

# LA MÁSCARA Y OTRAS FORMAS DE ENMASCARAR

POR JOAQUÍN ~~SERRANO BALMAZ~~

Tesis para optar al grado de magister  
en arquitectura





# **ADVERTENCIA PRELIMINAR**

## **CÁTEDRA EXPERIMENTAL ARCADA**

### **2016-2018**

Nicolás Maturana Olmedo  
David Quezada Espinoza  
Joaquín Serrano Belmar

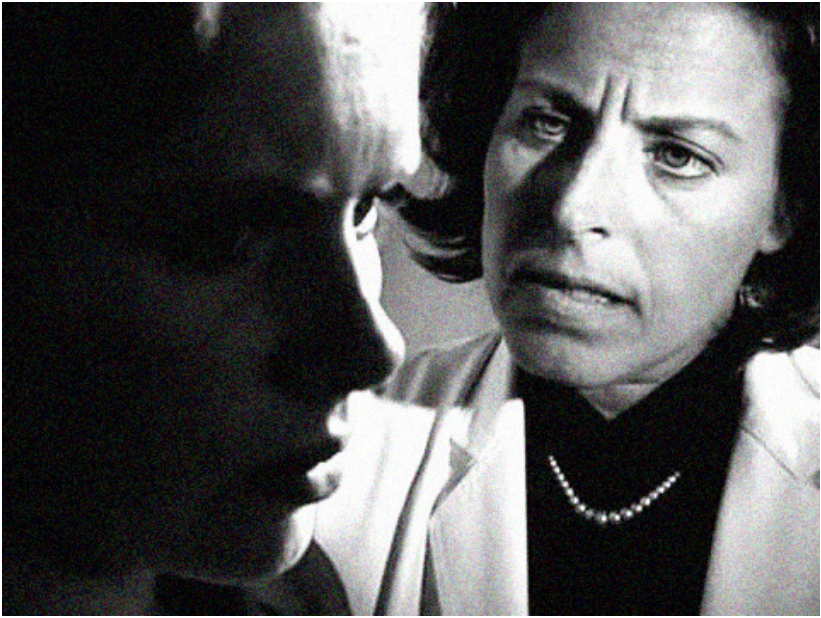
Emilio De la Cerda Errázuriz  
Cristián Izquierdo Lehmann

El día viernes 24 de agosto ARCADA enfrenta su examen de título como un kamikaze a bordo de su nave. Su objetivo: colisionar los fundamentos de la arquitectura. Para ello los jóvenes Nicolás Maturana, David Quezada y Joaquín Serrano se entrometen en los pantanosos terrenos del método, la apariencia y el valor del proyecto respectivamente, cada uno con su tesis *¿Se puede escribir el Partenón?*, *Fragments de un Discurso de valoración patrimonial* y *Sobre máscaras y otras formas de enmascarar*.

Un ejercicio de prólogos cruzados será lo primero que encontrarán en estos trabajos: N. a D., D. a J., J. a N., es decir, método prologa a valor, valor a apariencia y apariencia a método. Son la tentativa por estrechar lazos entre los tres trabajos, el intento de condensar las especulaciones de nuestra CÁTEDRA, pero también son el momento de manifestar las dudas que suscitan las tesis de uno al otro.

Es posible que nuestro destino haya estado desde un comienzo truncado, que por la ambición de nuestros propósitos se nos acuse tanto de pretenciosos como de idiotas. Digamos al menos que la aventura fue proyectada con audacia.





Don't you think I understand? The hopeless dream of being. Not seeming but being. In every waking moment aware, alert. The tug war: what you are with others and who you really are. A feeling of vertigo and a constant hunger to be finally exposed. To be seen through, cut down... even obliterated. Every tone of voice a lie. Every gesture false. Every smile a grimace. Commit suicide? That's unthinkable. You don't do things like that. But you can refuse to move and be silent. Then, at least, you're not lying. You can shut yourself in, shut out the world. Then you don't have to play any roles, show any faces, make false gestures. You'd think so... but reality is diabolical.

# ÍNDICE

Prólogo por David Quezada

La máscara o por qué debemos empezar a considerar el humor  
seriamente

Siete notas sobre una nota de Gottfried Semper

La opacidad de toda transparencia

De la piel al pelo

Un problema de (re)presentación

Un excéntrico de traje oscuro

El mito de la casa materna

Sólo otra casa suburbana más o una casa para mi padre que es un abogado amante de la soledad; otra para mi madre retirada que se dedica a hacer cuadernos; otra para mi hermana mayor que no se quiere ir de la casa y cree en el más allá; otra para mi hermana menor que pasa horas y horas en el baño y una casa para mi última hermana y la menor de todos, que cree firmemente en la libertad.

**X**

**I**

**17**

**25**

**39**

**49**

**65**

**83**

**95**



## Prólogo

La superficie es el punto de partida de la interpretación.

Se supone que los griegos conformaron una sociedad volcada a lo público. Su disposición urbana era causa y efecto de sus relaciones políticas: el ágora, la stoa, etcétera. Los griegos necesitaron de un espacio dramático para establecer un puente entre sus inquietudes más profundas y la disposición de sus pares ciudadanos. El teatro de Dionisio fue un vehículo social, un espacio cuyo símbolo fue la máscara. La máscara debía salvar un abismo desconocido, tenía la tarea de suprimir la superficialidad ocultando la particularidad del rostro, reduciendo su acción a para abrirse al sonido y al movimiento. Para que el valor de la palabra traspasara los límites de la individualidad portante del actor y pudiera acceder a la esfera de lo público, el rostro debía ser cubierto. Los efectos catárticos de tal supresión no pueden sino ser altamente traumáticos como bien expresa Nietzsche en el *Origen de la Tragedia*. La traducción de lo privado a lo público es el fenómeno contenido en la máscara. La posibilidad que yace en su materialidad esquemática, en su representación de la realidad, podría ser uno de los problemas capitales de la humanidad. ¿Hasta qué punto es inteligible esta traducción? La misma máscara que era puesta en escena en Grecia Clásica se expresa materialmente en la arquitectura. La membrana que distancia un exterior de un interior es tangible o al menos identificable en algún sentido: si no es un muro, es un sencillo consenso que delimita ambas instancias; un acuerdo lo suficientemente sencillo como para poder ser caracterizado como superficial. ¿Es posible la presentación de aquella profundidad latente en la máscara? ¿La visibilización de lo que se construye para distanciar? ¿Cómo expresar la mayor de las profundidades de manera superficial? La tragedia degenera en transmisión instantánea, y así, ya no fue necesario nunca más mirar un rostro. La forma arquitectónica, de igual manera, vuelca sus energías hacia eliminación progresiva de lo público, la celebración de escala humana; la transfiguración de una ética a una moral.

David Quezada





**LA MÁSCARA O POR QUÉ  
DEBEMOS EMPEZAR A  
CONSIDERAR EL HUMOR  
SERIAMENTE**

SERIAMENTE  
CONSIDERAR EL HUMOR  
DEBEMOS EMPEZAR A  
DEL LÍMITE O POR QUÉ  
LA MÁSCARA: LA APARIENCIA

*Facts are facts and fiction is fiction.*

Liars

Si ya partiste leyendo esto probablemente te estarás preguntando por qué la *máscara*. La verdad, aún no lo sé con certeza. Suena bien. Creo que tiene que ver con que es una palabra ligeramente cargada con una connotación negativa, y que, sin embargo, parece despertar una fascinación casi erótica. Así es: los arquitectos estamos llenos de placeres culpables. Ahora, el caso de la máscara es particular. Estoy casi seguro que la razón detrás del placer que produce es la propia culpabilidad. La complejidad del caso es evidente y eso que todavía ni me he referido con precisión a su vínculo con la arquitectura. Falsa, engañosa, mentirosa, hipócrita: ¿puede la arquitectura ser todas estas cosas? Y más importante: ¿Resulta plausible<sup>1</sup> pensar en hacer un proyecto bueno fundado en características tan lejanas de lo que actualmente consideramos como *bueno*?

Tras una rápida investigación, di con que máscara es la

<sup>1</sup> Pensé bastante en discutir esta posibilidad en primera persona (*¿Puedo yo?*). Al final, decidí dejar la pregunta abierta... por si alguien encuentra motivación en este escrito.

traducción al latín de la palabra *personae* que etimológicamente quiere decir “para que re-suene” o simplemente “por-sonido”. En los comienzos del teatro griego, los actores utilizaban máscaras para que la identidad de los personajes interpretados quedara sujeta sólo a aquello que se expresaba verbalmente. Según Roland Barthes, en este primer teatro, dado que la función principal de la máscara consistía en el simple ocultamiento del rostro del actor, la misma no debía poseer ninguna expresión específica; se trataba de una superficie neutra que admitía poco más que una delgada línea en la frente.<sup>2</sup> La supresión del rostro se fundaba en el establecimiento de un tiempo mítico y de reflexión, el cual requería la igualdad aparente de todos los participantes. La máscara alienaba el rostro de cada individuo construyendo un espacio de iguales que permitía que las acciones, incluida la del habla, fuesen los gestos determinantes en la apreciación del público.<sup>3</sup>

Ahora, contrario a lo que podría pensarse, la autonomía del teatro respecto al mundo exterior, no tenía ninguna connotación irreal ni, como Nietzsche expresaría en *El origen de la tragedia*, con “un mundo de fantasía flotando arbitrariamente entre el cielo y la tierra”.<sup>4</sup> La verosimilitud de la representación teatral, lejos de encontrarse comprometida por la negación de las apariencias particulares, era igual a la que “el Olimpo y sus habitantes poseían a los ojos de los helenos creyentes”.<sup>5</sup> Oscar Wilde una vez dijo: “dale a un hombre una máscara y él te dirá la verdad”.<sup>6</sup> Así mismo, para el griego, el teatro era una ficción verdadera, igual o más verdadera que la propia realidad.

Es sabido que ningún pensador ubicó la máscara y el teatro

2 Roland Barthes. “Representation”, en *The responsibility of forms*, trad. por Richard Howard, (Los Angeles: University of California Press, 1985), 83.

3 En el mundo griego la identidad estaba asociada al oikos griego, es decir, se enmarcaba estrictamente en la esfera doméstica. En contrapartida, el teatro era la antítesis del mundo privado. Si, como afirma Hannah Arendt, “speech is what makes man a political being”, entonces el teatro, al negar la apariencias particulares y ser el espacio de expresión por excelencia, se constituye como un espacio asociado a la esfera pública.

4 Friedrich Nietzsche. *El Origen de la Tragedia*, trad. por Eduardo Ovejero Mauri. (Barcelona: Espasa, 2013), 80.

5 *Ibid*, 80.

6 Oscar Wilde, “El crítico como artista”, ... no recuerdo la página...

griego en roles tan protagónicos como Friedrich Nietzsche. Es incluso posible afirmar que la filosofía Nietzscheana es, por excelencia, una filosofía de la máscara. En un pasaje bastante conocido de *La Gena Ciencia*, el filósofo explica:

Los griegos van lejos, lejos, por este camino —¡espantosamente lejos! Así como construyeron la escena tan angosta como fuera posible, prohibiéndose todos los efectos de un escenario con gran profundidad, así como le hicieron imposible al actor el juego de los gestos y el movimiento fácil y lo convirtieron en un espantajo festivo, rígido, enmascarado, así le quitaron también a la pasión misma el escenario de gran profundidad y le dictaron una ley del discurso hermoso; sí, hicieron todo lo que fue necesario para contrarrestar las escenas que despertaban elementales efectos de temor y compasión (...) El ateniense iba al teatro para oír hermosos discursos.<sup>7</sup>

La ausencia de profundidad escénica del teatro era síntoma de una cultura que observaba con desconfianza la ligazón entre sustancia e imagen, entre el interior de las cosas y su exterior. Si al griego, como explica Nietzsche, le interesaban los discursos bellos era porque él mismo era capaz de concebir la belleza, no como reflejo de valores internos tales como el temor o la piedad, sino como pura superficie. Al fin y al cabo, las intenciones y sentimientos pueden ser muy nobles pero también pueden servir para ocultar los actos más atroces: paradójicamente una situación donde el interior es el que vela el exterior. El teatro simbolizaba el epítome de la resistencia a este sinsentido; o más bien, el lugar donde cualquier intento por diferenciar el ser del aparentar devino fútil (obras dramáticas como *Las Bacantes* de Eurípides parecen indicar precisamente esto<sup>8</sup>). De ahí la fascinación de Nietzsche

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *La gena ciencia*, trad. José Jara, (Caracas: Monte Ávila Ed., 1985), § 80.

<sup>8</sup> Sólo las *Bacantes* de Eurípides, una obra tardía en la historia del teatro griego y la única tragedia dionisiaca que conservamos hasta hoy, pretendió subvertir este proceso a través de ubicar a Dionisio en el centro de una obra, además de restituir las viejas atribuciones del coro (y por lo tanto del público como representación de una cierta objetividad). Ver: Friedrich Nietzsche, *El Origen de la Tragedia*, 79.

por la máscara y en especial por aquél primer teatro griego; de ahí el entusiasmo frente a lo que para otros sólo podía significar una condena: nunca hubo profundidad, la profundidad no era sino un ademán, un pliegue de la superficie.<sup>9</sup>

A partir del siglo II a.C., la función negadora de la máscara fue gradualmente adquiriendo rasgos de índole proclamatorios. En contra del carácter abstracto y especial<sup>10</sup> del período anterior, la máscara del teatro de la época Helénica incorporó la capacidad de hacer referencia al interior de los personajes: a sus esencias metafísicas o psicológicas, y para lograrlo devino un elemento extremadamente patético y de rasgos convulsionados.<sup>11</sup> Desde la convicción que la representación aparente de un rasgo esencial a cada personaje debía resultar en un teatro más realista, lo puramente negativo de la máscara que impedía que la apariencia del actor trasuntara en el escenario ahora se veía superpuesto por una dimensión positiva, es decir, por una nueva imagen. Las máscaras ahora hablaban de aquello que sucedía detrás de ellas. Nietzsche diría que éste es el momento cuando Apolo termina por desplazar cualquier dimensión de ambigüedad, de espíritu dionisiaco, y exige lo real, aún consciente del peligro de transformar todo en un simple museo de cera. Ahora, precisamente porque a la máscara se le exigía lo real es que desde ese momento puede mentir.

Al igual que la máscara del teatro griego, la arquitectura también debe considerarse como portadora simultáneamente de una dimensión puramente negativa y otra eminentemente positiva. Es fenómeno puramente negativo en tanto posee la capacidad de accionar de manera coercitiva, negando posibilidades y definiendo qué se incluye y qué se excluye; qué se dispone adentro y qué afuera; dónde termina una cosa y empieza otra. Su negatividad, es decir, la acotación de posibilidades de uso, se manifiesta entonces en la construcción de restricciones, límites, barreras, bordes,

9 Michel Foucault, "Nietzsche, Freud, Marx", en *Aesthetics, Method and Epistemology*, ed. James Faubion, trad. por Robert Hurley, (Nueva York: The New Press 1998), .

10 Por especial entenderemos la idea desarrollada por Giorgio Agamben. Ver: Giorgio Agamben, "El ser especial" en *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo S.A., 2005).

11 Roland Barthes. "Representation", en *The responsibility of forms*, 83.

fronteras, etc. La otra dimensión, la positiva, queda definida por la facultad para reunir lo que en primera instancia separó, creando una nueva apariencia de lo contenido y de lo excluido. Texturas, colores, ritmos, son parte de esta dimensión del mundo de las apariencias. Si la primera dimensión es fácil de concebir en términos cuantitativos – pensemos en la idea de forma–, la segunda se encuentra mucho más ligada a aspectos cualitativos – cuestiones cosméticas y las siempre problemáticas sensaciones.<sup>12</sup>

A pesar de que la definición anterior da cuenta de nuestra capacidad para enunciar ambas dimensiones por separado, en la realidad éstas siempre conviven. Incluso si volvemos sobre el ejemplo del teatro griego y las dos épocas de la máscara: el puro disimulo de la primera y la simulación de la segunda, aunque ambiciones contradictorias, ¿acaso no se valen de las mismas lógicas? Nunca hubo pura negación y siempre que se dibujo algo sobre la superficie fue porque otra cosa quedó oculta tras ella. Tschumi ya se había percatado de esto en uno de sus *Advertisements*. Es innegable: el disimulo y la simulación son indisociables, y la arquitectura es nada menos que el escenario de este acuerdo; el lugar donde se reafirma como siempre es el primero el que crea las condiciones para la segunda y como la segunda depende ineludiblemente del primero.<sup>13</sup> Robin Evans diría: siempre que la arquitectura encierra un espacio inmanente, negando la realidad externa, lo hace con la promesa de construir positivamente un mundo con menos defectos.<sup>14</sup> El complemento de la cita de Evans podría ser: “cada vez que la arquitectura intenta construir un mundo con menos defectos, inevitablemente lo hace a través de encerrar un espacio inmanente negando la realidad externa”.

Aún así, posturas como la de Evans no han sido necesariamente las más populares. La evidente complejidad de tensionar al mismo tiempo ambas dimensiones ha tendido al aislamiento de cada una de ellas y a la respectiva creación de especialistas. Así, por ejemplo,

12 Véase: Jason Payne, “Hair and Makeup”, en *Log*, No. 17, Otoño 2017, pp. 41-48.

13 George Teyssot, “Mapping the Threshold: A Theory of Interface”, en *AA Files* n° 57, Architectural Association, 12.

14 Robin Evans. “The Rights of retreat and the Rite of exclusion”, en *Translations: from Drawing to Buildings*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997), 45.



el encierro, tanto voluntario como impuesto, se ha transformado en un género en sí mismo para la teoría arquitectónica. Recurrentes detractores de sensiblerías, para estos personajes las luchas emancipadoras han sido por largo tiempo sinónimo de todo tipo de análisis de la forma arquitectónica. No me importa que seas un amante de la meteorología<sup>15</sup>: aquí cualquier tipo de referencia tecno-utópica que asuma la necesidad de homologar como “la naturaleza expresa la diferencia entre el musgo y la caña”<sup>16</sup> será tildada de reaccionaria. Ni hablar tampoco de autarquías sociales: la posibilidad de una isla permanecerá siendo precisamente eso, una posibilidad.<sup>17</sup> La representación en planta y corte servirían de epítomes del conflicto de intereses subyacente a toda arquitectura, expresando de manera evidente como la misma establece relaciones de poder – porque quien está dentro y quien fuera, quien arriba y quien abajo, sólo adquiere sentido cuando además entendemos que probablemente uno está explotando al otro. O en otras palabras, y complementando la afirmación de Evans, el problema de todo esto es que el defecto puedes ser tú. El proceso de inclusión y exclusión, materializado en la capacidad de la arquitectura para compartimentalizar el espacio, es uno en el que no todos pueden ganar y, por lo mismo, es uno que vale la pena mirar con atención.<sup>18</sup>

15 En el libro *Your Private Sky* se menciona un extracto tomado del propio Buckminster Fuller donde, haciendo referencia a la idea de un domo sobre la ciudad, el arquitecto explica: “From the inside there will be uninterrupted contact with the exterior world. The sun and moon will shine in the landscape, and the sky will be completely visible, but the unpleasant effects of climate, heat, dust, bugs, glare, etc. will be modulated by the skin to provide Garden of Eden interior.” Véase además: Robin Evans. *The Rights of retreat and the Rite of exclusion*, 45.

16 Louis Kahn, *Forma y Diseño*, trad. por Marta Rabinovich y Jorge Piatigorsky, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1984), 18.

