por el equipo de investigación Dócola FAPyD UNR, en la que no estuve presente, Viarengo da cuenta de modo general de su experiencia viajando por Japón. Disparador para entablar con él esta segunda entrevista, directamente enfocados en puntualizar la temática a abordar, re-

3. Por cuestiones de la metodología de este trabajo, se decide no mencionar el recorrido profesional de Guillermo de un amplio abanico, en vínculos y proyectos realizados hasta la actualidad, en el ámbito de la historia de nuestra y otras ciudades.

4. Historiador del arte y la arquitectura (1902/1983), “uno de los nombres claves de la historiografía de la arquitectura y del arte de nuestro siglo” nos dice el historiador Sola-Morales tras el fallecimiento del polémico autor alemán-ingles. Denotando que: “Fabricada al amparo de los ideales de la arquitectura moderna, así también la historiografía, pulcra, clara, pedagógica, de Nikolaus Pevsner era recibida y asimilada por doquier en escuelas y universidades del mundo entero, encarnando, en buena parte, uno de los más eficaces vehículos de la moderna ideología en torno a las relaciones entre arte y tiempo histórico”.

5. Con el lema “Progreso y Armonía para la Humanidad” es la primera Exposición Universal en Asia. Y la que será luego de concluir, del 15 de marzo al 13 de septiembre de ese año, el evento hasta ese momento con mayor concurrencia, con más de 64 millones de asistentes, apenas superada con 73 millones, por la Exposición Universal de Shanghái de 2010.

6. Siguiendo los matices de la entrevista semiestructurada, según Miguel Martínez (1998: 65-68) se tuvo en cuenta: “Contar con una guía de entrevista, con preguntas agrupadas por temas o categorías, con base en los objetivos del estudio y la literatura del tema. Elegir un lugar agradable que favorezca un diálogo profundo con el entrevistado y sin ruidos que entorpezcan la entrevista y la grabación. Explicar al entrevistado los propósitos de la entrevista y solicitar autorización para grabarla o video-grabarla. Tomar los datos personales que se consideren apropiados para los fines de la investigación. La actitud general del entrevistador debe ser receptiva y sensible, no mostrar desaprobación en los testimonios. Seguir la guía de preguntas de manera que el entrevistado hable de manera libre y espontánea, si es necesario se modifica el orden y contenido de las preguntas acorde al proceso de la entrevista. No interrumpir el curso del pensamiento del entrevistado y dar libertad de tratar otros temas que el entrevistador perciba relacionados con las preguntas. Con prudencia y sin presión invitar al entrevistado a explicar, profundizar o aclarar aspectos relevantes para el propósito del estudio”.

lacionar la particularidad de esa experiencia con la arquitectura japonesa y su visibilidad y recepción en Argentina.

Ante el pedido, prontamente se siente en la obligación de disculparse por teléfono, “no recuerdo mucho, ¿y Japón solo sería? Bueno, déjame pensarlo, donde tendré el material”. Para finalmente aceptar la propuesta y acordar encontrarnos en su departamento, espacio compartido con su compañera Marta.

Viarengo con sus 78 años es una persona amablemente carismática. Un incansable y fascinado relator de sus andanzas y experiencias propias y compartidas, ya que, con él, se desplazan también sus cómplices. Aquellos que salen de los espacios de oralidad narrados para adentrarse en los espacios de escucha de lo mental, en quienes oficiamos de ser los oyentes de sus historias. En este terreno la verosimilitud del relato entra en jaque desde su primera palabra nombrada, y no porque él sea un confabulador, sino porque el mismo hecho de ser él, protagonista de su fabula, presupone poner en crisis lo recordado ante lo memorizado. Intentar recabar en las fuentes de lo dicho por él, tampoco resulta de gran aporte a la cuestión planteada. En tal sentido, este trabajo parte de una estrategia presumiblemente falaz consigo misma; rescatar los valores “que hoy” se hacen presente respecto a aquel pasado que evoca como recuerdo con los gradientes que en su memoria han impactado. Intentando hurgar en el posible soporte de ellos, a través del registro fotográfico en sus diapositivas.

Viarengo recuerda que “lo interesante y que se veía era el gran deseo de Japón por mostrarse, por eso la Exposición” diciendo:

De las cosas que a mí me impresionaron y que creo en ese momento podrían impresionar a cualquier, estando en Nagasaki se conmemoraba los veinticinco años de la bomba atómica y vos decías - veinticinco años y “estos tipos” ya están acá, con sus empresas, y sus grandes pabellones de las industrias⁷, además de los distintos pabellones de los países, era todo “un movimiento de crecimiento”.

La idea de “movimiento” incluso ligada a la de “crecimiento” puede contrastarse con una supra-valoración cultural construida como imagen por, para y desde el mismo Japón, aquello que se ha sabido nombrar como *cultura soft* tras la segunda posguerra y que tendrá su correlato en lo económico mundial con el “Milagro japonés”.

En la Exposición había cuatro pabellones que eran los más visitados. Uno de ellos el Pabellón del Sol, “el famoso” de Japón con el tambor, otro era el ruso que habían decidido seguramente que sea el más alto y otro era el norteamericano que era el más grande. En esos pabellones había cola con unas diez personas con indicaciones por tiempos, a usted le falta una hora por entrar. Bueno, vos ibas y te ponías en la cola y lo primero que veías era la gente silenciosa, los chicos que había eran silenciosos y lo mejor para nosotros cuando veían que éramos Occidentales, que pasáramos, nos decían que pasáramos. Algo que dice, bueno evidentemente somos distintos, ya que comentábamos, te imaginas una cola de esta en Argentina, uno que viene de abuelos gringos y españoles como grandes inmigraciones.

