

- 1 Este texto fue publicado en portugués por Romano Guerra Editora, 2009, y en inglés por Centerline, UT Austin, 2011.
- 2 Angelo Bucci es arquitecto y doctor en Arquitectura, además de ser titular de una reconocida firma profesional paulistana. Dictó en el doctorado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (FADU-Udelar) el seminario Pensar Casas y

Paisajes el 8 de julio de 2020. Este texto —que forma parte de su tesis doctoral— incluye elementos de su presentación.

ã ã ã ã ã ã ã ã ã ã

ã ã ã ã ã ã ã ã ã ã

ã ã ã ã ã ã ã ã ã ã

ã ã ã ã ã ã ã ã ã ã

ã ã ã ã ã ã ã ã ã ã

ã

São Paulo, razones de arquitectura

*De la disolución de los edificios
y de cómo atravesar paredes¹*

ANGELO BUCCI²

Un joven con una ropa muy holgada cruza sobrevolando un área industrial abandonada en el medio de viejos galpones y almacenes, todos vacíos, y junto al lecho recién contaminado de un viejo río. Él, en realidad, se equilibra entre toneladas que corren a 60 kilómetros por hora: está sobre uno de los vagones de la composición ferroviaria que viene de la zona este hacia el centro de la ciudad. El mar de ese surfista está patas arriba, está hecho de un fluido de cables y conexiones cuyas ondas vienen del cielo y les dan el ritmo a las maniobras de bajar y levantar el tronco como si fueran golpes, todos fatales. El surf ferroviario no es un deporte; podría, sí, ser un ejercicio, en la acepción militar del término, un acondicionamiento para la supervivencia en ambiente de guerra. El surf ferroviario es también una forma de expresión, cifrada y eminentemente pública. Ese joven es el mismo del *rap* y del *street dance*, es el mismo de los grafitis que no tienen frases, palabras ni letras. Todas sus formas de expresión son expuestas públicamente. Todas son muy contundentes.

La ligereza que sorprende en ese surfista no es la física: velocidad y destreza. Mucho más que eso: sorprende el que logre ponerse de pie sobre una masa inmensa y dinámica. Es como si él hubiera invertido la relación de opresión y se equilibrara sobre lo que históricamente le pesa sobre los hombros. Así, sorprendentemente, ¡él vuela! Vuela con la liviandad cultural de quien puede dejarlo todo atrás.

El costo en vidas Ni más ni menos que 11.455 homicidios, 3028 víctimas fatales en accidentes de tránsito, 719 suicidios, 6817 niños fallecidos antes de cumplir 1 año de edad y 4066 nacidos muertos:³ este es el costo, en vidas humanas, que la ciudad

de São Paulo, con sus 17.878.703 habitantes,⁴ cobra de estas cada año. Hablamos de 26.085 vidas por año, o 70 + 1 por día, consumidas sin ningún tipo de reparo, incluyéndose en ese cuadro las muertes infantiles tempranas resultantes, casi en su totalidad, de la desigualdad social y de la falta de acceso a recursos básicos.

Sin embargo, el número de vidas que se cobra la violencia urbana es mucho mayor. Entre los decesos llamados *generales*, 112.569 por año, buena parte se debe atribuir a la violencia de forma directa o indirecta. También hay numerosas vidas que son potencialmente consumidas. Por ejemplo: el tiempo que gastan millones de personas que

diariamente se desplazan de sus casas al trabajo haciendo recorridos absurdos y en condiciones de transporte precarias. Considérese, hipotéticamente, que 5 millones de personas⁵ gastan 4 horas por día en desplazamientos, lo que equivale a 20 millones de horas hombre por día. Si se estima que la vida entera de trabajo de un hombre suma 52.800 horas,⁶ el desplazamiento diario de ese contingente equivaldría a 378 vidas más consumidas cada día o a 102.060 vidas por año.⁷

Indirectamente, además, se puede recordar que a cada centavo de dinero público —y todo el dinero es esencialmente un bien de uso público— corresponde una gota de vida humana. Considérese, por ejemplo, que el valor de 1 salario mínimo en Brasil es de BRL 180⁸ o USD 75;⁹ por ende, si 1 año corresponde a 13 salarios mínimos y la vida promedio de un hombre comprende 30 años de actividad y 20 de jubilación, entonces, una vida corresponde a 50 años de salarios, lo que suma un total de USD 48.750. De esa forma, cuando se desvían USD 200 millones¹⁰ del dinero de los *cofres públicos*, se roba el equivalente a la vida entera de 4102 personas, incluso antes de su existencia. Si se multiplica ese número por 4, considerándose ese número de dependientes como promedio típicamente adoptado, entonces USD 200 millones equivalen a 20.510 vidas. De igual modo, si un banco hace desaparecer en una operación financiera 15 mil millones de dólares,¹¹ está sustrayendo los recursos que en Brasil permitirían la subsistencia de 1.538.461 vidas humanas. Se trataría, así, de un verdadero *fusilamiento colectivo*.

Dos crisis resultantes En São Paulo, la acción vio-

Sirviéndose de un proceso histórico creciente de inversión de valores, la violencia opera a sus anchas en los tres campos posibles de acción sobre el espacio: *formal, técnico*

y *simbólico*, de acuerdo a la clasificación sugerida por el ilustre geógrafo Milton Santos en su libro *La naturaleza del espacio*, del cual extrajimos, preliminarmente, la estructura inicial de los abordajes propuestos en este estudio.

Esa inversión pone en crisis la idea misma de ciudad como institución o como acuerdo ético establecido entre los habitantes y que debería plasmarse en las reglas que rigen nuestra convivencia. Ese acuerdo deja de prevalecer para, paulatinamente, ser reemplazado por una falta: la

3 Datos del Sistema Estadual de Análisis de Datos (SEADE), 1999, para la región metropolitana de São Paulo (SP).

4 Datos del SEADE, 2000, para la región metropolitana de SP.

5 Los datos para el año 2000 de la sociedad SP Trans, encargada de la gestión del sistema de transporte público por ómnibus en la ciudad de SP, arrojan que 3.080.832

personas circulan en ómnibus por día, pero ese número no incluye el transporte informal en microbuses.

6 160 horas/mes, 11 meses en un año, 30 años de trabajo.

7 Considerando el año con 270 días hábiles.

8 Valores de marzo de 2002.

9 Valores de marzo de 2002.

10 Fue el caso de la construcción del Tribunal

de Cuentas de São Paulo.

11 Fue el caso del extinto Banco Nacional.

IMAGEN 1
Surfistas de trem
('surfistas de trenes').
© Rogério Reis, 1995



ausencia de acuerdos y reglas que caracteriza el cuadro en el que se disemina la violencia urbana.

La crisis de la idea de ciudad pone en crisis el propósito de la arquitectura. Esta se hace sentir en dos frentes solidarios e indisolubles: los de la formación y el ejercicio profesional.

En el ejercicio profesional, la crisis se da porque la idea de ciudad trunca, al mismo tiempo, la fuente de la demanda, el medio en el que se opera y también la finalidad de la acción. La crisis en el ejercicio profesional se puede expresar por medio de una única pregunta:¹² «¿Cómo proponer proyectos en una ciudad que pareciera ya haber perdido el sentido?».

La crisis en la formación del arquitecto surge porque, al operar como norma, la violencia deshace no solo la convivencia, sino también la idea de espacio público. Destruye igualmente los reductos de la intimidad porque pone en evidencia lo que serían, según Bachelard en *La poética del espacio*, los refugios preciosos que sustentan la existencia de los sueños y de las imágenes poéticas. Así, la crisis en la formación se puede expresar también mediante una

pregunta: ¿cómo elaborar el pensamiento arquitectónico cuando el refugio fecundo de las imágenes poéticas pareciera haber dejado de existir?

El plan continuo y los ejes discontinuos Las dos formulaciones que siguen se desdobl原因 a partir de la lectura de Milton Santos en su obra *La naturaleza del espacio*, donde el autor dedica un capítulo entero a las *horizontalidades y verticalidades*.

Plano horizontal: continuidad

El plano horizontal es único y está a ras de la superficie del planeta. Conformado por ejes, se teje y tiende a una malla cada vez más superpuesta y cerrada; por eso, desde que surge, se presenta como un plano.