17 A propósito de la relación entre aislamiento y libertinaje, Barthes menciona el caso particular del Chateau De Silling, la locación donde se desarrolla *Sade*, la novela de Sade. En: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trad. por Richard Miller, (Los Angeles: University of California Press, 1989).

18 En la primera página de su texto *Figures, Doors and Passages*, Robin Evans explica “If anything is described by an architectural plan, it is the nature of human relationship, since the elements whose trace it records – walls, doors, windows and stairs – are employed first to divide and then selectively to re-unite inhabited space.” En Robin Evans, “Figures, Doors and Passages”, en *Translations: from Drawing to Buildings*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997), 56.



Si he de ser completamente honesto, en una versión anterior de este texto, ese era el tema central.<sup>19</sup> Por eso mismo advierto: no es que de ahora en adelante pretenda descartar cualquier discusión formal y escribir un *Politics of the Envelope part III*.<sup>20</sup> Es sólo que me rehúso a conformarme con tipologías como el *Fuck the Context* que, en el mejor de los casos, me permitan *(To) Fuck Without Context* (suficiente con el inglés). Me resisto también a la paranoica ansiedad de ver en todo edificio un dispositivo disciplinario y nada más.<sup>21</sup> Llevamos bastante tiempo siendo políticamente correctos y la corrección política es aburrida: tan aburrida como pensar que las posibilidades arquitectónicas se agotan en el espacio cartesiano. El descrédito de la apariencia, de aquella dimensión positiva de la arquitectura; el escepticismo que suscita cualquier interés en ornamentar las superficies que construimos: todos fenómenos amparados en la urgencia por ser profundo o, al menos, parecerlo. ¿A quién no le han acusado al menos una vez de insustancial? Recurrentemente tengo esa exacta pesadilla. Bueno, quizás no, pero estoy seguro que muchos arquitectos la tienen. La pregunta es si este miedo es justificado o si la fobia mencionada no es de hecho síntoma de nuestra propia incapacidad para diferenciar lo superficial de lo superfluo.<sup>22</sup>

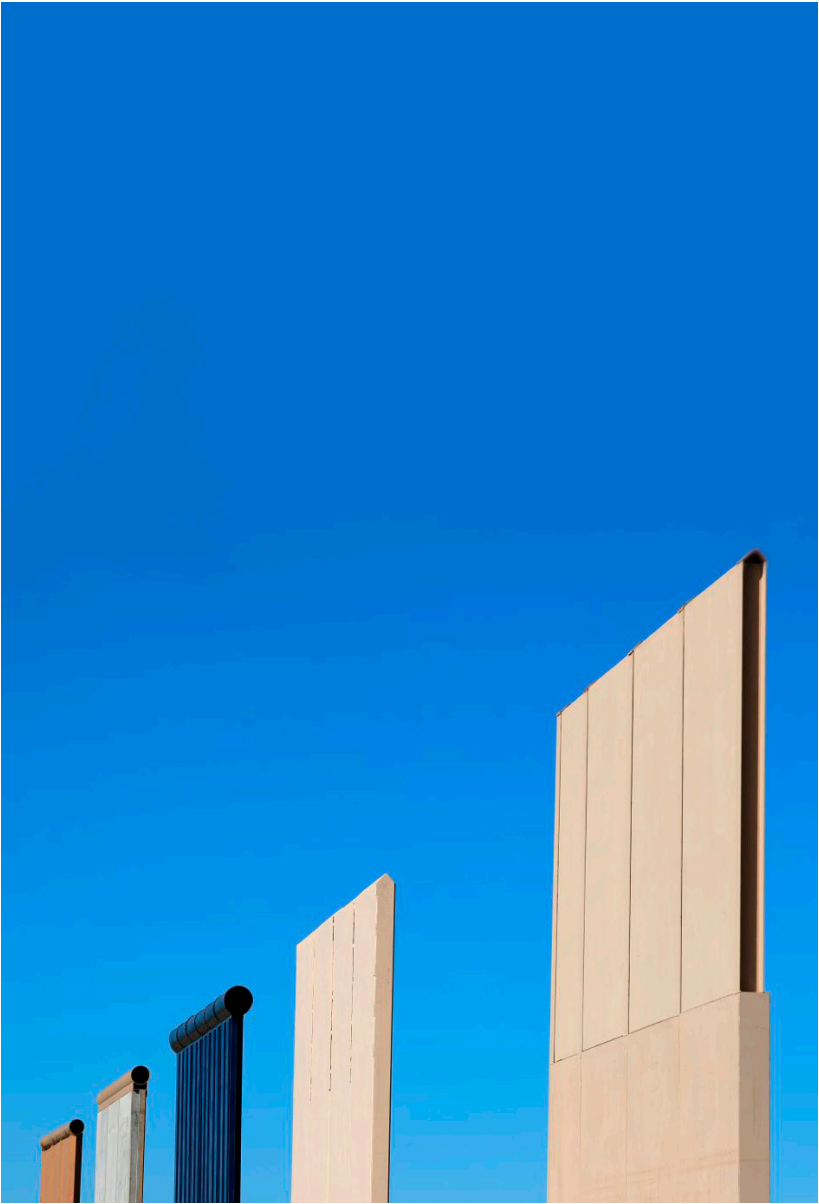
Hace algún tiempo fue publicada una noticia donde se mostraban los distintos prototipos de muro encargados por el gobierno norteamericano en su afán por obstruir la frontera entre su propia nación y México. El concurso, de un costo total de 3.3 millones de dólares, especificaba como requisito que el muro soportara un ataque sostenido durante 30 minutos; media hora en la que literalmente debía resistir desde motosierras hasta antorchas

19 ¿Lo ves? Justamente porque estoy siendo honesto es que puedo mentir.

20 La referencia es al texto de Alejandro Zaera Polo, de dos partes ya y que comparte bastante de las premisas enunciadas aquí. El enfoque, sin embargo, es radicalmente distinto.

21 El término dispositivo, también traducido como apparatus, posee una larga genealogía. En la arquitectura, desde la constatación de Hannah Arendt acerca de la dispositivación del mundo, obviamente pasando por Foucault, hasta textos actuales como los escritos por Giorgio Agamben, la idea pura gobernanza (sin sustancia) ha sido una de gran popularidad.

22 Jason Payne, "Hair and Makeup", 43.



**Fig. 1**

(sí, antorchas!), al mismo tiempo que impedir ser escalado o atravesado por un túnel bajo tierra. Más allá de que evidentemente la misión principal del muro es detener la migración de un lado hacia el otro – no hace falta decir en qué dirección –, al parecer, la apariencia del objeto en discusión no es un asunto irrelevante para su creadores. Desde el concurso, que no se conforma con reducir el proyecto al puro trazado de la obra, hasta las ocho firmas de arquitectura participantes, que se resisten a pensar la imagen del muro como mero resultante de las exigencias militares, todos parecen coincidir en ello. Y es que hacer la mitad del trabajo usualmente significa recibir la mitad de la paga. Sólo hace falta imaginar que, para quién viva próximo a la frontera entre ambas naciones, así como no es lo mismo estar de éste o aquél lado, tampoco es lo mismo despertarse con la pintura de la bandera de Estados Unidos que con un horizonte montañoso que, tal como Bramante en Santa Maria Presso San Satiro, disimule el propio artefacto limítrofe. Así, por ejemplo, según el New York Times, el prototipo diseñado por Texas Sterling Construction y de un costo de US\$470.000 “presenta una agradable fachada de piedra en el lado de Estados Unidos y un despiadado muro de concreto con alambre de púas en el lado mexicano”.<sup>23</sup> Un claro vaticinio de que el prototipo seleccionado probablemente será de mal gusto y que dicha ausencia de sensibilidad respecto a la apariencia de cada uno de sus lados nada tuvo que ver con un asunto tomado a la ligera.<sup>24</sup>

El ejemplo anterior es dramático y, a la vez, roza el absurdo, ambivalencia típica de los asuntos diplomáticos. ¿Por qué tanto lío por la apariencia del muro? La respuesta subyace a la simple constatación que las líneas nunca son tan sólo líneas. Desenvolverse en el mundo real implica decidir que hay entre ellas; el mundo real exige que inmediatamente después de levantarte de la cama te preguntes: ¿tras qué look voy a ir hoy?

En *La República*, Platón exilia a los artistas porque éstos “son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las

23 <https://www.nytimes.com/2018/01/03/arts/design/is-donald-trump-wall-builder-in-chief-a-conceptual-artist.html>

24 Existe un texto de Elisa Iturbe titulado “The Border is not a Line” en el número 39 de *Log*. Al parecer su tesis no es muy distinta a la mía. Debo leerlo prontamente.

que componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan”.<sup>25</sup> Los expulsa fuera de la ciudad porque no se puede hacer dos cosas a la vez; porque los artistas confunden ser y representar, mezclando así, en una gran fantasía, identidades, actividades y espacios.<sup>26</sup> Lo que intento demostrar es que la idea de exilio se lleva bien con las políticas del ser, con la exigencia de una identidad acabada, no así con el aparentar de la máscara.<sup>27</sup> A la oscura afirmación de Nietzsche acerca de que “la verdad es fea”<sup>28</sup>, yo agregaría: es fea porque cree que puede salir sin maquillarse antes. No me malinterpretes, no es que la máscara oculte la realidad sino que se niega a reconocer en lo dado algo más que otra imagen capaz de reconfigurarse visualmente.<sup>29</sup> La autenticidad no es necesariamente sinónimo de lo que hemos entendido hasta ahora por auténtico ni menos aún de aquellas imágenes que atiborran la arquitectura actual que confunden autenticidad y nostalgia.<sup>30</sup> Tampoco es la ironía desesperanzada de los 70’s. Así, mientras otros se pelean, la máscara utiliza las apariencias como coartadas, como instrumentos con los que no existe ningún vínculo sentimental y que, por lo tanto, puede desechar con facilidad. Cada una de las máscaras es, en ese sentido, estratégica,<sup>31</sup> es decir, se interesa en el efecto que produce y si eso significa a veces caer en la frivolidad: ¡bienvenido sea! Una arquitectura exacerbadamente materialista y, por lo mismo, liviana: condición indispensable para funcionar en un mundo donde todo vale cuando se trata de causar una buena impresión.

25 Platón, *La República*, trad. por Patricio de Azcárate Corral. (Barcelona: Austral, 2011), a 600e.

26 Jacques Rancière, *The politics of Aesthetics: The distribution of the Sensible*, trad. e introd. por Gabriel Rockhill, (Nueva York: Continuum, 2004), 13.

27 Para profundizar en los conceptos de identidad y de no-identidad, véase: Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann y trad. por Robert Hullot-Kentor, (Londres, Nueva York: Bloomsbury Academic, 1997).

28 Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, trad. por Anibal Froufe, (Madrid: EDAF, 2000), § 817.

29 Jacques Rancière, “The Use of Distinction”, en *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. y trad. por Steven Corcoran, (Nueva York: Continuum, 2010), 206.

30 Véase: Andrew Zago, “Real What?”, en *Log*, No. 5, (Primavera/Verano 2005), pp. 100-104.

31 Véase: Jason Payne, “Hair and Makeup”, en *Log*, No. 17, Otoño 2017, pp. 41-48.

Por un segundo imagina qué sucedería si el muro que tienes al frente no fuese de ese gris genérico y fuera azul Yves Klein y peludo. ¿Lo tienes? No te preocupes por lo que las cosas son ni menos por ese viejo profesor que detestaba la fenomenología tanto como tú a él. Pregúntate qué pasaría si un día se confirma que Trump es en realidad un artista conceptual que aparentaba ser un simple presidente. Lo único que te estoy pidiendo es que hagas lo mismo que haces con tu propia vida. No eres igual en tu casa que en tu trabajo. Eres completamente otra persona. Usas varias máscaras. Y las usas porque en último término sabes que todas tus señales de vida son superficiales. Tus gestos, tus palabras, tu vestimenta, la sonrisa que le das a quien te cruzas en el pasillo, tu rol de intelectual deprimido, las fotos que subes a instagram, tu vida de adulto: todas máscaras.<sup>32</sup> ¿Sigues ahí? Si es así es porque entendiste que no hay nada malo en ello.

<sup>32</sup> La frase es un pobre parafraseo de Nietzsche. En *Más allá del bien y el mal*, el alemán dirá: “Todo espíritu profundo se va desarrollando siempre una máscara, a causa de que la interpretación que da de todas sus palabras, de todos sus pasos y de todas sus señales de vida es continuamente falsa, es decir, superficial.” En: Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, traducido por Andrés Sánchez Pascual, (Madrid: Alianza Editorial, 1972), 53.

## Bibliografía

-Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann y traducido por Robert Hullot-Kentor. Londres, Nueva York: Bloomsbury Academic, 1997.

-Agamben, Giorgio. "El ser especial". En *Profanaciones*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo S.A., 2005, pp. 71-80.

-Barthes, Roland. "Representation". En *The responsibility of forms*. Traducido por Richard Howard. Los Angeles: University of California Press, 1985.

-Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Traducido por Richard Miller. Los Angeles: University of California Press, 1989.

-Damisch, Hubert. "Ornament to the edge of indecency". En *Noah's Ark*. Editado y con introducción de Anthony Vidler. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016. pp. 157-174.

-Evans, Robin. "The Rights of retreat and the Rite of exclusion" y "Figures, Doors and Passages". En *Translations: from Drawing to Buildings*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

-Foucault, Michel. "Nietzsche, Freud, Marx". En *Aesthetics, Method and Epistemology*. Ed. James Faubion, traducido por Robert Hurley. Nueva York: The New Press 1998, pp. 269-278.

-Kahn, Louis. *Forma y Diseño*. Traducido por Marta Rabinovich y Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.

-Nietzsche, Friedrich. *El Origen de la Tragedia*. Traducido por Eduardo Ovejero Mauri. Barcelona: Austral, 2013.

-Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Traducido por José Jara. Caracas: Monte Ávila Ed., 1985.

-Nietzsche, Friedrich. *La Voluntad de Poder*. Traducido por Anibal Froufe. Madrid: EDAF, 2000.

-Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y el mal*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

-Payne, Jason. "Hair and Makeup". En Log, No. 17. (Otoño, 2017), pp. 41-48.

-Platón. *La República*. Traducido por Patricio de Azcárate Corral. Barcelona: Austral, 2011.

-Rancière, Jacques. *The politics of Aesthetics: The distribution of the Sensible*. Trad. e introd. por Gabriel Rockhill. Nueva York: Continuum, 2004.

-Rancière, Jacques. "The Use of Disctintion". En *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Ed. y trad. por Steven Corcoran. Nueva York: Continuum, 2010, pp. 205-218.

-Teyssot, George. "Mapping the Threshold: A Theory of Interface". En AA Files, No. 57. Londres: Architectural Association.

-Zago, Andrew. "Real What". En: Log, No. 5. (Primavera/Verano, 2005), pp. 100-104.

## Imágenes

-Fig. 1: Mike Blake, Reuters. <https://www.reuters.com/article/us-usa-trump-wall/border-wall-prototypes-a-first-small-step-on-trump-campaign-promise-idUSKBN1CT007>





**SIETE NOTAS SOBRE UNA NOTA  
DE GOTTFRIED SEMPER**

I think that dressing and the mask are as old as human civilization and that the joy in both is identical to the joy of those things that led men to be sculptors, painters, architects, poets, musicians, dramatists –in short, artists. Every artistic creation, every artistic pleasure, presumes a certain carnival spirit, or to express it in a modern way, the haze of carnival candles is the true atmosphere of art.<sup>2</sup> The destruction of reality, of the material, is necessary if form is to emerge as a meaningful symbol, as an autonomous human creation. Let us forget the means that must be used to achieve a desired artistic effect, and not blurt them out and thus woefully forget ourselves. The unspoiled feeling led primitive man in this direction in all early artistic endeavors.<sup>3</sup> The truly great masters of art in every field returned to it, except that in times of high artistic achievement these individuals also *masked the material of the mask*. This instinct led Phidias to his conception of the subject matter for the two tympana of the Parthenon. Evidently, he considered his task, the representation of the double myth and its actors (the

*I say unto you, one must still have chaos in oneself  
to be able to give birth to a dancing star. I say unto you: you  
still have chaos in yourself.*

Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*

→ 1 El fragmento citado corresponde al último pie de página de la entrada 62 de *Der Stil*. Probablemente el momento donde Semper alude a la máscara de manera más explícita.

En: Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonics Arts; or Practical Aesthetics*, trad. por H. F. Mallgrave y M. Robinson, (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004), 438-439.

2 El espíritu del carnaval, del disfraz y la máscara, es para Semper el motivo original de todo arte. Es sólo en el escenario donde las identidades son suspendidas que la voluntad de cada individuo puede exteriorizarse. El caos y la violencia asociados al carnaval, lejos de ser antitéticos a la belleza, son las condiciones para su aparición.

Cfr. Gottfried Semper, "On Architectural Style, Zurich Lectures, 1869", en *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trad. por H. F. Mallgrave y W. Herrmann, (Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1989), 268.

3 ¿Por qué *destruir la realidad*? Porque la realidad se encuentra cada vez más condicionada por una moral débil; la realidad cada vez más le enseña al hombre a avergonzarse de sus instintos. La internalización de la violen-

deities), *as the material to be treated* (just like the stone in which he formed them), which he veiled as much as possible, thus freeing it of all material and outward expression of its nonpictorial and religious-symbolic nature.<sup>4</sup> Therefore his gods confront and inspire us, individually and collectively, first and foremost as expression of true human beauty and grandeur. *What was Hecuba to him?*<sup>5</sup>

For similar reasons drama could have meaning only in the beginning and at the height of the progressive education of people. The oldest vase painting gives us an idea of the early material masks of the Hellenes. In a spiritual way, like those stone dramas by Phidias, the ancient mask is taken up again by Aeschylus, Sophocles, and Euripides and at the same time by Aristophanes and the other comic dramatists. Thus the proscenium frames the image of a noble piece of human history that did not simply occur somewhere once but happened everywhere as long as human hearts beat. What was Hecuba to them? The spirit of the mask breathes in Shakespeare's dramas. We meet the humor of masks and the haze of candles, the carnival spirit (which, in truth, is not always joyious), in Mozart's Don Giovanni. For even music needs a mean to destroy reality. Hecuba means nothing to the musician, either, or should mean nothing.<sup>6</sup>

But masking does not help when the thing *behind* the mask is not right or when the mask is no good. If the material, the indispensable, is completely destroyed in the artistic creation in the sense meant here, then the material must be first be completely mastered. Only complete technical perfection, only the judicious and proper treatment of material according to its properties, and above all only the consideration of these properties in the act of shaping form can cause the material to be forgotten, can liberate the artistic creation from it, can elevate even a simple landscape painting to become a high work of art.<sup>7</sup> These are, to some degree, points that will lead the artist to disregard the aesthetics of both the symbolist and the idealist, against whose dangerous doctrines Rumohr – the same Rumohr who is now no longer discussed by our aestheticians and art scholars – rightly campaigned in his writings.

How Greek architecture too supports what has been said, how it was dominated by the principle that I have sought to convey, according to which the appearance of a work of art should made us

cia en forma de autocontrol constituye el núcleo de la moral moderna. Por lo mismo, la destrucción de esta *camisa de fuerza* se corresponde con la posibilidad de sufrir e infligir sufrimiento, ambos requisitos que anteceden todo acto de grandeza. Comentando acerca de los momentos más fecundos del arte griego Friedrich Nietzsche dirá: “one can speak of spring as long as one has a winter to precede it”.