Aquí el valor de lo cívico como una cuestión de identidad cultural a partir de un or-

7. Pabellones de Toshiba IHI, Grupo Takara o Takenaka Komuten Co. entre otros.

den disciplinario construido y aprehendido socialmente, consciente de que, ya que han pasado cincuenta años, entra las anécdotas que relata Viarengo, y que él mismo establece en relaciones de temporalidad con factores socioeconómicos y culturales que van reconstruyendo el espesor histórico de esas geografías por las que anduvo.

Cuenta que se reencuentran con su ex mujer y una prima en Estados Unidos, en New York, recorren la ciudad, y luego San Francisco. De allí a Hawai y de ahí a Tokio, para tomar una excursión que “no te digo que tenía a Osaka como centro, pero si nos tomaba varios días en la ciudad, por el asunto de la Exposición”.

El recorrido parece ser tan determinado por agentes externos como el de quien circula por los surcos trazados en una ya muy transitada calle de barro. La secuencia entre las naciones de Estados Unidos a Japón, pasando por Hawai, parece concatenarse con la historia bélica que une a “los tres” países. Viarengo entusiasta dice “para mi Hawai es *De aquí a la eternidad*, la película que cuenta el bombardeo a Pearl Harbor”⁸. Como si fuese una suerte de ironía, respecto a quien decide visitar Nagasaki, el lugar donde cayeron las bombas atómicas que dieron fin a lo iniciado en Hawai⁹.

*Ahí en Tokio empezamos a ver un edificio que es de, no sé si es de Kenzo Tange (1913/2005), que nos impresiona mucho en aquella época, en una esquina muy aguda, es un cilindro con diversas plantas que a veces desaparecen y queda vacío, ¿lo ubicas cuál es?*¹⁰

Viarengo se refiere casi con certeza al *Centro de Prensa y Difusión Shizouka*, ya que, más allá de que su descripción también podría hacer alusión a la *Torre Capsula Nagakin* ambas situadas en la esquina de un loteo peculiar en el mismo barrio de Ginza y con similar estrategia proyectual, el arquitecto japonés Kisho Kurokawa lo proyectó en 1972, dos años después del viaje realizado por Viarengo. El referido por él, construido en el año 1967, por entonces una propuesta innovadora en muchísimos sentidos, desde la multiplicación y reutilización del uso del suelo a su constante transformación a partir de una estructura base, ha sabido ser, luego del transcurrir de la historia, uno de los proyectos emblemáticos del por entonces sexagenario arquitecto japonés Tange, a la vez de no cumplirse jamás con lo proyectado por él¹¹.

8. *From Here to Eternity*, película estadounidense de 1953 dirigida por Fred Zinnemann, basada en la novela homónima de 1951 escrita por James Jones. La película ganó ocho premios Oscar. En el 2002, la película fue considerada «cultural, histórica y estéticamente significativa» por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y seleccionada para su preservación en el *National Film Registry*.

9. Tras abolir la monarquía hawaiana, Estados Unidos decide la anexión de Hawái en 1898. El territorio no obtendrá la categoría de estado hasta 1959. Dos años antes, el 7 de diciembre de 1941, se produce la explosión del destructor *USS Shaw* durante el ataque a *Pearl Harbor*, en la isla de Oahu de Hawai en el Pacífico Medio, por parte de aviones de origen japonés. Con esta acción Estados Unidos, que venía realizando políticas de bloqueo económico a Japón, proclama y da inicio a su participación bélica en la Segunda Guerra Mundial.

10. La *Nagakin Capsule Tower* se sitúa en Tokio, en el barrio de Ginza, uno de los barrios más caros de la ciudad, como indica su nombre, que se traduce como barrio de plata. Este es un punto neurálgico de la ciudad donde se concentra tanto la actividad comercial como los negocios.

11. Un total de trece oficinas individuales fueron dispuestas en cinco grupos de dos o tres módulos conectados de forma asimétrica a la viga central. En los espacios entre los conjuntos se forman balcones, lo que permite a las unidades futuras potencialmente ser “enchufadas”, una idea que nunca se materializó. La estructura tiene hoy la misma cantidad de unidades de cuando se erigió en 1967, y así la visión Metabolista de Tange para una mega estructura urbana prefabricada, perpetuamente

Una tarjeta personal, dividida en tres, en japonés, que yo no sé qué decía, si era que él trabajaba en diversas empresas o qué. Lo que sí tenía un número de teléfono. Y estando en Tokio decidí llamarlo. Yo no sé si le hablé en español, en inglés seguramente y claramente no en japonés, el asunto es que la persona entendí que me dijo ¿bueno en qué hotel están? Espérenme ahí que los paso a buscar. Nosotros éramos cuatro, nos pasó a buscar, nos llevó a comer, recuerdo estar sentado en «esas mesas bajitas», que no eran de un restaurante occidental. Nos llevó a lo que ellos denominan allá como su «club privado», un departamento donde la botella, su copa, y otras cosas están a su nombre. Por aquel entonces había leído que no eran muy afectos a invitarte a su casa, por eso tenían estos lugares.

Una pre-valoración frente a la disposición espacial de la tarjeta de presentación le hace pensar a Viarengo que es una persona con posibles varios trabajos. Sin saberlo quizás o sin recordarlo, lo que el intuye es una característica de formalidad en la identidad ciudadana, cuasi milenaria¹². El relato rescata la osadía con tintes de caradurez de un modo de ser y estar, que desafía límites, al permitirse aun en el extranjero, ahí en Japón, y con las limitaciones del lenguaje, llegar a donde pretende llegar. Poniendo en la otra vereda de lo cultural, los modos de cortesía y responsabilidad con quienes no tiene relación alguna, y que más allá de la entablada por la apremiante llamada, el japonés se limita a convalidar, oficiando de guía. También el cuerpo como registro de lo memorial cobra sentido en aquellas “mesas bajitas” que él nombra. El espacio privado como lugar de propiedad y pertenencia en tanto extensión posible en la urbanidad de lo íntimo, aquel espacio que Viarengo de ante mano sabe no llegara a conocer de este desconocido sujeto metropolitano.