En São Paulo, ese plano horizontal movedizo es espeso. Su espesor matriz está en la geografía en la que se instaló la ciudad y, por eso, tiene cerca de 20 metros, o seis pisos,

¹² Esta formulación, tal como se la adopta aquí, fue realizada por el Prof. Dr. Luis Antônio Jorge durante el tribunal de cualificación de este trabajo, celebrado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAUUSP) el 22 de noviembre de 2004.

de altura. Los puentes han consagrado ese espesor poco común. Pero el plano crece y adquiere más espesor por debajo y sobre esa superficie espesa.

En São Paulo, la geografía ha transformado el puente en una singularidad del paisaje urbano.

El vigor de ese plano horizontal movedizo y espeso disuelve cada uno de los ejes verticales. Pero también las extensiones de los ejes horizontales que lo componen disuelven la propia ciudad para mezclarla con otras ciudades, regiones y países. Toda la infraestructura que permite el funcionamiento de la ciudad está dispuesta en ese plano horizontal. El espesor del plano es mayor que el que se instala en la superficie, crece hacia dentro de la tierra (subterráneo) y hacia arriba (aéreo), pero siempre obedece al plano horizontal de la superficie del planeta: vías férreas, carreteras, vías de agua; tubos, cables eléctricos, fibras ópticas; rutas aéreas y órbitas de satélites. Todo está en una malla superpuesta y forma parte de ese mismo plano horizontal definido por el nivel del suelo, que en São Paulo es particularmente espeso. La ciudad es un momento particular de esa malla, allí donde su densidad aumenta. En la ciudad, el plano tiende a la consistencia.

El origen de la escala planetaria de ese plano es su propio origen, está vinculado al ambiente sobre el cual se implantaron todas las ciudades y a la dependencia de las ciudades con respecto al aire, al agua, a la tierra y a cada producto que se produce a partir de esos elementos primordiales. Esa escala estaba presente en los acueductos romanos, en las cisternas de Estambul y también en cada buque mercante lanzado al mar. Cada hombre que transita por un camino de tierra tiene, potencialmente, esa misma monumentalidad planetaria. Más allá de ese origen planetario del plano horizontal, es el orden actual el que lo redefine.

Ejes verticales: discontinuidades

Los ejes verticales son múltiples y tienden a escapar del planeta. Cada uno de esos ejes está aislado en sí. En conjunto, pueden componer segmentos de planos, pero tienden siempre al aislamiento dado por el vacío de la dirección cenital por la cual están orientados.

Los ejes verticales en São Paulo se han acumulado, pero se aglomeran sin fundirse. En São Paulo, la cantidad de ejes verticales es tanta que deshace la singularidad de cada uno de ellos para componer un valor de conjunto, único.

Los ejes verticales tragan, como volcanes invertidos, la vitalidad del plano horizontal movedizo hacia puntos cada vez más altos y aislados. Parte de la infraestructura presente en el plano horizontal movedizo se verticaliza como plomadas en cada uno de los ejes verticales para el *funcionamiento* de los rascacielos. Verticalizadas, algunas *plomadas* continúan más allá del propio rascacielos para conectarse al espesor total del plano horizontal: señales de radio, satélites. Así, cada eje vertical es como un equipo que se conecta a la infraestructura dispuesta en el plano horizontal, a veces abajo y arriba de ese plano.

La ciudad es un momento particular de esos ejes, allí donde su densidad aumenta. En la ciudad, el eje vertical tiende a la existencia.

El origen singular del rascacielos en São Paulo ha perdido importancia en función de la cantidad. Los rascacielos adquieren *singularidad* por la dimensión del conjunto: considerándose que en el mundo existen cerca de 200.000 municipios, decir «50 kilómetros de metro», «250 kilómetros de tren» y «1600 kilómetros de ascensores» es como citar un código único, una *impresión digital* que destaca claramente a uno, y solo a uno, dentro de un conjunto formado por 200.000.¹³

Disposiciones espaciales La noción de *disposición espacial* la trasladó al ámbito **(de la disolución de la arquitectura brasileña de los edificios)** Paulo Mendes da Rocha. Es

una idea recurrente en su discurso y cobra un sentido reforzado en su obra. Las siguientes consideraciones no

son un análisis de la obra, pues las obras de arquitectura no son objeto de este estudio. Aquí, se reflexiona sobre la actividad del arquitecto, sobre el curso y no sobre el resultado, sobre lo inconcluso y no sobre lo terminado de la producción de proyectos de arquitectura. Quiero, por ende, atenerme a la noción de *disposición vertical* en Paulo Mendes da Rocha con el objetivo de reconocer equivalencias entre esa noción y el proceso mediante el cual Mendes da Rocha elabora sus proyectos o sus proposiciones arquitectónicas.

La hipótesis es la de que Paulo Mendes da Rocha, muchas veces, elabora sus proposiciones arquitectónicas a partir de la noción de *disposición espacial*. Esta noción interviene en su proceso proyectivo como una estrategia mediante la cual se desdoblan las ideas arquitectónicas sobre una

13 Claro que en los datos expuestos por Paulo Mendes da Rocha también radica un desafío o una provocación arquitectónica. Es como si él nos dijera: «Partiendo de estos datos, ¿qué ciudad podríamos haber tenido o podríamos llegar a tener?».

determinada cuestión específica y está presente también cuando él hace su lectura crítica de la ciudad de São Paulo. Debo agregar que, en general, el proyecto y la lectura se hacen simultáneamente. Muchas veces, es por medio de esa lectura crítica de la ciudad que él propone otras —diferentes— posibilidades de configuraciones. Y viceversa, pues todo ocurre simultáneamente.

¿Cómo lo hace? Antes de esbozar una respuesta, veamos, a partir de otra fuente, una formulación similar de esa misma noción de disposición espacial. Si bien, dada su densidad, no se ahondará en esta otra fuente, aun así, nos permitirá trazar algunas comparaciones. Se trata del *Tractatus logico-philosophicus*, de Wittgenstein, escrito durante la Primera Guerra Mundial y publicado en 1921. No me interesa aquí estudiar a Wittgenstein ni encontrar en Wittgenstein el origen del concepto en Paulo Mendes da Rocha. Primero, porque eso no implica ninguna diferencia, pero también porque no creo totalmente en esa filiación. No creo en ella por la vitalidad que tiene la noción de disposición espacial en el pensamiento y en la obra del arquitecto. Esa vitalidad es sintomática del vínculo que guarda con la fuente directa, primaria, que es la propia realidad —el mundo, la totalidad de las proposiciones posibles y la fuente común a todas las disciplinas—, que sería, en el caso de este estudio, la ciudad de São Paulo. Esa indiferencia con respecto a cuál sería la fuente de la noción para el arquitecto se apoya, en buena medida, en el primer párrafo del propio *Tractatus*...:

Quizá este libro sea solo entendido por alguien a quien ya se le han ocurrido pensamientos que se expresan en él —o, al menos, pensamientos similares—. Por tanto, no es un libro de texto. Su propósito se habría logrado si hiciera disfrutar a una persona que lo leyera y lo entendiera. El libro se ocupa de problemas de filosofía y muestra, creo yo, que la razón por la que estos problemas se pueden proponer es porque la lógica de nuestro lenguaje está mal entendida.¹⁴

Paulo Mendes da Rocha, sin duda, está entre aquellos a quienes se dirige el filósofo en su obra y que identifica como una especie de *predestinados* a comprenderla y disfrutarla por ya haber pensado lo que en ella se expresa.

