

ambigüedad específica
siete ideas para el espacio tropical

CAMILO RESTREPO

i

i

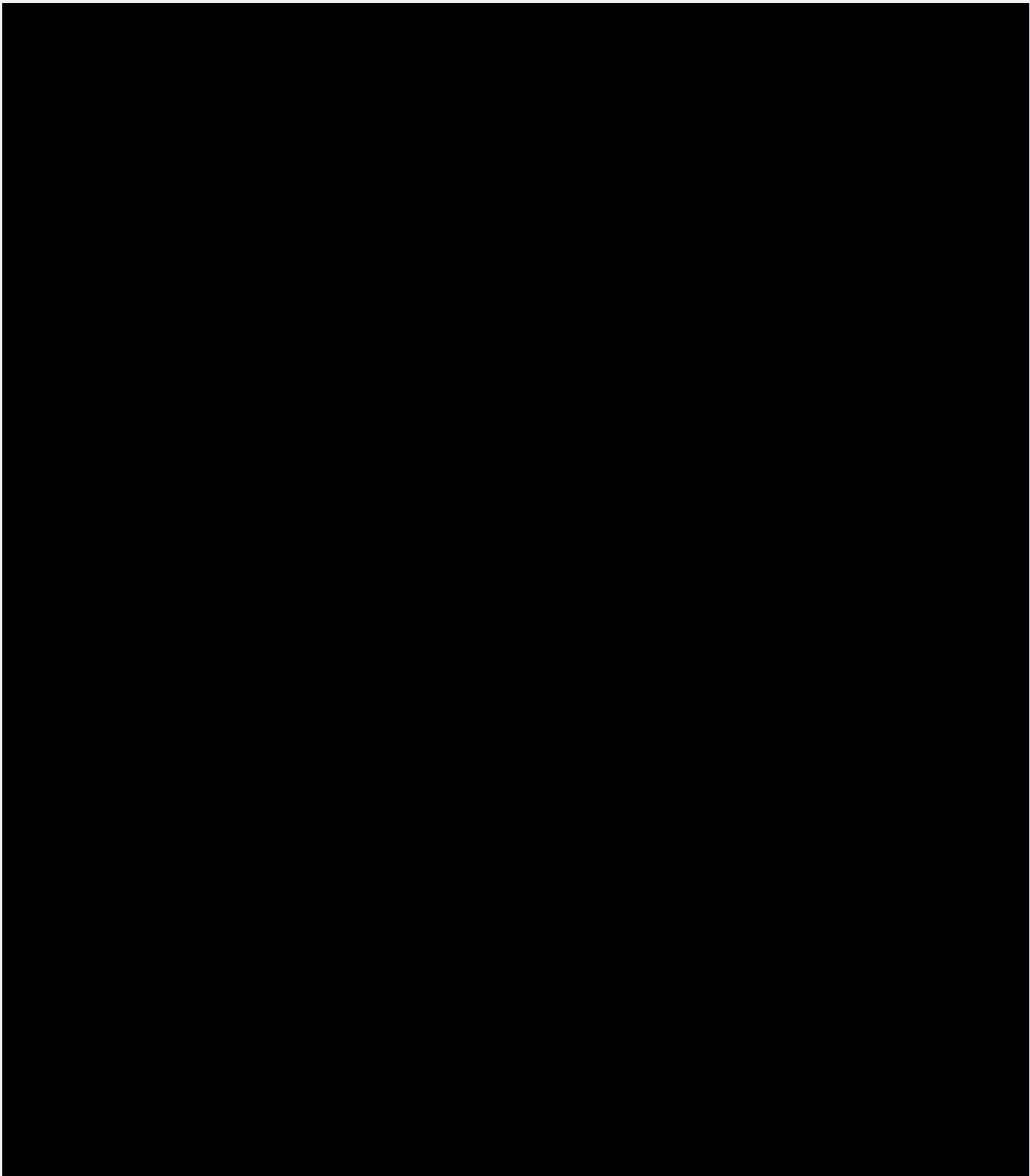
i

i

i

i

i



- Camilo Restrepo es arquitecto, con su estudio profesional radicado en Medellín, Colombia, y profesor de Proyectos en su ciudad y en diversas sedes europeas y americanas. Dictó el seminario Proyectos para Hacer Ciudad el 27 de noviembre de 2019, en el cual, previo a una discusión teórica sobre algunas de sus obras, desarrolló argumentos desplegados en el presente ensayo.

La expresión *ambigüedad específica* es, de manera simultánea, un oxímoron y una redundancia. La arquitectura pensada desde el trópico también es, en su estructura reflexiva y en su condición espacial, un oxímoron, contradictoria y redundante. Por lo tanto, una arquitectura que contiene pensamiento tropical debe plantearse pertenecer y construir un tercer orden: ambiguo, impreciso y poroso.

Existe algo fundamentalmente visible, específico y especial del trópico como geografía y cultura y es aquel en el que sus referencias y sus configuraciones son constantemente ambiguas, y a muchos tiempos. Entender estas dinámicas inciertas y de inestabilidad desde el valor del diseño y ser capaz de insertarse bajo estas reglas de juego instauradas no por un sistema tradicional de opuestos que se complementan, sino ya por un tercer orden que no parte precisamente del paradigma occidental que plantea la precisión como necesidad y requerimiento para apuntalar el mundo de las ideas y los argumentos.

Ese tercer orden parte de la aceptación de la ambigüedad instrumental y de la imprecisión espacial como contexto, y ha sido nuestro marco operativo y nuestra coartada intelectual. Como arquitectos, esta postura desde lo impreciso, lo ambiguo, lo incierto nos ha permitido construir otras versiones de nosotros mismos que buscan permear la sociedad en sus dilemas estructurales de integrar y construir campos de relación con el entorno construido, independiente del nivel social o económico, indiferente de los recursos, para poder, así, enfrentar de manera alternativa los dilemas y retos de estos tiempos en geografías e identidades culturales hiperespecíficas.

Nuestro lente operativo parte de la ambivalencia y la posibilidad de construir un tercer orden no de origen maquínico, ni culturalmente nostálgico: optimista mas no positivista, no de aquel que piensa que la erosión cultural acelerada por los procesos de interconectividad y globalización desmoronan los saberes y tradiciones, sino, precisamente, lo opuesto. Creemos que estos tiempos demandan observar con detenimiento las historias y tradiciones hiperlocales para, precisamente, enlazarlas y protegerlas a través de las dinámicas del espacio construido; de entender la arquitectura como esa reflexión material en el espacio con posibilidad de ser un enlace entre tiempos, entre condiciones, impreciso y mestizo; de contradecir el mundo homogéneo y hacerse valer y perdurar por su especificidad, especialidad y singularidad, no por la homogeneidad planteada y sugerida por una globalidad superficial alimentada por el exceso de información y golpes de opinión.

Dado lo anterior, se hace necesario encontrar desvíos de la narrativa circulante, de aquella narrativa que ha encasillado a la arquitectura del trópico en valores fundamentados en sus rasgos más superficiales para el observador foráneo —aquel que cree que el trópico es una playa blanca y su naturaleza, siempre exótica y exuberante— y, quizá, al mismo tiempo, los más distintivos: su ingenio frente a la escasez de recursos o por ser —o aparentar ser— socialmente combativa frente a las desigualdades de su contexto. Este encasillamiento es problemático, tanto al interior de la disciplina en los lugares donde esta se desempeña como en la comunidad de arquitectos desde donde se valora y se da espacio a la información circulante.