Siempre depende quienes escriben la Historia de la Arquitectura, porque después te enteras con el tiempo que no hemos salido de Europa. Estudias Grecia, el Imperio Romano, te formas con eso. Todo lo que es japonés vino después, cuando ya éramos arquitectos, con las Summa, pero era solo pegarle una hojeada y nada más. Estoy pensando ahora que me preguntas, mira, no fue en una revista de arquitectura, en aquel momento fue en Primera Plana¹³, la revista que se leía en aquel momento, donde leí todo un artículo dedicado a la Exposición de Osaka que se iba a realizar y ahí me enganqué.

Las Exposiciones Universales, como cualquier arquitectura en sí, exceden su carácter arquitectónico, su acogida desde lo cultural en sus “amplios sentidos”, y más aún, “en una sociedad como la argentina de los años `60, donde todavía no había predominio de me-

regenerada, nunca se cumplió. URL: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-313162/clasicos-de-arquitectura-centro-de-prensa-y-difusion-shizuoka-kenzo-tange>

12. Sin saberlo refiere a las meishi o tarjetas de visita que tienen suma importancia en el código social japonés, especialmente en el ámbito de los negocios. URL: <https://japonismo.com/blog/la-importancia-de-las-meishi-o-tarjetas-de-visita>

13. A partir de 1962 a modo de Semanario, según Berlochi (2015: 103-105) “(...) una de las publicaciones más importantes e influyentes de la Argentina, cuyo destacado papel en la desestabilización y posterior derrocamiento al gobierno de Arturo Illia, es bien conocido” para el advenimiento del gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía (1966-1970) (...) Estas revistas estaban orientadas a satisfacer las inquietudes de un determinado público, de alto nivel económico y cultural que buscaba no sólo estar bien informado, sino que las publicaciones trataran los temas políticos y económicos con la mayor seriedad posible y de un modo “neutral”. Además, este selecto target buscaba informarse sobre las últimas tendencias artísticas, ya sea en literatura como en cine, música y arte. Es por ello que las revistas de los `60, les dedicaran una especial atención a la difusión de las expresiones artísticas de vanguardia; como así también, difundirán aquellos productos para el consumo de masas.

dios audiovisuales” como relata Berlochi (2015: 105) es un hecho que garantiza el poder instaurar con ellas diversas valoraciones simbólicas, incluso terroríficas.

Viarengo recuerda que el arquitecto Quaglia, siendo vecino de su estudio profesional en Rosario, y cumpliendo funciones de secretario académico de la FAPyD UNR, lo invita a viajar a Buenos Aires, según narra él, “a la Facultad de Arquitectura porque venía...yo estoy seguro que era Kenzo Tange quien iba a estar. Así que fui, lo conocí, le di la mano y todo - lo recuerda con cierto grado de exaltación -, éramos pocos, después dio una conferencia, pero esto fue en un salón como si fuera un anexo de la dirección, habría unas diez a doce personas, y yo me cole ahí”. Por entonces figura reconocida que con sesenta y cinco años llegará a Argentina en la dictadura de 1978 para recibir de manos del Rector Lucas Lennon en gobierno de facto, la titulación como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Buenos Aires, siendo el primer arquitecto en recibirla por una universidad de nuestro país¹⁴. Poniendo lo cívico como un Orden supremo a sostener, valor incondicional ante cualquier decisión tomable. Quizás sólo así se pueda entender la decisión de Kenzo Tange, de aceptar tal distinción en tiempos de gobierno de facto, como figura ya por entonces celebrada del *establishment* de la arquitectura mundial.

Diapositivas

Entre un carrete de guardado circular, mezcladas entre los edificios visitados en Estados Unidos y las explosivamente exóticas playas de Hawai, deambulan con secuencia incierta, como en su memoria, las diapositivas de los espacios visitados en el viaje a Japón¹⁵. “Si uno no tiene la disciplina de ir anotando, es muy difícil, es decir, estas diez fotos son de tal ciudad” se disculpa. La presencia de la técnica se torna nuevamente soporte de su memoria, cobra vida espolvoreándose por unos instantes, para hacerse presente de igual manera que en aquellos años setenta cuando estando a la vanguardia se ponía en manos, únicamente de quienes podían pagarla, para atesorar un recuerdo que la memoria como hoy, reclamaría cincuenta años después. Por esos años John Berger ya nos interroga y atina sus respuestas con vital posicionamiento (1970: 3):

¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí fuera en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en la interioridad del pensamiento.

Sin nombres propios, igualmente tan atrayentes, que resultan disparadores viables para portar cualquier nombre posible. Viarengo quiere “tratar de organizar el trabajo”, “necesita” participar, pregunta “cuál sería el tema”, que en gran medida es tener el control

14. “Señor Profesor Kenzo Tange, la Universidad de Buenos Aires entrega hoy por primera vez en su secular historia el título de doctor “Honoris causa” a un arquitecto y tiene en la honra que sea usted el beneficiario, pues reconoce que su obra, en ese campo, es sencillamente extraordinaria.” Dr Lucas Lennon (1978:3) discurso como Rector en gobierno de facto (24 de marzo 1976 / 30 de octubre de 1983).

