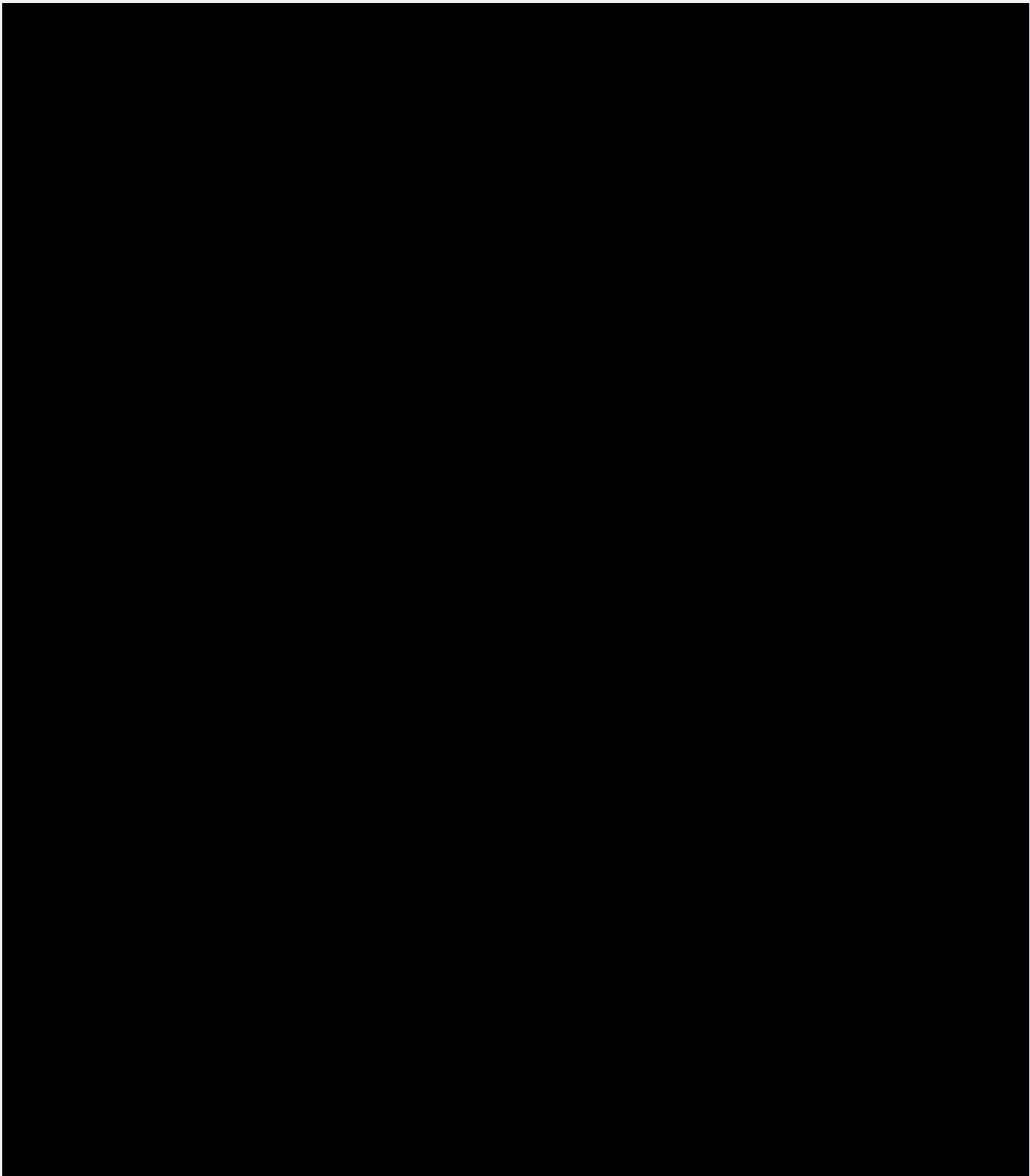


***cinco episodios de  
investigación proyectual***

ROBERTO FERNÁNDEZ<sup>1</sup>



1 Roberto Fernández es doctor y arquitecto por FADU-UBA, director del doctorado FADU-Udelar y de su publicación, *THEMA*. Dictó el seminario Arquitectura: Mapa Epistemológico, el 25 de octubre de 2018, del cual estas cinco notas constituyen fragmentos ilustrativos de aspectos inherentes a la denominada *investigación proyectual* en algunos episodios relevantes de la tardomodernidad y la

escena contemporánea, en sus dimensiones global y local. Las cinco notas fueron originalmente publicadas en diversos números de *Summa+*, Buenos Aires, 2017–2019, a cuyos responsables se agradece la autorización para esta reedición.