Para algunos arquitectos practicantes que desempeñan su trabajo desde el trópico, esta caracterización convierte los rasgos antes mencionados en un lastre pesado de llevar y sostener, incluso muchos, en un acto de decencia narrativa y presentación personal, no exhiben estas cualidades a manera de eslogan oportunista, a pesar de que su arquitectura despliega cierto poder transformador. Contrario a muchos otros, que lo hacen con el propósito de adquirir reconocimiento global, casi siempre a sabiendas de que esta postura está más cerca de construir cierta atención, dado que otorgar los poderes transformadores que atribuyen a la arquitectura es difícil de comprobar y que, en muchos casos, su obra construida poca fe puede dar de semejantes milagros.

Limitar el contenido de la arquitectura del trópico bajo estas características oculta otras arquitecturas posibles y, quizá, más completas, atadas a discursos más amplios y universales, relevantes y pertinentes disciplinalmente para el mundo de hoy, con mayor complejidad y profundidad, más allá de la imagen ya depositada y cargada en el cliché del trópico de playas blancas, el trabajo comunitario y los aguerridos arquitectos luchando contra la desigualdad.

Desde lo disciplinal, esta situación alimenta falsas tradiciones en el ámbito local y excluye la posibilidad de insertar otras voces en la disciplina a nivel global desde el trópico, pero, sobre todo, divide y categoriza el *statu quo* de la arquitectura global, constituyendo dos caracterizaciones: aquellos arquitectos que son socialmente responsables desde la periferia, aparentemente poco versados para alimentar las cuestiones disciplinales, y aquellos que hacen arquitectura usualmente desde el centro, con presupuestos holgados y sin anteponer las cuestiones sociales a su discurso, pero aparentemente más significativos para expandir y mover el límite disciplinal.



Es, entonces, cómo esta división de arquitectos instrumentados en los fundamentos de la arquitectura y arquitectos ingeniosos reportando desde el frente refuerza las preconcepciones de lo que esta mirada externa cree y quiere ver en la arquitectura del trópico: arquitecturas con altos rasgos modernos, flotando en exóticos jardines, barrios marginales rodeados de arquitecturas grandilocuentes pujando por convertirse en el icono identitario de una ciudad dando poderes heroicos a la arquitectura para salvar el mundo y estimar que, de manera subjetiva, esta es pertinente por su capacidad de rescate urbano y social.

Dada esta condición, no es fácil desprenderse de la información de referencia circulante y forzar la mirada en otra dirección para hacer notar que la arquitectura en el trópico es austera pero sofisticada, sostenible y pragmática, y que está hecha de otros elementos compositivos y capas diferentes más allá de las aparentes. O que, incluso, estas difieren de los modelos de composición espacial nórdica o austral, aquellos predominantes en el flujo de información global y difundidos como valores contemporáneos globales.

Para forzar la mirada en otra dirección se hace necesario reubicar los valores críticos y las capacidades de la arquitectura del trópico, ubicándola en un plano más objetivo, más concreto, de tal manera que sea posible no solo explicar por qué la arquitectura del trópico ocupa un lugar importante en la narrativa global, sino también por qué puede determinar nuevas miradas, más generosas y objetivas: quizá, porque atiende de manera más holística la relación entre práctica y disciplina en los lugares donde se desempeña.

Animarse a desencallar la arquitectura del trópico de semejantes lugares comunes —y conflictos mediáticos— requiere la azarosa condición de aceptar que el trópico todo lo invierte y enfrentar que las apariencias son engañosas, pues allí el espacio, queriendo mostrarse de una manera, realmente es de otra, jugando constantemente al malentendido y a la interpretación. Es importante hallar y determinar a partir de qué modelos de estructuración espacial opera la arquitectura del trópico, indagar acerca de los espacios de reflexión que asisten a la disciplina pensada desde allí, y así desarrollar las herramientas de acción de la práctica que se resistan a estas categorizaciones.

Posiblemente, el asumir posturas críticas y operativas a partir y desde un hacer a medio camino entre la teoría, que reflexiona sobre la práctica específica, y la práctica, que cuestiona la teoría absoluta, permite redescubrir y definir cuál y cómo es el espacio tropical de hoy. Instrumentarnos disciplinalmente más allá de las referencias obvias de los clichés modernos o los romanticismos del regionalismo crítico, ocupando un espacio mucho más amplio y diverso, sin someterse al orden binario de arquitecturas centrales y periféricas.

Ubicarse a medio camino entre la teoría y la práctica se hace, entonces, pertinente, porque, posiblemente, en esa condición *entre* estados se refleja e instrumenta la misma condición del espacio tropical y de la práctica de la arquitectura en estas geografías, aquella que conlleva una forma de pensar particular, más flexible, menos compartimentada, más oportuna y oportunista, donde el espacio construido y el pensamiento que lo construye y reflexiona sobre él se tornan uno solo.

Teniendo presente la actitud de consolidar práctica y pensamiento como una sola y al atreverse a desviar la mirada sobre cuestiones ordinarias que, quizás, pasan desapercibidas por su configuración vernacular, su cotidianidad o en su ausencia de referencias históricas fácilmente legibles, se puede establecer un tejido complementario que absorba y dispense instrumentos proyectuales y críticos para, poco a poco, ir estableciendo una nueva escala de valores y cualidades espaciales que permita explicar y valorar la arquitectura del trópico más allá de lo obvio o característico a simple vista.

Para encontrar y definir la ambigüedad específica, asistimos a revisar y visitar la geografía, las estructuras formales y sus configuraciones tipológicas, sus sedimentos históricos con sus elementos característicos, sus oportunidades y arbitrariedades, a posicionar los propósitos de esta frente a la disciplina y sus valores, para así reconocer las limitaciones de la práctica. Desde esa construcción artificiosa y elaborada, pareciera relevante mirar simultáneamente el mundo contemporáneo, así como las capas de la historia. Cuando aseveramos que la arquitectura es una forma de pensar, implica, necesariamente, tener una percepción elaborada y propia del mundo para hacer que el proyecto, una vez sea insertado en esa realidad, tenga una lógica en el tiempo y el contexto y construya, así, correspondencias y confluencias.

Con este fin como objetivo, es pertinente llenar los vacíos narrativos, o bien porque existen pruebas que demuestran que la ambigüedad específica es una condición espacial existente en el trópico, o bien porque es posible construirla ante la ausencia de posicionamientos instrumentales que

permitan contextualizar y dar valor a las manifestaciones de la arquitectura en el territorio, más allá de un marco de interés y selección elaborado y construido puramente desde la atracción que suscita lo exótico.

La ambigüedad en el rol de los elementos de la arquitectura, la elasticidad del límite, la ausencia de climatización mecánica, la sorpresa de lo inesperado, la contradicción y lo simultáneo configuran una materialidad realmente pragmática, habitualmente producto de las restricciones y la aceptación profunda de la limitación técnica. Estos elementos confluyendo en otros climas y geografías se rechazarían unos a otros y se manifestarían como confusión. Pero estos, al confluir en el mismo espacio-tiempo del trópico, producen una ambigüedad específica, una complejidad y una contradicción desatadas directamente de la historia circulante, aquella referida a adaptaciones, elaboraciones y malentendidos, contraria la lógica narrativa de otras latitudes, donde los linajes y las herencias del saber hacer y la inscripción de la historia son casi siempre nítidos y casi coherentes.