15. En la historia de la fotografía, las diapositivas en este tipo de emulsiones vivieron su época dorada durante la década de los setenta, usadas para documentar viajes y momentos familiares. Sin embargo, la técnica de la diapositiva comenzó a ser desplazada por la fotografía impresa a color. Incluso la Polaroid es parte de la novedad en la Exposición de Osaka. Después de la II Guerra Mundial, los japoneses dominan el mercado con las cámaras que ellos fabricaban: la cámara Nikon desplazó la cámara Leica.

sobre la experiencia de retomar este viaje que como él dice “había olvidado”. “Primero voy a ver las fotos y después intentar saber de donde es la foto, pensar el motivo por el cual ha sido sacada la foto y luego a partir de eso, decir, esta fotografía muestra”. Después de la entrevista recibo de él una breve descripción versada en datos entre distancias y nombres de templos para cada diapositiva elegida. Entre ellas, asomándose entre un cumulo de nubes con frondosa naturaleza frente a él y sobre la imagen que vemos, es retratada esa montaña venerada como sagrada desde hace milenios, que sigue siendo un símbolo indiscutible como construcción identitaria para nombrar a Japón¹⁶ (Fig. 1). Viarengo no recuerda ciertamente de donde o como fue tomada. Aun así, podemos hipotetizar que si el Fuji se encuentra al oeste de Tokio, se puede casi aseverar que es desde el *Shinkansen*¹⁷, en el que, ante mi afirmación, sí recuerda que viajaban en él. Junto al Monte Fuji, “unas japonesas vestidas bien modernas” como dice Viarengo (Fig. 2), detalles de un encuentro de dos maderas, una viga o al menos un tirante que junto a otro encastrado denotan ser partes del sostén estructural de un techo tejado sin clavos (Fig. 3). Budas gigantes y puertas Torii atravesadas en su centro por algunas personas que desconocen o desafían a los kami; así como una calle que podría ser una de las grabadas por las manos de Hiroshige (Fig. 4), junto a uno entre otros templos que Viarengo asegura haber visto “hoy en internet”.

Finalmente, sobre esteras delimitadas con tela oscura, *tatamis*, ante un fondo de opacas puertas corredizas, *fusumas*, cuatro personas travestidas con unas ropas que llevan puestas, una suerte de batas de baño en argentinas, *kimonos*, donde dos mujeres están sentadas formal o forzosamente en cuchillas, *seiza*, y dos hombres parados a sus espaldas con los brazos cruzados, en un gesto culturalmente mal visto, ya que el *kimono* se abre y el cuerpo queda al descubierto, además de representar enfado. Las posturas de sus cuerpos parecen ser posadas, dando lugar a la composición de una escena, una teatralización que denota comprender el espacio de igual modo, como un escenario propicio para una representación, nada más cercano a cualquier espacio “moderno” proyectado, ni todo menos lejano respecto a un espacio de arquitectura “tradicional” japonesa (Fig. 5).

Dos santafecinos en el Imperio

*“El arte occidental transforma la «impresión» en descripción.
El haikú jamás describe;
su arte es
contra-descriptivo (...)”
Roland Barthes (1990: 103)*

Ambos yendo, uno de ellos a sabiendas y el otro con la premisa de volverse.

Al igual que Ferreras y Viarengo, en los años setenta el francés Barthes esta viajando por Japón y la experiencia vivida según él mismo, lo desestructura. Aun así, como lo exhibe el epígrafe, su mirada seguirá siendo la de “un occidental que pone sus pies sobre

16. Montaña de 3.776 metros, la más alta de Japón.

17. Tren cuya “palabra Shinkansen significa literalmente “Nueva Línea Troncal” (...) la construcción del primer tramo de la *Tōkaidō Shinkansen* entre Tokio y Osaka se inició en 1959. Gran parte de la construcción fue financiada con un préstamo de 80 millones de dólares del Banco Mundial. El *Tōkaidō Shinkansen* fue inaugurado el 1 de abril de 1964, justo a tiempo para los Juegos Olímpicos de Tokio 1964. Fue un éxito inmediato, llegando a la marca de los 100 millones de pasajeros en menos de tres años el 13 de julio de 1967 y a los mil millones de pasajeros en 1976. Para la Expo ‘70 de Osaka se introdujeron dieciséis nuevos trenes”. URL: <http://serial experiments.over-blog.com>

oriente". El mismo produce una descripción para algo que él mismo dice que es contra-descriptivo. Como si fuese una ironía contra sí mismo, no se permite correrse del pensamiento dialéctico que lo estructura, y al no hacerlo, versado en sus lógicas propias para ver la cuestión, en cierto punto inhabilita otras miradas, a la vez que refuerza las que él critica¹⁸. La lectura del aun perplejo Barthes, es consecuente con el fagocitado mito imperial de "lo japonés". Lo reafirma desde "su postura occidental" pues si el célebre europeo sorteara su posición narcisista, como eje referencial de conocimientos y saberes, podría hacer valer otras consideraciones. Claro, quierase o no, está en juego el riesgo de poner en crisis los engranajes del mercado y sus negociantes. Cuando quizás siquiera poseer el libro de Barthes como objeto de consumo, ni visitar Japón como viaje de turismo, sean cuestiones necesarias.

Con el mismo aparato de visión, Viarengo y Ferreras pueden mirar de modo distinto la experiencia vivida en los espacios de arquitectura producidos por japoneses en Japón. Se pueden correr de lo constitutivo en un ejercicio que involucra al Otro como a lo propio de modo creciente. Viarengo cincuenta años después al exponerse críticamente a sus memorias y sus recuerdos. Ferreras, aun presente entre nosotros, al dejarse llevar por lo vivido pudiendo expresarlo con consciente autocritica. Como si lo de Roland se debiese a un compromiso con una cultura que no puede jamás ponerse en crisis, como si lo de estos dos sudamericanos provenientes de Santa Fe, sea parte de una constatación conflictiva construcción de lo identitario, que en sus tensiones indefinidas, se permite las mayores de sus riquezas, entrecruzar los órdenes de lo simbólico.



Figura 1. Monte Fuji, 1970.

Diapositiva de archivo personal, 1970 por Viarengo.



Figura 2. Bien Modernas, 1970.

Diapositiva de archivo personal, 1970 por Viarengo.