En: “Friedrich Nietzsche to Erwin Rohde, 16 July 1872”, en *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, ed. y trad. por Christopher Middleton (Chicago: University of Chicago Press, 1969), 97.

4 En 1815, Quatremère de Quincy publica *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*. Ahí, el autor dirige sus esfuerzos hacia la reconstrucción de dos esculturas hechas por Fidias: una de Zeus y otra de Atenea. Gracias a este documento, fue posible determinar una mixtura de materiales y, más importante aún, la utilización de colores en ambas estatuas: dorado y marfil, el primero para la vestimenta y el segundo empleado en la piel. Si las esculturas mencionadas diferenciaban nítidamente entre cuerpo y vestimenta era porque, para su autor, el disimulo y el ocultar eran aún una posibilidad. Algunos años después, Semper llegará a afirmar que incluso aquellas superficies aparentemente impolutas no eran otra cosa que el producto de pigmentos blancos aplicados sobre el material. La supuesta unicidad de la forma es puesta en entredicho por la simple constatación de que ella siempre se ve velada por un juego de apariencias: la primera función de la máscara es producir caos, es confundir el ser y el aparentar.

5 “What was Hecuba to him”. Con estas palabras, Shakespeare, a través de la voz de Hamlet, se pregunta por la naturaleza trágica de la existencia humana. Hecuba es la protagonista de una historia que, al igual que el propio Hamlet, busca venganza tras el asesinato de un ser querido. El paralelo entre la historia de Eurípides y la de Shakespeare, busca demostrar dos puntos. Primero, la transmutación valórica que implica reivindicar un acto de venganza. La justicia por las propias manos, castigada por la moral moderna, es exaltada como símbolo de fuerza: el dolor de la muerte es convertido en impulso transgresor. Segundo, la atemporalidad de este motivo.

6 *Hecuba no significa nada para el músico*. La destrucción de lo dado, el caos del que surge todo arte no es resistencia a representar. La música, liberada tempranamente de esta tarea es igualmente producto de la atmósfera inmoral del carnaval y de la máscara.

forget the means and the materials by which and through which it appears and work and be sufficient to itself as a form to demonstrate this is the most difficult task to a theory of style. See [Gotthold Ephraim] Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, pt. 21 and passim.

7 El hombre necesita de fuerzas contradictorias para el arte. De un lado la fuerza centrífuga propia de la voluntad de poder, del otro, la fuerza centrípeta de la vida social y la subordinación a sus circunstancias. Dionisio de un lado y Apolo del otro. El primer espacio arquitectónico, aquel del ritual, se encontraba delimitado sólo por alfombras colgando. Fue sólo con la aparición de necesidades como la seguridad y, principalmente, la permanencia, que el muro *sólido* aparece. La historia de la arquitectura es precisamente la historia de este proceso: de cómo el caos devino forma. Cfr. Gottfried Semper, "The Four Elements of Architecture.", en *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, traducido por H. F. Mallgrave y W. Herrmann, (Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1989), 104.

## Bibliografía

-A. van Eck, Caroline. "Figuration, tectonics and animism in Semper's Der Stil". *The Journal of Architecture*, Vol. 14 n°3, (2009), pp. 325-337.

-Hvattum, Mari. "Gottfried Semper: Between Poetics and Practical Aesthetics". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64. Bd., H4 (2001), pp 537-546.

-Mallgrave, H. F. . "Introduction". En *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Traducido por H. F. Mallgrave y W. Herrmann. Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1989.

-Nietzsche, Friedrich. *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. Ed. y trad. por Christopher Middleton. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

-Semper, Gottfried. "On Architectural Style". En *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Traducido por H. F. Mallgrave y W. Herrmann. Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1989.

-Semper, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. Traducido por H. F. Mallgrave y Michael Robinson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

-Wigley, Mark. "Untitled: The Housing of Gender". En *Sexuality and Space*. Ed. por Beatriz Colomina. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992. pp. 327- 389.

-Miller, James. "Carnivals of Atrocity: Foucault, Nietzsche, Cruelty". En *Political Theory*, Vol. 18, No. 3 (Agosto, 1990), pp. 470-491.



# LA OPACIDAD DE TODA TRANSPARENCIA

# TRANSPARENCIA LA OPACIDAD DE TODA

*Ustedes creen en el palacio de cristal, indestructible, eterno, al que no se le podrá sacar la lengua ni mostrar el puño a escondidas. Pues bien, yo desconfío de ese palacio de cristal, tal vez justamente porque es de cristal e indestructible y porque no se le podrá sacar la lengua, ni siquiera a escondidas.*

Fyodor Dostoyevski, *Memorias del subsuelo*

Mucho se ha escrito respecto a la modernidad como el constante proceso de transparentar el mundo. A diferencia de la Edad Media, época en la que la luz misma era un fenómeno divino, ya desde el primer renacimiento la luz es concebida como símbolo de la armonía existente entre las regularidades matemáticas de la óptica y la voluntad de Dios mismo, nada menos que un recordatorio de nuestra propia naturaleza divina.<sup>1</sup> La luz contenía la promesa de revelar a la vista aquellos misterios trascendentales insertos en las cosas, de la más monumental y sublime a la más nimia y banal. No es de extrañar, entonces que el momento histórico paradigmático del mundo moderno siga siendo aquel bautizado como *iluminismo*. El declive de la metafísica, una caracterización simplista pero útil para el caso, paradójicamente coincide con la inédita necesidad de creer en la no menos esotérica posibilidad que aquello reflejado en nuestro globo ocular coincida efectivamente con el mundo *tal cual*

1 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", en *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, (Seattle: Bay Press, 1988), 5-6.

es. En ese sentido, este nuevo sujeto emancipado, es todo menos escéptico. Contraria a las viejas y abusivas prácticas del pasado en las que la fe no podía ser sino una práctica ciega, ya en el núcleo de la modernidad se encuentran tres simples pero no por ello menos revolucionarias palabras: ver para creer.

Sostener que la modernidad es una época oculocentrista no exige demasiadas demostraciones. No sucede lo mismo cuando se intenta establecer un claro vínculo entre el mismo periodo y la ya mencionada ansiedad por transparentar. Si el mundo fuese *absolutamente* transparente no veríamos *absolutamente* nada; quiero decir, lo traslúcido es opuesto a lo visible y, por lo tanto, un mundo completamente diáfano sólo implicaría uno donde no habría nada que divisar, ni el horizonte mismo. El famoso relato de Scheerbart es, en ese sentido, una condena a la nada (y a andar a los tropezones).<sup>2</sup> Una mínima honestidad intelectual implicaría reconocer que la transparencia no es un valor absoluto, y que, de hecho, ella adquiere sentido de su contrario, la opacidad, de aquella cualidad que posee un objeto que sí refleja la luz y que, por lo mismo, permite ser percibido. Esto necesariamente implica que cualquier discusión acerca de la transparencia no es sino una acerca de la puesta en valor de un aspecto en desmedro de otro o como lo pondría Claude Perrault: “Je vais faire quelque chose qu’ on ne voit pas, et je vais voir tout a travers”.<sup>3</sup> Y como aún no conozco ningún caso donde aquello vuelto transparente sea lo que se pone en valor, siguiendo esta lógica, uno podría afirmar que cada vez que una superficie es transparentada, se hace con el objetivo de destacar aquello que sucede dentro o detrás de ella. Algún arquitecto de

2 En 1914, el escritor alemán Paul Scheerbart, famoso por su texto sobre la arquitectura de cristal, señala: “Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto sólo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos su carácter cerrado. Esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal, que deja que la luz del sol, la luz de la luna y de las estrellas no se filtre sólo a través de un par de ventanas, sino que entre directamente a través del mayor número posible de paredes que sean por entero de cristal, de cristal policromado.” En: Paul Scheerbart, *La Arquitectura de Cristal*, trad. por Alejandro Pinós, (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998), 85.

3 Jean Baudrillard y Jean Nouvel, *Les objets singuliers: Architecture et philosophy*, (Paris: Calmann-Lévy, 2000), 97.

espíritu inquisidor podría afirmar que la transparencia siempre es un fenómeno bilateral, con lo cual, no se trata simplemente de hacer visible el interior al exterior sino también de volver aprehensible el exterior para el interior. Ese arquitecto estaría en lo correcto. Sin embargo, también es cierto que no es habitual estar *dentro* de las cosas. El lenguaje no ayuda demasiado en este tipo de asuntos... Por ahora, será suficiente afirmar que, por lo general, observamos el exterior de las cosas y en consecuencia, si algo nos ocultan, *algo* se encuentra dentro de ellas.

Ésta debe haber sido al menos una de las reflexiones que llevó a Sigfried Giedion a presentar la fotografía de un autómata (Fig. 1) y no de un edificio en un libro evidentemente dirigido a arquitectos.<sup>4</sup> “*Space, Time and Architecture*” es el título. La foto muestra a *La Dibujante*, un autómata de rasgos femeninos construido por el famoso relojero suizo Pierre Jaquet-Droz y que Giedion data alrededor de 1770. Ahora, la elección del objeto no es lo único llamativo de la fotografía. En vez de presentar a *La Dibujante* de frente, vestida y dibujando, Giedion decide mostrarla de espalda y lo suficientemente desvestida como para que, abierto el compartimiento ubicado en su *espalda*, el mecanismo encargado de recrear el acto artístico quede visible al lente de la cámara.

Una primera interpretación respecto a la imagen sería que, latente a la misma, existe un juicio que diferencia entre aquello accesorio, representado por los obstáculos visuales elocuentemente descartados, y aquello presentado como sustancial al objeto mismo y que, de manera no inocente, Giedion asocia a una serie de rasgos que nunca fueron parte de la apariencia cotidiana del autómata. El acto escatológico de transformar ese interior en un exterior persigue evidentemente instruir en el funcionamiento del objeto. Pero la maniobra de Giedion no debe reducirse a eso. El mismo argumento podría haber sido formulado con una de esas estructuras ingenieriles que tanta fascinación despertaron por prescindir de

4 En el libro, él justifica su elección aludiendo que los siglos XVIII y XIX fueron escenario de los más fantásticos adelantos tecnológicos. Mientras la arquitectura de esa época permanecía presa de estilos vetustos, personajes como Pierre Jaquet-Droz crearon una nueva estética precisamente porque su trabajo estaba más enfocado en cuestiones de construcción que en el problema de las apariencias.

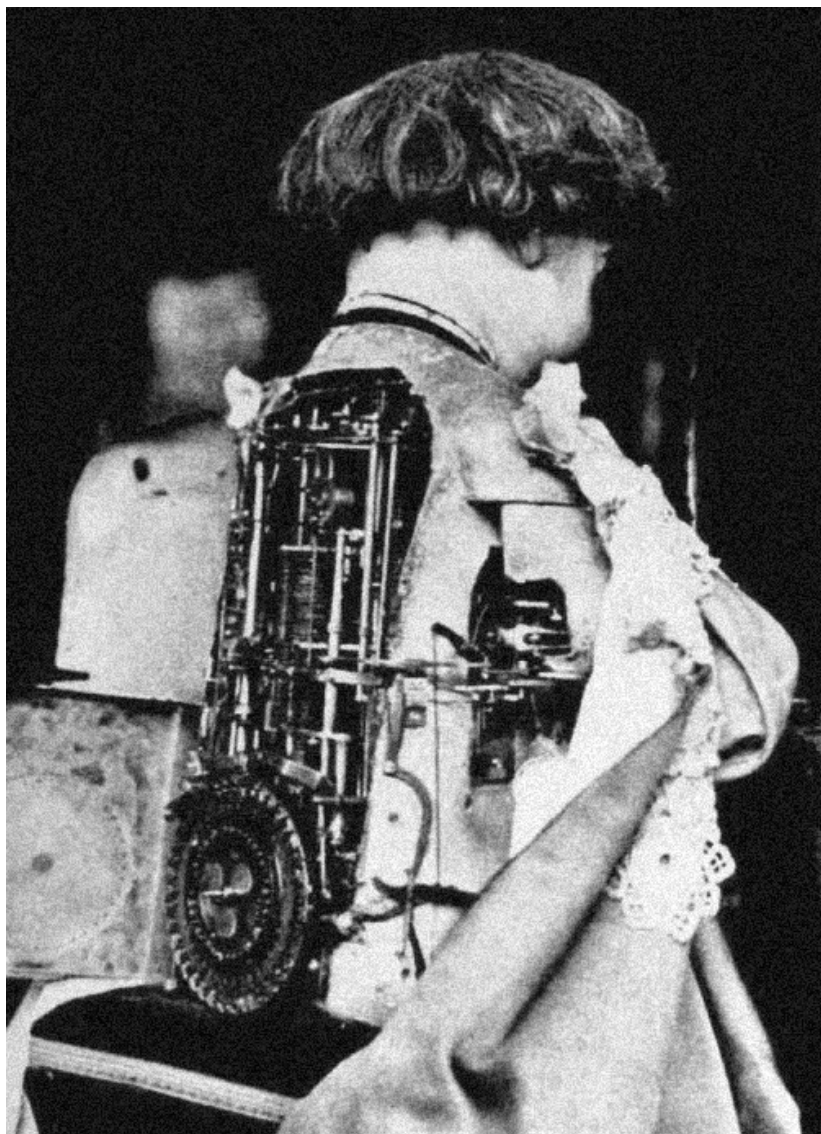


Fig. 1

cualquier elemento ornamental. De hecho, de ahí en adelante, en el resto del segundo capítulo del libro, sucede precisamente ésto. Debe haber algo en la naturaleza del objeto que lleva a Giedion a utilizar esa foto particular; debe existir algo en el autómata, y no en un puente de acero, que permite al autor extremar su argumento.

Algunos años antes, en *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete*, el mismo autor afirmaría que el siglo XIX está caracterizado por el uso insensato de una máscara historicista. En contraste, el siglo XX, en parte gracias a una renovada disciplina arquitectónica de cariz tecnofílico, trae consigo la promesa de liberar la dimensión constructiva de la arquitectura y con ello hacer colapsar las distintas esferas de la realidad en una sola: la vida. Recién inaugurando el libro, Giedion explica:

We are being driven into an indivisible life process. We see life more and more as a moving yet indivisible whole. The boundaries of individual fields blur. (...) To grasp life as a totality, to allow no division, is among the most important concern of the age.<sup>5</sup>

En el fragmento citado dos cosas destacan por sobre el resto. Primero, lo de Giedion no es otra cosa que el ya conocido deseo de superar todas las barreras en nombre de una utopía donde interior y exterior no son más que palabras vetustas y vacías.<sup>6</sup> En segundo lugar, y he aquí quizás el aporte más significativo del fragmento, la cohesión total a la que nos encontramos supuestamente destinados se corresponde con comprender la vida misma como un ente

<sup>5</sup> Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete*, trad. por J. Duncan Barry, (Santa Monica: Getty Center of Arts and the Humanities, 1995), 2.

<sup>6</sup> Un alcance al respecto. En el primer manifiesto de *De Stijl*, de 1918, se enuncia la necesidad de subsumir lo individual, identificado por los holandeses como la causa de la primera guerra, en lo universal, concepto representativo del futuro por venir. Este principio abstracto encuentra una forma precisa cuando, cinco años después, en su manifiesto V, titulado *Hacia una construcción colectiva*, el grupo liderado por Van Doesburg sentencia la desaparición de cualquier elemento de cierre en su arquitectura. Aquí, ya no se trata simplemente de exponer un interior privado al escrutinio público sino de destruir definitivamente los límites representativos de una sociedad ya caduca.



indivisible. Si tomamos en consideración sólo el primer punto, el seductor augurio coincide bastante con aquél ejemplo de un mundo enteramente transparente donde todo y nada parecen confundirse peligrosamente. Sin embargo, sabemos que el relato de Giedion no es exactamente eso. Sabemos que Giedion parece reconocer en aquello que nombra *vida*, palabra por lo menos problemática, un asunto, sino opaco, al menos uno sin necesidad de ser transparentado. La vida sería la opacidad última; aquello que, luego de transparentar todo el resto, debería volverse aparente.

Si volvemos sobre la imagen de *La Dibujante*, la elección del objeto y la disposición de éste respecto al ángulo de la toma fotográfica se ven completamente resignificados. La foto habla por sí sola. La foto muestra un autómata porque éste se asemeja a una persona de carne y hueso. De ahí que por ejemplo yo mismo me vea en la tentación de llamarla por su nombre propio y de atribuirle el género que su vestimenta indica, aún cuando precisamente debido al ángulo de la foto esto no sea primordial. Y con respecto a eso, a la extraña perspectiva: lo que hace Giedion no es sino facilitarnos una conclusión, facilitárnosla al punto de hacerla casi ineludible. Si lo que hay frente a nosotros es una persona de carne y hueso y, como sugiere el mismo autor, la vida misma es aquello con lo que nos encontraremos una vez transparentadas todas las máscaras, entonces la exposición del interior del autómata sólo puede perseguir una imagen: la quimérica idea de volver visible la vida misma.

Pero, es realmente la vida aquello que Giedion nos presenta en el interior del autómata? No. No, al menos desde el siglo XIX. Sabemos que hasta fines del siglo XVIII no existía una disciplina científica específica que lidiara con los seres vivos, cuestión que no significa que estos no fuesen estudiados sino simplemente que su estudio era igual al de cualquier otro objeto. La historia natural clásica y las ciencias en general eran disciplinas casi absolutamente constituidas a partir de la observación, es decir, lugares donde las cosas y sus efectos eran sinónimos. Es por ésto que no podía concebirse una ciencia que tratara con exclusividad los seres vivos. La vida como fenómeno químico-biológico, la articulación



temporal del propio ciclo vital en gestión, desarrollo y decaimiento<sup>7</sup>, la idea de que debe haber algo irreductible y específico en los dominios de la vida: todas características incapaces de entrar en la construcción taxonómica, en *la denominación de lo visible*.<sup>8</sup> Frente a todo lo anterior, la consecuencia es que hasta fines del siglo XVIII y como ha recalcado Michel Foucault: “la vida misma no existía”.<sup>9</sup>

A partir del siglo XIX y gracias a personajes como Curvier, la noción mecanicista de la vida y del cuerpo humano como un singular tipo de *res extensa* cae en descrédito. Los autómatas también. En su lugar emerge lo que podría llamarse una teoría funcionalista de la vida: la creencia que todos los órganos de plantas y animales podrían ser organizados ya no gracias a la comparación de sus superficies sino en relación a su función en el cuerpo total.<sup>10</sup> La clasificación de la vida se transforma en un estudio que poco o nada tiene que ver con la vista. Y es que el paso desde una taxonomía hacia una topología de las funciones implica reconocer que en la búsqueda de lo común a todo ser viviente el único camino es el de la profundización en lo inaccesible al propio ojo humano.<sup>11</sup>

Pero entonces, cuál es el objetivo tras una fotografía como la de *La Dibujante*? Por qué hablar de la vida y luego utilizar un ejemplo proveniente de una época donde la misma ni siquiera podía ser pensada? Qué demonios hay tras un slogan como *la mecanización toma el mando*? El anacronismo de Giedion es estratégico. Subyacente a la fotografía del autómatas se presenta la

7 Joseph Rykwert, “Organic and Mechanical”, en *Res: Anthropology and Aesthetics*, No. 22 (Otoño, 1992), 15.

8 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. por Elsa Cecilia Frost, (Madrid: Siglo XXI Editores, 2007), 133.