Confluencia: forma y proyecto

La ambigüedad específica localiza y posiciona el proyecto entre condiciones, lo convierte en objetivo e instrumento para mediar entre contradicciones e ilusiones, pero, ante todo, para producir y posibilitar un hecho construido que tenga y produzca valor cultural, sin temor a decir también que debe ser bello. Esta operación se apoya en la condición estratégica de la forma, porque esta es la manera tangible con la que somos capaces de hacer que en la arquitectura haya relaciones y coincidencias con los lugares. Es la manera de articular confluencias entre formas de pensar, observaciones, maneras de hacer y técnicas de construir.

Garantizar que nuestras ideas, nuestras formas y maneras estén alineadas y respaldadas por una mano de obra o un proceso técnico viable en un contexto limitado y restrictivo es lo que permite la pertinencia del hecho construido. Dada la capacidad instalada tanto de mano de obra como de disponibilidad material o técnica que informa sobre el contexto y nos reinforma sobre lo que es viable, en muchos casos, las formas que podemos pensar versus las que podemos construir conllevan a elegir ciertos elementos de la arquitectura sobre otros. Se limita el *cantilever* y las grandes luces, pero se resalta las columnas y la repetición de estas en su rol en el sistema organizativo espacial y de planta. Hacer una arquitectura que no seamos capaces de construir es

aberrante, pues la relación incoherente entre el dominio de las formas y su existencia como espacio tangible solo arroja y produce sospechas sobre nuestra capacidad mediadora, aquella entre el mundo de las ideas y la realidad ocupada.

Dada la estructura económica y social de los contextos tropicales, los procesos de decisión material, elaboración, fabricación y estructura material están siempre encadenados simultáneamente a labores de economía informal o herramientas de supervivencia, a la artesanía, la industrialización y la tecnología como instrumento mecánico o digital. Este encadenamiento sucede de manera desigual, permitiendo una materialidad y formalización un poco prisioneras de lo arcaico y, quizá, del accidente.

En otras palabras, no es una arquitectura que esté dominada por la máquina, por procesos industriales o de fabricación material avanzada. La arquitectura que produce la ambigüedad específica está desempeñada en un lugar en el que los procesos de materialización se desplazan constantemente. Hemos de reconocer que esto conlleva a que el proyecto sea un ensamble de carácter mestizo; es un proyecto que es capaz de sumar inteligencias entre elementos y saberes, que se organizan primordialmente para resolver una necesidad, nunca un lujo, y que pocas veces se expresan como un excedente.

El proyecto sucede por un proceso de acumulación, no necesariamente de edición ni de síntesis; no admite descartar o preconcebir las ideas de antemano. La suma de ideas, de discusiones, de poner elementos sobre el tablero guía la discusión para que surja un punto de confluencia entre muchas ideas, tiempos, lugares y reflexiones, apoyados en la historia de lo ordinario y lo vernacular o haciendo eco de la historia universal de la arquitectura, aquella que no tiene fronteras y parece ser de libre uso.

Cuestiones Afirmar que el arquitecto es **disciplinares**, un instrumento más del poder dentro de una estructura **realidades** política no necesariamente quiere decir que la arquitectura sea política. Al arquitecto, al pertenecer a una profesión **profesionales** mediadora, le corresponde

asumir una postura frente a las condiciones del entorno, el hábitat, el medioambiente, la cual, aunque él no lo manifieste abiertamente, lo lleva a inferir en el ámbito de lo público, y, por ende, su accionar se hace político, puesto que sus decisiones en relación con el espacio involucran múltiples capas

de la sociedad. Pero, si el arquitecto pretende operar desde lo puramente político o con la ambición de insertarse en terrenos donde sus instrumentos desaparecen —aquel de dar forma— y se adentra en la retórica discursiva de aquel que pretende hacer arquitectura desde otras disciplinas, su potencial de acción desde la disciplina se desvanece y pasa a ocupar el espacio de otros.

Al mismo tiempo, si este es capaz de desprenderse de todas esas cargas y responsabilidades que se autoimpone —principalmente aquella de creer que su rol político es transparente— y en vez de esto se libera de sí mismo siendo simplemente consciente de buscar cómo hacerse necesario en su hacer como arquitecto desde la arquitectura misma, posiblemente puede hacerse mucho más relevante que pretender ser el sociólogo o el biólogo que no es, puesto que adquiere la capacidad de visualizar sus campos de acción de manera pragmática al identificar las pequeñas grietas del sistema, allí donde puede realmente ser un agente políticamente activo, desde sus habilidades, no sus disfraces.

Es, entonces, allí donde surgen las dudas y, con ellas, nuestro posicionamiento: ¿dónde ubicar la arquitectura como disciplina y práctica? ¿Aquella que construye problemas para sí misma —disciplinal— o esa práctica que soluciona problemas más allá de sí misma —profesional—? ¿Y cómo trenzarlas desde nuestra perspectiva a una realidad dinámica, imprevista y cambiante?

Para poder buscar respuestas debemos navegar y nadar —a veces a contracorriente— en dos mundos paralelos que, de manera permanente, se redefinen a sí mismos dada la tensión y ambigüedad que estos suponen. Navegar y nadar con el firme propósito de hacer explícitos los terrenos en los que nos podemos mover con mayor soltura, haciendo uso de la capacidad de conectar los puntos, comprender y cristalizar los análisis y las proyecciones de estos en algo tangible.

En la ambigüedad específica es importante posicionarse entre estas condiciones: la de la disciplina de la arquitectura como una cuestión que se plantea y construye problemas inherentes a ella misma, que tienen la capacidad de enlazarse con la tradición de la historia, la cultura y la geografía, una realidad particular, y la de una práctica que trata de resolver problemas en un contexto, pero que, al mismo tiempo, en ese oscilar y ese devenir, en ese intercambiar las razones de la profesión y las cuestiones de la disciplina, se encuentran libertades de maniobra en una sociedad, un tiempo, un momento y un contexto en particular.

No se trata de construir novedades ni hacerse nuevos: se trata de atender y ampliar nuestro rol sin abandonar



nuestros instrumentos, moviendo el límite de la disciplina a partir de definir la idea de espacio para nuestro tiempo y lugar y de hallar las formas en que nos relacionamos en él, para así dar prioridad a la construcción del pensamiento arquitectónico y su traducción en forma proyectada a través del tiempo, pero también como historia con sus implicaciones en el presente, sus maneras de disponer el espacio y sus contradicciones inherentes, aquellas que son imposibles de visualizar antes del día de uso y ocupación. En la construcción de correspondencia entre espacio pensado y espacio ocupado, se construye una nueva capa desde la cual aprendemos y expandimos nuestra noción de arquitectura. De ahí que las arquitecturas más interesantes sean aquellas que son tan inaprensibles que no solamente nos convencen de lo que creemos o de lo que queremos hacer, sino que también nos cuestionan lo que hemos hecho.

Si pensamos la arquitectura desde el otro ámbito, que es el ámbito profesional, estaríamos atendiendo, básicamente, asuntos del entorno laboral, mucho más cercano a lo que podríamos llamar la industria de la

construcción o el sector inmobiliario. Lo profesional son aquellas cuestiones que están mucho más vinculadas al quehacer como una actividad que se desempeña en un horario establecido, con unas características laborales en las que hay unos retos y unas demandas mucho más cercanas al mundo del capital.

Concentrarnos solo en los aspectos profesionales nos llevaría, inevitablemente, a desprendernos, incluso, de la utopía y la ilusión, al introducirnos en un mundo regido únicamente por el mercado. Pero desconocer lo profesional sería perder, de alguna manera, los medios de inferir en la realidad de lo construido, lo que es habitable, verificable, aquella materialización que nos permite estar allí, ocupar la arquitectura pensada, estar en ella.