Aunque el *Tractatus*... sea un rol de tesis numeradas como si fueran párrafos,¹⁵ su secuencia tiene el ritmo y la progresión típicos de un texto corrido. Por eso, son necesarios, por lo menos, algunos pequeños bloques de secuencias para que no se pierda mucho el contexto de las

sentencias ni tampoco el sabor de la lectura. He aquí una pequeña selección, casi casual:

1. El mundo es todo lo que es el caso.
 - 1.1. El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.
 - 1.2. El mundo se divide en hechos.
2. Lo que es el caso —un hecho— es la existencia de estados de los asuntos.
 - 2.01. Un estado de los asuntos (un estado de las cosas) es una combinación de objetos (cosas).
 - 2.011. Es esencial a las cosas que puedan ser posibles constituyentes de un estado de los asuntos.
 - 2.01231. Si quiero conocer un objeto, aunque no necesito conocer sus propiedades externas, sí debo conocer todas sus propiedades internas.
 - 2.014. Los objetos contienen la posibilidad de todas las situaciones.
 - 2.02. Los objetos son simples.
 - 2.0201. Cualquier afirmación sobre complejos puede ser resuelta en una afirmación sobre sus constituyentes y en las proposiciones que describen a los complejos por completo.
 - 2.021. Los objetos constituyen la sustancia del mundo. Es por eso por lo que no pueden ser compuestos.
 - 2.0272. La configuración de los objetos es lo que produce estados de los asuntos.
 - 2.03. En un estado de los asuntos los objetos encajan unos con otros como los eslabones de una cadena.
 - 2.033. La forma es la posibilidad de la estructura.
 - 2.04. La totalidad de los estados de los asuntos existentes es el mundo.
 - 2.05. La totalidad de los estados de los asuntos existentes determina también cuáles estados de los asuntos no existen.
 - 2.06. La existencia y no existencia de un estado de los asuntos es la realidad. (Llamamos a la existencia de estados de los asuntos un hecho positivo, y su no existencia un hecho negativo.)

¹⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, edición Kindle, Editorial Athenaeum-Polak & van Gennepe. Traductor: Willem Frederik Hermans.

¹⁵ En realidad, la numeración expresa una jerarquía lógica de importancia y temas. A eso corresponden los grupos de números.

- 2.061. Los estados de los asuntos son independientes unos de otros.
- 2.063. El sumatorio total de la realidad es el mundo.
- 2.1. Nos representamos hechos a nosotros mismos.
- 2.12. Una representación es un modelo de la realidad.
- 2.221. Lo que una representación representa es su sentido.
- 3.01. La totalidad de los pensamientos verdaderos es una representación del mundo.
- 3.1. En una proposición, un pensamiento encuentra una expresión que puede ser percibida por los sentidos.
- 3.1431. La esencia de un signo proposicional se puede ver muy claramente si imaginamos uno compuesto de objetos espaciales (tales como mesas, sillas y libros) en lugar de signos escritos.
- 3.144. Las situaciones pueden ser descritas, pero no pueden recibir nombres. (Los nombres son como puntos; las proposiciones son como flechas, tienen sentido.)
- 3.2. En una proposición, un pensamiento puede ser expresado de tal manera que los elementos del signo proposicional correspondan a los objetos del pensamiento.
- 3.3. Solo las proposiciones tienen sentido; solo en el seno de una proposición tiene sentido un nombre.
- 4.001. La totalidad de las proposiciones es el lenguaje.¹⁶

Aquí será necesario pedir permiso al filósofo para comprender al arquitecto. Digo «permiso» porque lo que quiero hacer es pedir prestadas sus tesis y lanzarlas sobre el ambiente urbano. Si pudiera, me gustaría realmente lanzarlas, como cosas, o sea, lanzarlas físicamente. Cada tesis como un hecho, cada hecho como un estado de cosas —o disposición espacial de objetos—, porque esos hechos, recogidos del libro más o menos al azar y lanzados fortuitamente sobre la ciudad, encontrarían en ella, cada uno de ellos, sus direcciones exactas y precisas.

Imaginemos la ciudad como el mundo, cada pieza que la compone como un hecho arquitectónico —como, por

ejemplo, sus edificios—, cada uno de esos hechos como una dada disposición espacial de objetos. Si así rehacemos el recorrido de las citas de las tesis, ya aquí, en este punto, descollaría la tesis 2.01231: «Si quiero conocer un objeto [...], sí debo conocer todas sus propiedades internas». Esta tesis nos conduce a la sustancia de las cosas, y, para eso, es necesario desprenderse de la relación tradicional entre interior y exterior en lo que dice respecto a la *forma*, es necesario desprenderse de la noción tradicional de *forma*. Esta tesis desvincula el interior de su *forma* externa, como si la *forma* dejara de ser un cuerpo que lo guarda. Así, los *objetos* contenidos en el interior de cada hecho se liberan y recuperan su potencia proposicional para constituir nuevos estados de cosas. Es lo que hace maravillosa la formulación de la tesis 2.014: «Los objetos contienen la posibilidad de todas las situaciones». En efecto, recuperada su potencia proposicional, pueden configurar nuevos hechos o nuevas disposiciones espaciales (y esto comprende cualquier tiempo: ¡pueden ser disposiciones presentes, pasadas y futuras!).¹⁷ Paulo Mendes da Rocha parece trabajar junto con el filósofo en esa dirección.

El espacio construido de la ciudad se presenta como yuxtaposición, como simultaneidad, como superposición de hechos; en fin, se presenta como una formulación compleja. La lectura del arquitecto desarticula esa complejidad de modo analítico, como lo sugiere la tesis 2.021: «Los objetos constituyen la sustancia del mundo. Es por eso por lo que no pueden ser compuestos». Descompone la formulación compleja en sus proposiciones constituyentes y también descompone la proposición en cada uno de los objetos que componen las disposiciones que la enuncian. Lo hace como si buscara en los objetos la sustancia del mundo, mundo que, para los arquitectos, no es otra cosa que la ciudad. En ese proceso, su recorrido es, en un primer momento, aparentemente¹⁸ inverso al del lenguaje, porque, primero, él necesita desarticular la estructura de las formulaciones existentes para recuperar la potencia proposicional de cada uno de los objetos que componen su sustancia. En esa desarticulación, las formas que corresponden a cada uno de los hechos arquitectónicos de la ciudad dejan de existir como unidad. Y algo importante: dejan de existir para liberar la potencia proposicional de sus elementos constitutivos. Esto no significa que la forma no interese al arquitecto; lo que deja de existir es la forma que aprisiona dentro de ella como latencias o potencias proposicionales de los objetos que la constituyen. Es esa *forma* la que el arquitecto atravesaría. Él la supera para finalizar la desarticulación analítica

16 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, edición Kindle, Editorial Athenaeum-Polak & van Genneep. Traductor: Willem Frederik Hermans.

17 *En el futuro* con sentido proyectivo y no de predicción; así, tal vez, se entienda por qué no existiría conflicto con la tesis 5.1361: «No podemos inferir los eventos del futuro a partir de aquellos del presente. La

creencia en ese nexa causal es la superstición» (idem, *ibidem*).

18 Aparentemente, porque el lenguaje también opera naturalmente y todo el tiempo esa desarticulación. Sin embargo, la apariencia es la de que las palabras siempre están prontas para decirse, aunque en la práctica sepamos que no es exactamente así que funciona.

y reencontrar en la simplicidad de los objetos aislados su potencia proposicional para nuevas posibilidades —todas las posibles— de configuraciones espaciales.

Entonces, al reencontrar los objetos en su plena potencia proposicional —como si fueran los ladrillos de la construcción de los sentidos arquitectónicos—, rápidamente vuelve a hacer el recorrido en el sentido inverso, para lanzarlos, como arquitecto, en la forma de nuevas proposiciones. Llamamos a esas proposiciones *proyectos*.

¿Cómo los lanza? La forma, que a veces aprisiona, como se ha descrito, que a veces es despótica, como cuando se vuelve formalista; esa misma forma, en otra condición, es también la que libera. Es en esa condición que la forma ampara la estructura del raciocinio del lenguaje o, mejor, del proyecto. Entonces, como no podría dejar de ser, tras desarticular la forma que aprisiona, él lanza sus proposiciones sirviéndose de la forma como estructura de sus proposiciones arquitectónicas (tesis 2.033). Es así que Paulo Mendes da Rocha elabora sus *disposiciones espaciales* como imágenes —*modelos de la realidad*— que se desdoblan en proyectos.

Entonces, ¿las disposiciones espaciales no son proyectos? No, no lo son porque no tienen la especificidad ni la objetividad que exige un proyecto de arquitectura. Las disposiciones espaciales son como algoritmos abiertos que se pueden desdoblar en diversas finalizaciones como diversos proyectos. Y eso el arquitecto lo sabe bien. Lo sabemos por lo que demuestra en la conducción del proceso de su trabajo, apuntando a que las disposiciones se desdoblen en proyectos de arquitectura —si me lo permiten— primorosos.