9 Ibid, 128.

10 Joseph Rykwert, “Organic and Mechanical”, 15.

11 “Las especies animales difieren por la periferia, se asemejan por el centro; lo inaccesible las enlaza, lo manifiesto las dispersa. Se generalizan por el lado de lo que es esencial para su vida; se singularizan por el lado de lo que es más accesorio. Mientras más se quiera reunir los grupos extensos, más necesario resulta profundizar en lo oscuro del organismo, hacia lo poco visible, en esta dimensión que escapa a lo percibido; mientras más se quiere cercar la individualidad, más necesario es salir a la superficie y dejar centellear, en su visibilidad, las formas que toca la luz; pues la multi- plicidad se ve y la unidad se oculta. En: Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, 262.

representación de un mundo donde aún es posible ligar apariencia y esencia, un mundo donde la vida misma es aún un fenómeno visible y por lo tanto, podemos deducir de ella, en un acto de sinécdoque, el resto. No se trata de desestimar cualquier apariencia por ser engañosa sino todo lo contrario. Por lo demás, ese partido no tendría demasiado adherentes: la arquitectura es, en última instancia, una disciplina que no puede prescindir de aparentar.

El discurso moderno de la transparencia, la cruzada contra la ornamentación y las máscaras, es el antídoto contra la ceguera que parece condenarnos a jamás ver las cosas por lo que realmente son, a conformarnos con exteriores cuando en realidad todos estamos convencidos de que, al igual que la vida misma, aquello esencial a las cosas se encuentra dentro de ellas.<sup>12</sup> El mismísimo Le Corbusier había insinuado algo similar cuando en *Hacia una Arquitectura* afirma que la planta procede desde el interior al exterior, como una pompa de jabón, y que el exterior sólo sería el resultado del interior.<sup>13</sup> Las apariencias son engañosas si no se encuentran ancladas a algo interior y la transparencia es precisamente lo que nos permite volver a vincular ambos polos, aquello que nos permite quitar los velos y las fantasmagorias del mundo, volviendo visible solo aquello que hay de esencial en él. No por nada Walter Benjamin llegó a decir que “lo verdadero no tiene ventanas”.<sup>14</sup> La verdad es opaca e interior. Lo que Giedion intentó fue nada menos que exteriorizarla.

Ésta es la historia de una simple imagen pero, al mismo tiempo, de un proceso de larga data y cuyos alcances parecen difícil de determinar – cuestión que no debería sorprender a nadie considerando que gran parte de su argumento consiste precisamente en la supresión de casi todos los límites. La historia de como el miedo representado en la novela de Alain-René Le Sage *Le Diable*

.12 Hubert Damisch, “Ornament to the edge of indecency”, en *Noah's Ark*, editado y con introducción de Anthony Vidler, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016), 163.

13 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. por Josefina Martínez Alinari, (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1964), 145.

14 Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, traducido por L. Fernández, I. Herrera y F. Guerrero, (Madrid: Akal, 2005), 546.

*Boiteux*<sup>15</sup> se transforma en su sentimiento opuesto, de cómo la frustración por la falta de privacidad dió paso a la exigencia ética de abrir la máquina de la arquitectura a la inspección, de cómo pasamos de valorar el resguardo del hogar a una fascinación casi morbosa por exponer las funciones internas de los edificios como modelos anatómicos, de cómo el secreto perdió su reputación a manos de la transparencia como epítome de la moralidad social.<sup>16</sup>

*Post Scriptum:*

En un acto de transparencia intelectual debo aclarar lo siguiente: prácticamente todo el material utilizado en este texto, incluida la foto y el argumento, fueron primero notados por un profesor mío. Ah, ¡mira! Acaba de pasar frente a mí.

-Hola, Pedro.

-Hola.

-Oye Pedro, ¿puedo *plagiarte*?

15 En la novela escrita por Le Sage, se cuenta la historia de como el diablo, gracias a su capacidad para atravesar muros y tejados, se inmiscuye por las noches en las habitaciones de la burguesía francesa de la época. No sé a cuántas personas un escenario así no despertaría horror.

16 Anthony Vidler, "Transparency" en *The Architectural Uncanny*, (Cambridge : The MIT Press, 1992), 217.

## Bibliografía

- Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean. *Les objets singuliers: Architecture et philisophy*. Paris: Calmann-Lévy, 2000.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Traducido por L. Fernández, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- Damisch, Hubert. "Ornament to the edge of indecency". En *Noah's Ark*. Editado y con introducción de Anthony Vidler. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016. pp. 157-174.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI Editores, 2007.
- Giedion, Sigfried. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete*. Traducido por J. Duncan Barry. Santa Monica: Getty Center of Arts and the Humanities, 1995.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition*. Cambridge: The Harvard University Press, 1949.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". En *Vision and Visuality*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Traducido por Josefina Martínez Alinari. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1964.
- Rykwert, Joseph. "Organic and Mechanical". En *Res: Anthropology and Aesthetics*, No. 22 (Otoño, 1992), pp. 11-18.
- Scheerbart, Paul. *La Arquitectura de Cristal*. Traducido por Alejandro Pinós. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998.
- Vidler, Anthony. "Transparency". En *The Architectural Uncanny*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

## Imágenes

**Fig. 1:** La dibujante, autómeta construido por Pierre Jaquet-Droz, Neuchâtel, alrededor de 1770. Foto aparecida en *Space, time and Architecture* (1949) de Sigfried Giedion.



# DE LA PIEL AL PELO

DE LA PIEL AL PÉLO



Si hay algo por lo que Farrah Fawcett sigue siendo recordada hasta el día de hoy es por su pelo. Desde su canónica sesión de fotos en la playa hasta sus vertiginosas escenas de acción en la serie de TV *Los Angeles de Charlie*, el estilo vaporoso de su cabellera permanece siendo un referente cuando se trata de peinados que conviven simbióticamente con las más altas exigencias físicas. Y es que, contrario a otros tipos de peinados, el de Farrah encontraba su mejor versión mientras más viento se colara entre cada una de sus hebras. Entropía transformada en puro glamour.

Sabida es la fascinación de Jason Payne por los peinados y por las posibilidades que éstos ofrecen al vincularse a la arquitectura.<sup>1</sup> En su proyecto *Rawhide: The New Shingle Style* (Fig. 1), Payne no hace sino continuar su investigación, esta vez analogando el pelo a la tradicional teja que tanto gustaba a personajes como Vincent Scully o al propio Robert Venturi. El encargo consiste en reacondicionar un antiguo colegio mormón ubicado en el

1 Véase: Jason Payne, “Hair and Makeup”, en Log, No. 17, Otoño 2017, pp. 41-48.

norte Utah, transformándolo en una casa, cuestión que poco importa: el proyecto diseñado por la oficina de Payne, *Hirsuta*, es uno de esos que concentra toda su atención en la envolvente del edificio, dejando el interior prácticamente inalterado. A pesar del claro vínculo con los experimentos topológicos que inundaron el ambiente arquitectónico en la denominada “Era Digital”, *Rawhide* parece *otra cosa*. Las razones de esta distancia son dos y, curiosamente, ambas se encuentran presentes en la locación del proyecto.

Utah es conocido por dos cosas: la fervorosa religiosidad de sus habitantes y un mal clima. Lo primero responde a la fuerte presencia de la iglesia mormona en la región, situación que lo convierte en el estado con el mayor índice de religiosidad en EE.UU.<sup>2</sup> El segundo punto se explica a partir de que prácticamente todo el estado combina gran altitud y un clima desértico. Así, en invierno es común visitar zonas rurales que parecen sacadas de la última película de Béla Tarr o pasar por Salt Lake City y dar con una ciudad enterrada bajo la nieve –siendo las blancas camisas de los jóvenes misioneros parte del espectáculo invernal. Nada de esto importa demasiado (de hecho podría haber puesto las explicaciones de ambos fenómenos en pies de página y el argumento central no se habría resentido demasiado). El punto es que tanto los mormones como los fuertes vientos representan una transformación al interior de la disciplina arquitectónica; un cambio que, a pesar de lo profundo de su sentido, no es sino *superficial*<sup>3</sup> y que consiste en el paso de una arquitectura de la piel a una del pelo. Mormones y mal clima: estas son las razones del distanciamiento respecto de un modelo epidérmico y del inédito interés en las cabelleras. Evidentemente debo una explicación.

Uno de los grandes temas que la cultura digital (obsesionada

2 Aproximadamente el 60% de la población total de Utah profesa la religión mormona.

3 Sigfried Kracauer escribirá en su conocido texto titulado *The Mass Ornament*: “The position that an epoch occupies in the historical process can be determined more strikingly from an analysis of its inconspicuous surface-level expression than from that epoch judgement about itself.” En: Sigfried Kracauer, “The Mass Ornament”, en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. y trad. por Thomas Levin, (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 75.



**Fig. 1**



disfrazado de enemigo. La ecuación es simple: mientras más exigentes fuesen las inclemencias climáticas a disimular, más se fortalecían las *excusas*<sup>6</sup> tras tal o cual geometría. Es así como un contexto climático exhuberante devino sinónimo de un diseño igualmente exhuberante. Nada muy distinto del relato de la *Cabaña primitiva* sólo que ahora con la posibilidad de diseñarla en Rhino. Quizás esto hizo toda la diferencia. La pirotecnia formal es algo difícil de resistir para cualquiera.

*Rawhide* presenta algo ligeramente distinto. A la misma relación de alteridad entre arquitectura y clima, al mismo expresionismo superficial velado por un aparente pragmatismo, el proyecto de Payne agrega una dimensión hasta ese momento soslayada: la física.<sup>7</sup> (El número de la *Architectural Design* editado por Greg Lynn *Architecture After Geometry* sólo fue un preámbulo de lo que vino después (*After after Geometry* escrito por Michael Meredith de MOS)). La fuerza del viento, errática y, por lo mismo, imposible de predecir, es recibida por una fachada de tejas, cada una de ellas especialmente diseñadas para curvarse. Es decir, en vez de utilizar una geometría compleja capaz de absorber *estoicamente* lo caótico del viento, *Rawhide* propone una fachada estocástica<sup>8</sup>: una fachada que se permite perder control a cambio de interactuar con lo que sucede fuera de ella. Con ello, la simetría bilateral de la planta original se ve perturbada por el viento que impacta en uno de sus lados. Ahora bipolar, el proyecto de Payne nos recuerda todo lo aterrador que puede resultar la imagen de una casa embrujada donde el viento no es sólo sonido de fondo.

La historia y la física: he ahí los dos conceptos que diferencian al paradigma del pelo de su predecesor, la piel. Esta última, salvo prácticas como los tatuajes y las visitas al solarium, escasamente ha visto variar su apreciación de época en época. Así también, su continuidad y homogeneidad operan de manera sumamente

6 Utilizando el término de Sylvia Lavin.

7 El proyecto de Payne no es el único en contraponer la física a la geometría. Oficinas como MOS o First Office también parecen interesadas en introducir la física a través de programas computacionales que simulan condiciones físicas como la gravedad, el electromagnetismo u otras fuerzas.

8 Por estocástico entenderemos un sistema no determinista donde existen tanto elementos prefigurados como otros aleatorios.

eficiente para protegernos del medio ambiente, aunque esto implique muchas veces una cierta indiferencia respecto al dinamismo de las fuerzas que dibujan el mundo que nos rodea. El pelo, por el contrario, ha sido reflejo de todo tipo de tendencias culturales, incluso las más fugaces. Su naturaleza insustancial, casi frívola, le permite reinventarse tantas veces como quiera. ¿Has visto en fotos el peinado que usabas hace 5 años? A nadie le importa demasiado. “Era la moda”. Rojo, verde, con chasquilla, desflecado, trenzado, suelto, con frizz, sin frizz, hasta que la física (sumada a la biología) atenta contra cualquier estilo y tienes que comprar una peluca que emula el peinado de Farrah Fawcett. ¿Será ésta la moda de la próxima temporada?

## Bibliografía

-Gibson, Grant. *A performed Memoir*. Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 2015.

-Kracauer, Sigfried. "The Mass Ornament". En *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Editado y traducido por Thomas Levin. Cambridge: Harvard University Press, 1995. pp. 75-88.

-Payne, Jason. "Hair and Makeup". En *Log*, No. 17. (Otoño, 2017), pp. 41-48.

## Imágenes

Fig. 1: Hirsuta, *Rawhide: The new Shingle Style*.





# UN PROBLEMA DE RE-PRESENTACIÓN

# RE-PRESENTACIÒN UN PROBLEMA DE

*here is no feeling that one cannot cover with perfection under the appearance of honesty and innocence. Adapting our words, we will brilliantly attain our image, and whatever particular externality of our persona, in a manner that seems similar to those who are believed to be beautiful and moderate.*

Leon Battista Alberti, Momus

¿Pueden existir lobos con rostros humanos?

Escrito entre 1433 y 1450 por Leon Battista Alberti, *El Momo*<sup>1</sup> cuenta la historia del dios de la máscara, Momo, quien, castigado por enfrentarse al resto de las deidades, decide vengarse a través de una serie de engaños.<sup>2</sup> Enviando una plaga cuando Jupiter invita a poblar su creación, multiplicando el trabajo de los dioses expandiendo el ruego en la humanidad y finalmente enemistando humanos y dioses al punto de sugerir la destrucción de los primeros a instancias de los segundos: Momo encarna la invitación de su autor a recordar tanto las miserias humanas como la constatación de un mundo divino igual de imperfecto.

El cuarto libro de la novela presenta el destino del anti-héroe más o menos resuelto. Ya con Momo castrado y encadenado a una

1 *El Momo* o *Momus* también ha sido titulado como *De Principe* a pesar de que no existe evidencia de que el propio Alberti hubiera sugerido ese nombre.

2 Engaños no sólo innatos a su propia naturaleza, sino aprendidos de los propios humanos en su estadía en la tierra. Una vez llegado a Italia, Momo pretende ser poeta y luego filósofo, siempre con el fin de difundir el ateísmo en la tierra.

piedra en el medio del mar,<sup>3</sup> el texto trata en gran medida acerca de la aventura de Caronte, quien, en conocimiento de la pretensión de Júpiter de destriar el mundo de los humanos, decide realizarle al mismo una última visita. Dado lo dificultoso del viaje, recurre a Gelastus, un filósofo que se encontraba varado entre el mundo de los vivos y el de los muertos, para que lo guíe. En el trayecto hacia la tierra y producto de una abundante neblina (producida indirectamente por Momo), Caronte confunde un lobo con un rey, lo cual produce todo tipo de burlas de parte de su acompañante. A modo de justificar su error, Caronte decide reproducir una historia que le fue contada a su vez por un Pintor.<sup>4</sup>

El relato comienza discutiendo el origen de la propia humanidad, aclarando que, ya fuesen nacidos de una mezcla de arcilla y miel o erigidos a partir de cera caliente, el ser humano es siempre producto de la labor de un artesano. En un inicio, el creador da forma a una gran cantidad de especies, cada una, a su vez, con numerosos ejemplares. Una vez terminada esta tarea, y al percatarse que muchos humanos no se encontraban conformes con sus respectivas formas, el creador decide otorgar la posibilidad, a todo aquél que así lo desee, de cambiar y devenir lo que sea su voluntad. Después de hacer la oferta, invita a toda la creación a su casa, no sin antes advertir acerca de los peligros de desviarse del camino que conducía a la misma. Como era presumible, cada individuo emprende un viaje distinto. Mientras algunos mantienen su forma de humanos y sus pies en el sendero correcto, otros pierden la cordura, sucumben frente a distintas tentaciones fuera del camino, transformándose en otro tipo de especie hasta devenir monstruos. La fealdad de algunos lleva al rechazo de sus pares más virtuosos. Arrepentidos, los desviados deciden construir máscaras con imágenes bellas, con rostros que les devolviesen su humanidad, aún si esta fuese sólo una apariencia. El problema de esta práctica es obvio: una vez generalizada, se volvió imposible diferenciar lo real de lo ficticio, los rostros de las máscaras, los lobos de los humanos.

Como ha sido notado por numerosos estudiosos de su obra,

3 Notar que se trata del castigo al que fue condenado Prometeo.

4 L. B. Alberti, *Momus*, trad. por Sarah Knight, (Cambridge, Massachussets, Londres: Harvard University Press, 2003), 309.

Alberti parece encontrarse en una constante batalla interna.<sup>5</sup> Al humanista, al tratadista que exige esquemas racionales, le es superpuesta otra figura: una máscara que refleja las influencias cínicas recogidas de Luciano; una forma de autoconciencia que reivindica “la filosofía del poeta y la no filosofía del filósofo”<sup>6</sup> y que constata, siempre con una cuota de humor, lo frágil de las bases que parecen sostener el mundo.<sup>7</sup> En ese sentido, el Renacimiento de *Momo* no es el mismo Renacimiento de *De re aedificatoria*. Antes que un anhelado *volver a nacer*<sup>8</sup>, el *Momo* de Alberti se sitúa en un *ocaso glorioso*, es decir, en un momento particular en el que “se agotó definitivamente una manera de ver las cosas y desapareció para siempre una imagen del mundo que había estado vigente durante siglos”.<sup>9</sup> Al fin el hombre se encontraba plenamente libre para decidir acerca de su existencia, pero ¿hacia dónde apuntar? Tal como ha hecho ver Manfredo Tafuri, será en su obra literaria donde Alberti presente todo su escepticismo respecto a cualquier posibilidad de redención. Los escenarios del genovés, incluido aquél en el que la historia de Caronte y Gelastus se desarrolla, son siempre mundos donde razón y locura, máscaras y rostros, luz y oscuridad se intercambian de manera que

5 “Alberti muestra a menudo una batalla consigo mismo, para cuya comprensión arquitecturas y textos literarios no son más que pistas desperdigadas que hay que recomponer.” En: Manfredo Tafuri, *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*, traducido por Mónica Poole Bald, Madrid: Catedra, 1992), 67.

6 Eugenio Garin, “Interpretaciones del Renacimiento” en *Medioevo y Renacimiento*, trad. por Ricardo Pochtar, (Madrid: Taurus, 1981), 73.

7 Mariana Sverlij, “La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti”, en *Studia Aurea* 6, 2012, 157.

8 El reconocido historiador suizo Jacob Burckhardt dirá en *La cultura del Renacimiento en Italia*: “Durante los tiempos medievales, las dos caras de la consciencia –la que se enfrenta al mundo y la que se enfrenta a la intimidad del hombre mismo – permanecían, como cubierta por un velo, soñando o en estado de duermevela. Este velo estaba tejido de fe, timidez infantil e ilusión; el mundo y la historia aparecían a través de él maravillosamente coloreados y el hombre se reconocía a sí mismo sólo como raza, pueblo, partido, corporación, familia u otra forma cualquiera de lo colectivo. Es en Italia donde por primera vez el viento levanta ese velo. Se despierta, así, una consideración objetiva del Estado, y con ella un manejo objetivo de las cosas del Estado y de todas las cosas del mundo en general. Y al lado de esto, se yergue, con pleno poder lo subjetivo: el hombre se convierte en un *individuo* espiritual y como tal se reconoce”. En Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. por Jaime Ardal, (Barcelona: Joaquín Gil Editores, 1946), 119..

9 Eugenio Garin, “Interpretaciones del Renacimiento”, 79.

la propia realidad resulta ambigua, evanescente y resbalosa.<sup>10</sup> Y es que para Alberti, la fe ciega en la razón humana, materializada en el frenético deseo de dominar la naturaleza, sólo puede esconder que “la naturaleza que verdaderamente hay que vencer es la del animal hombre”.<sup>11</sup> Entre nosotros hay monstruos enmascarados; entre nosotros hay lobos y no lo vemos.