La arquitectura es una confluencia de saberes, de disciplinas, de conocimiento. Desde esta mirada, una arquitectura de la ambigüedad específica debe ser optimista, pues la arquitectura implica cambio. Por lo general, inserta algo que no existía o anima algo que estaba dislocado, bien porque es capaz de leer algo que allí existía y lo potencializa o simplemente porque el arquitecto posee una capacidad



de observación particular y pertinente sobre esos lugares y transporta esos pensamientos al ambiente construido, de la mano de un bagaje idealista, proyectual y material, que coinciden a manera de documento técnico y negociación social como un proyecto específico, susceptible de cuestionar el límite, pero, al mismo tiempo, de definirlo.

Este dualismo, *profesión/disciplina*, aquel de las ideas y el mercado, indudablemente obliga a cuestionar cuál es el rol de la historia y lo que somos capaces de extraer, leer y construir desde esta, pues está llena de ejemplos y situaciones en las que el dinamismo y la codependencia de lo disciplinal y lo profesional ha permitido mover la vara y los valores de referencia. Posiblemente, la historia no es ese pastel de milhojas lineal tan fácil de leer. Cada vez que se reescribe la historia, se reescribe el presente y el futuro. ¿Qué herramientas son útiles para atar una práctica con valor cultural a un sitio y una geografía específica o particular, cuando su historia local es fragmentada, efímera y materialmente —en el sentido arquitectónico—, quizá, insuficiente?

La historia como documento abierto

En muchos lugares tropicales, gracias al buen clima y sus condiciones ambientales, los rasgos habitacionales, a lo largo de la historia, solamente han quedado registrados a través de algunas tipologías que han cruzado los mares y se han depositado por siglos en lugares disímiles, abruptos y temporales. Habitar en muchos de estos lugares significaba —incluso hoy— acomodar ligeramente el espacio para resguardarse de la lluvia o un intenso sol, un arreglo espacial casi primitivo.

Dado lo precario de las construcciones ancestrales, no hay trazas de estas viviendas en muchos documentos, permitiendo, así, que las sociedades colonizadoras impusieran tipologías de sus lugares de origen y que, con el paso de los años, estas fuesen absorbidas y modificadas silenciosamente hasta el día de hoy —incluso desconociendo cómo fueron los procesos de dicha asimilación—, pues el trópico aborrece escribir su historia, quizá porque todos

los días parecen ser los mismos al carecer de una referencia de cambio que pueda dar fe del paso del tiempo tan contundente como son las estaciones.

¿Qué es, entonces, la historia en un lugar donde el paso del tiempo no está marcado por ciclos altamente diferenciados en la temperatura, el follaje y los animales, de manera tan marcada como cuando existen las estaciones? ¿Cuáles son las herramientas de la historia que podemos usar para tratar de establecer una narrativa y un vínculo con el mundo material, cuando, incluso, la noción de historia es casi inexistente?

Pensar en el vestigio histórico o la ruina como documentos accesibles y narrativos es casi imposible, pues la naturaleza recupera para sí misma su territorio, y al absorber las construcciones ligeras que se asentaban allí, solo queda remitirse a documentos pictóricos ancestrales que, en su interpretación ilustrada o renacentista, carecen de una objetividad narrativa que nos facilite entender o descubrir sus formas de vida originales, más allá de la impresión causada a la mirada europea al asistir al encuentro casi mágico con pobladores de otras tierras, con costumbres desconocidas y sin referencias previas de sus formas de vida. Aceptando esta condición, dichas representaciones son tan verdaderas e instrumentales como si fuesen el vestigio vivo de dichas formas originales de habitar y ocupar el espacio, pues al ser el único documento que ha viajado en el tiempo nos debemos a él como si este fuese cierto, abriendo, así, la narrativa de la arquitectura occidental y universal a nuevas referencias y apuntes, permitiendo y apuntalando una tradición histórica del trópico expandida, multicultural y simultáneamente pervertida, facilitando y empoderando la construcción de una nueva narrativa con mayores libertades a partir de una interpretación viciada.

Una chambranita de madera con un techo para protegerse del sol y del agua, como narrativa de la casa primitiva, no solo se refiere, de manera romántica, al mito de la casa de Adán en el paraíso, sino que se convierte también en la posibilidad de una construcción humanista e ilustrada fundamentada en el nuevo mundo que vincula a la historia de la arquitectura occidental con arquitecturas sin historia material documentada. Esa relación con el material y la historia nos obliga a pensar y a mirar cuáles elementos de la disciplina de la arquitectura son aprehensibles para nuestro propósito de elaborar una narrativa de una arquitectura del trópico que surge de ese lugar, pero que establece vínculos con el mundo.

¿Cómo hacemos un lugar en la arquitectura para el espacio tropical y la ambigüedad específica, cuando tenemos

este tipo de situaciones? ¿A qué nos podemos adherir para tratar de hacer que esa historia de la arquitectura universal sea realmente universal, a diferencia de la historia de las naciones, que solo es significativa y significativa para la nación que la cuenta?

De alguna forma, el dilema en el que la narrativa del espacio tropical y la ambigüedad específica se ven atrapadas o forzadas a entender es, precisamente, aquel de cómo desnudar y determinar el quehacer arquitectónico ligándolo a una narrativa posiblemente europeísta y occidental, aceptando las arbitrariedades, la pérdida de hechos, y, sin duda, teniendo la firme intención de reclamar ese espacio también como propio, porque la historia de la arquitectura de Occidente es, primordialmente, la historia de la arquitectura pensada y escrita desde Europa con las narrativas que desde allí se han construido.

Si hoy, como arquitectos, no somos capaces de establecer un vínculo con esa conversación, no podemos establecer una conversación con el mundo, ni mucho menos ocupar un espacio de mayor relevancia. De no hacerlo, estaríamos, entonces, estableciendo y continuando procesos de distanciamiento y aislamiento, que culturalmente no solo serían una pérdida para las necesidades del pensamiento liberal contemporáneo, sino que también no permitirían hacer que la arquitectura fuera un instrumento necesario de la cultura e incluso de la política.

En caso de desconocer esta condición, estaríamos instaurando, a perpetuidad, el modelo binario por el cual se valora el espacio tropical referido a la narrativa circulante, aquella que ha encasillado a la arquitectura del trópico en valores fundamentados en sus rasgos más superficiales y, quizá, al mismo tiempo, los más distintivos: su ingenio frente a la escasez de recursos o por ser —o aparentar ser— socialmente combativa frente a las desigualdades de su contexto. Y, así, perderíamos la posibilidad de insertarnos en una narrativa más densa, compleja, rica y llena de controversias, que, en cualquier caso, permite abrir el espectro y desequilibrar el tablero para dar nuevo valor a las diferencias sobre la diversidad.

Cuando hacemos ese análisis, el balance posiblemente es mucho más simple y debemos referirnos a las discusiones más básicas y, quizá, anacrónicas, pues solamente nos lleva a pensar y a apropiarnos de dos modelos de arquitectura y de fuentes de información universales que pueden ser repensadas: la cabaña y la cueva, la tectónica y la estereotomía. Estos dos hitos fundacionales —posiblemente anticuados en la discusión de la arquitectura para algunos y

probablemente caídos en el olvido para otros— nos llevan a sugerir y a entender que una arquitectura hecha desde el trópico y la ambigüedad específica puede ser una extensión interpretativa de un mito ilustrado, producto de la arbitrariedad acomodada de una narrativa incompleta o incomprendida, y que, gracias a la historia como documento abierto, nos permiten reformular el pasado y avizorar otro futuro. Bien decía Giedion, en *Espacio, tiempo y arquitectura*, que nadie puede tocar la historia sin cambiarla.