Al fin, cobra un sabor especial la tesis 3.3: «Solo las proposiciones tienen sentido; solo en el seno de una proposición tiene sentido un nombre». Estas proposiciones, actualmente, solo se pueden formular a partir de ese proceso: desarticulación de la realidad de los hechos constituidos para recuperar la potencia proposicional de los objetos con los cuales formulará su nueva proposición. Las proposiciones son los proyectos de arquitectura —cuya fuente es la ciudad como un mundo de posibilidades de todas las situaciones—; el nombre que cobra significado en ese proceso es la ciudad, en continua transformación. Pero, de esa manera, para que la ciudad no pierda su sentido —que solo tiene significado en el seno de una proposición—, es necesario que las proposiciones no dejen de hacerse. Proposiciones de hecho. Y estas, necesariamente, lo desarticularán todo otra vez.

Pero, entonces, ¿habría que aceptar que, para sustentar el sentido de la ciudad en una proposición, es necesario deshacerla y rehacerla sin cesar, como si la ciudad, para no perder su sentido, necesitara latir? Sí, y aceptar esa condición equivale a decir que la ciudad se presenta, al arquitecto, como una totalidad.

He aquí otra noción tan cara para los arquitectos: la idea de totalidad. *Fecundo legado de la filosofía clásica*,¹⁹ el concepto de totalidad en Aristóteles, describe una relación particular entre las partes y el todo: «Un todo completo en sus partes y perfecto en su orden».²⁰ Estaba, por ende, desde entonces, ya descrita la misma matriz sobre la cual la pensamos hoy. Sin embargo, hoy, la idea de totalidad ya no tiene la estabilidad o permanencia que emana de la formulación de Aristóteles. La noción de totalidad también aparece en las tesis de Wittgenstein (1.1, 2.04, 2.05, 3.01 y 4.01), que presentamos anteriormente. Para exponer sumariamente el concepto, recurro, una vez más, a Milton Santos, cuando, en su obra *La naturaleza del espacio*, presenta el concepto de modo actual, claro y suficiente. Es suya la descripción de la idea de totalidad, reproducida a continuación:

Según esa idea, todas las cosas presentes en el Universo forman una unidad. Cada cosa no es más que una parte de la unidad, del todo, pero la totalidad no es una simple suma de las partes. Las Partes que forman la totalidad no bastan para explicarla. Al contrario, es la Totalidad la que explica las partes. La Totalidad B, o sea, el resultado del movimiento de transformación de la Totalidad A, se divide nuevamente en partes. Las partes correspondientes a la Totalidad B ya no son las mismas partes correspondientes a la Totalidad A. Son diferentes. Las partes de A (a¹, a², a³... aⁿ) dejan de existir en la Totalidad B; es la Totalidad B, y solo ella, la que explica sus propias partes, las partes de B (b¹, b², b³... bⁿ). Y no son las partes de a¹, a², a³... las que se transforman en b¹, b², b³..., es la Totalidad A la que se transforma en la Totalidad B.

«Es por eso que se dice que el todo es mayor que la suma de sus partes.»²¹

Pero el autor nos advierte que la totalidad es fugaz, se deshace y se rehace en otra sin cesar. Nos dice: «La totalidad es la realidad en su integridad».²² ¿Pero la integridad de la realidad estaría siempre por ser consumada? Tal vez. Y esto porque dependería de cómo definimos la realidad en

19 Santos, Milton. *Op. cit.*, p. 93.

20 Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*, p. 963.

21 Santos, Milton. *Op. cit.*, p. 93.

22 Ídem, *ibidem*, p. 94.

23 Ídem, *ibidem*, p. 95.

24 Cabría exponer la idea de existencia en Sartre de la que se sirve Milton Santos: «El ser es la existencia en potencia y la

existencia es el ser en acto». A partir de esta noción, Santos hace dos equivalencias para decir: «La sociedad sería, así, el Ser, y el espacio, la Existencia». Y, por último, él cita la maravillosa formulación de E. Dardel: «El espacio terrestre aparece como la condición de realización de toda la realidad histórica, como aquello que da cuerpo y atribuye un lugar a cada cosa

existente. Se puede decir que es la Tierra la que estabiliza la existencia» (ídem, *ibidem*, respectivamente, p. 96).

25 Ídem, *ibidem*, p. 97.

su integridad. Si la definimos como un resultado, se consumiría, porque sería equivalente a la totalidad. Pero si la definimos como un proceso, equivaldría a la idea de totalización que está siempre en curso para totalizarse, por lo cual no se consumiría nunca. ¿Entonces, la totalidad, así como la realidad en su integridad, no se consume nunca? Al contrario: la totalidad se consume en cada instante. Y en seguida se deshace y se rehace en otra. Por eso, según el autor, para pensarla, es imprescindible escindirla. Milton Santos nos dice que ese es el proceso típico del conocimiento, que presupone el análisis, y que el análisis, a su vez, presupone la división.

El conocimiento de la totalidad presupone, así, su división. Lo real es el proceso de fisiparidad, subdivisión, desmantelamiento. Esa es la historia del mundo, del país, de una ciudad... Pensar la totalidad sin pensar su escisión es como vaciarla de movimiento.²³

La esencia de la existencia²⁴ estaría en un movimiento que va de lo que está dado a lo que se realizará. Según el autor, eso es lo que Whitehead denomina *presente inminente*, inconcluso, un presente que se mueve o que está por ser: «No solo proyecto ni aun realidad terminada».²⁵ Por último, tengo la impresión de que Milton Santos dirige su texto a los asuntos específicos de la arquitectura:

Convertida en forma-contenido por la presencia de la acción, la forma se vuelve capaz de influir, en el sentido contrario, en el desarrollo de la totalidad, participando, así, de pleno derecho, en la dialéctica social. De acuerdo con Sartre, «el todo está totalmente presente en la parte como su sentido actual y su destino».²⁶

Así, cuando Paulo Mendes da Rocha se refiere a las disposiciones espaciales para describir algunos de sus proyectos, él opera en ese estado de cosas o en esa realidad en su integridad que yo identifico como la ciudad de São Paulo. Estaría presente, entonces, en la idea de disposiciones espaciales, la noción de *totalidad*, que él percibe y acepta como fugaz. Él la considera inconclusa: no solo proyecto ni una realidad terminada. Entonces, se deshace como primera totalidad percibida y, rápidamente, se reconstruye a partir de los objetos constitutivos liberados de los hechos que la componían. Los objetos han recuperado su potencia proposicional a partir del desmantelamiento de los hechos que los aprisionaban como latencias. Ese origen *vivo* de los

objetos extraídos de la realidad en su integridad, con los cuales él elabora sus proposiciones arquitectónicas, otorga a las proposiciones del arquitecto un vigor de contenido contextualizado: por eso, es una obra que conversa con su lugar y también con el universo.

El proyecto propiamente dicho, o sea, aquellos diseños que se usan para construir los edificios, viene después. Pero eso no es exactamente verdadero, porque todo se hace simultáneamente. Sin embargo, didácticamente, como si estuviéramos analizando el todo por las partes, tal vez se lo podría aceptar dicho así: aquellos diseños que se usan para construir los edificios vienen todos después.

Sin embargo, seguimos sabiendo que, como se dice, en la práctica, la teoría es otra. Entonces, que se deje de lado lo *didácticamente* para considerar lo *simultáneamente*. Aquí todo se vuelve más complejo, pero, por otro lado, se vuelve más interesante.

Estaríamos todos de acuerdo con la premisa de que el conocimiento presupone el análisis y de que el análisis presupone la división. Sin embargo, cuando se piensa en la actividad de proyectos de arquitectura, no es posible decir qué viene antes y qué viene después: ¿el conocimiento o el análisis? ¿El análisis o la división? ¿La hipótesis o la síntesis?

En esta actividad, creo que ninguno de esos términos se antecede. Son todos simultáneos. ¿Y cómo ocurre eso? Para responder a esa pregunta echando mano de los mismos elementos que nos han traído hasta aquí, puedo decir que eso sucede como si, en el momento del proyecto —una acción del sujeto—, el conocimiento se constituyera como una totalidad, aunque de forma fugaz y solo durante aquel instante, sin omnipotencia, sin omnisciencia, sin infalibilidad.