18. Como por ejemplo el arquitecto japonés Maki (1981: 94) respecto a historizar el concepto *oku*, "Debemos entender al mismo tiempo que *oku* denota algo abstracto y profundo. Es un concepto esotérico, usando no solo para describir configuraciones espaciales sino también para expresar la profundidad psicológica, una especie de *oku* espiritual". Advertiéndonos que: "En el momento en que se introduce la uniformidad del espacio, se destruye el concepto de *oku* en el sentido japonés, dando lugar al concepto más universal y más fácilmente comprensible de "centro". Por consiguiente, el centro, a diferencia del *oku*, debe ser abierto y visible".



Figura 3. *ElDetalle*, 1970.

Diapositiva de archivo personal, 1970 por Viarengo.



Figura 4. *La calle de Hiroshiga*, 1970.

Diapositiva de archivo personal, 1970 por Viarengo.



Figura 5. *Los Kimonos*, 1970.

Diapositiva de archivo personal, 1970 por Viarengo.

Bibliografía

- Barthes, R. ([1970] 1990). *El Incidente, El Imperio de los signos*, Introducción de Adolfo García Ortega; traducción de: *L'empire des signes*, García Ortega, Adolfo. Mondadori. Madrid. 1990.
- Berger, J. ([1978] 2015). Usos de la fotografía, en *Para entender la fotografía* (textos de John Berger), edición e introducción de Geoff Dyer, Barcelona, España: Ed. G.Gili.
- Berlochi, E. (2015) Avatares de un periodo: la revista Primera Plana entre 1966 y 1970. Del apoyo al golpe de Estado a la clausura, *Revista de estudios multidisciplinares sobre la cuestión social Cuadernos del Ciesal*, Año 12 / N° 14 / enero-diciembre 2015 ISSN 1853-8827 - En línea: 19/08/2019. URL: www.fcpolit.unr.edu.ar/cuadernos-de-ciesal
- Lennon, L. (1978) Dr. Lucas Lennon [designado rector]. UBA Archivos. Recuperado el 14/07/2019 de: http://www.uba.ar/archivos_internacionales/image/Dr_%20Lucas%20Lennon.pdf
- Montaner Montava, Ma.A. (2012) *La traducción del japonés al español: consideraciones desde una concepción cognitivista y cultural de la Lingüística*. Estudios de traducción. Volumen 2.
- Rivas Meza, M. (2006). *La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manual teórico -práctico*. Autor: Miguel Martínez M. Editorial Trillas. México, D. F. 2000. Tercera edición. 175 p. Educere, 10 (35), 757-758. En línea: 19/08/2019. URL: <http://ve.scielo.org>

"LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LOS OTROS: MIRADAS VIAJAN, VIAJEROS QUE MIRAN".

- Sola-Morales, I. (1983) Tribuna: Pevsner y la historia establecida de la arquitectura del siglo XX, 06-09-1983. *Diario El País - Cultura*, versión impresa y en línea. En línea: 19/08/2019. URL: https://elpais.com/diario/1983/09/06/cultura/431647202_850215.html
- Kenji (27 septiembre 2009) *El tren bala japonés* (primera parte), Serial Experiments. En línea: 19/08/2019. URL: <http://serialexperiments.over-blog.com/article-36562334.html>

FUNDACIÓN ARQUITECTÓNICA: EL VIAJE DE ESTUDIOS EN EL CAMBIO DE MILENIO.

PABLO VICENTE¹

La cultura de la globalidad, que se apropia del mundo a través la producción incesante de información, ha logrado imponerse de forma prepotente en el territorio académico, mediante páginas de alcance y consulta global como Archdialy, Plataforma Arquitectura o Architizer. La permanente actualización y la gran cantidad de información que éstas ofrecen, posibilitadas por las actuales condiciones de la tecnología de la comunicación, captan la atención de más de una generación de estudiantes y docentes. No se trata sólo de los *nativos digitales* (Palfrey - Gasser, 2008), acostumbrados al manejo de la información, el trabajo colaborativo y el consumo de información en sus prácticas cotidianas, sino también de generaciones que fueron formadas en otras dinámicas de contacto con el conocimiento producido en la Arquitectura. Esto hace posible el acceso, más o menos aproximado y mediado por estas plataformas de comunicación, a la producción arquitectónica de muy diversos lugares y tiempos. Esta situación instala la certeza tranquilizadora y a la vez subyugante de que todo el conocimiento producido en Arquitectura está disponible, en cualquier momento y lugar. Asimismo, la multiplicidad de posibilidades, presentadas en un mismo formato, permiten poner en un pie de igualdad todas las producciones, lo que instala el criterio de “más visto” y “me gusta” propio de las grandes plataformas de manejo y tráfico global de información; es decir, vale lo que ha sido aceptado por la mayor cantidad de visitantes. Es posible afirmar que esta situación, acentuada en los últimos quince años gracias al crecimiento exponencial de los sistemas de comunicación, es inédita en la historia de la producción de conocimiento académico: cada vez es más vasto el conocimiento y cada vez más accesible.

En Arquitectura, las dificultades de acceso al conocimiento de primera mano, a raíz de la propia condición de la disciplina, han sido enfrentadas desde hace siglos, donde el viaje, como modo de acceso al conocimiento de las producciones lejanas, tuvo un rol pro-

1. Jefe de Trabajos Prácticos, dedicación semi-exclusiva de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (FAPyD) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Correo electrónico: elxicote@hotmail.com

tagónico. Las diferentes prácticas realizadas a partir de ello han signado las actividades de numerosas instituciones dedicadas a la enseñanza de la Arquitectura y transformado la vida profesional de grandes personalidades de la disciplina, en muy diversos momentos de la Historia.