Estereotomía ¿Por qué establecer caracte-
tectónica, tectónica rísticas desde lo tectónico y
estereotómica estereotómico? Estos son mo-
 delos de creación y compren-
 sión espacial universales, que
 las poblaciones que se han
 asentado en el trópico han

sido capaces de calibrar, en su construcción y su forma, de tal manera que sus espacios respiran cómodamente y, al mismo tiempo, resuenan como una acción primitiva necesaria, aquella de hacerse un espacio de límites indefinidos pero impermeable y sombreado. Esa es la solución técnica y de supervivencia más básica para hacerse un lugar en el mundo en coordenadas tropicales. Estas condiciones de la estereotomía y la tectónica, al ser parte de los mitos fundacionales de la disciplina de la arquitectura, aquellos que van desde la cabaña primitiva de Laugier hasta el montículo de tierra de Loos, son lo que permite nuevas interpretaciones más allá del encanto primitivo o arcaico, tanto en las acciones que constituyen la arquitectura de la manera más simple como desde las asociaciones teóricas que estas organizaciones suponen y que, de manera cíclica, la disciplina retorna sobre ellas, quizás para recordarse a sí misma sus arbitrariedades o posiblemente para asegurarse de que la disciplina habita el mismo espacio.

El camino de la estereotomía tectónica y la tectónica estereotómica es un camino que redefine la cabaña y el monumento, la cueva y el arquetipo bajo otras reglas de juego operativas, aquellas que convierten lo descriptivo en instrumental y que permiten el flujo de lo contradictorio como posicionamiento material y de lo ambiguo como condición espacial.

De alguna forma, esto nos lleva al planteamiento de querer formular argumentativamente que una descripción de la arquitectura desde esta mirada permite, sin duda alguna, insertar interpretaciones y condiciones expandidas a una narrativa universal que busca explicar, desde el conocimiento

técnico y los recursos materiales, el hecho construido, no solamente como un problema técnico o material, sino como el producto de estos efectos, instaurados en un contexto, y sus posibles resultados y afectaciones al pensamiento arquitectónico cuando se plantea el hacer como una acción que define el espacio precisamente en su indefinición de borde, de límites porosos y ambiguos, y que se soporta en su condición organizativa de la gravedad y la materia en la oportunidad de invertir los recursos para poder establecer un espacio elástico y cinético, es decir, impreciso y ambiguo.

La arquitectura estereotómica es aquella en que la gravedad viaja de manera continua, en un sistema estructural sin interrupciones o desviaciones, y donde la continuidad constructiva y espacial es absoluta. Esa arquitectura tiene una apariencia masiva, monolítica, quizá, incluso, cavernaria. Aquella que es ambigua en su manifestación expresiva, donde dudamos de si se asienta sobre la tierra o realmente sale de ella. Esta es una arquitectura de espacio absoluto, de cobertizo constante, que no diferencia necesariamente entre muro y cubierta. La estructura puede estar oculta en su misma materialidad y forma, pero su continuidad existe porque su sustancia es casi uniforme, de atmósfera penumbrosa; este modelo es derivado de la cueva.

La arquitectura tectónica es aquella en que la transmisión de la gravedad no sucede de manera continua: sucede, entonces, de manera mediada a partir de la integración y articulación de elementos que la hacen y dan una expresión de multiplicidad, divergente y convergente al mismo tiempo, nudos donde la construcción es mediada por articulaciones que, a su vez, integran y marcan diferencias. Es la arquitectura de los huesos, del cuerpo, la que ocupa el territorio y la geografía levantándose sobre el

terreno, dejando pasar la vida bajo este y construyendo una nueva superficie y, con esta, una vida paralela. Es una arquitectura que busca construir la sombra, defendiéndose del calor. Es, por esto, una arquitectura reguladora, administra sus perforaciones y superficies para



determinar cómo controlar y filtrar la luz, por dónde entrar y cómo moverse. Este modelo se refiere a la cabaña.

Una cueva hecha de palitos, una cabaña monolítica. Esta oportunidad surge, principalmente, de un pensamiento pragmático, no solo aquel de hacer posible, sino también el de cuestionar, de manera técnica, los instrumentos y sus productos derivados, y de la posibilidad de desviar la mirada sobre cómo son las cosas y qué aparentan ser; en otras palabras, de tratar de invertir lo que parece obvio y que en su dislocación adquiere nuevos significados.

Arbitrariedad y necesidad: El hecho construido adquiere un valor particular en el trópico, particularmente si

hacemos uso de la idea de arbitrariedad en la arquitectura cuando Moneo se remite a explicar la formación del canon corintio extrayéndolo de *Los diez libros de arquitectura*, de Vitruvio. Allí no solo explica y enuncia cómo se formó e inventó el capitel corintio, sino también plantea la disyuntiva entre la arquitectura entendida como imitación y la arquitectura entendida como invención. La historia es más o menos la siguiente:

Una muchacha corintia, de buena familia, dispuesta ya para sus esponsales, enfermó y murió. Tras el funeral, su sierva recogió en un canasto las vasijas y las copas que la muchacha amó en vida y las llevó al monumento, dejándolo en lo más alto del mismo. Cubrió el canasto con un ladrillo garantizando que sus pertenencias le sobrevivieran tanto más que si el canasto hubiese quedado abierto. Por caso, colocó el canasto sobre una raíz de acanto que, a pesar de estar sometida al peso del canasto, floreció en primavera con profusión de tallos y hojas. Los tallos, al crecer, forzados por la presencia del ladrillo sobre el canasto, se rizaron, formando volutas en los ángulos. Calímaco, a quien por elegancia y refinamiento de sus labores los atenienses llamaban Catatechnos, pasó frente al monumento y reparó en el canasto y en las tiernas hojas. Atraído por el conjunto y la novedad de aquella forma, labró para los corintios columnas inspiradas en aquel modelo, fijando así las normas de sus proporciones.

Es llamativo e interesante cómo confluyen, en este texto, de manera recurrente, la idea de que los arquitectos



—como bien dice Moneo— «son capaces de transformar una imagen, una figura, una forma, en elemento arquitectónico y, en último término, en un edificio», y, al mismo tiempo —haciendo uso de la proposición que este hace—, «la arbitrariedad introducida en el pasado reclama el olvido, y toda teoría de arquitectura pretende justificar, desde la racionalidad, la forma». Es así como nos adentramos, entonces, en asumir como instrumental la confluencia de tres modelos de producción material, técnica y arquitectónica en el mito de formación del capitel corintio.

Estos nos llevan a pensar no solo en la forma de las cosas y el espacio que el material produce, sino también en la idea de ensamble como respuesta a una situación específica, fundamentada en el hecho construido, entendido este como la asociación técnica más probable a mantenerse en el tiempo a partir de los recursos disponibles, donde se ponen en juego solamente elementos materiales que adquieren sentido en relación con las ideas del espacio desde esa estereotomía tectónica y la tectónica estereotómica.