La acción como hecho, por más lleno de contradicciones de cualquier orden que esté su sujeto en el instante de la acción, no deja lugar a dudas. La acción es. A esa totalidad de conocimiento se puede llamar *conciencia*, para referirse a la aprehensión de la realidad en su integridad. A esa acción, sin duda, del sujeto se puede llamar *certeza*. ¿Y qué sustenta al sujeto en ese acto? Una buena respuesta para esa interrogante se encuentra en lo que Hegel denomina *certeza sensible*. Pero aquí surge un problema, pues Hegel presenta este concepto, en *Fenomenología del espíritu*, justamente para referirse al primer estadio de la formación de la conciencia, cuando el pensamiento se confundiría con la sensibilidad, en un umbral en el que el conocimiento aún estaría en ciernes. Es en ese estadio ancestral de la conciencia en el hombre que, según él, la *certeza sensible* orientaría la acción.²⁷

²⁶ Ídem, *ibidem*, p. 101. La cita de Sartre es del libro *Critique de la raison dialectique*, 1960, p. 139.

²⁷ Ver Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*.

Por más atractivo que sea pensar que, cuando se proyecta en arquitectura, se retorna a la ancestralidad —con la cual, de hecho, la actividad nos reconcilia—, esto es un problema, pues aquello a lo que me refiero como certeza sensible, aquello que comandaría la acción en un lapso de totalidad del conocimiento, estaría más alineado a lo que Hegel proyecta como *saber absoluto*, el último estadio de la formación de la conciencia, en el que se deshace la escisión entre *sujeto y objeto*.

Es como si lo simultáneo fuera el tiempo condensado, donde el proceso descrito por Hegel estaría presente de forma integral y donde el *saber absoluto* y la *certeza sensible* estarían de manos dadas.

O, mejor dicho, para la actividad del proyecto de arquitectura no es posible identificar, en el momento de la acción, lo que viene antes: ¿la *certeza sensible* o el *entendimiento*; la *conciencia ingenua* o el *saber absoluto*? Sin idealización ni infalibilidad, aun si se acepta que en aquel lapso de tiempo en el que se da la acción hay una totalidad de conocimiento, por ser así que la percibimos.

Pero, aunque se dé exactamente así, por última vez, no hay idealización ni infalibilidad. No las hay por el hecho de que el proceso se superpone al momento de la acción (a su resultado en aquel instante y a sus resultados sucesivos en los instantes que lo suceden), y un proyecto se hace en ese proceso en el que las totalidades se suceden sin consumarse nunca como totalización. Lo que sería idealizar, o aun mitificar, no sería creer en la totalidad del conocimiento en aquel instante, sino creerla permanente durante el desarrollo del proceso. El mayor o menor dominio de esas dinámicas, de esas fugacidades y de esas incompletitudes que caracterizan el proceso, o sea, la mayor o menor capacidad del arquitecto de sustentar lo que sea de hecho relevante durante el siempre tumultuoso proceso durante el cual se desarrollan los proyectos es lo que, actualmente, puede garantizar algún interés y calidad a las obras de arquitectura. Es esa capacidad, más que la idealización de una certeza sensible, la que podrá hacerlas, en las palabras de Milton Santos, «formas-contenido por la presencia de la acción», formas capaces de influir en el sentido inverso en el desarrollo de la totalidad, formas capaces de contener en su integridad el todo como su sentido actual y su destino.

Al encuentro del lugar Vuelvo a São Paulo en una zambullida, como quien salta desde la mirada lejana de los subsistemas, de los ojos de

los satélites en órbita, a los ojos humanos que cruzan sus miradas al caminar por las calles. Después de volver, hago un recorrido por el centro, porque será necesario caminar por allí para reconstruir el sentido del lugar.

Las imágenes producidas por un conjunto de satélites de observación con órbitas definidas en paralelos diferentes pueden componer la imagen de una sección continua, norte-sur, entre dos meridianos del planeta. Un conjunto de esas imágenes, a partir de tomas, todas nocturnas, permitieron producir un montaje que muestra el planeta entero durante la noche. Allí, *la Tierra es cielo*. Vista desde el cielo, de noche, la Tierra es el cielo y sus estrellas.

¡La imagen muestra el planeta entero por la noche como si eso fuera posible! El montaje —que puede construir el movimiento a partir de imágenes estáticas, como en el cine— construye un instante imposible a partir de diversas tomas de un planeta en movimiento. En el montaje, una gran concentración luminosa, relativamente aislada, corresponde a la ciudad de São Paulo. La ciudad está allí como una constelación cuya magnitud es mantenida por la coexistencia de cerca de 20 millones de personas que encienden las luces por la noche. Pocas ciudades de Brasil tienen más de 100 mil habitantes; todas aparecen en la imagen. Hay, por lo menos, 100 mil personas, a cualquier hora del día o de la noche, sobrevolando el océano Atlántico. Pero en el montaje no aparecen las luces de las rutas aéreas ni las de las rutas marítimas o terrestres. El montaje no registra las luces que se mueven, a pesar de que esas luces tienen la dimensión de ciudades que caminan.

Es una imagen absurda y hermosa. Quizás también reveladora. En ella, los límites entre continentes y océanos desaparecen y ceden lugar a otra geografía. En lugar de tierra y agua, oscuridad y luz, miles de millones de puntos de luz. ¡Es el planeta encendido con bombillas que se conectaron a sus portalámparas por la acción de una sola mano!

Alguien podría considerar que es como si la luz, la universalidad de la técnica, borrara las diferencias culturales existentes en el mundo. Pero cabe recordar que fue el propio Galileo quien nos advirtió sobre el hecho de que «al telescopio el fenómeno esencial es aquel del movimiento», o sea, lo fundamental es considerar en las observaciones de cuerpos celestes la dimensión del tiempo. Aquí, al caso de este telescopio invertido nuestro —nosotros somos el observador, situado en el cielo, y, desde allá, a la distancia de los satélites de observación, vemos la Tierra— también se aplica la advertencia de Galileo sobre lo esencial en la observación: el movimiento, lo que equivale a decir que lo

esencial es considerar la dimensión del tiempo en el espacio, el recorrido de las imágenes por medio de su curso. En ese sentido, las luces que se observan, aunque no estén exactamente pegadas al suelo, son la superficie del planeta visto desde el cielo por la noche, son lo que emana como capa más reciente de nuestro mundo o la capa más superficial de una arqueología del proceso histórico de construcción de las ciudades. Además de esa capa, luminosa, hay mucho más. Por más precisa que fuera la resolución de imagen de aquellos satélites, estaríamos siempre ofuscados, sin poder ver nada a no ser el brillo de miles de millones de bombillas eléctricas encendidas.

Si, a primera vista, aquellas luces dan una apariencia de homogeneidad, para una observación atenta, son la medida precisa de la desigualdad fundamental de nuestro mundo. Porque ellas brillan gracias al consumo de energía eléctrica, se concentran de acuerdo al consumo: es el consumo de mercaderías el que enciende aquellas luces. Por eso, las áreas de mayor brillo corresponden a las de mayor riqueza. En esa imagen —que sería la ilustración perfecta de la tesis 34 de Guy Debord: «El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se vuelve imagen»— es posible medir, con la misma precisión que medimos el brillo de las estrellas en el cielo, la magnitud del capital concentrado en algunos puntos del planeta e, inversamente, el abandono económico de los puntos oscuros.

Una vez más, cabe recordar que, además de las luces, hay mucho más. Existe lo que está donde no hay ninguna luz y también hay áreas totalmente oscuras en el centro de las que están muy iluminadas.

Hace un siglo, ninguna de esas luces existía, mucho menos los satélites. Pero si consideráramos, hipotéticamente, un satélite existente hace 100 años que hubiera capturado las imágenes nocturnas del planeta de entonces, la Tierra no tendría luces. Sin embargo, había un mundo allí. Las luces emiten una señal de las transformaciones recientes ocurridas en el planeta, pero ocultan un mundo que yace bajo sus luces. Para percibir lo que está por debajo de esa capa arqueológica más superficial, es necesario apagar las luces y acercarse más.