A propósito de lobos, Giovanni Di Paolo Rucellai fue un hombre de considerable patrimonio y poder durante la Florencia del siglo quince. Una serie de intrigas familiares vinculadas a las también poderosas familia Strozzi y Medici lo hicieron abocarse casi con exclusividad a los patronazgos artísticos, teniendo un especial interés en la arquitectura.<sup>12</sup> Como claro ejemplo de aquello: el Palacio Rucellai, ubicado en la *Via della Vigna Nuova*. Para el proyecto, Rucellai recurre precisamente al autor del *Momo*, un arquitecto ya conocido por haber trabajado con él durante la intervención de la fachada de *Santa Maria Novella*. El encargo consistió en unificar una serie de ocho lotes, otrora de distintos dueños vinculados a la familia Rucellai, a través de la superposición de una fachada común.<sup>13</sup> La estructura interna del edificio, hasta donde se sabe diseñada por Bernardo Rossellino, debía esconderse tras una máscara que simbolizara hacia la calle todo el poder de Giovanni Di Paolo y su familia.

Usualmente, la fachada del Palacio Rucellai ha sido caracterizada como un temprano ejemplo de arquitectura muraria y de la aplicación de órdenes clásicos a través del uso de pilastra. Sino el primero, el Palacio Rucellai es uno de los nóveles ejemplos de arquitectura doméstica con estos rasgos y mucho tiene que ver con el propio Alberti. Sumado al interés por la cultura arquitectónica griega, el genovés mirará con suma detención la arquitectura romana; lo hará a tal punto que situará al centro de su vocabulario el muro y no la columna (como podría ser el caso de Filippo Brunelleschi). Este reordenamiento conceptual, contrario al canon helenístico, se hace

10 Manfredo Tafuri. “Discordant Harmony: Alberti to Zuccari”, en *Architectural Design* 49 Vól. 6, (1979), 36.

11 Manfredo Tafuri, *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*, 69.

12 Véase: Charles Randall Mack, “The Rucellai Palace: Some New Proposals” en *The Art Bulletin*, Vol. 56, No 4 (Dic., 1974), pp. 517-529.

13 Sumada a la fachada del palacio mismo, el encargo incluyó la construcción de una logia al otro lado de la calle.

explícito cuando Alberti afirma que, en realidad, la columna no es otra cosa que una parte de muro. A partir de esta declamación, se concatenan una serie de consecuencias de relevancia para el estudio de nuestro caso, el Palacio Rucellai, y para prácticamente cualquier investigación del *quattrocento*.

La primera implicancia es espacial y a la vez histórica. Dado que la columna no es otra cosa que un muro, no existe ninguna razón para mantener la forma cilíndrica de la primera. La necesidad de continuidad, inherente a la construcción muraria, lleva a que hacer descansar un arco de sección cuadrada —el cual es obviamente una continuación de muro— en un pilar cilíndrico, devenga un sinsentido.<sup>14</sup> El muro, ahora en un rol protagónico, moldea la columna al punto que esta última se vuelve irreconocible. Y es que, al mismo tiempo que eran expuestos numerosos descubrimientos arqueológicos y verificaciones históricas, el ejemplo de Leon Battista da cuenta de cómo, tras bambalinas, el vértigo producido por los estudios filológicos humanistas de la antigüedad engendraba la dolorosa capacidad de situar a la misma “como algo distinto de nosotros”.<sup>15</sup> De dicha consciencia histórica, materializada en el colapso de dos culturas arquitectónicas distintas, emerge uno de los grandes legados de Alberti: la pilastra.

Con la ubicación de la columna al *interior* del muro, hay también una reevaluación del rol a cumplir por la primera. En el libro VI del *De re aedificatoria*, Alberti explica que “en todo el arte de construir el principal elemento de ornamentación radica, con seguridad, en la columna”.<sup>16</sup> Es decir, no sólo la forma de la columna debía ahora supeditarse a la morfología del muro, sino que la propia naturaleza de la primera es redefinida como “algo accesorio, un aditamento más que un elemento consustancial”.<sup>17</sup> La columna era ahora un motivo (un orden) a imprimir sobre el muro, superficialmente. En la arquitectura del *De re aedificatoria*, la columna, actualizada en la pilastra, es *por naturaleza* ornamental.

14 Hubert Damisch, “The Column and The Wall”, en *Architectural design* 49 Vol.5/6, (1979), 19.

15 Eugenio Garin, “Interpretaciones del Renacimiento” en *Medioevo y Renacimiento*, trad. por Ricardo Pochtar, (Madrid: Taurus, 1981), 80.

16 L. B. Alberti, de re, libro VI 274

17 L. B. Alberti, de re, libro VI, 246–247



Esta segunda implicancia es ambivalente. Si por un lado el rótulo “ornamental” puede parecer peyorativo, precisamente porque el ornamento se trata de una representación no sustancial, de un cosmético que flota sobre el ente ornamentado, su uso se vuelve crítico.<sup>18</sup> Si volvemos sobre el Palacio Rucellai la sensación de inseguridad no puede sino crecer. El muro, hermético al ojo, impide establecer claras conexiones entre interior y exterior; las pilastras, por lo tanto, pueden ser tanto representaciones del interior como puro artificio. Desanclada del interior del edificio por el muro, la ornamentación puede dibujar libremente hacia el exterior y, en el peor de los casos, estos dibujos pueden engañar.

Probablemente en conciencia de lo problemático que podía llegar a ser un ornamento absolutamente desarraigado, Alberti ya en el libro III del *De re aedificatoria* había afirmado que las columnas y pilastras actúan como huesos porque son las que soportan el techo y las vigas.<sup>19</sup> La afirmación no puede dejar de sorprender: al parecer, las pilastras y columnas son simultáneamente ornamentales y estructurales. La paradoja anterior trasciende las contradicciones características del propio Alberti y, por lo mismo, fuerza un despliegue. Lamentablemente, Alberti nunca resuelve explícitamente el entuerto. No al menos en el *De re aedificatoria*.

Existe un pasaje bastante conocido en *De Pictura*, tratado análogo al *De re aedificatoria*, donde Alberti expresa un asunto revelador. Discutiendo acerca del método que debe utilizar un pintor en la representación de un cuerpo, dice:

Pues es necesario contar con una conformidad para el tamaño de los cuerpos, para lo que ayuda, al pintar un ser vivo, primero esbozar los huesos, pues éstos, como se curvan mínimamente, siempre ocupan una cierta posición. Después es necesario añadir los nervios y los músculos, y luego revestir los huesos y los músculos con carne y piel. Pero en este punto, quizás algunos objeten lo que dije más arriba, que al pintor no le concierne lo que no es visible. Y están en lo cierto, pero así como, para un hombre vestido, es preciso dibujarlo

18 Mark Wigley, “Untitled: The Housing of Gender”, en *Sexuality and Space*, ed. por Beatriz Colomina, (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992), 355.

19 L.B. Alberti, *De re*, Libro III Cap VI



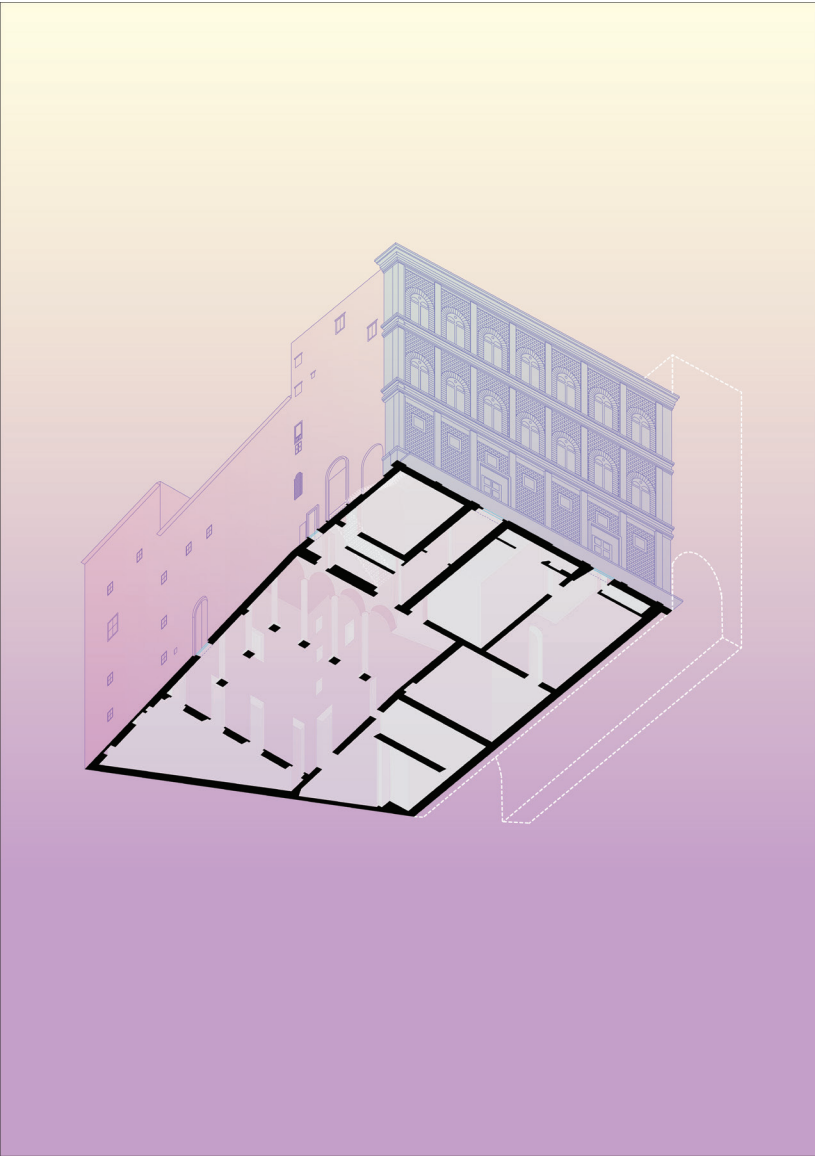
antes desnudo y luego envolverlo en ropas, así también para pintar un desnudo es preciso situar primero los huesos y los músculos, que luego cubres de carne y de piel de modo que no sea difícil percibir la posición de los músculos. Y, como la misma naturaleza muestra claramente todas estas medidas, así el pintor hallará no escasa utilidad en reconocerlas en la misma naturaleza el mismo.<sup>20</sup>

Más allá de cualquier referencia mimética clásica, más allá del deseo del arte en general de formar parte del orden universal al que el cuerpo humano ya pertenecía,<sup>21</sup> hay en la cita anterior ciertos aspectos iluminadores. Si consideramos que la fachada del Palacio Rucellai no es otra cosa que una superficie adornada, una pintura, y que, para Alberti, la arquitectura casi literalmente se encuentra formada por huesos, piel y vestimenta (las columnas y pilastras son, después de todo, “huesos”) entonces, es posible afirmar que el proceso al que el genovés se vio enfrentado en el diseño de dicha fachada no dista en demasía del de representar un cuerpo; o más bien, de vestirlo. Alberti, siguiendo su propio consejo a los pintores, debió trazar el esqueleto de la obra, aún si éste no fuese de su autoría, y luego debió cubrirlo “de modo que no sea difícil percibir la posición” de él. Y es que hacer aparecer lo esencial en lo superficial o, en términos concretos, que el trazado comparezca en la superficie de los muros, significa volver visible y por lo tanto cognoscible el principio ordenador de la obra, en el caso de Alberti: su trazado o *lineamiento*.<sup>22</sup> La indisociabilidad de la conformación y el aspecto,

20 L. B. Alberti, “De la pintura”, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, trad. por Rocío de la Villa, (Madrid: Tecnos, 2007), 99.

21 Wittkower, valiéndose de citas a Barbaro y Lazzaro, explica: “Así como el hombre es imagen de Dios y las proporciones de su cuerpo provienen de la voluntad divina, del mismo modo las proporciones de la arquitectura deben abarcar y expresar el orden cósmico.” Rudolph Wittkower, *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958), 102.

22 La palabra original *lineamenta* ha sido traducido al castellano como trazado, el cual es definido por Alberti como aquello que “tiene como objetivo el lograr el medio correcto y solvente de ajustar y unir líneas y ángulos con que podamos delimitar y precisar el aspecto de un edificio. Por lo tanto, es labor y función del trazado fijar a los edificios y a sus partes un lugar adecuado, por un lado, una determinada proporción y una disposición decorosa, por otro, y una distribución agradable, de modo que la conformación entera del edificio y su configuración



del trazado y lo material (ornamentación incluida), garantiza “una perfección que destaca por naturaleza, que estimula el espíritu y se percibe inmediatamente, si se da”, pero que, y como dirá el propio Alberti, “si no se da, se echa mucho en falta”.<sup>23</sup> El rol de la pilastra es representar hacia el exterior el lugar del esqueleto de la obra, su trazado y orden interior; la pilastra es ornamental y estructural precisamente porque su tarea es volver a presentar la estructura, esta vez como fenómeno sensible.<sup>24</sup>

Nada de ésto sucede en el Palacio Rucellai. El orden externo del edificio, y en particular la modulación de las pilastras, parece un asunto absolutamente desvinculado de los recintos interiores. Así mismo, la proximidad entre pilastras es llevada a un límite casi absurdo. Como si el interior se constituyera a partir de una serie de habitaciones un poco más anchas que la medida de cada ventana, la fachada del Palacio Rucellai establece un juego de figura y fondo donde el muro y las pilastras se intercambian de manera evidentemente problemática.<sup>25</sup> La razón: demostrar que la fachada de Rucellai es de hecho una máscara igual a aquella de la historia del *Momo*. Ya en el *Theogenius*, Alberti denunciaba:

(...) poca concordia del hombre para con todas las cosas creadas y consigo mismo, casi como si jurase observar en sí mismo hasta la última crueldad y ferocidad. Quiso su vientre ser pública sepultura de todas las cosas, hierbas, plantas, frutas, pájaros, cuadrúpedos, gusanos, peces: nada sobre la tierra nada bajo ella, nada que no devore el hombre. Enemigo capital de lo que ve y de lo que no ve, quiere esclavizarlo todo; enemigo de la generación humana, enemigo de sí mismo. Decía Plauto, poeta, que el hombre es un lobo para los demás hombres... El hombre ferocísimo resulta mortal para

descanse ya en el trazado mismo.” En: L. B. Alberti, *De re aedificatoria* Libro I, 61. 23 Alberti re de , libro ix, 396.

24 También en el primer capítulo del Libro I, Alberti dirá: “Y el trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos, en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de sus componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas”. L. B. Alberti, *De re aedificatoria* Libro I, 61.

25 Cfr. Hubert Damisch, “The Column and The Wall”.

con los otros hombres y para consigo mismo.<sup>26</sup>

El hombre, ansioso por dominar hasta el último resquicio de realidad, no puede sino transformarse en su propio enemigo. La referencia a Plauto, aquella advertencia hobbsiana acerca de la similitud entre el hombre y el lobo (la misma aparecida en el *Momo*), encuentra su forma de denuncia arquitectónica en la fachada de Rucellai. Subyacente al intento por sistematizar un lenguaje suprahistórico, ubicuo y que ordenara el mundo humano en relación al orden cósmico, Alberti reconoce una ansiosa legitimización del “individualismo emprendedor de las nuevas élites y la racionalidad funcional”<sup>27</sup> del periodo. El poder no sólo se expresa en la violencia del hombre para con su entorno sino también en la violencia del hombre para con el propio hombre. La fachada de Rucellai es una advertencia. Su redundancia formal busca expresar lo artificial de una representación donde el poder y civilizado son una misma cosa. Como vimos en la historia de los lobos con rostros humano: no todo es lo que parece. En el mismo *Momo*, un pragmático Alberti diría:

Keep the real you, the man you want to be, deep inside your heart, while using your appearance, expression and words to pretend and feign that you are the person that the ocaion demands.<sup>28</sup>

Hay en el experimentalismo del genovés la firme convicción de un individuo que participa activamente de su propia época<sup>29</sup> pero que, sim embargo, demuestra lo inútil de una búsqueda de cuestiones trascendentes con herramientas tan limitadas como los sentidos que dispone el humano. El querer saber demasiado contrasta con la os-

26 L. B. Alberti, *Theogenius*, cit. por E. Garín, “Estudios sobre Leon Battista Alberti”, tomado de Rovira y Muntada, 42.

27 Manfredo Tafuri, *La Arquitectura del Humanismo*, 14.

28 L. B. Alberti, *Momus*, 45.

29 En su texto *Critical Architecture*, Michael Hays expone: “The individual consciousness is a part of and is aware of the collective historical and social situation. Because of this awareness, the individual is not mere product of the situation but is an historical and social actor in it. There is choice and, therefore, the responsibility of a critical architecture.” en Michael Hays, “Critical Architecture: Between Culture and Form”, en *Perspecta Vol. 21* (1984).

tensible incapacidad a la que se ven condenados “quienes sólo les ha sido dado conocer, o mejor dicho, no ignorar totalmente aquello que no excede la experiencia sensible”.<sup>30</sup> Incluso ahí, en aquel escenario de anhelos sin precedentes, confundimos hombres y lobos. He ahí lo importante. Y es que aún cuando la fachada del Palacio Rucellai nos recuerda los peligros inherentes a toda ornamentación, quizás más importante que eso, es su sutil insinuación que el problema de las representaciones no es sólo uno arquitectónico.

30 Eugenio Garin, “Interpretaciones del Renacimiento”, 72.

## Bibliografía

- Alberti, Leon Battista. "De la pintura". En *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Traducido por Rocío de la Villa. Madrid: Tecnos, 2007.
- Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Traducido por Javier Fresnillo Núñez y con introducción de Javier Rivera. Madrid: Akal, 1991.
- Alberti, Leon Battista. *Momus*. Traducido por Sarah Knight. Cambridge, Massachussets, Londres: Harvard University Press, 2003.
- Burckhardt, Jacob. *El Renacimiento en Italia*. Traducido por Jaime Ardal. Barcelona: Joaquín Gil Editores, 1946.
- Damisch, Hubert. "The Column, the Wall". En *Architectural design* 49 Vol.5/6, (1979)
- Garin, Eugenio. "La ciudad ideal" en *La revolución cultural del renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981.
- Garin, Eugenio. "Interpretaciones del Renacimiento". En *Medioevo y Renacimiento*. Traducido por Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1981. pp 69-84.
- Hays, Michael. "Critical Architecture: Between Culture and Form". En *Perspecta*, Vol. 21 (1984), pp 14-29.
- Pearson, Gaspar. Philosophy Defeated: Truth and Vision in Leon Battista Alberti's Momus. *Oxford Art Journal* 34. Enero 2011. pp 1-12.
- Sverlij, Mariana. "La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti". En *Studia Aurea* 6, (2012), 155-177.

-Tafuri, Manfredo. *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*. Traducido por Mónica Poole Bald. Madrid: Catedra, 1992.

-Tafuri, Manfredo. "Discordant Harmony: Alberti to Zuccari", *Architectural Design* 49 Vol.5/6, (1979), 36-44.

-Tafuri, Manfredo. *La Arquitectura del Humanismo*. Traducido por Victor Perez Escolano. Madrid: Xariat ediciones, 1879.

-Tafuri, Manfredo. *Theories and History of Architecture*. Traducido por Giorgio Verrecchia. Londres: Granada, 1980.