En ese sentido, desde la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, en el proyecto de investigación "Atravesando fronteras. Viajes de Arquitectos. (1960 – 2010)", que viene desarrollando desde el 2015 el equipo docente del Taller de Historia de la Arquitectura dirigido por la arquitecta Silvia Dócola, nos hemos propuesto abordar los diversos modos en que se ha utilizado el viaje como modo de acercamiento a la producción arquitectónica, por parte de los egresados de la institución, en el arco de tiempo mencionado. Es por ello que, en este artículo en particular, se aborda una experiencia de viaje como instancia de formación para graduados de la FAPyD, que fue realizada sobre finales del siglo veinte e inicios del siguiente, justamente en tiempos de eclosión de los fenómenos de comunicación a nivel global, más conocido como Internet. Se trata del Premio Arquitectónica, una beca ofrecida mediante concurso de anteproyectos por la Fundación Arquitectónica, integrada especialmente para tal fin y dirigida por profesionales locales ligados tanto a la Facultad como al Colegio de Arquitectos. La premisa del trabajo parte de enfrentar la constitución de la Fundación como proyecto para la formación, asociado a la institución académica y posterior a la culminación del proyecto de viajes de estudios OVEA (Oronao-Scheiber, 2017).

El viaje del pasado

Brunelleschi, en medio de la hierba crecida sobre el foro romano, copiando a mano detalles de elementos arquitectónicos de la arquitectura imperial. Le Corbusier, apoyado contra una de las tantas piedras de la Acrópolis, anotador en mano, realizando un croquis sobre el Partenón. Louis Kahn, tal vez con un atril en medio de la plaza San Marcos, reproduciendo en acuarela su mirada sobre la Basílica. Es una lista de ejemplos interminable. De la producción del viajero se desprende su mirada sobre su destino, a la vez que habilita la posibilidad de imaginar las circunstancias que dieron lugar a la misma. Menos habitual es, en cambio, acceder a una aproximación sobre las condiciones que dieron forma a la decisión del viajero para emprender su travesía; y mucho más difícil aún es tener acceso a los presupuestos teóricos e intelectuales con que cada uno de ellos partía, así como a una mirada acerca de qué imaginaban sobre su destino. Sí es posible asumir la condición de centralidad y de antigüedad, para el viajero, del destino elegido: Roma Imperial, Atenas de Pericles, Venecia Medieval. Se trata de una clara adjudicación de valor. Para el viajero, por las razones más diversas, el destino elegido ocupa una posición centralizada respecto de sus intereses; por ello, también, es valioso el registro de la experiencia. Croquis, acuarelas, fotografías, filmaciones, ensayos, incluso tarjetas postales, forman parte de ese acervo registral. Independientemente de la ubicación geográfica, el viajero ha de reconocerse en una situación periférica respecto del destino elegido, Florencia medieval, La Chaux des fonds, Filadelfia son, además de un punto de partida, el lugar del reconocimiento de la condición periférica. Desde allí - física y conceptualmente- se inicia el viaje.

La recurrencia de un destino como elección en numerosos viajes desde muy diferentes puntos de partida, indica una condición particular, lo que puede vincular dos modos

de viajes aparentemente tan diferentes como el Grand Tour o las peregrinaciones medievales. En definitiva, se trata de modos de viaje en los que se comparte la certeza de la relevancia del destino, es decir, se trata de construcciones colectivas entendidas como adjudicaciones de valor simbólico, en los que no se pone en entredicho la justificación. Certezas colectivas que comparten los integrantes de una cultura, lo que explica la diversidad de orígenes para un mismo destino. Así, los aristócratas romanos precristianos viajaban a Grecia como parte de su formación cultural, los peregrinos medievales recorrían grandes distancias para alcanzar sus destinos, donde encontraban, además de lugares de recogimiento y meditación, magníficas catedrales con un alto valor representativo y educativo, en una experiencia transformadora tal vez única. Lo mismo pudo suceder con los comerciantes venecianos, que viajando por la ruta de la seda encontraron, además de grandes negocios, un enriquecimiento cultural. Tiempo después, los humanistas florentinos repetían la experiencia romana viajando otra vez a Grecia, para hacer lo mismo luego con Roma. Los jóvenes aristócratas británicos desde siglo XVII hasta el XX no fueron menos, recorriendo Europa continental en largos viajes "una costumbre... de aprovechamiento ninguno" según Adam Smith (SMITH:1794:); costumbre burguesa que fue extendida como el capitalismo hacia otros países, sobre todo europeos y americanos. Para quienes buscaban la gloria del clásico, fueron el sur de Italia, las islas griegas y el norte de África, más tarde Venecia y Florencia, sobre todo, como intérpretes de aquel pasado; para los amantes del gótico, fueron los poblados alemanes y franceses del medioevo, tal el caso de Louis Kahn visitando Carcassone, como ejemplo de ciudad medieval preservada.

En la mayoría de los ejemplos, el desplazamiento que implica el viaje traslada al viajero en el tiempo, además de hacerlo en el espacio. Se viaja para conocer el pasado de aquello que se reconoce como central; para experimentar vivencias pasadas, a través del espacio urbano y el espacio arquitectónico. El registro de esas experiencias se considera valioso, entonces, porque al tratarse de una valoración compartida en el campo de la cultura, es posible de ser comprendida por los pares. De esta manera se completa el viaje: en la publicación de su experiencia está la aprobación de sus semejantes y contemporáneos. Esta acción inserta al viajero dentro de su cultura, como individuo reconocible a partir de su mirada renovada del pasado común, que al tiempo que transforma las miradas anteriores, las reconoce como valiosas: el mundo civilizado que se reafirma ante cada nueva intervención.