«Yo debo de haber escuchado aquella tarde / ¿en mi cuarto? / ¿en la sala? ¿En la azotea / al lado del patio? / el avión pasando por la ciudad.» Ferreira Gullar, en el poema «Uma fotografia aérea», describe las escenas que transcurrían en un lugar, en el suelo de su ciudad natal de São Luís do Maranhão, mientras un avión lo sobrevolaba y fotografiaba sin tener para nada en cuenta la existencia de

los niños que, como el poeta, estaban en sus cuartos, en las salas, en las azoteas o en los patios. La oposición que hace de las escenas de la ciudad, en el plano del suelo, con respecto al plano del vuelo del avión, a mil metros de altitud, mientras fotografiaba la ciudad, sirve de comparación para el registro de las luces capturadas en la imagen por los satélites en órbita y la vida que ellos no pueden registrar desde aquella distancia. Hay dos planos paralelos: el *cielo* y el *suelo*.

En aquella imagen satelital, yo me identifico también con los puntos oscuros en el suelo. Los miro y veo lugares llenos de gente que conversa, escribe, canta, dibuja y que no viaja en avión. Cuando se camina a la velocidad de los propios pasos por calles mal iluminadas, en una ciudad precaria del hemisferio sur del planeta, los pies pesan sobre el piso como si quisieran hundirse en la tierra y la cabeza flota sobre el cuerpo como si quisiera despegar. Al mismo tiempo, el piloto del avión y los niños de São Luís. Los pies tienden a hundirse como si buscaran una caverna como refugio. La cabeza tiende a despegar, rechazando la permanencia o escapando de los refugios. Caverna y nave espacial. Dos dimensiones: una que organiza los muros de piedra sobre el piso y otra que flota como si quisiera dejar este planeta.

¿Y si aquella imagen capturada no tuviera ninguna luz? ¿Si estuviéramos aquí en esta ciudad totalmente a oscuras? ¿Si, como en aquella imagen, fuera de noche en todo el planeta al mismo tiempo, o sea, fuera de noche durante las 24 horas de cada día? Con la dimensión mecánica de la ciudad operando integralmente, todos los habitantes en sus actividades cotidianas, en conversaciones animadas, pero todos en la más absoluta oscuridad, de forma tal que de los edificios, de todas las construcciones y de los artefactos que hacen posible nuestra existencia en la ciudad no pudiéramos discernir ni el más mínimo indicio visual. Si viviéramos en esas condiciones por un tiempo suficiente como para que borráramos también de la memoria las imágenes visuales que teníamos guardadas de la ciudad de forma tal que de todo no quedara más que un vago recuerdo, reminiscencia escasa. ¿Y si, en ese cuadro, por decirlo así, pintado de oscuridades, alguien sacara una linterna? Una linterna muy especial, de foco paralelo y cerrado para borrar la profundidad y de alcance limitado para borrar las distancias, y cuya luz tuviera la propiedad de atravesar paredes para borrar los obstáculos visuales cuando fuera el caso. Esa linterna correspondería a los ojos de todos nosotros mirando al mismo tiempo, como

si el impacto de la luz de aquella linterna en las barreras guiara el filo de nuestra mirada ya desacostumbrada a ver. Por medio de ese dispositivo, podríamos *ver* la ciudad de nuevo. Sin embargo, sin verla entera jamás: ni siquiera un único edificio cabría entero en el foco de esa *mirada*. Así, reconstruiríamos las imágenes a partir de sus fragmentos sucesivamente puestos en foco durante algunos instantes y en seguida borrados, sustentados solo en la memoria. Desde el primer pedazo revelado haríamos ya una primera imagen de la ciudad entera en cada instante. En cada nuevo objeto iluminado, aparecería otra totalidad que se desharía inmediatamente en una nueva en el siguiente objeto enfocado. Esa linterna nos revelaría las construcciones de la ciudad dismanteladas en sus elementos constitutivos —los objetos en plena potencia proposicional—. Con ella elaboraríamos nuestras proposiciones a partir de nuevos estados de objetos, nuevos hechos. Con los fragmentos de los artefactos existentes (presentes) montaríamos los artefactos futuros. Con los mismos fragmentos existentes también sería posible conocer las ciudades más antiguas. Los fragmentos contendrían todos los tiempos. Como si, con la luz apagada, todo se volviera una imagen en una memoria solidaria a la imaginación. Así, el acervo acumulado tendería a perder el peso paralizante, que traga e inmoviliza, para ser, por entero, la liviandad, tensa, de potencia proposicional; para ser, por entero, posibilidades.

Parecería ficción imaginar que pueda existir una luz que lo iluminara todo todo el tiempo, que la ciudad pudiera ser una totalidad fija y estable. Es muy cierto que el Sol se asoma en el horizonte cada mañana, que las luces de la ciudad se encienden todas las noches, que la gente camina por ahí viendo, más o menos, por dónde lo hace. Pero, por otro lado, la suposición de aquella *linterna* ficticia en un ambiente completamente oscuro parece estar más de acuerdo con nuestro modo actual de *leer* la ciudad, de rehacerla en cada instante disolviendo los hechos que la componen en busca de los objetos que son su sustancia.

La violencia transformada en norma construye paredes sólidas que cercenan la actividad del arquitecto y tienden a impedir la superación de la crisis instaurada en el propósito de la arquitectura. En ese cuadro, sería necesario romper el cerco o, si no, atravesarlo. Por eso, la cuestión que se trata aquí es la de cómo *atravesar paredes*.

La hipótesis es que las imágenes poéticas son capaces de sustentar ciertas travesías. Para eso, presento cuatro de ellas que estallan durante aquel recorrido por el centro de São Paulo. Se pueden entender como *cuatro actuaciones*

imaginarias cuyo propósito es sustentar la proposición de proyectos. En este caso, el carácter práctico u operativo de la imaginación —del arquitecto— prevalece sobre los aspectos constructivos o propiamente arquitectónicos. Así, las cuatro imágenes sustentan operaciones proyectivas en el ambiente urbano. Son estas:

- *mirador* (a partir de la superación del mirador cegado);
- *trasposición de nivel* (a partir de la consideración de la *ciudad vertical*);
- *invasión aérea* (desde el nivel de tierra firme por sobre el valle);
- *infiltración subterránea* (desde el valle por debajo del nivel de tierra firme).

1) Mirar (mirador a partir de la superación del mirador cegado)

El mirador constituye una característica de la geografía del nivel de tierra firme, dispuesto 20 metros por encima del valle del río Tamanduateí, en el cual se instaló la villa jesuita, hace cinco siglos, que inauguró la ciudad de São Paulo. Era, entonces, una implantación amurallada, invertida, cuando la ladera servía como barrera de defensa y el mirador como un recurso para las miradas de centinela. El valle del río Tamanduateí, cuando observado en sección transversal, se muestra asimétrico. La ladera que señala el final de la colina histórica en su margen izquierdo no resurge en el margen derecho, donde la llanura se extiende a sus anchas. Por eso, cuando, desde el margen derecho, se mira hacia arriba, descolla la imponencia de la ladera y, en sentido inverso, desde lo alto del nivel, la condición del mirador —potencial— es acentuada por la extensión de la vista.

2) Trasponer (trasposición de nivel a partir de la consideración de la ciudad vertical)

La *ciudad alta* y *ciudad baja* es una constatación que se desprende durante el recorrido que hicimos. Las calles 25 de Março y Boa Vista, por ejemplo, personifican las dos ciudades escindidas, los dos territorios opuestos en sus cotas típicas de dominio.