-Wigley, Mark. "Untitled: The Housing of Gender". En *Sexuality and Space*. Ed. por Beatriz Colomina. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992. pp. 327- 389.

-Wittkower, Rudolph. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londres: The Warburg Institute University of London, 1949.





# UN EXCÉNTRICO DE TRAJE OSCURO

TRAJE OSCURO  
UN EXCÉNTRICO DE

*That's what I feel: an outside and an inside and me in the middle. Perhaps that's what I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside, that can be as thin as foil, I'm neither one side nor the other, I'm in the middle, I'm the partition, I've two surfaces and no thickness.*

Samuel Beckett, *The Unnameable*

Una de las sensaciones proliferantes en la sociedad de fines del siglo XIX y principios del XX fue la sensación de desgarramiento.<sup>1</sup> Individuos escindidos habitando una sociedad igualmente fragmentada y, como si fuera poco, en un escenario donde todo parecía caducar antes de osificarse.<sup>2</sup> Si por un lado la unicidad del sujeto es puesta en crisis por el desarrollo del psicoanálisis, la sociedad, por su lado, parece también resquebrajarse por los nuevos modos de producción y reproducción inherentes a la cultura industrial.

1 En la cuarta tesis sobre Feurbach, Marx explica acerca del desgarramiento: "Feuerbach arranca de la autoenajenación religiosa, del desdoblamiento del mundo en un mundo religioso, imaginario, y otro real. Su cometido consiste en disolver el mundo religioso, reduciéndolo a su base terrenal. No advierte que, después de realizada esta labor, queda por hacer lo principal. En efecto, el que la base terrenal se separe de sí misma y se plasme en las nubes como reino independiente, sólo puede explicarse por el propio desgarramiento y la contradicción de esta base terrenal consigo misma.". En este pasaje Marx se refiere a que una crítica del idealismo no es suficiente: la separación producida por la enajenación de productor respecto a su trabajo es aquello que caracteriza la experiencia misma de la modernidad.

2 Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*.

El asunto se vuelve aún más crítico cuando se reconoce que ambos fenómenos interfieren entre sí; cuando se torna evidente que las nuevas condiciones de producción, lejos de constituir un hecho tecnológico aislado, habían transformado la entera estructura del trabajo sobre la cual se asentaba el hombre y sus relaciones sociales. Admitámoslo, aún para el marxista más ortodoxo el futuro parecía desalentador.

Frente a la incertidumbre, las preguntas se multiplicaron, y en la proliferación, una de ellas se vuelve central. Una pregunta que, me atrevería a decir, persiste hasta el día de hoy. No en vano Freud llegó a afirmar que buena parte de “la brega de la humanidad” gira en torno a ella. Voy al grano: ¿pueden el individuo y lo colectivo reunirse? ¿Pueden nuestras pulsiones internas más básicas convivir con aquellas apabullantes fuerzas sociales provenientes desde el exterior?<sup>3</sup> ¿O es este escenario una simple aporía: un conflicto insalvable que no hace más que generar un profundo *malestar*?<sup>4</sup>

No voy a mentir: no estoy seguro si Sigmund Freud y Adolf Loos se conocieron. Ambos residieron en Viena alrededor de los mismos años, siendo además los dos figuras públicas. Siempre me gustó pensar que Freud visitó una noche el edificio en Michaelerplatz, que se encontró ahí con su arquitecto y que entabló con él una discusión acerca del frágil equilibrio mencionado. ¡La velada pudo haber sido grandiosa! Dejando de lado la hipotética situación, una cosa sí es segura: Freud y Loos vivieron un mundo similar y las preguntas que se hicieron no se distancian sustancialmente. En ese sentido, resulta plausible afirmar que la arquitectura de Loos es siempre una que imagina una determinada forma de *malestar*, es decir, de convivencia entre lo privado y lo público, entre lo particular y lo general, entre interior y exterior. Ahora, cuál es esta forma? Tomemos el ejemplo de la casa o Villa Möller.

En 1927 le es encargada a Loos, por aquél entonces un arquitecto vienés de cierto renombre y especialmente conocido por sus polémicos escritos publicados en la prensa local, la construcción de una

3 Georg Simmel, “The Metropolis and mental life” en *The Sociology of Georg Simmel*, edición y traducción Kurt H. Wolff, (Nueva York: The Free Press, 1964), 409.

4 Sigmund Freud, “El malestar de la cultura” en *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry, (Buenos Aires. Madrid: Amorrortu editores, 2012), 94.

casa. El encargo se trataba de una residencia para el comerciante de textiles Hans Moller, dueño de un amplio terreno en el acomodado barrio de Pötzleinsdorf en Viena.

Volviendo sobre el asunto del malestar, la casa Möller es evidentemente el resultado de dos lógicas distintas: una referente al interior y otra para el tratamiento exterior. Reflejando su propia época, el doble orden presente en el edificio no es otra cosa que la propia condición humana en el mundo moderno: la continua disputa entre las fuerzas exógenas reificatorias y las subjetividades que tanto interesaron al romanticismo del siglo anterior. Frente a este campo de batalla, Loos circunscribirá la tarea del arquitecto. Lejos de tratar de sintetizar esferas irreconciliables, el arquitecto es aquel que define el límite entre dos mundos, el responsable de erigir el “muro” entre lo social y el mundo psicológico de cada individuo. En esta problemática empresa, Loos reconoce como gran aliado a considerar el concepto de cultura (*Kultur*), definido por él mismo como: “aquel equilibrio de la persona interior y exterior, lo único que posibilita un pensar y un actuar razonablemente”<sup>5</sup>

Un mundo interior rico en materialidades y complejo, con un exterior absolutamente neutro, casi ascético. En una de sus citas más conocidas, el austriaco dirá: “que la casa parezca discreta por fuera,[y al mismo tiempo,] que revele toda su riqueza por dentro”.<sup>6</sup> Así como con la vestimenta,<sup>7</sup> el hombre moderno piensa su arqui-

5 Adolf Loos, “Arquitectura” en *Escritos*, coord. por Richard C. Levene y Fernando Márquez y trad. por Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila, (Barcelona: El Croquis, 1993), 24.

6 Adolf Loos, “Arte Vernáculo” en *Escritos*. Coord. por Richard C. Levene y Fernando Márquez, 151-157. Trad. por Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila. Barcelona: El Croquis, 1993, 67.

7 Para Loos no hay diferencia entre la arquitectura y la vestimenta, de hecho, el origen de la primera se encuentra en la última. Seguidor de Gottfried Semper, Loos afirmará que: “Lo primero fue el revestimiento. La persona buscaba salvaguardar de las inclemencias del tiempo, protección y calor durante el sueño. Buscaba cubrirse. La manta es el detalle arquitectónico más antiguo. (...) El principio de revestimiento, que Semper fue el primero en enunciar, se extiende también a la naturaleza. La persona está revestida con una piel, el árbol está revestido con una corteza.”. En: Adolf Loos, “Principio del revestimiento” en *Escritos*. Coord. por Richard C. Levene y Fernando Márquez, Trad. por Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila. Barcelona: El Croquis, 1993, pp 152-154

ectura como una máscara cuya función consiste volver la propia apariencia de sí mismo irreconocible en el ámbito social. “¡Basta de genios originales! ¡Repitámonos continuamente! ¡Que una casa se parezca a otra!”.<sup>8</sup> Para Loos, ser moderno es ir en busca de una apariencia externa silenciosa; es vestirse de negro y vivir en casas blancas. Quizás sea una coincidencia pero la simetría de la fachada principal de la casa Möller bordea el antropomorfismo, es decir, y paradójica de por medio, la palidez del exterior de la casa de Loos tiene mucho que ver con la fascinación del austriaco por las vestimentas oscuras.

En contraposición al autismo del exterior, los interiores de la casa Möller se presentan como espacios llenos de particularidades y fricciones. Casi como si el arquitecto buscara excusar lo hermético y genérico de su exterior a través del diseño de espacios de pura subjetividad. Recordemos que será el propio Loos quien llegaría incluso a afirmar que: “ni el arqueólogo, ni el décorateur, ni el arquitecto, ni el pintor o el escultor deben amueblarnos la vivienda. Si, pues entonces, ¿quién debe hacerlo entonces? Muy sencillo: que cada cual sea su propio décorateur”.<sup>9</sup> Es cierto que la cita anterior se refiere a los muebles y no a la arquitectura, aún así: la independencia de los ejes estructurales respecto a la división de los recintos permite la libertad necesaria para que cada espacio se presente como único. Los interiores de la casa Möller parecen enclaves resistentes a los procesos modernizadores, espacios donde, como diría Walter Benjamin, aún es posible *dejar rastros*.<sup>10</sup>

La contradicción entre interior y exterior parece indicar una obviedad, un muro tiene al menos dos superficies, y un otro asunto quizás menos obvio, ambas superficies no tienen por qué necesariamente coincidir. Un caso como el de la casa Möller no hace sino confirmar esta última tesis, llevándola hasta sus últimas consecuencias. Casi como haciendo desaparecer el espesor del muro, el contraste

8 Adolf Loos, *Arte Vernáculo*, en: *Escritos*, coord. por Richard C. Levene y Fernando Márquez, trad. por Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila, (Barcelona: El Croquis, 1993), 69.

9 Adolf Loos, “Los intérieurs en la Rotonda” en *Escritos*, 70.

10 Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth Century” en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographic Writings*, ed. Peter Demetz, (New York: Schocken Books, 2007), 155.

entre las superficies interiores y exteriores da la impresión de ser el resultado de la yuxtaposición de dos entes absolutamente independientes pegados entre sí por sus respectivos dorsos.<sup>11</sup> Sin la sensación de profundidad producida por continuidades, la casa Möller plantea un interior desde el que es imposible inferir el exterior y un apariencia externa desde la cual es imposible deducir el interior.

Si observamos la planta original, dibujo que incluía algunos muebles, es posible apreciar como Loos deja siempre el centro de cada habitación vacía – cuestión que él mismo ya había explorado en el diseño de su propio apartamento algunos años atrás. Al mismo tiempo, atiborra los muros que definen los límites de la habitación con distintos elementos. Libreros, estantes, mesas, asientos, detalles, texturas y uno que otro muro de mármol verde: todas adherencias que parecen indicar dónde se encuentra aquello que caracteriza cada habitación. Hasta el piano de la sala de música se retrae al muro en vez de asumir una posición más protagonista dentro de la habitación. El centro permanece vacío, con la indiferencia típica con la que se trata un asunto sin importancia o, como en otros casos, como si, a fin de no hacer violencia a un tesoro, éste debiese permanecer innombrado. Cualquiera sea la alternativa, cada cuarto se individualiza por las superficies que lo limitan y no por su *contenido*. “Ser moderno, sentirse moderno y pensar de una manera moderna pasó a ser algo superficial. El hombre profundo se hundió en otra época y fue feliz como griego, simbolista medieval o renaissance”.<sup>12</sup> La alusión a los *revivals* de la Ringstrasse<sup>13</sup> no es casual. Nuestro

11 En: Adolf Loos, “Principio del revestimiento” en *Escritos*, pp 152–154.

12 Adolf Loos, “Intérieur” en *Escritos*, 64–65.

13 El proyecto de la Ringstrasse, más que una renovación urbana planificada racionalmente, representó una creciente fiebre edilicia con el propósito específico de dar una nueva imagen a la Viena ahora gobernada por los liberales. Los edificios ahí construidos, aunque símbolos de un proceso histórico común, no son coherentes entre sí sino que “flotan sin organización en un medio espacial cuyo único elemento estabilizador es una arteria de hombres en movimiento”. No sólo cada edificio parece pertenecer a una cultura y época distintas sino que el conjunto es exhibido como si las diferencias entre cada uno de ellos tuviesen un valor en sí mismo, y por lo tanto, algo a exaltar en su fachada, en su relación hacia la calle. Así, por ejemplo uno de los momentos más significativos del proyecto consiste en la configuración de un cuadrilátero denominado *Recht und Kultur* conformado por cuatro edificios públicos: el ayuntamiento o Rathaus de estilo gótico; el Baugtheater edificado en



héroe abraza la condición de su tiempo; una condición dónde el vacío cuántico no sólo un fenómeno de las ciencias. El ensayista Karl Kraus, muy cercano a Loos, escribe:

De todo un territorio sólo veo el pantano, de toda su profundidad sólo la superficie, de una situación tan sólo la apariencia, de ésta un reflejo sólo y de todo ello la silueta apenas. Y en ocasiones me basta una entonación o una mera imagen delirante.<sup>14</sup>

¿Cómo conformarse con tan poco? Alguien de esa época se podría haber lamentado lo abiertamente impersonal de las grandes ciudades. Siempre atiborradas de personajes extraños<sup>15</sup> y lugares genéricos que ofrecen objetos absolutamente intercambiables entre sí. Todos distintos pero en algún sentido iguales. ¡Y las personas también! Todas reducibles a la misma moneda<sup>16</sup>; todas reemplazables; todas superficiales. Ya en ese momento fue previsible: nos encontramos frente al cliché de una creación que se rebela contra su creador, la historia del momento en que aquella modernidad indisolublemente ligada al desarrollo de una economía liberal se vuelve contra la propia burguesía atacando uno de sus principales princi-

estilo barroco temprano; la universidad, hecha en estilo renacentista; y el Parlamento construido en una extraña mezcla entre arquitectura griega y arquitectura barroca.

14 Karl Kraus, "En esta gran época", en *Escritos*, trad. por José Luis Arantegui, (114).

15 La definición de "el extraño" aparece en el texto de Georg Simmel del mismo nombre de 1908. Ahí el autor caracteriza a este personaje metropolitano de la siguiente manera: "The stranger will thus not be considered here in the usual sense of the term, as the wanderer who comes today and goes tomorrow –the potential wanderer, so to speak, who, although he has gone no further, has not quite got over the freedom of coming and going. He is fixed within a certain circle –or within a group whose boundaries are analogous to spatial boundaries –but his position within it is fundamentally affected by the fact that he does not belong initially and that he brings qualities into it that are not, and cannot be, indigenous to it". Georg Simmel, "The Stranger" en *On individuality and Social Forms*, (Chicago: University Chicago Press, 1971), 143.

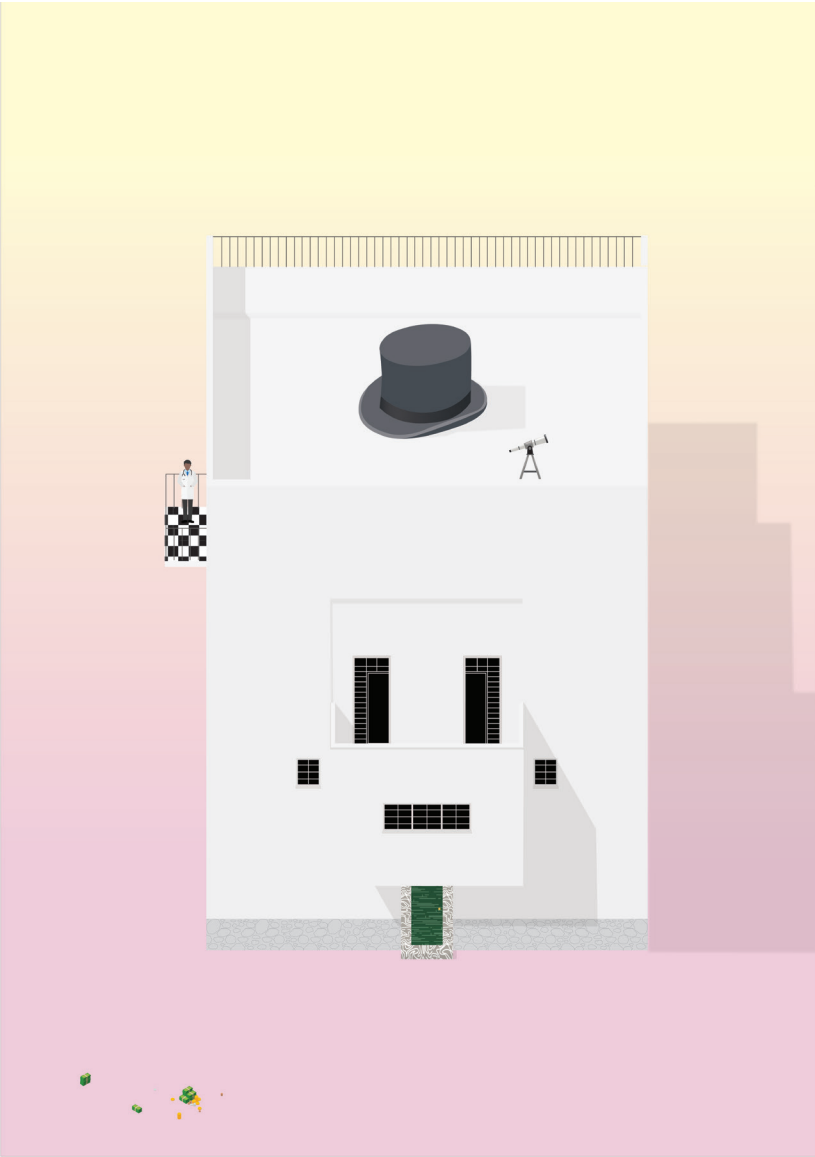
16 Marx diría "las magnitudes de cosas diferentes no llegan a ser comparables cuantitativamente sino después de su reducción a la misma unidad" En: Karl Marx, *El Capital Libro I*, traducción por Pedrón Scarón, (Madrid, Buenos Aires, Mexico D.F.: Siglo XXI, 1975), 61.



pios éticos: el carácter individual e irrepetible de cada persona, es decir, su identidad. Pero no sin resistencia. En señal de respuesta a la constante homogenización, a la pérdida del *yo*, el mundo burgués intenta restaurar las diferencias; las diferencias entre *tú y yo*.

Paradigmática respecto a este fenómeno, la Viena de principios del siglo XX fue quizás el escenario donde el culto a la identidad se desarrolló con mayor fuerza. A diferencia del resto de los países europeos, en ese lugar y momento precisos, confluyeron por un lado una cultura eminentemente estética y sensual proveniente de la aristocracia tradicional y, por el otro lado, una burguesía que, empoderada desde 1860 a raíz de la derrota del imperio Habsburgo, lejos de absorber algún sentido de casta reforzó su carácter individualista. Sumado a un marcado anti-cientificismo, “el burgués, volvió su cultura estética apropiada interiormente, hacia el cultivo del *yo*, de su singularidad personal”.<sup>17</sup> Nos los culpo: en la desesperación de que todo se equipare, el reafirmar la identidad individual a través de la inmersión en la propia consciencia parece un antídoto más que atractivo. Cualquiera que hubiera visitado la Viena de esos años no habría podido evitar comentar: ¡cuanta profundidad! Y es que como la historia se ha encargado de demostrar repetidas veces, el sumergimiento en las profundidades de la propia subjetividad va casi siempre acompañado de expresar dicha subjetividad, de exteriorizarla en la esfera de lo social. La reconstrucción de un todo unitario con coherencia entre lo interno y lo externo: sólo así sería posible la más asidua defensa de la subjetividad de cada persona. No era raro entonces ver pantalones amarillos, una que otra camisa azul turquesa, personajes con un calcetín de cada tipo, el típico sombrero polinésico, un jaguar de mascota y tantas otras excentricidades: todo con tal de reunir lo más profundo de cada persona con su apariencia, todo con tal de afirmar la condición monádica de la identidad. De más está decir que la excentricidad, lejos de circunscribirse al ámbito de la moda, también permeó la cultura arquitectónica. La Viena a la que Loos se enfrentó es una de un renovado interés en que el interior de los edificios trasunte hacia el espacio público. Basta con pensar que, sólo algunos años antes y otros kiló-

17 Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle*, trad. por Iris Menéndez, (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 30.



metros al noroeste, Scheerbart escribía acerca de un mundo onírico donde todos podemos exteriorizar nuestros deseos más profundos. Aquél relato comienza con una dedicación a Bruno Taut, a lo que le sigue la famosa inscripción: *Honni soit qui mal y pense*. Al parecer, Scheerbart nunca pensó nada que le avergonzara.