Más allá de la arbitrariedad de dar significado a la forma o a construir una lógica cultural sobre un fenómeno casual, llama la atención la triple confluencia de la organización técnica, la construcción de un contexto y la constitución material en una historia tan simple y significativa, aquella que se produce en la confluencia con el canasto hecho a mano como artesanía, como un saber hacer que se traslada de una generación a otra y como conocimiento cultural trasladado a partir de la cultura material; aquel que contiene algo en su interior, pero que en su tejido permite dejar pasar el aire, la luz, e insinúa una estructura que da soporte al peso del ladrillo, pero también media entre la naturaleza que crece y el soporte que este da al acanto.

Llama la atención el uso del ladrillo como material ortogonal, impermeable, aquel que diferencia entre adentro y afuera, que opera por su peso sobre el canasto, y que, estandarizado, si se quiere, podríamos hablar de preindustrialización (aunque no mediado por una máquina), como un proceso que tiene la capacidad de repetirse y producir las mismas piezas una y otra vez, que se puede fabricar exactamente de la misma manera y utilizar para múltiples fines, es decir, como instrumento para cubrir, macizo, sólido, continuo. Y, por último, vale la pena profundizar en un efecto inesperado del intercambio entre la naturaleza y la arquitectura, aquella que permite que naturaleza y forma construida intercambien información entre ellas de tal manera que la naturaleza (lugar) se haga imposible de imaginar sin la existencia de la arquitectura (canasto y ladrillo), y la arquitectura sea vista absolutamente incompleta sin la dinámica atmosférica y ambiental de la naturaleza.

El paso del tiempo y el clima también juegan un rol importante en la breve historia sobre la formación del estilo corintio. Veamos con detenimiento que la sierva utiliza el ladrillo, precisamente, para impermeabilizar y proteger el interior del canasto. El material de cubierta queda, entonces, a merced del tiempo, del clima y de un proceso de erosión, desgaste y adaptación. Su labor es dejar escurrir el agua hacia los lados, simplemente siendo un sello apoyado en un tejido orgánico que, seguramente por el tipo de entramado, adquiere propiedades resistentes a la carga, sosteniéndola y dando rigidez a las fibras, tal como una columna sostiene una viga. Y, por último, el paso del tiempo no solo visto como tiempo, sino como clima. Este ensamble, este hecho construido, seguramente permitirá que el sol, el aire y, eventualmente, la hoja de acanto construyan entre ellos un intercambio de fenómenos y experiencias, tanto en el espacio que sucede al interior con las pertenencias como en esa fina membrana que, aunque lejos del agua —gracias al voladizo del ladrillo—, permite que pase aire y se construya un espacio intermedio, elástico, aquel que va desde el borde del ladrillo, pasando por el tejido del canasto, hasta llegar al interior de este, construyendo esas atmósferas a partir de cada uno de esos núcleos de vida y vegetación que suceden entre lo diseñado y lo espontáneo.

Esta manera de entender la construcción no solo permite hacer posible materialmente el edificio y el espacio en un momento específico y bajo una regla de juego particulares, sino que también requiere una comprensión y un posicionamiento frente al hacer. Los detalles, la imperfección y el accidente, lo arbitrario, la estructura, el antidetalle se tornan fundamentales para que el hecho construido, en

vez de que sea esa maniobra truculenta de esconder cómo funcionan las cosas, se torne bastante claro y honesto, objetivo y directo; expresar cómo están hechas las cosas, abrir la caja negra, permitir que alguien pueda entender cómo está hecho el edificio, dónde están las cargas, dónde están los refuerzos, qué está pasando con los acabados. Y, por defecto, un mantenimiento, incluso, bastante simple: tratar de hacer que el detalle constructivo no sea un sistema de enmascaramiento, sino que sea la manera de hacer posibles las cosas, de asumir la responsabilidad que le corresponde, aquella de facilitar la comprensión entre el observador, el habitante y la pieza terminada.

Describir el territorio El mundo se dirige hacia una megacultura. Hoy hay muchas más cosas y comportamientos en común en lugares disímiles y distantes que posiblemente las que había hace quince años. Pero,

paradójicamente, a pesar de que todo el planeta camina hacia una homogeneización cultural generalizada, en parte acelerada y mediada por la conectividad y la proliferación de las redes sociales, empieza a surgir una marcada resistencia a la globalidad como fuerza homogeneizadora.

La resistencia a esa globalidad surge, precisamente, por lo dominante y violento que ha sido el desplazamiento de algunas culturas por el uso del capital y los medios. Hoy nos encontramos en una encrucijada entre cómo ser lo suficientemente locales para que las cosas en ese lugar tengan sentido y conexión con lo que ha existido ahí, pero, al mismo tiempo, tengan la capacidad de generar una discusión y un valor universal más allá de la hiperlocalidad, y que en este enlace con el mundo se puedan desarrollar mecanismos de protección a los más débiles, incluidos los territorios frágiles. Por lo tanto, una descripción propia del territorio se hace imprescindible, allí donde el hecho construido pueda estar atado a las especificidades del lugar y en sintonía con un sentido más amplio, aquel que permite cruzar las fronteras nacionales y convertirse en valores universales.

Pero es de advertir que, cuando decimos región o superficie, no podemos suponer que es de condiciones isomorfas: a partir de leves diferenciaciones, permite construir microvariaciones, identidades, algunas compartidas, otras únicas, pero que, en cualquier caso, son el insumo reactivo y estructurante en el proyecto de arquitectura.

Lo más interesante de la condición del territorio tropical es que tiene varios tipos de territorios: lo urbano, el campo, lo rural y lo selvático o lo inexplorado, lo que nos lleva, entonces, a preguntarnos cuáles son los instrumentos de trabajo en ese territorio cuando lo debemos intervenir. Quizá si Europa es un territorio constituido a partir de la homogeneidad de objetos heterogéneos, podríamos especular afirmando que el trópico es un territorio heterogéneo a partir de objetos homogéneos. Esta condición nos plantea, irremediablemente, la pregunta sobre cómo relacionarnos y diferenciar los objetos para permitir construir una narrativa y una operación que puedan trabajar sobre lo homogéneo, que confunde la mirada y, por ende, la acción cuando esta se presenta sobre un campo de lo heterogéneo. ¿Cómo es posible que la suma de objetos homogéneos pueda construir un territorio o campo homogéneo? Quizás es precisamente esta condición —que describíamos antes— del trópico: aquella que todo lo invierte y donde la observación permite entender que las diferencias están hechas de pequeñas variaciones, tal como los dibujos de Abel Rodríguez.

Dada esta situación de habitar una naturaleza de altos contrastes y condiciones, se hace necesario encontrar caminos, instrumentos y herramientas para describir el territorio y encontrar allí elementos útiles para definir el espacio tropical y sus características. Uno de estos instrumentos es el arte. La arquitectura está lo suficientemente lejana del arte para permitirse ser autónoma por sí misma, pero suficientemente cerca para establecer vínculos de co-dependencia y coevolución; es decir, absorbe y se vincula con información proveniente del arte, sus libertades y sus responsabilidades sociales. Posiblemente el arte es un instrumento de observación sobre cuestiones del paisaje o la sociedad, descripciones del entorno o elaboraciones que nos señalan caminos y expansiones. Un instrumento para encontrar caminos, definir y determinar el espacio tropical y su ambigüedad específica. Para este fin, usamos el trabajo de varios artistas que han trabajado sobre la selva, cuya manera de mirar puede ser instrumental y reveladora para definir una serie de características del espacio tropical y, con este, de manera recíproca, describir el territorio.