## Proyectar el derecho a la ciudad

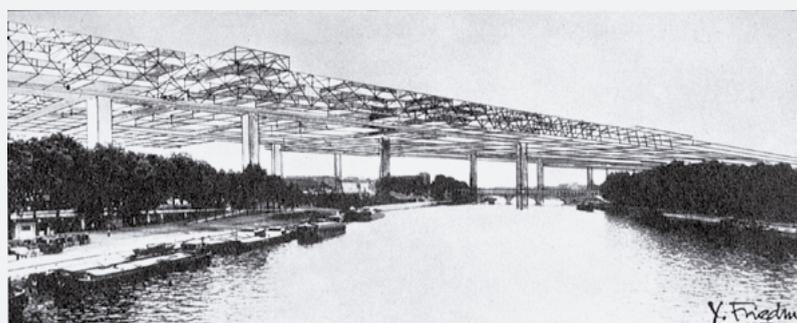
Con la diferencia de pocos meses, en los calientes inicios de los setenta, se publicaron en París dos libros marcadamente autónomos entre sí, pero que a la distancia pueden verse como posibles instancias de articulación entre las utopías sociourbanas y las utopías proyectuales. Por un lado, el pequeño librito de Henri Lefebvre, *La révolution urbaine* (París: Gallimard, 1970; *La revolución urbana*, Madrid: Alianza, 1972) y, por otro, el enjundioso tratado urbano-proyectual de Yona Friedman, *Pour une architecture scientifique* (París: Belfond, 1971; *Hacia una arquitectura científica*, Madrid: Alianza, 1973).

La producción lefebvriana se completaría en esta temática con una recopilación de ensayos que editó en Barcelona el muy crítico sociólogo y activista Mario Gaviria —*De lo rural a lo urbano*, Península, 1971 (edición original: París: Anthropos, 1970)— y, sobre todo, por el célebre y programático *Le droit à la ville*, de 1968 (París: Du Seuil, 1968; *El derecho a la ciudad*, Península, 1969; Madrid: Capitán Swing, 2017). Sin embargo, para este ensayo me gustaría centrarme en el breve texto acerca de lo que bautiza «revolución urbana» (que implica presentar un desarrollo histórico que evoluciona en los estadios agrario-industrial-urbano y que remata en la premonición de la urbanización total del mundo), pues es el que presenta el mayor acercamiento de Lefebvre desde su principal interés político hacia un campo más precisamente urbanístico y hasta proyectual, así como, inversamente, el escrito de Friedman expresa el devenir de un pensador proyectual hacia postulados sociocríticos, tales como el abandono del espacio de lucha del suelo urbano —entendible como campo progresivamente dominado por la propiedad y la mercancía— y la proposición utópica de conquistar para disfrute social el espacio aéreo de las ciudades.

Sin embargo, no se puede ignorar que en la página 104 del librito lefebvriano dice lo siguiente: «Proponer, como Yona Friedman, una *liberación* a través del nomadismo y para ello un *lugar de habitación en estado puro*, establecido sobre soportes metálicos, cubierto de chapa (un mecano gigante), es *ridículo* [cursiva nuestra]» (Lefebvre, 1970).

Si Le Corbusier quizá haya sido desde los años veinte el mayor utopista proyectual bidimensional (recuérdese su tardío plan de Buenos Aires de finales de los años treinta,

en el que el tejido construido existente, de baja densidad, se entiende como naturaleza operable, suelo pasible de ser arrasado para el despliegue de sus artefactos arquitectónicos), Friedman, en los sesenta, venía a expresar un énfasis en el utopismo proyectual tridimensional, que no actúa sobre el suelo —incluso, en parte lo mantiene activo y en parte lo convierte en parque de ruinas—, sino que propondrá colonizar el aire de las ciudades en ese sentido, compartiendo otras aventuras, tales como el utopismo tecno-tridimensional de Fuller, el utopismo móvil-tridimensional de Archigram y el utopismo paisajístico-tridimensional de Superstudio y Archizoom.