Por eso es que Loos los aborrecía. Así es: me refiero a los arquitectos de la secesión (y a Scheerbart también). Si “la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios”,<sup>18</sup> entonces, la aplicación de ornamentación a objetos contruidos industrialmente no es otra cosa que la tranquilizadora restitución de profundidad, de continuidad entre interior y exterior. Un anacrónico *horror vacui* en pleno siglo XX. Además: no hace falta elucubrar demasiado para notar que hay cosas que es mejor no exteriorizar, ¿verdad? De ahí que en la arquitectura loosiana, la apariencia interior, accidentada y representativa de aquella subjetividad que la habita necesite siempre de una máscara, de una apariencia de objetividad en sintonía con aquella racionalidad a la que sólo le es posible conocer el mundo en la medida que puede ordenarlo.<sup>19</sup> Nietzsche ya se había percatado de la hipocresía moderna al caracterizar su época por “el notable contraste entre una interioridad a la que no corresponde ninguna exterioridad y una exterioridad a la que no corresponde ninguna interioridad”.<sup>20</sup> Todo parece indicar que Loos sí respondió la pregunta de Freud, aún cuando ésta respuesta no sea la más reconfortante: durante la semana laboral nos vestimos de negro, los fin semana y festivos podemos usar hasta una piña en la cabeza siempre y cuando permanezcamos al interior de nuestra casa. Y es que estamos seguros de que a fin de convivir civilizadamente debemos realizar concesiones en nuestro

18 Adolf Loos, “Ornamento y delito” en *Escritos*. Coord. por Richard C. Levene y Fernando Márquez, trad. por Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila, (Barcelona: El Croquis, 1993), 347

19 Además resulta interesante apreciar la relación entre el comedor y la sala de música. Por un lado el comedor se encuentra abierto hacia el exterior, mientras que el salón de música se retrae hacia el interior. Si bien ambas habitaciones tienen la misma profundidad en relación al sentido de ingreso a la casa, la sala de música ocupa más espacio, desplazando el muro desde el centro natural que sugiere la forma de la casa, negando aquella simetría que si sugiere la fachada principal.

20 Friedrich Nietzsche, *Consideraciones Intempestivas*, (Buenos Aires: Alianza, 2002), 41.

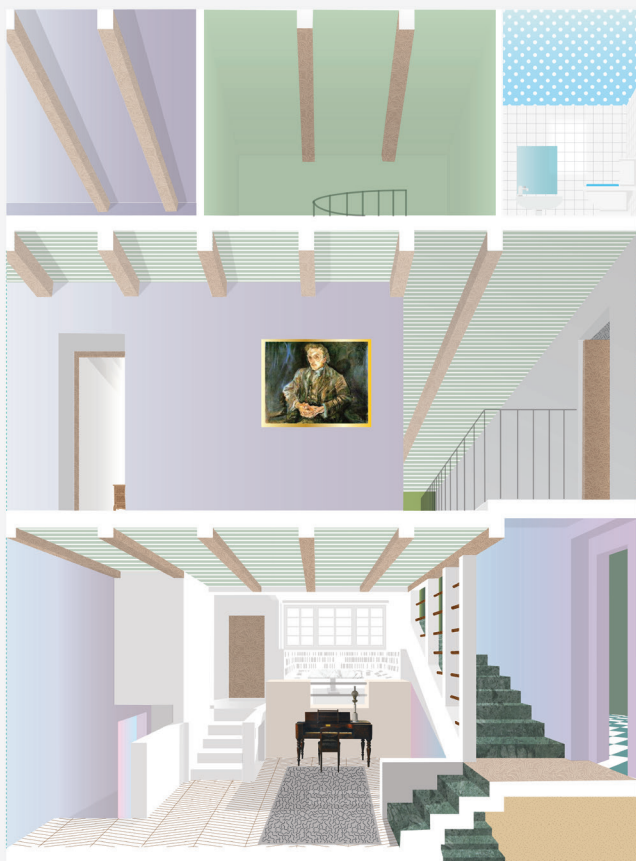
exterior porque estamos aún más seguros de conocer aquello que nos define, nuestros rasgos más esenciales, y que éstos a su vez se encuentran en lo más profundo de cada uno. Sólo habría que darle otra apariencia externa a esa interioridad. ¿No es así?

Volviendo sobre el caso de la casa Möller y al observar la circulación vertical del edificio es posible notar como, lejos de fijar un núcleo estructural, la escalera se desplaza constantemente en toda la planta de la casa, produciendo un movimiento en espiral al ascender. Desde el ingreso principal en el nivel de la planta baja, pasando por la doble circulación que aparece luego del hall central, hasta la escalera de caracol que conecta el tercer piso con el último de la casa, todas las circulaciones parecen estar conscientemente diseñadas en relación al muro perimetral y, más específicamente, a la fenestración de la casa. Con ello se produce una inquietante, por lo consistente, alusión al exterior. Es como si a ese primer Loos de interiores autocontenidos se le superpusiera otro con especial interés en profanar la aparente inmanencia con perforaciones, balcones y ventanas que hacen ingresar lo extraño dentro del mundo familiar. Quizás “extraño” no es la mejor palabra, después de todo para ningún residente de Viena habría sido completamente ajeno *el río donde todos los objetos flotan de manera equivalente*.<sup>21</sup> El punto es que la interioridad se ve abolida por una *mise-en-abyme*, por la presentación del exterior, de lo infinito y en ello la constatación nuestra propia condición: puede que nos sintamos escindidos pero habitamos el entremedio, el espacio intersticial entre interior y exterior.<sup>22</sup>

La imposibilidad de lo absoluto. Ni ese espacio interior, monádico, impoluto y completamente conocido ni aquel gran exterior, totalizante, caótico y ajeno. La estrecha relación entre la circulación vertical y las ventanas de la casa Möller parece recordarnos que la mayoría de las veces en que enormes muros son levantados con el fin de construir un pequeño mundo interior y sutilmente decorado, es sólo para atestiguar su dependencia respecto a una ventana por

21 Georg Simmel, “The Metropolis and mental life”, en *The Sociology of Georg Simmel* 414.

22 George Teyssot, “Mapping the Threshold: A Theory of Interface”, en AA Files n° 57, Architectural Association, 12.



donde se cuele la luz que lo haga visible.<sup>23</sup>

El conflicto antes insalvable entre individuo y sociedad, entre interior y exterior, parece complejizarse. Es cierto, son esferas antagónicas, pero parece que no puede dejar de mirarse una a la otra.<sup>24</sup> Es con esto en mente que resulta plausible afirmar: Loos fue un excéntrico pero no a la manera de aquella moral burguesa de las grandes ciudades, tan asidua a exigir autenticidad en las cosas.<sup>25</sup> La autenticidad, es decir, la exigencia al hombre que éste sea íntegramente “lo que es”, la disponibilidad de la subjetividad como *cosa en sí* deviene el gran pecado de la sociedad capitalista y Loos conocía los peligros subyacentes a confiar demasiado en las corbatas coloridas y a vincular a las mismas con esencias. En la identidad no hay nada firme y por lo mismo, una inmersión en la propia individualidad, en lugar de un conocimiento social de la misma, no puede sino encontrarse inexorablemente con el puro vacío<sup>26</sup>, con la desalentadora noticia que tras nuestra apariencia no hay más que una *esfera hueca*.<sup>27</sup> En ese sentido, la casa Möller y su autor efectivamente sugieren un individuo excéntrico. No por lo exuberante de su apariencia sino precisamente porque ésta última nada tiene que ver con un asunto originario. La identidad loosiana carece de profundidad: es pura máscara. Cada interior, cada rasgo considerado irreductible y esencial, sólo *es* en la medida que se vincula al cuerpo social,

23 El problema, aporético en su naturaleza, se plantea en cómo hacer que entre sólo aquella luz necesaria y nada más. Desde Semper, es posible afirmar que la arquitectura opera como un tamiz y, sin embargo, también es posible reconocer lo imperfecto de este mecanismo. Aún en los interiores más controlados, siempre existen elementos intrusos que desactivan cualquier intento de pura inmanencia.

24 En el capítulo titulado *Las Industrias Culturales*, publicado en *La Dialéctica de la Ilustración*, Theodor Adorno y Marx Horkheimer escriben: “The moment in the work of art by which it transcends reality cannot, indeed, be severed from style; that moment, however, does not consist in achieved harmony, in the questionable unity of form and content, inner and outer, individual and society, but in those traits in which the discrepancy emerges, in the necessary failure of the passionate striving for identity.” En: Theodor Adorno y Max Horkheimer, “Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” en *Dialectics of Enlightenment*, (Stanford: Stanford University Press), 104.

25 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, traducido por Barbara Luigia La Penta, (Cambridge: The MIT Press, 1976), 81.

26 Ibid., 153.

27 *Esfera hueca* es una alusión directa a Schopenhauer.

a lo que existe fuera de sí, en el exterior. La Casa Möller, anodina exteriormente, es excéntrica porque su centro está desplazado hacia el perímetro.

Han pasado un poco menos de cien años de la construcción de la casa Möller y hoy el conflicto parece “más resuelto” que nunca... todos pueden ser lo que quieran. Es más: a todos se les exige ser lo que son. Para los que aún ven en este imperativo una vulgar *Robinsonada*<sup>28</sup>, la enseñanza loosiana ofrece una alternativa: uno bien puede ser excéntrico y aún así vestirse de negro.

28 La idea de una Robinsonada fue tomada de Marx, quién, de manera burlesca, alude constantemente a la historia de Robinson Crusoe para ilustrar al sujeto “des-socializado” de la economía clásica de Ricardo y Adam Smith.



## Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" en *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press 2002, pp. 94-136
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus Santillana, 2001.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. por Silvia Fehrmann. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2011.
- Benjamin, Walter. "Paris, Capital of the Nineteenth Century" en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographic Writings*. Editado por Peter Demetz. New York: Schocken Books, 2007, pp 146-162
- Cacciari, Massimo. *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. Trad. por Stephen Sartarelli. Londres: Yale University Press, 1993.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Architecture and Mass Media*. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- Freud, Sigmund, "El malestar de la cultura" en *Obras completas*. Traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires. Madrid: Amorrortu editores, 2012, pp. 65-140
- Kraus, Karl.. "En esta gran época". En *Escritos* trad. por José Luis Arantegui.
- Marx, Karl. *El Capital Libro I*. Traducido por Pedrón Scarón. Madrid, Buenos Aires, Mexico D.F.: Siglo XXI, 1975.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. *El Manifiesto Comunista*. Traducido por
- Loos, Adolf. *Escritos*. Coord. por Richard C. Levene y Fernando Márquez y traducido por Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila. Barcelona: El Croquis, 1993.



-Schorske, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle*. Traducido por Iris Menéndez. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

-Simmel, Georg. "The Metropolis and mental life" en *The Sociology of Georg Simmel*. Editado y traducido por Kurt H. Wolff, Nueva York: The Free Press, 1964.

-Simmel, Georg. *Philosophy of Money*. Trad. por Tom Bottomore y David Frisby, Londres: Routledge, 1978.

-Simmel, Georg. "The Stranger" en *On individuality and Social Forms* Chicago: University Chicaho Press, 1971.

-Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Traducido por Barbara Luigia La Penta. Cambridge: The MIT Press, 1976.

-Teyssot, George. "Mapping the reshold: A Theory of Interface". En AA Files No 57. Londres: Architectural Association, pp.



# EL MITO DE LA CASA MATERNA

LA CASA MATERNA  
EL MITO DE

*Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito?*

Roland Barthes

A todo el mundo le gusta volver a la casa materna. Ya sea por lo cómodo de sus sillones, porque tiene TV con cable, por el olor que desprende la estufa a parafina o simplemente porque estar ahí implica volver a ver a la señora, pocas experiencias cotidianas parecen propiciar tal resguardo de las agresiones del resto del mundo como la casa materna. ¿Lo más parecido al hogar? Puede ser. Es un lugar donde reconocemos todo como familiar y nada nos es ajeno (a menos que la señora, producto de una crisis de la tercera edad, haya reemplazado todo los muebles antiguos por unos nuevo de la última temporada de IKEA).

¿Y qué sucedería si te vieras en la situación de tener que diseñar la casa materna? Si tuvieras que, paradoja de por medio, proyectar recuerdos? No puedo estar seguro pero... "Una casa con forma de casa": algo así debe haber cruzado la mente de Robert Venturi cuando se propuso diseñar una casa para su madre, la señora Vanna Venturi. Una casa reconocible a pesar de no haber sido conocida aún; una casa más preocupada por lo que da a entender con su ima-

gen que con su imagen en sí;<sup>1</sup> una casa que, en caso de una tercera guerra mundial, nadie confundiría con un establo para almacenar fardos de paja.<sup>2</sup>

Cuando se trata de la recepción que tuvo en el ambiente arquitectónico, la casa con forma de casa ha gozado de una desmedida cantidad de interpretaciones. Una crítica a la pérdida de sentido en el estilo internacional, un exponente del neo-realismo norteamericano, un manifiesto kitsch, una revalorización del concepto de figura en la disciplina,<sup>3</sup> un claro ejemplo de la influencia de la lingüística en la arquitectura o una simple ironía de un momento histórico en el que no puede haber nada más rupturista que la propia tradición: a pesar de lo misceláneo todas se alinean en la necesidad de cerrar su definición, de volverla casa. Esto último no es necesariamente un problema a menos que sospechemos del consenso. Nuestro héroe es después de todo un seguidor de Empson. Quiero decir: ¿no es Robert Venturi sinónimo de contradicción, de ambigüedad, de equivocidad de sentido? Si es así, puede que la casa tenga forma de casa pero me rehúso a pensar que sea sólo eso.<sup>4</sup> Debe ser más. No creo que menos ("Less is Bore"). Todo menos lo mismo. ¿Por dónde empezar?

La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas, interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales: la arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espa-

1 Véase: Denise Scott-Brown, "On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social and Radical Chic Architects" en *Oppositions Readers*. Ed. Michael Hays, (Nueva York: Princeton University Press, 1998).

2 Durante la Segunda Guerra Mundial, la Ville Savoye fue utilizada para almacenar paja por soldados alemanes. Hecho no menor si se tiene en cuenta lo que varios estudiosos han recalcado acerca de la importancia del legado de Le Corbusier en la obra de Robert Venturi.

3 Véase: Alan Colquhoun, "Form and Figure", en *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, (Cambridge: Opposition Books y MIT Press, 1981).

4 William Empson define ambigüedad como "any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language". En: William Empson, *Seven types of Ambiguity*, (Nueva York: New Direction, 1966), 1.

cial y el escenario de este acuerdo.<sup>5</sup>

La cita anterior, aunque bien podría haber aparecido en algún diario austriaco siendo firmada por un amante de los trajes oscuros, fue de hecho formulada por el propio Venturi en *Complejidad y Contradicción*. La arquitectura negocia acomodando interior y exterior, lo privado y lo público, lo particular y lo general.<sup>6</sup> Desde el mismo “pecado original” y la consecuente necesidad de disimular ese rasgo particular del resto que existe la arquitectura. Adán y Eva, ¿los primeros arquitectos? No quiero desviarme pero recomiendo el texto de Rykwert “The Necessity of Artifice” que por lo demás fue muy importante para el autor de *Complejidad y Contradicción*. El hecho es que Venturi ve en la tensión entre interior y exterior un problema soslayado por gran parte de la arquitectura del siglo XX y, por lo mismo, su proyecto intelectual se empeña en revitalizar dicha contradicción.<sup>7</sup> La arquitectura no surge desde un interior fluidamente hasta determinar la apariencia exterior del edificio, como diría Le Corbusier, sino que aparece como límite mediando dos fuerzas contrapuestas. En contra del idealismo moderno, el orden de Venturi es siempre un orden fragmentado y que se instala en un mundo igualmente imposible de recomponer. Jameson lo pondría así: la teoría del galpón decorado no es otra cosa que el inevitable testimonio de la propia escisión del mundo.<sup>8</sup>

No dramaticemos. Puede que la casa de la señora Venturi parezca el epítome de un ocaso, aún así: ¡es tan civilizada! Al mirar la planta del edificio, es obvio que tiene sus problemas de configu-

<sup>5</sup> Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción*, traducido por Antón Aguirregoitia y Eduardo de Felipe Alonso, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972),

<sup>6</sup> Alan Colquhoun, “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin” en *Oppositions Reader*, Ed. Michael Hays, (Nueva York: Princeton Architectural Press), 1988, 176.

<sup>7</sup> “El contraste entre el interior y el exterior puede ser una de las manifestaciones principales de la contradicción en la arquitectura. Sin embargo, una de las más poderosas ortodoxias del siglo XX ha sido la necesidad de continuidad entre ellos: el interior debería ser expresado al exterior.” En: Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción*, 109.