Si la mirada, a partir del mirador, indica el sentido que se quiere para las operaciones, la trasposición de nivel tiene el propósito de conectar el valle y el nivel de tierra firme por medio de su desarrollo en diferentes cotas de nivel como *ciudad vertical*. Esa imagen realiza, a lo largo de los 20 metros que conforman el espesor particular de

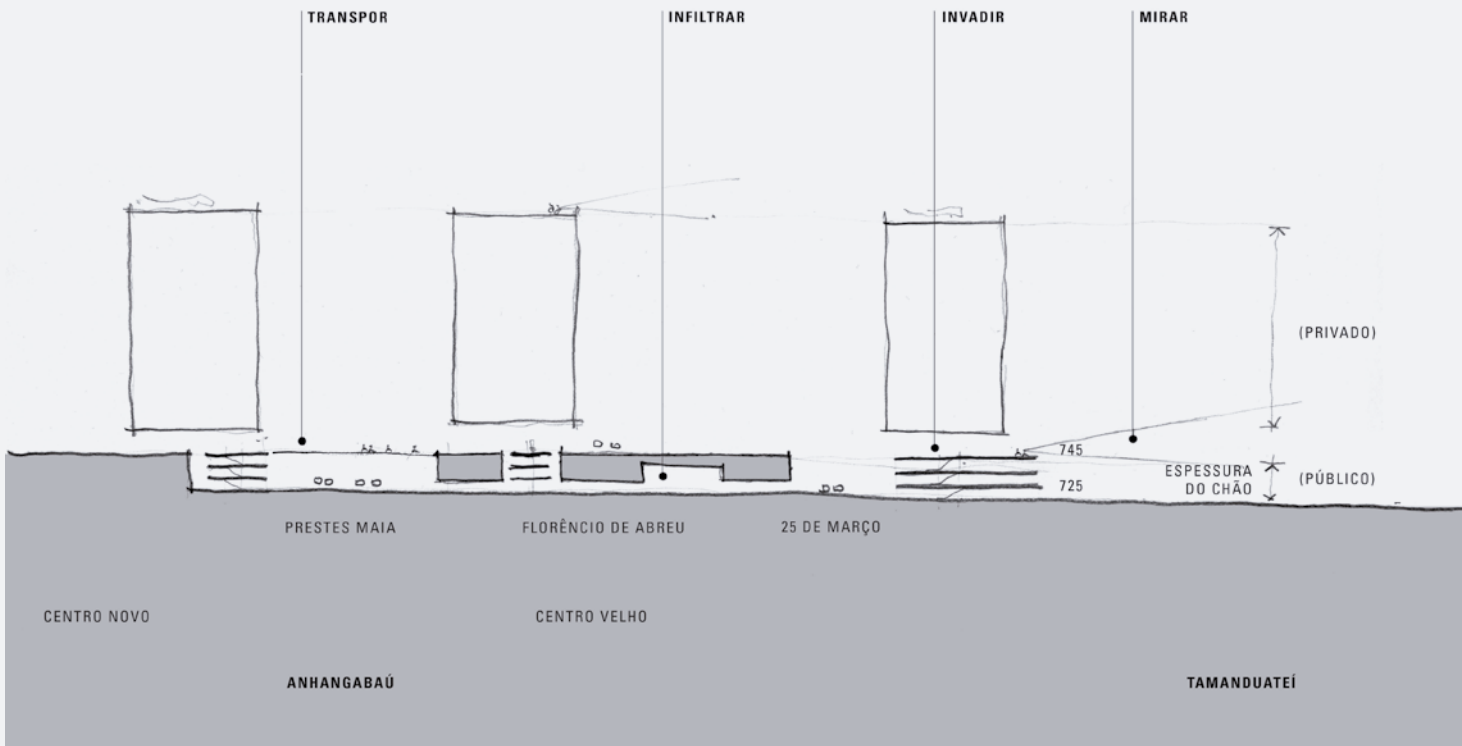
la *planta baja* en el centro de São Paulo, aquello que el mirador solo indica.

La trasposición puede configurarse, por ejemplo, por la fusión de la ladera General Carneiro, que es la forma de su resolución precaria, con la Galería do Rock. Pero, en esta formulación, la Galería encontraría la extensión del *suelo* de la ciudad dos veces: su *piso* y su *techo* estarían definidos por el suelo particularmente espeso de la ciudad de São Paulo.

3) *Invadir (invasión aérea desde el nivel de tierra firme por sobre el valle)*

La imagen de las invasiones aéreas sigue en la línea de las posibles relaciones espaciales entre el nivel de tierra firme y el valle. Parte de una contradicción con la intención de superarla: servirse —por reconocerla— de una infraestructura urbana existente, pero servirse de ella para expresar valores opuestos a los que le dieron origen.

Las estructuras edificadas ya existentes que se podrían tomar en esa *inversión simbólica* son, digámoslo así, vastas. Para demostrarlo, retomo algo que, al final de nuestro recorrido por el centro de São Paulo, surgió como un breve comentario. Cuando, viniéndose por la avenida São Luís en dirección al centro viejo, se cruza la calle da Consolação, desde allí hay una sucesión de viaductos: el 9 de Julho (300 metros) y la vía alternativa Major Quedinho (300 metros), ambos sobre el antiguo lecho del riachuelo Saracura o la actual avenida 9 de Julho; el viaducto Jacareí (200 metros) sobre el antiguo lecho del riachuelo de Bixiga, y, después de la calle Maria Paula (300 metros), el viaducto Dona Paulina (250 metros) y su vía alternativa Brigadeiro Luís Antônio (200 metros) sobre el antiguo lecho del riachuelo Itororó. O sea, desde el frente de la biblioteca municipal Mário de Andrade hasta los fondos de la catedral da Sé, a lo largo de un recorrido que suma 1050 metros, solo durante 300 metros, en la calle Maria Paula, se tienen los pies sobre el



suelo; en los demás 750 metros, estamos en el aire. Eso sin considerar la extensión de los viaductos Major Quedinho y Brigadeiro Luís Antônio porque realizan recorridos alternativos (juntos, suman 500 metros de extensión). En 1050 metros de recorrido se trasponen tres valles diferentes. En tan solo 300 metros de ese trayecto tenemos nuestros propios pies sobre el suelo. ¡Durante 750 metros, caminamos a 20 metros de altura!

Hacer que esa vasta infraestructura urbana existente exprese valores opuestos a los de aquellos que les dieron origen es el propósito de esta imagen: invadir. ¿Cómo? Invadir, en este caso, es lo opuesto a trasponer. Trasponer es evitar, negar; de forma opuesta, invadir es fundir, asentar. La idea es que los 20 metros verticales que sirvieron para segregar la ciudad formal y la informal sean, ahora, 20 metros de espesor de una única ciudad.

4) Infiltrar (infiltración subterránea desde el valle por debajo del nivel de tierra firme)

Un valle excavado por las aguas veloces de un pequeño riachuelo, como una garganta entre dos altiplanos de cotas de nivel idénticas, dividió el nivel de tierra firme, creando, así, una colina aislada donde se instaló el núcleo histórico primordial de la ciudad. Ese *recinto* a cielo abierto es un pedazo del valle casi prisionero entre las dos mitades del nivel de tierra firme.

El valle de Anhangabaú es la configuración primera para infiltración subterránea. A partir de ahí, su extensión por debajo del nivel de tierra firme, en el caso de ese trecho urbano situado en el centro de São Paulo, conforma un subterráneo muy particular. Para el valle, corresponde al nivel superficial de su suelo, invadiendo, por debajo del nivel de tierra firme, el territorio de la *ciudad alta*. A partir del nivel de tierra firme, es como descender dentro de la tierra para ser sorprendido por la luz, pues desde el nivel se excava el suelo para reencontrarlo de nuevo, el segundo suelo, a 20 metros de profundidad. A 20 metros por debajo del nivel del suelo, ¡de nuevo la luz del sol! Es el suelo de abajo.

Un esbozo, en sección transversal, puede ilustrar la situación geográfica y el conjunto arquitectónico que componen parte de aquel trecho recorrido en el centro de São Paulo. Están señaladas en él cuatro operaciones formuladas con el propósito de sustentar posibles proyectos de arquitectura. Entre las operaciones propuestas y los proyectos para realizar, hay un largo trabajo para hacer. Pero, como lo hemos visto, «aquellos diseños que se utilizan para construir los edificios» vienen todos después.

Considero que el camino—sano, por decirlo así—entre una cosa y otra es transitado a partir de aquellas cuatro—u otras cualesquiera, diferentes—imágenes formuladas. Solo así el desarrollo de los proyectos se sustenta también en el campo de la afectividad, que es el campo donde es posible darles un sentido propiamente humano.

Como operaciones, no se cierran. Al contrario: se desdoblaron hacia un sinfín de proyectos posibles. Las operaciones son respuestas prácticas, lanzadas, como formas abiertas, a la provocación constante que el ambiente urbano dirige a la imaginación del arquitecto. Son su manera de reaccionar a la vivencia de la *ciudad*.

Como ambiente, lo urbano no se delinea. En él, los edificios se presentan disueltos: todos, al mismo tiempo, ya no se bastan, pues el sentido de cada uno de ellos no puede prescindir del conjunto en el que se disolvieron. Esa indefinición de contornos marca la forma en que el ambiente urbano se presenta al proceso de percepción del arquitecto. De allí, la pertinencia de la aparente imprecisión²⁸ que caracteriza su manera de reaccionar a la vivencia de la *ciudad* por medio de las operaciones, como aquello que guía las acciones en el ámbito específico de su actividad.