Las ideas políticas de Lefebvre transmiten el optimismo *movimientístico* derivado de las asonadas parisinas de Mayo del 68 y la encendida voluntad transformadora que se simbolizaba en el lema «seamos realistas, pidamos lo imposible», que lucía como grafiti en algunas paredes de París y otras metrópolis mundiales; tal realismo de principios se apoyaba en una algarada, más bien universitario-cultural, proclive a formulaciones simbólicas: lo imposible era la supresión del imperativo mercantil acoplado a toda actividad humana y, particularmente, sobre el suelo o la tierra ocupable o productiva, ya desde las denuncias de Karl Polanyi (*La gran transformación*, Madrid: FCE, 2011), que, escribiendo en los años cincuenta, disectaba la historia moderna, desde el Medievo hasta la industrialidad, como el irreversible camino de eliminar cualquier vestigio de propiedad comunalista, convirtiendo cada parcela rural o urbana en elemento de propiedad privada, factor que, a contramano del canon marxista, Polanyi indicaba como el inicio del mecanismo de acumulación (basado en la apropiación diferencial de la renta de ese suelo devenido mercancía) del modo productivo capitalista que dos décadas más tarde iba a ser confirmado por los análisis del geógrafo izquierdista David Harvey.

ILUSTRACIÓN 2.  
Y. Friedman, *Rotating  
space perspective*

Por todo ello, el libelo lefebvriano no puede superar ni teórica ni prácticamente la simbología revolucionaria del mayo parisino (cuya única consecuencia concreta fue el afianzamiento del movimiento de arte político del situacionismo, de Guy Debord, y un aval, a distancia prudente, del guerrillerismo urbano tupamaro y guevarista rural), con baja incidencia en promover, como enunciaba, una revolución urbana, puesto que no ofrecía alternativas a la privatización absoluta del suelo.

En cambio, la aparente ingenuidad formalista de Friedman —un nomadismo que no alcanzara a poseer la propiedad del aire de las ciudades— permitía concebir una posible revolución urbana, de rango técnicamente utópico (¿quién financiaría la colonización técnica del aire y sus megalomaniacas infraestructuras?), pero, por entonces, de cierta posibilidad normativa de esquivar su parcelamiento tridimensional privatista. Paradójicamente, Friedman viene a decir, en los calientes sesenta (de bipolaridad geopolítica

ILUSTRACIÓN 3.  
A. Aravena, Banco  
Mundial, Buenos Aires

fuerte, entre socialismos y capitalismo todavía situados en el modelo de *welfare state*), que se estaba en una instancia histórica equivalente al siglo x estudiado por Polanyi, en la que se configura legal pero contra natura la extinción de la propiedad comunitaria de los regímenes aldeanos y la puesta en marcha de la mercantilización total del suelo del mundo.

El urbanismo tridimensional de Friedman, fuera de los ensayos utópicos de las vanguardias proyectuales sesentistas y de alguna recurrencia oportunista actual (desde el proyecto High Line hasta el insólito puente entre ricos y pobres del proyecto de Aravena para el Banco Mundial en la macrista Buenos Aires), no alcanzó el rango de alternativa frente al imperativo del capitalismo inmobiliario, que pudo superar la crisis casi terminal del hipotecado 2007 y ahora también puja por extraer las últimas plusvalías urbanas, así como el neoextractivismo de la soja, el litio o el *shale* naturalizan la apropiación de la última naturaleza.