<sup>8</sup> Fredric Jameson. “Architecture and the Critique of Ideology” en *Architecture Theory since 1968*, Ed. Michael Hays. (Londres, Cambridge: The MIT Press, 1998), 460.

ración y trazado pero todas estas complejidades, propias del diario vivir, son resueltas puertas adentro. Por el contrario, la imagen exterior, aquella encargada de hacer que la casa parezca casa, opera como una máscara, impidiendo que los conflictos internos trasuntan en el exterior. Y es que los muros de la parte delantera y trasera y que constituyen la fachada pública de la casa son los encargados de disuadir cualquier chismeo de los vecinos. Dicen que el hijo le hizo la casa y nunca más la visitó, dicen que se volvió loca y ahora habla con las plantas, dicen que bla, bla, bla... La lectura neoplatónica de Scully sólo es comprensible porque él mismo nunca tuvo que lidiar con los suburbios.<sup>9</sup>

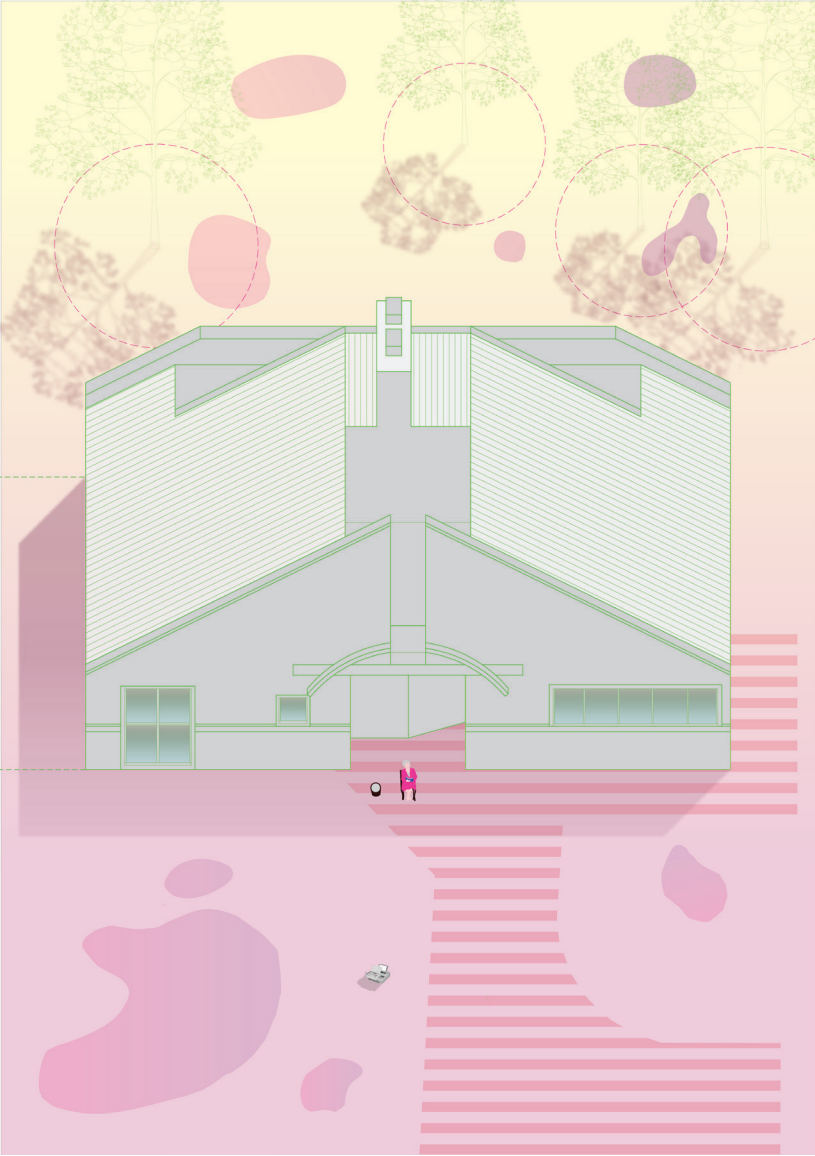
Ya sé lo que estás pensando, es obvio: hay mucho de Lou en Bob.<sup>10</sup> Un volumen compacto, sencillo, casi abstracto y fundado en sus muros perimetrales, los cuales no son tan solo límites físicos sino que los encargados de definir la forma de una institución cuyo origen parece tan remoto que sería lo mismo que simplemente asumir su existencia desde siempre. La casa de la señora Venturi representa aquello que alberga: el hogar. ¡Lou estaría orgulloso! Una casa sin historia, una casa esencia, una casa universal, ¡una casa mítica!

Ahora, hasta el inglés más educado sufre de vez en cuando algún exabrupto. No es una justificación sino la simple constatación de un mundo sin demasiada consistencia y nuestro caso de estudio no es la excepción. En él, la contradicción no es sólo entre interior y exterior, como ya fue mencionado, sino también entre interior e interior y exterior y exterior. Dicho así suena confuso. Quizás debería haber hablado de ambigüedad, algo así como: “la contradicción entre interior y exterior no es total: es ambigua”. No sé si queda claro. No te preocupes. No es nada tan terrible. Algunas perforaciones que dejan ver demasiado hacia el interior y uno que otro elemento que se

9 “And even if only its facade were known, or if in fact there were no building behind it, the diagram would still have a telling effect because it is a perfect drawing, weightless as pure line and transcending material, of neoplatonic order imposed upon or growing out of human life: hence the asymmetrical windows of various sizes, but all functions of the square, which slide across it.” En: Vincent Scully, “Everybody Needs Everything” en *Modern Architecture and Other Essays*, Ed. Neil Levine. (New York: Pinceton University Press, 2013), 321.

10 Véase: Job Floris, “The Trouble of Bob and Lou, or with foxes and Hedgehogs”, en San Rocco: Collaborations #6, (2013), pp. 106-111.



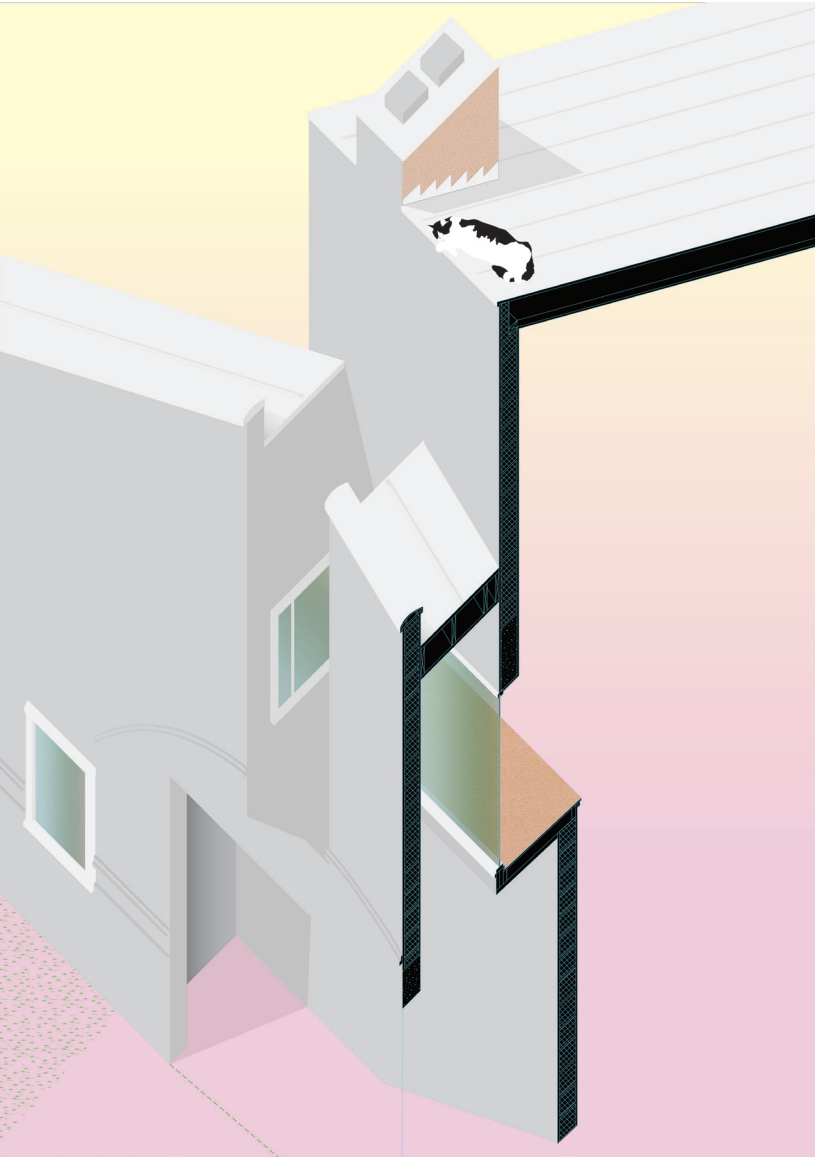


asoma por sobre la fachada, siendo el más notorio de éstos la chimenea. Hablando de ella, ¿no es notable como se funde con la escalera principal y que esta última después no conduzca a ningún lado?

Si observamos el más difundido de los cortes de la casa, la chimenea es presentada como contrapunto de la fachada. Esto bien puede parecer un accidente pero si nos aproximamos al dibujo en términos discursivos, más como la presentación de un argumento que como la representación de un edificio, el asunto no debe obviarse. La chimenea es sólida, la fachada no. En lógicas Semperianas podríamos decir: el fuego, el elemento central, es sustancial; el revestimiento que define el perímetro, no. ¿Artificial? Quizás. La información del corte al menos complejiza nuestra primera lógica de interior vs. exterior. Aquí no se trata solamente de la oposición de dos mundos, sino de la aparición de un centro geométrico que parece indicar algo bastante profundo. ¿Te acuerdas de la estufa a parafina del comienzo? Bueno, habría que reemplazarla por las reuniones en torno a la cálida chimenea. Por otro lado, lo reconfortante de la fachada, suponiendo que no haya nada más reconfortante que una cosa se vea como lo que dice ser, parece ponerse en tela de juicio. Es como si el vecindario se hubiera enterado de que la apariencia de casa no era nada más que una máscara, una impostura. En un escenario hipotético, la comunidad arquitectónica podría haber denunciado a Venturi por fraude tectónico, contratar a Frampton de abogado y condenar al acusado a pasar tres años y un día diseñando engañosas escenografías. No sé por qué ésto nunca sucedió.

Otro asunto llamativo tiene que ver con el acceso a la casa. La aparente simetría y bidimensionalidad de la fachada principal es distorsionada por una doble piel. De lejos parece un cartel publicitario anunciando un nuevo proyecto inmobiliario y, sin embargo, funciona como un espacio tridimensional que permite, entre otras cosas, esquivar la chimenea generando un acceso hacia la derecha. Falta de espacio, una fachada simétrica con un acceso central y la chimenea en el medio del asunto, la solución: descomponer el acceso. Detengámonos en esta resolución. Alguna vez, hablando del proyecto, el propio Venturi dijo que la casa diseñada para su madre era, al mismo tiempo, abierta y cerrada.<sup>11</sup> No puedo estar seguro pero

11 Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción*, 194.



intuyo que lo que quiso decir es que la casa, en su escala de ícono se presenta sin dudas hermética pero que, en una aproximación más experiencial, la casa parece perder esa opacidad, constituyéndose de hecho como una serie de planos o umbrales a atravesar. Como muestra el dibujo del detalle constructivo, no hay un límite sino una serie de ellos, con lo cual la propia definición de interior y exterior parece desdibujada.

Volvamos por un segundo a la condición mítica de la casa. Si como dice Barthes el mito busca naturalizar el lenguaje sacándolo de la historia y haciéndolo parecer un “cuadro armonioso de esencias”,<sup>12</sup> Venturi remistifica el mito haciendo explícita la sedimentación. Uno tras otro, la redundancia de planos remite precisamente a eso. En vez de desestabilizar el mito desde una arqueología o a través de la mirada inocente de un niño, la operación de Venturi prefiere la superposición de un mito abiertamente artificial.<sup>13</sup> No hay nada que develar: “el mito no oculta nada”. O, más bien, sólo oculta otro mito. La casa materna no es una mentira, la casa con forma de casa tampoco. Él lo sabía. Por eso lo único que trató de hacer fue resignificarla. No completamente sino complejizándola, deformándola.<sup>14</sup>

Estoy seguro que, de haber estado viva para leer este texto, la señora Venturi no se habría molestado. Ella también sabía. Dejando de lado la moralina y el qué dirán de algunos vecinos malintencionados, no cualquiera vive en un mito y su hijo le construyó uno especialmente, uno sólo para ella.

12 Roland Barthes, *Mitologías*, traducido por Héctor Schmucler, (Mexico DF: Siglo veintiuno editores, 1999), 136.

13 “Realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial: y este mito reconstituido será una verdadera mitología (...) Bastará para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito.” En: *Ibid.*, 136.

14 *Ibid.*, 132.

## Bibliografía

-Barthes, Roland. *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler. Mexico DF: Siglo veintiuno editores, 1999.

-Colquhou, Alan. "Form and Figure" y "Typology and Design Method" en *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: Opposition Books y MIT Press, 1981.

-Colquhou, Alan. "Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin" en *Oppositions Reader*. Ed. Michael Hays. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1988.

-Empson, William. *Seven types of Ambiguity*. Nueva York: New Direction, 1966.

- Floris, Job. "The Trouble of Bob and Lou, or with foxes and Hedgehogs", en San Rocco: Collaborations #6, (2013), pp 106-111.

-Jameson, Fredric. "Architecture and the Critique of Ideology" en *Architecture Theory since 1968*. Ed. Michael Hays. Londres, Cambridge: The MIT Press, 1998.

-Jameson, Fredric. "El posmodernismo y la sociedad" en *El Giro Cultural*. Traducido por Horacio Pons. Nuenos Aires: Manatnial, 2010.

-Lévi-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. Traducido por Hector Arruabarrena. Madrid: Alianza Editorial,

-Rykwert, Joseph. "The Necessity of Artifice" en *The Necessity of Artifice: Ideas in Architecture*. London: Academy Editions, 1982.

-Scott-Brown, Denise. "On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social and Radical Chic Architects" en *Oppositions Readers*. Ed. Michael Hays. Nueva York: Princeton University Press, 1998.

-Scully, Vincent. "Everybody Needs Everything" en *Modern Architecture and Other Essays*. Ed. Neil Levine. New York: Pinceton University Press, 2013.

-Stern, Robert. "Gray Architecture as Post-modernism, or, Up and Down from Orthodoxy" en *Architecture Theory since 1968*. Ed. Michael Hays. Londres, Cambridge: The MIT Press, 1998.

-Venturi, Robert. *Complejidad y Contradicción*. Traducido por Antón Aguirreogitia y Eduardo de Felipe Alonso. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

SÓLO OTRA CASA SUBURBANA  
MÁS O UNA CASA PARA MI  
PADRE QUE ES UN ABOGADO  
AMANTE DE LA SOLEDAD,  
OTRA PARA MI MADRE  
RETIRADA QUE SE DEDICA A  
HACER CUADERNOS, OTRA  
PARA MI HERMANA MAYOR QUE  
NO SE QUIERE IR DE LA CASA Y  
CREE EN EL MÁS ALLÁ, OTRA  
PARA MI HERMANA MENOR  
QUE PASA HORAS Y HORAS EN  
EL BAÑO Y UNA CASA PARA  
MI ÚLTIMA HERMANA Y LA  
MENOR DE TODOS, QUE CREE  
FIRMEMENTE EN LA LIBERTAD

FIRMEMENTE EN LA LIBERTAD  
MENOR DE TODOS, QUE CREE  
MI ÚLTIMA HERMANA Y LA  
EL BAÑO Y UNA CASA PARA  
QUE PASA HORAS Y HORAS EN  
PARA MI HERMANA MENOR  
CREE EN EL MÁS ALLÀ, OTRA  
NO SE QUIERE IR DE LA CASA Y  
PARA MI HERMANA MAYOR QUE  
HACER CUADERNOS, OTRA  
RETIRADA QUE SE DEDICA A  
OTRA PARA MI MADRE  
AMANTE DE LA SOLEDAD,  
PADRE QUE ES UN ABOGADO  
MÁS O UNA CASA PARA MI  
SÓLO OTRA CASA SUBURBANA



*Locked doors within a house mean either joy or horror.*

John Hejduk, *Such Places as Memory*

## I

Mientras hacía esta tesis y en la más extrema desorientación respecto a qué hacer de proyecto, decidí irme de mi casa. La mayor parte de las razones detrás de esta decisión no parecen pertinentes de ser mencionadas aquí. No soy amante de las autobiografías y menos de la arquitectura autobiográfica. Bastará con decir que tenía veintiséis años y quería vivir solo.

Lo cierto es que, por el breve lapso de algunos días, pensé, con la inocencia de cualquier neófito en la materia, que la tranquilidad del nuevo hogar podía incidir positivamente en mí bloqueo académico. Evidentemente no fue así. El tema de la tesis llevaba ya un tiempo resuelto pero el proyecto parecía siempre una versión desmejorada de todo lo que había aprendido. En otros campos de conocimiento este escenario no habría sido tan dramático, sin embargo, en arquitectura, la aplicación de contenidos muchas veces parece ser la única manera de no levantar dudas acerca de

la utilidad de éstos. Los arquitectos pertenecen a aquél curioso grupo de individuos que confían casi ciegamente en las imágenes y descreen profundamente de las palabras.<sup>1</sup> Sabía que era una casa, que su diseño estaba ligado a Alberti, Loos, Venturi y tantos otros amantes de la máscara y nada más. En pocas palabras: me faltaban un encargo. Y si a esta incertidumbre se le suma el hecho que se trataba de un examen de final de carrera, y que ahora debía asegurarme de ir a comprar las legumbres el día martes porque ese era el día en que la cadena de supermercados Tottus dispone un descuento del 30% EN TODAS LAS LEGUMBRES, el resultado no podía ser sino un nivel de ansiedad y expectativas desmedido que, lejos de favorecer las ocurrencias, lo único que parecía favorecer era la reproducción infinita de esas ideas a las que sólo cabe tildar como malas. Todas las imágenes que podía visualizar mentalmente parecían responder a aquél horizonte imperativo del proyecto sexy. Proyectos en geografías donde sólo es posible llegar luego de un viaje con tintes iniciáticos y con programas, por lo general sociales, que parecen simultáneamente demostraciones de altruismo y radicalidad política: todas características que podía vincular al diseño de centros comunitarios autogestionados en Marte, obviamente contruidos con los desprendimientos de la Estación Espacial Internacional (EEI) luego de que ésta fuese impactada por un meteorito pero que, lamentablemente para mí, poco o nada tenían que ver con la máscara, con el diseño de una casa y con los referentes que había estudiado. Seguía sin poder determinar qué iba a diseñar, salvo que era una casa.

Durante ese período di con un texto escrito por David Foster Wallace; un discurso hecho con ocasión de una ceremonia de graduados de alguna universidad norteamericana.<sup>2</sup> De más está decir que lo leí sin ninguna pretensión de vincularlo a mi tesis: se trataba de un texto para egresados y mi problema era egresar. El texto comienza, como cualquier buen discurso, con una historia.

1 Te recomiendo que revises la tesis de mi amigo Nicolás Maturana.

2 La Universidad era la de Kenyon y el texto fue publicado como *Esto es agua*.

Había una vez dos peces jóvenes que iban nadando y se encontraron por casualidad con un pez mayor que nadaba en dirección contraria; el pez mayor los saludo con la cabeza y les dijo: “bueno días, chicos. ¿Cómo está el agua?”. Los dos peces jóvenes siguieron nadando un trecho, por fin uno de ellos miró al otro y le dijo: “Qué demonios es el agua?”.

La historia, como explica más adelante el propio Foster Wallace, tiene un sentido preciso: “el hecho que las realidades más obvias, ubicuas e importantes son a menudo las que más cuestan de ver y las que más cuestan de explicar.” Haciendo precisamente aquello de lo que la historia pretendía disuadirme, no presté demasiada atención al texto sino hasta varias semanas más tarde, gracias a una conversación con mi profesor guía. Él había podido ver, gracias a que finalmente le había hecho llegar algo medianamente terminado, que si la máscara se trataba de cómo mediar un interior conocido con un exterior ajeno, entonces, el proyecto no sólo debía ser una casa sino una casa de alguien que yo conociera. Si no recuerdo mal, que conociera íntimamente fueron sus palabras exactas. Se trataba de evitar el tipo de conocimiento que por ser sintético termina siendo simplemente genérico. Por el contrario, debía diseñar una casa para alguien lo suficientemente cercano a mí como para conocer sus secretos cotidianos y saber de qué demonios se trataba ese paseo por el jardín de todos los domingos a las cuatro de la tarde. Necesitaba Nombres Propios. Por lo mismo, el proyecto debía lidiar con el hecho que la única realidad que conocía es una bastante corriente, rayando en lo banal; debía también responder a que sólo he vivido en suburbios perturbadoramente tranquilos y que, desde que tengo uso de razón, me la he pasado rodeado de gente común sin grandes urgencias. Y fue sólo en ese momento que recordé la historia de los peces y el agua. Los protagonistas habían estado todo el tiempo ahí, algunas veces hasta asfixiándome, aún cuando recientemente me había distanciado levemente de ellos. Debía hacer una casa para mi familia.

Ese mismo día fui a visitar a mi madre para contarle. Mi pieza ahora era un taller de encuadernación.

**Continuará...**

**el 24 de Agosto**



**Así está mi ex-pieza actualmente.**