Primero, el de un artista indígena colombiano que se llama Abel Rodríguez: un artista contemporáneo que cuando trata de representar la selva a partir del dibujo, no la representa como una unidad absoluta de cuerpos específicos, sino que se concentra en representar el todo diferenciado (árboles-selva) a partir de la homogeneidad de lo pequeño (hojas de los árboles). Así, la selva y su espacio son la suma



de los pequeños detalles —casi indiferenciados— de las cosas, que construyen el todo particular; pequeños matices en algo que aparenta ser igual y homogéneo, apariencia y realidad invertida pero, al mismo tiempo, velada.

Sus dibujos requieren un esfuerzo más allá de la representación que aparenta ser naïf: una vez nos detenemos con paciencia a observar los dibujos, empezamos a reconocer las pequeñas diferencias, de la misma manera que nos situamos en un bosque al que sentimos extraño y falsamente homogéneo.

Es en esa suma de pequeños detalles en la que se construye ese todo, donde se revela y devela esa condición de espacialidad que, en algunos momentos, es, incluso, carente de fondo al modo fondo-figura, porque, en este caso, está más bien hecho de capas que deben ser atravesadas, experimentadas, no necesariamente en una tradición de la perspectiva renacentista —donde hay un punto de fuga, un plano frontal y un plano de fondo—, sino que es, precisamente, en atravesar capas, cada una posiblemente autónoma por sí misma y que se confunde con sus adyacencias, donde se revela ese espacio tropical, la ambigüedad de estar dentro de un bosque: parcialmente adentro, parcialmente afuera.

La serie de fotografías de Thomas Struth sobre la selva titulada *Nuevas imágenes del paraíso* es otra manera de registrar el territorio y describirlo, no ya desde la mirada del habitante nativo de la selva, sino del intruso, versado en la idea de la imagen occidental, europea, y la estructura de la fotografía contemporánea, haciendo eco de la historia de los paisajes pictóricos y sus representaciones.

En sus fotografías, Struth pone todas las plantas posibles que le caben en el encuadre, lo que, gracias a la luz

IMAGEN 7
 Atlas de los
 Andes, de Camilo
 Echavarría. Fuente:
 Transfer-Delight

y la atmósfera que esta construye, da la apariencia de que todo está en un solo plano, a medio camino entre el romanticismo y la manera de la pintura impresionista, como si todo fuese lo mismo, y trata de hacer que cada una de las figuras funcione suprimiendo su autonomía en la imagen, dando paso a la atmósfera como espacio velado por un caleidoscopio de luz y contraluz contra las hojas y follajes. Todo en la imagen significa lo mismo, no hay jerarquías de tamaño, paradójicamente, cuestionando, al mismo tiempo, el canon europeo de observador, de esa idea europeísta de la naturaleza como algo que se puede desplegar sobre una mesa y catalogar.

Camilo Echavarría es un fotógrafo de Medellín y su trabajo de fotografía está fundamentado en la idea del viajero del siglo XIX, aquel paisaje ilustrado compuesto sobre los cimientos de Church, o de los viajeros a lugares exóticos del romanticismo. Camilo, viajando por diferentes lugares del trópico, construye paisajes a partir de esos viajes, a partir de la suma (ensambles) de muchas fotos de cada viaje específico, y, con estas, construye nuevas imágenes con los ideales de representación del paisaje de la ilustración, donde la naturaleza es mucho más grande que el hombre o que cualquier traza civilizatoria, construyendo un producto unitario que permite, a partir de exageraciones, supresiones, la superposición de iluminación y escalas imposibles de los elementos, expresar y representar el

carácter de dichos lugares como si realmente existiesen.

Describir el territorio es fundamental para poder construir, a partir de diferentes documentos, nociones y observaciones, un sistema de herramientas y mecanismos que nos permita conocer y explorar las geografías y sus componentes, allí donde se construirán ensambles y hechos construidos bajo la dinámica y la razón de la ambigüedad específica, más allá de la reducida y problemática idea de contexto. El territorio es primordialmente entendido a partir de un ensamble de regiones como una construcción intelectual a través de la geografía. Y un ensamble es un arreglo-disposición hecho de partes diferenciables de ciudad, paisaje, edificios. Es decir, un ensamble es una composición relacional estratégica que resalta las relaciones sobre las figuras.

La arquitectura como geografía

Si el arte nos permite una nueva mirada sobre algo que parecía normal o habitual, la arquitectura empieza cuando el proyecto que hacemos en un lugar es capaz de cambiar la percepción que teníamos antes sobre un lugar específico y que sin el proyecto no existe. La arquitectura facilita la comprensión del paisaje, nos señala relaciones que no eran posibles sin que ella existiera. En la marca de la arquitectura sobre el territorio, aquella que define el límite del espacio y permite la confluencia de factores y capas, reside la posibilidad de la arquitectura de establecer un vínculo único con elementos existentes en ese lugar y que, aparentemente dispersos, no tienen o adquieren sentido, pero que la arquitectura es capaz de tejer como un todo y construirnos una relación antes inexistente.

Si la geografía, de alguna manera, lo que hace, por definición, es poner cosas en relación: el clima, la temperatura, la altura, mirar hacia abajo, hacia arriba, de manera horizontal, la cultura nos permite construir ideas diferentes de espacio y la arquitectura —en ella o practicada desde ella— es, entonces, una descripción de la geografía.

Lo territorial es cuando sucede una conexión de la arquitectura con una condición más amplia y a la cual se le da prioridad incluso sobre aquella del contexto urbano, y donde la arquitectura juega un rol operativo en balancear y mediar, entre regular el territorio y extraer de este sus cualidades.

La geografía es, entonces, materia prima porque permite hacer coincidir las formas de vida del lugar con la historia (tipologías), con los hechos construidos y culturales que suceden más allá de la relación inmediata con



el territorio, y expande su interés y actuación a una escala suprarregional, más cercana a los ecosistemas de vida, que no se manifiestan solamente en el lugar de identificación, sino que arrastran, con este, cadenas de relaciones y ensamblajes materiales y ambientales. El poder asumir esta confluencia en la arquitectura no solo permite hacer una inserción más amplia en la realidad, sino también que se construya un sinnúmero de relaciones en la vida cotidiana.

Ambigüedad específica, el espacio tropical

La ambigüedad específica se despliega como acción mediada por la arquitectura misma y sus propios instrumentos, asociados o artificiales. El proyecto es, entonces, el instrumento que gestiona la forma como lugar de confluencia entre maneras de hacer y técnicas de construir, en el que ambas deben convivir y pertenecer a diferentes tiempos materiales y de experiencia, para construir un límite que se expande y se contrae, creando un espacio elástico y ambiguo, difícil de aprehender y describir, incluso fotográficamente o desde la representación gráfica, precisamente porque la ambigüedad específica pertenece al reino del espacio cinético, cambiante y líquido, aquel que reacciona y se origina en muchos climas en un solo día, percepciones y fenomenologías espontáneas difusas, que contrastan atmósferas, escalas de referencia y relación; asistiendo continuamente a reinsertaciones de lo ambiental mediado a partir de pérgolas, marquesinas, patios, umbrales, zaguanes, como un hilo narrativo multicolor que construye coherencias desde el cambiante reino de lo vivo en la indefinición del límite.

La ambigüedad específica no es unidireccional ni absoluta. Esta se apoya en las cuestiones disciplinares, aquellas que son capaces de entrelazarse con una tradición del hacer mucho más allá del edificio, ya que tienen la capacidad de vincularse con la tradición de la historia, la cultura y la geografía en una realidad particular. La ambigüedad específica es, al mismo tiempo, una manera crítica de pensar y de hacer, un lugar-acción-pensamiento contradictorio, incierto, misterioso y específico, pero que, en cualquier caso, así en algunos contextos y momentos parezca opaca o improbable, es heredera y partícipe de una historia universal con las arbitrariedades de su representación.