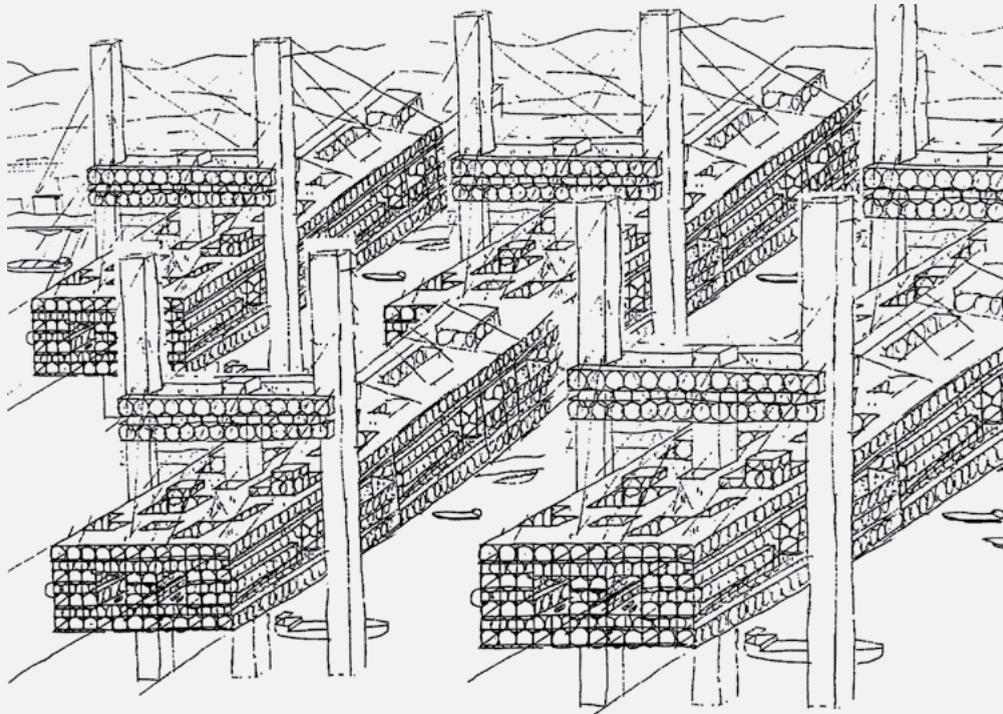


ILUSTRACIÓN 4.  
J. Ishigami, KAIT,  
concept drawing

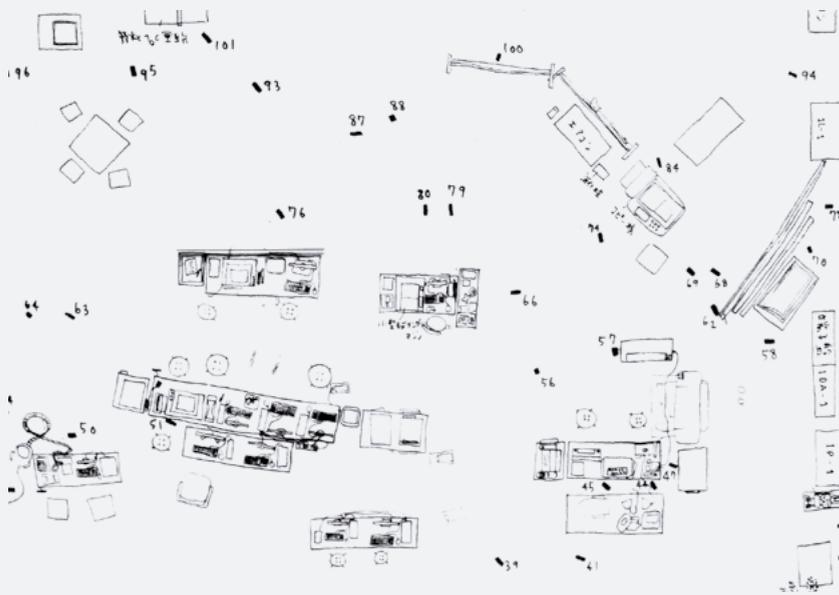
**El bosque hipóstilo** Cuando Alejandro Zaera Polo —remedando expresamente al cartógrafo posmoderno Jencks y autoubicándose en analista y crítico *amateur* de arquitectura— presenta su circular Brújula Política de la Arquitectura Global, en 2016 (reservada, dice, para diseñadores jóvenes), coloca en su centro al japonés Junya Ishigami, excolaborador de Kazuyo Sejima, como esta lo había sido de Toyo Ito, y recorriendo, pues, cierto linaje de depuración y minimalismo tecno, abre cierto interés en conocer las ideas de este tokiota que recorre su cuarta década de vida entre unos poco sofisticados proyectos y algunos escritos, como su libro *Another Scale of Architecture*, donde menciona su interés en planificar un bosque. Ishigami alcanza ese centro que Zaera reserva para las expresiones híbridas, llegando allí desde unos bordes programáticos designados como activismos y fundamentalismos matéricos.