Las imágenes poéticas que sustentan las operaciones propuestas parecen poseer dos propiedades contradictorias: tienen la fugacidad de lo que no se fija y tienen la permanencia de lo que no se agota (por eso, no nos dejan). De allí la pertinencia de recurrir a ellas para superar la escasez de sentidos que marca la actividad de la arquitectura en una época de abundancia de recursos y, sobre todo, la pertinencia de recurrir a ellas para sustentar los sentidos de un proyecto en el tiempo.

Aquellas dos propiedades contradictorias parecen heredadas por las operaciones propuestas a partir de ellas. Por eso, a lo largo del desarrollo de los proyectos, las operaciones formuladas tienen la capacidad de coordinar los encadenamientos sucesivos por medio de los cuales se elabora un proyecto de arquitectura. Esa coordinación se hace por la permanencia (relativa al tiempo de elaboración de los proyectos) de sentidos sustentados por las operaciones.

Así, se puede decir: las operaciones tienden a las imágenes, mientras que los proyectos tienden a las formas. ¿Cuáles formas? Un proyecto, como lo concebimos aquí, tiende a la concisión. Producido por las acciones encadenadas, adquiere la integridad del todo al final del proceso. Una construcción que sirve para describirlo es la del arco: se cierra y se basta. Una idea para representarlo es la de

²⁸ La imprecisión es tan solo aparente porque las operaciones son formas abiertas y, como tales, tienen la misma precisión alcanzada por las formulaciones que les dieron origen.

totalidad: resulta mayor que la suma de las partes que lo componen. ¿Será, entonces, la *forma cerrada*? En sí, sí, pero hay que avanzar.

Vimos también que los edificios se disuelven en el ambiente urbano. Entonces, ¿han perdido interés para la arquitectura? Visto así, aparentemente, lo habrían perdido e, incluso, en un doble sentido: porque son formas cerradas y porque están disueltos en el ambiente. Pero es fácil percibir que no es así como funciona. ¿Por qué? Si abrimos el abordaje, si juntamos los dos *desintereses* e imaginamos que la disolución se hace con una energía tal que haga dar vuelta totalmente su *forma cerrada*, estallará como *forma abierta* e irradiará su propio *orden* hacia el ambiente, que será otro porque ha sido transformado por la acción de ese nuevo componente. Por lo tanto, la disolución del edificio, al contrario de lo que se podría suponer en una primera impresión, multiplica su interés arquitectónico y su potencia discursiva porque ahora *habla* por medio de cada cosa que compone el ambiente en el cual se inserta. Todo lo que se presentaba en desorden puede pasar a expresar la concisión intrínseca de ese nuevo componente si se lo formuló con la debida nitidez. Por eso, es posible intervenir en un recorte urbano haciendo que aquello que ya existía allí pase a expresar valores opuestos a aquellos que lo originaron. La nueva proposición produce una nueva totalidad. En ese contexto, el efecto de una obra puede ser magníficamente desproporcional²⁹ a lo que se invirtió, como recursos, incluso, en su realización.

A lo largo del desarrollo de este estudio, procuramos esbozar respuestas a aquellas dos cuestiones cuyas formulaciones expresan las dos supuestas crisis instauradas en la formación y en la actuación del arquitecto: ¿cómo proponer proyectos en una ciudad que pareciera ya haber perdido el sentido?; ¿cómo elaborar el pensamiento arquitectónico cuando el refugio fecundo de las imágenes poéticas, que anteceden al propio pensamiento, pareciera haber dejado de existir?

Aparentemente, aquel refugio ya no existe para la mirada atenta, aquella mirada que ve la inversión de la razón manifestarse en todos los rincones del planeta. Esa mirada es informada, investiga, ve expandir su conciencia sobre el mundo a medida que reconoce, en cada pequeña parte, que el orden hegemónico está cada vez más presente. Por esas razones, es una mirada lúcida. Pero, al mismo tiempo, esa mirada se vuelve también una mirada viciosa: porque gira sobre todas las infinitas manifestaciones de la inversión de la razón y naufraga cada vez más en ellas; porque,

en cada rendija por la que pudiera osar imaginar una fuga, en seguida ve que surge allí otra violenta manifestación de esa inversión para sitiar, para vedar y sellar; porque, contra la más mínima chance de escape que se anuncia, ve erguirse una pared intrasponible que la aniquila. Así, la mirada viciosa se desespera.

Por eso, cambié el abordaje para ver el ambiente urbano por dentro, verlo en sus elementos constitutivos, en busca de la sustancia que desmantela el estado de cosas de la proposición que lo originó. Esos elementos son dos. Establecen correspondencia con la manera mediante la cual aprendimos a orientarnos en el mundo: horizontal y vertical, suelo y cenit, la extensión del planeta que nos fija y la dirección del espacio sideral para librarse de él. Las relaciones entre las cosas construidas y los hombres, entre el dentro y el fuera. Pero la limpidez de ese abordaje también es demasiado esquemática y acaba por perjudicar la percepción de la riqueza de matices existentes en las superposiciones entre una cosa y otra.

Pasé, por lo tanto, a los entrelazamientos de las dos dimensiones de la existencia, a la noción de disposición espacial que colabora en la formulación de la disolución de los edificios en el ambiente urbano y también a los entrelazamientos entre lengua y arquitectura y a todos los que resultan de allí. Pero eso nos traga y nos aleja del lugar que constituye nuestro foco de interés: el centro de la ciudad de São Paulo.

Entonces, efectué un cuarto cambio de abordaje. Sumergirnos en el lugar nos devolvió al centro, que, como lugar, corresponde al espacio de resistencia posible, en el cual pueden subsistir los sentidos propiamente humanos, lugar en el que aún hay un reducto posible para la existencia de la razón sirviendo a los propósitos del hombre, la razón que emancipa. Por eso, decidimos caminar a pie por el centro de São Paulo.

Por último, a partir de aquel recorrido, pasamos al abordaje siguiente, sustentados por las imágenes poéticas que estallan en las lagunas del ambiente urbano, en lo que él nos niega.

Considero que las cuatro imágenes presentadas aquí, por sí, esbozan una posible respuesta a aquellas dos cuestiones iniciales, pues demuestran que *los refugios fecundos de las imágenes poéticas* no han dejado de existir por completo. A partir del vínculo con el lugar, reconstruyen un sentido de ciudad.

Por eso, las imágenes nos habilitan a atravesar aquellas paredes que la violencia como norma instituye en el

²⁹ Tiendo a creer que aquí, en nuestro ambiente, no podría ser desastrosamente desproporcional. Porque esa obra que expresa el desastre sería la que está de acuerdo con lo que aquí ya es hegemónico. Para esta, la disolución equivale, tan solo, a la dilución.

ambiente urbano. Son paredes sólidamente constituidas por la razón que se volvió contra el propósito al que debería servir: el hombre. Sé que, sustentados por las imágenes poéticas, que son la manifestación esencial del sentido humano en el mundo, podemos atravesarlas.

Es sencillo demostrarlo. Para eso, basta volver al mercado municipal de São Paulo y, desde allí, rehacer nuestro recorrido: valle como punto de partida de las infiltraciones, ladera como trasposición de nivel, calle Boa Vista como mirador reconquistado, viaducto do Chá como invasión aérea. En fin: basta con que volvamos a hacer aquel mismo recorrido que hicimos hasta llegar a la plaza de la República. Y, entonces, si a lo largo de aquel mismo trayecto, aquella misma geografía, exactamente las mismas edificaciones, si, en nuestro segundo recorrido por aquel mismo lugar, imaginamos configuraciones que no imaginamos la primera vez, entonces, les digo: sí, atravesamos paredes.³⁰



30 Y del otro lado, ¿qué pasa? Allí, entonces, dos cosas se hacen urgentes: 1) diseñar los proyectos de arquitectura que se vuelven posibles a partir de esa travesía; 2) empezar a desmantelarlo todo otra vez. Porque lo *completo* ya no se sustenta, porque las imágenes ya serán otras y porque habrá, inmediatamente, otras nuevas paredes para atravesar.