El viaje institucionalizado

Los ejemplos desarrollados hasta aquí pueden ser entendidos como iniciativas personales o grupales mediadas generalmente por intereses compartidos y socialmente validados por cierto grado de consenso acerca de la pertenencia al "mundo civilizado". En sintonía con ellos, el Prix de Roma incorpora una dimensión significativa y sumamente relevante, a partir de la presencia de una institución – la Academia de Bellas Artes, en representación del rey de Francia, primero, y del estado francés después– como actor sustancial en la promoción de las actividades artísticas. En arquitectura, el concurso establecía la producción de un proyecto original acerca de un programa definido por el jurado, representado de acuerdo al criterio predominante de la academia, es decir: mediante una planta, un corte y una vista. El premio consistía en la realización de un viaje de estudios a

Roma, con estadía en la Academia de Francia en Roma durante cuatro años. La elección de los aspirantes, a partir de la competencia en el modo de concurso, pone las habilidades y capacidades personales por encima de las condiciones socioeconómicas, de acuerdo al criterio de búsqueda del bien común, lo que justifica la presencia del estado como agente promotor. El resultado satisfactorio de la instauración de este premio se comprende también por la replicación de la experiencia en otras naciones. El primer Premio de Roma de la Academia de Beaux Arts data de 1725. Por citar algunos ejemplos, Bélgica tuvo el suyo en 1862, Holanda en 1906; Estados Unidos en 1897 y Canadá en 1997. Éste último caso resulta llamativo, porque es contemporáneo con una experiencia local de la instalación de un concurso para viaje de estudios: el Premio de la Fundación Arquitectónica.

Fundación Arquitectónica

De acuerdo con la publicación dedicada a los diez años de la Fundación Arquitectónica para la Investigación y Desarrollo de la Arquitectura, la misma se presenta como integrada por “arquitectos de trayectoria local, convocados por la voluntad de devolver al medio parte de los beneficios académicos y profesionales recibidos, facilitando la formación de postgrado de los arquitectos más jóvenes, recién recibidos” (Arraigada, 2007:3). Para alcanzar ese objetivo se estableció el Premio de la Fundación Arquitectónica, un concurso de anteproyectos con requisitos específicos relacionados con la formación: promedio académico, manejo de idiomas y uso de herramientas de diseño digital. El premio del concurso consistió en una pasantía de seis meses en un Estudio de Arquitectura de reconocimiento internacional. Resulta llamativo el requisito asociado al manejo de herramientas de diseño digital, puesto que para el año 1997 la Facultad de Arquitectura aún contaba con el plan de estudios 85, que no contemplaba ese aspecto; asimismo, la oferta formativa de la institución se circunscribía a un incipiente nodo informático que ofrecía ocasionales cursos de diseño CAD.

El auspicio de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el Colegio de Arquitectos de la ciudad, la Municipalidad de Rosario, el Fondo Nacional de las Artes y las embajadas de Francia, España e Italia; el patrocinio del Banco Municipal de Rosario, de la Caja de Previsión de Profesionales de la Ingeniería de la 2da circunscripción, y de numerosas empresas vinculadas con la construcción, hizo posible el financiamiento del total de los gastos de cada pasante en las diferentes ediciones del Premio.

En cada una de ellos se estableció un jurado integrado por docentes de la FAPyD, miembros del directorio de la Fundación y por arquitectos postulados por el Colegio de Arquitectos CAD2. Ese jurado se encargaba de realizar una preselección de tres anteproyectos para someterlos a la elección definitiva del estudio que habría de recibir al aspirante ganador. De ese modo, en la primera edición, en el año 1998, el estudio de Alvaro Siza seleccionó al arquitecto Javier Molina. Durante los primeros diez años, el Premio tuvo catorce ediciones, que tuvo como destino para los pasantes diferentes estudios: Alvaro Siza (Oporto), Steven Holl (New York), Rem Koolhaas (Amsterdam), Rafael Viñoly (New York), Peter Eisenman (New York), Jean Nouvel (París), Rafael Moneo (Madrid), Alberto Varas (Buenos Aires), Zaha Hadid (Londres) y Estudio RCR (Olot).



Tapa del libro de la Fundación. Biblioteca FAPyD. Rosario, septiembre 2007.

Aún con sus diferencias, es posible trazar algunas líneas de vinculación con el Prix de Roma. Parte de esas diferencias pueden ser explicadas desde las condiciones socio-culturales y políticas en que se produjo la experiencia, entre las que se encuentran, urge mencionarlo, la precarización laboral como costo a pagar para el acceso a la formación en la élite disciplinar.

La Fundación Arquitectónica se presenta como el nexo entre las diferentes instituciones involucradas y, a su vez, como actor que posibilita, condiciona y orienta las actividades. De este modo, articula los diferentes roles: la autoridad de las instituciones auspiciantes –Universidad, Municipio, Embajadas – y el financiamiento de las

instituciones patrocinantes –Banco Municipal, Caja profesional, empresas privadas –. La fundación, en su carácter mixto, aglutina en su directorio personalidades de ambos medios ligadas a la disciplina, lo que permite asumir su doble condición: agente de promoción material y autoridad disciplinar para la preselección de los aspirantes y la elección del destino de los viajes. La Academia de Bellas Artes, en cambio, en su carácter de autoridad disciplinar, era la herramienta intelectual del estado que, a su vez, se constituía en agente de promoción y transformación.

Por otro lado, la Fundación Arquitectónica, como autoridad disciplinar, asume la responsabilidad de elección del destino de los viajes. Esta elección presume el establecimiento de otra articulación, es decir, la generación de un vínculo con los diferentes estudios de arquitectura seleccionados, al punto de otorgarles la última palabra en la selección de los aspirantes. A diferencia del Prix de Roma, donde el destino ha sido el mismo en cuatro siglos diferentes, en este caso sólo se ha repetido el estudio de Álvaro Siza. La Academia de Francia en Roma establecía un acuerdo previo y un consenso culturalmente aceptado: la herencia romana como fuente de estudio de occidente. No es ése el caso del premio Arquitectónica, aunque pueden aventurarse interpretaciones acerca de las razones posibles para las elecciones de los destinos; por ejemplo, con la salvedad de los casos de los estudios de Rafael Viñoly y de Eduardo Varas –un caso especial que puede entenderse en el marco de la crisis económico-institucional de Argentina <https://elcroquis.es/collections/edicion-en-papel> destino de los ganadores del concurso de anteproyectos del Premio ya habían sido publicados –al menos una vez – en la Revista El Croquis, con un número dedicado especialmente:

Alvaro Siza (*El Croquis* N°68/69, 1994 y N°95, 1999)

Steven Holl (*El Croquis* N°78,1996; N°93,1999 y N°108, 2002),

Rem Koolhaas (*El Croquis* N°53, 1992; N°79, 1996),

Peter Eisenman (*El Croquis* N°41, 1989 ; N°83,1997),

Jean Nouvel (*El Croquis* N°65/66, 1998; N°112/113, 2002),

Rafael Moneo (*El Croquis* N°35,1988; N°43; N° 64, 1994; N°98, 2000),

Zaha Hadid (*El Croquis* N°52, 1991; N°73, 1995; N°103, 2001)

Estudio RCR (*El Croquis* N°115, 2003)

Esta información permite una comprensión de la construcción de hegemonía en la disciplina a partir de una las primeras publicaciones de alcance global escritas en español, lo que puede ser entendido como una de las posibles razones para la selección de los destinos de los viajes del Premio, considerando que, al momento de la definición de los concursos, estaban disponibles los ejemplares de la revista en la biblioteca de la Facultad de Arquitectura. No se trata ya del consenso predeterminado que caracterizó los preceptos del Prix de Roma que fijaba un destino inamovible, ni tampoco el de los viajes del Grand Tour, que liberaba al viajero, en alguna medida, para la elección del destino de acuerdo a alguno de sus intereses, siempre condicionados por un cierto grado de consenso preestablecido.

El caso del Premio Arquitectónica se trata, en cambio, de un modo de viaje formativo cuya originalidad consiste en ofrecer la posibilidad de un intercambio de conocimientos asociado a la actividad profesional en destinos que han sido avalados culturalmente por un amplio abanico de instituciones, a nivel local y también global.

Referencias bibliográficas

- Smith, A. (1776): *La riqueza de las naciones*. W. Strahan & T. Cadell, Londres.
- Arraiga, D. (2007) Coordinador: *10 años fundación arquitectónica*. Premios 1° a 14° edición. Fundación Arquitectónica. Rosario.
- Palfrey, J. y Gasser, U. (2008): *Born digital: understanding the first generation of digital natives*. New York, Basic Books. Edición digital.
- Oronao, E. y Schreiber, N. (2017): "Viajes de Arquitectos: Los viajes de OVEA (1961-1975) Recorridos individuales desde el recuerdo en un mismo itinerario grupal, la experiencia perceptual en relación a la propia construcción disciplinar." Ponencia presentada en: *Segundas Jornadas: "La ciudad y los otros"* IAA-FADU-UBA.
- *El Croquis*. Recuperado de <https://elcroquis.es/collections/edicion-en-papel> el 23/02/2019.

INDICE

Presentación	3
1. El viaje imaginado de un gran proyecto que nunca se realizó: un templo para Buenos Aires de los arquitectos Josep Puig i Cadafalch y Josep Goday	5
Mireia Freixa; Nuria Peist.	
2. Pianos viajeros entre Barcelona – Argentina y una mirada que viaja	21
Teresa Sala.	
3. Desplazamiento forzado y asimilación territorial: La potencia de las escuelas en Mooca, Sao Paulo.....	31
Bianca Jo Silva; Ruth Verde Zein.	
4. Un diálogo entre el pasado y el presente. El catalán Francisco Fortuny (1864–1942) y la construcción de imaginarios: de los espacios arquitectónicos de la independencia argentina a la metrópoli moderna	45
Irene Gras Valero; Cristina Rodríguez-Samaniego.	
5. La visibilidad de la ciudad natal del viajero en el país extranjero de residencia: el caso de la guía de viaje “Barcelona” (Buenos Aires, 1893) de Rosendo Ballesteros (Barcelona, 1864 – Córdoba / Argentina, 1908)	57
Fátima López Pérez.	
6. Formas de mirar el espacio urbano y el paisaje de Tucumán por el viajero Adolph Methfessel a fines de siglo XIX.....	69
Silvina Beatriz Aráoz.	
7. La geología, ¿no importa? El mapa de Brackebush y la discusión política de la representación	79
Malena Mazzitelli Masticchio; Alicia Folguera.	
8. Expertos extranjeros en el sur global. Asistencia técnica y planificación en la década del sesenta.....	89
Alejandra Monti.	
9. Viajar, dibujar y construir la mirada	101
Claudio O. Pereyra; Nidia Gamboa.	
10. La experiencia vivida. Una estrategia para complementar la enseñanza	115
Genaro Hernández Camacho; David Castillo Núñez; César Mújica Aparicio.	
11. Arquitectura y viaje. Una experiencia docente en la Bogotá profunda	129
Cristina Albornoz; Daniel Feldman; Ricardo Daza; Lucas Ariza.	
12. Caravana gráfica 2012–2018. Una experiencia pedagógica alternativa.....	147
Nidia Gamboa; Cristina Gómez; Claudio O. Pereyra.	

13. Profetas en su tierra: los viajes académicos de Gerardo Caballero.
Recortes intelectuales, selecciones formales y conexiones profesionales
(Barcelona 1993-2006) 159
María Carla Berrini.
14. “Espíritu aventurero”. Cuando el viaje se entiende como un ‘modo de vida’
desde la voz de la arquitecta María Zulema Amadei..... 171
Martín Acosta; Natalia Shreiber; Romina Seri.
15. El viaje de estudio como “experiencia iniciática” en la formación del
arquitecto. El relato en primera persona de la arquitecta
Graciela Schmith187
Ivana Farré; Romina Seri.
16. “Proyectar Japón, por dos arquitectos argentinos”.
Jorge Ferreras y Guillermo Viarengo sus experiencias 199
Luis San Filippo.
17. Fundación arquitectónica: El viaje de estudios en el cambio de milenio213
Pablo Vicente.

FAPyD

Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño



ISBN 978-950-29-2036-8