Aceptando esta condición, dichas representaciones son tan verdaderas e instrumentales como si fuesen el vestigio vivo de dichas formas originales de habitar y ocupar el espacio, pues al ser el único documento que ha viajado en el

tiempo nos debemos a él como si este fuese cierto, abriendo, así, la narrativa de la arquitectura occidental y universal a nuevas referencias y apuntes, permitiendo y apuntalando una tradición histórica del trópico expandida, multicultural y simultáneamente pervertida, facilitando y empoderando la construcción de una nueva narrativa con mayores libertades a partir de una interpretación conscientemente viciada.

La ambigüedad específica está marcada, definida, potencializada y restringida por la climatología y la geografía tropical, pero fundamentada en la capacidad de la forma de asumir y responder a esas confluencias y sus contradicciones, de adaptarse y cambiar simultáneamente con esta. Es decir, la forma ensambla, construye, traduce, reúne y distribuye simultáneamente confluencias de lugares e ideales, oportunidades y restricciones, cambios y tradiciones, utopía e historia, instinto y discurso, materia y espacio, geografía y territorio, tiempo y eventualidades, mediadas por la arquitectura y sus elementos, con sus desviaciones, sorpresas y contradicciones. La forma como instrumento de negociación y confluencia, como estrategia y respuesta apoyada en los modelos de organización material primitiva: la estereotomía y la tectónica, pero distorsionándolas en su operación real.

Si la estereotomía es una arquitectura que inserta continuidad material al espacio a partir de la definición de la superficie, y la tectónica es una arquitectura reguladora y administrativa, al coincidir estas en un territorio donde la arquitectura se puede liberar de la necesidad técnica del aislamiento térmico, esta produce, entonces, espacios indeterminados para estar adentro como si fuese el exterior, negando la posibilidad absoluta del interior como un lugar claramente definido, perdiendo sus bordes —*gestalt*— para adquirir continuidad entre el interior y el exterior. Es ahí, entonces, cuando los elementos específicos de la arquitectura aportan al todo, primordialmente desde su desempeño individual de regulación-administración del espacio, las condiciones de accesibilidad y el clima. Estos elementos se hacen vulnerables de ser distribuidos y reorganizados en el hecho constructivo a partir de criterios reguladores de la temperatura y la disponibilidad de procesos artesanales antes que industriales, permitiendo intercambiar modelos de información, para dar forma, para ubicarse técnica y materialmente entre condiciones tanto ambientales como espaciales. En la ambigüedad específica, los elementos de la arquitectura juegan a las apariencias y se desempeñan bajo otras capacidades: muros de columnas, techos sin fachadas, límites porosos, encadenamientos técnicos en

la estructura, circulaciones como espacios de estar, particiones dinámicas, cerramientos ligeros. Los elementos de la arquitectura adquieren un valor importante, no solo el de dar forma a la unidad, sino también el de caracterizar los límites, haciéndolos imprecisos y elásticos.

Este es el espacio tropical, aquel que se dilata cuando es necesario, donde los elementos de la arquitectura en su integridad y expresión directa definen los límites, es decir, la estructura es prioritaria antes que las particiones, pues vigas, columnas y techo se organizan de manera primitiva y secuencial, haciendo eco de la cabaña de Laugier, imponiendo, básicamente, ese pensamiento primigenio de marcar dónde empieza la arquitectura, dónde empiezan los límites o dónde se deshacen. Bajo esta lógica la ambigüedad específica no se refiere al sol en su sentido estrictamente térmico: en el trópico interesa el sol como fuente de luz, no para introducir calor; por esto, la luz en el trópico entra en el espacio desde abajo y no de manera cenital, pues si lo hiciésemos así, estaríamos construyendo bolsillos de calor, mucho más propicios para latitudes australes o nórdicas.

Si la modernidad siempre imponía como estrategia la repetición de formas y geometrías indiferenciadas del lugar y la posmodernidad asistía a imponer siempre formas diferentes para cualquier sitio, preguntarnos sobre la forma y la respuesta a la geografía se hace pertinente. Posiblemente, la forma que soporte la ambigüedad específica y que da existencia al espacio del trópico está fundamentada en el hecho construido, entendido este como la asociación técnica más probable a mantenerse en el tiempo a partir de los recursos disponibles, donde se ponen en juego solamente elementos materiales que adquieren sentido en relación con las ideas del espacio, desde esa estereotomía tectónica y la tectónica estereotómica.

El espacio tropical es un espacio hecho de capas que hay que atravesar o descubrir, donde ese umbral entre adentro y afuera es supremamente amplio, ambiguo en su condición de los límites, donde hay una multiplicidad de escalas jugando al mismo tiempo: no se sabe qué es grande, qué es pequeño, no se sabe claramente cuál es la escala o la proporción de las cosas. Es un espacio que hay que ir develando, es un espacio que hay que ir penetrando, y se puede concebir gracias a estar ahí, porque no tiene límites definidos con el exterior que construyen esa multiplicidad de escalas y relaciones, desde su entorno más próximo hasta la condición del territorio. Por lo tanto, este se ubica en el medio, entre estados y condiciones,

buscando, al mismo tiempo, documentar y describir el territorio a partir de códigos, instrumentos y alfabetos pertenecientes a la arquitectura.

La descripción del territorio y, por ende, del espacio tropical se convierte, entonces, en una descripción fundamentada, principalmente, sobre el ámbito de la naturaleza y las trazas o marcas materiales que las poblaciones han hecho sobre ella y sus geografías —sobre las formas de vida—. Pero, ante todo, se hace necesario indagar en la relación entre geografía y población humana, en aquel territorio de lo ambiguo donde cuesta identificar de manera absoluta qué cuestiones de nuestro entorno nos han hecho a nosotros como cultura o qué cuestiones de dicho territorio las hemos convertido en nuestras condiciones culturales.

La idea de la arquitectura como geografía es aquella que, utilizando las herramientas de definición espacial otorgadas por las disciplinas que trabajan con el espacio, permite una construcción cultural amplia y territorial en un lugar específico, que hace uso de la forma como instrumento para vincular condiciones más allá del sitio específico y lo próximo, ampliando sus brazos y relaciones para cargar, de manera más densa, múltiples condiciones que coinciden en el hecho construido, arbitrario y necesario, renunciando a la imitación contextual o al rechazo de este, pero construyendo un sinnúmero de nuevas relaciones en las que, sin el edificio o la intervención como tal, el lugar se hace indiferenciable o irrelevante para una cultura en un lugar específico.

Una postura crítica y bien posicionada para una práctica del diseño que presenta sus valores y su pertinencia precisamente desde su ambigüedad puede resultar absurda, incluso incoherente o, por lo menos, difícil de aprehender. Es difícil hacer creíble una postura crítica que alimente la práctica y la disciplina de la arquitectura desde un enunciado que puede ocupar un espacio en el mundo de las ideas bajo semejantes opuestos o desde una postura imprecisa que es difícil de ubicar o clasificar. Reafirmar o tratar de validar las ideas, los proyectos y las intervenciones desde la redundancia o la contradicción en un mundo que exige coherencia y exactitud puede ser arriesgado y extraño, en un tiempo que por su exceso de velocidad demanda lecturas fáciles y rápidas, en algunos casos, simplistas e, incluso, reducibles a diagramas superficiales o a esloganes comerciales que circulen velozmente por una red de *likes* y seguidores.