La obra por la cual accede al núcleo de aquella brújula es el KAIT, un edificio casi cuadrado de 2000 metros, hecho para acoger actividades del Politécnico de Kanagawa, construido en 2008 con la pretensión de imitar un bosque de bambú, pero hecho todo en metal y con la peculiaridad de poseer un enjambre de 305 columnas de unos cinco

ILUSTRACIÓN 5.  
J. Ishigami, KAIT,  
estudios de lugares

metros de altura, que en rigor son 42 pilares portantes y 265 tirantes o puntales *antipandeo* (tensores de piso a techo), pero todos unificados en variadas secciones rectangulares y pintados de blanco, aunque moviéndose relativamente entre cada grupo para crear la simulación del bosque y en ella eludir la regularidad geométrica hipóstila, y buscar la generación de pequeños claros, todos diferentes, para dar pie a usos infinitamente cambiantes, mediante el reacomodo del ecléctico equipamiento de mesas, sillas, floreros y armarios, algunos muy banales y casi *kitsch*. Remedando al Deleuze de *Mille Plateaux*, Junya declara que realizó mil maquetas, casi todas mediante una versión *ad hoc* de CAD preparada para tal casi infinita exploración de combinaciones, de la cual subsiste una especie de mapa de columnas comentadas y en la cual Ishigami define la inclinación de cada sección rectangular y anota algunas definiciones, casi en una especie de partitura, algo que recuerda las notaciones de Cage o los registros de Richter.



Se ha comparado este proyecto con una solución convencional de pilares regulares a la compresión, para lo cual necesitaría 120 piezas, y también con la Galería de Berlín, de Mies, cuya solución de columnas iguales, isomórficas y perimetrales también destina, al igual que en el KAIT, un 0,5 % de su superficie para la estructura. El proyecto de Tessenow para el Pabellón del Parque de Coner, de 1936, tan celebrado por la *tendenza rossiana*, propone un modelo hipóstilo moderno o depurado, un bosque regular de columnas para un espacio abstracto semejante al de

la mezquita de Córdoba. El KAIT, en cambio, planteará un bosque menos abstracto o irregular, transgrediendo el mandato moderno de verdad estructural al simular en acabados iguales las diversas funciones compresivas de los pilares y tensionadas de los tirantes. Pero Ishigami transgrede, además, otras dos verdades modernas: una, la lógica del tipo, puesto que el KAIT esquiva cualquier categorización (pabellón, depósito, aulario, biblioteca, SUM, etcétera), y dos, la lógica de la composición, puesto que no se equilibra ni acomoda nada, sino que se busca una especie de afinación del vibrátil conjunto de árboles del bosque hasta encontrar un fugaz instante (entre el millar de pruebas), que convierte el proyecto en una *performance* casi musical.

En el único libro traducido al español del filósofo John Rajchman —que enseña Artes en el MIT—, *Deleuze. Un mapa* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), este continúa traduciendo, si se quiere, la obra de Deleuze para entender o explicar arte y arquitectura contemporáneas, que es lo que había empezado a

detallar en el inexplicablemente aún no transcrito al castellano *Constructions*, que sí se ocupa explícitamente de averiguar cómo queda una puesta al día de la teoría de la arquitectura después de Deleuze.

En el *Mapa* (en inglés se tituló *The Deleuze Connections*) Rajchman dice que la segmentación del espacio social habilita una geometría de horizontales y verticales en las que se puede trazar un mapa o localizar todo «movimiento» social; las minorías y los devenires, en cambio, trazan «diagonales» o «transversales» que sugieren otros espacios, otros movimientos. «Diagramar» un espacio es poner de manifiesto esas líneas diagonales y las posibilidades que dan, esbozando una *carte* que no es un *calque*: un mapa que no implica el «trazado» de nada anterior, pero que sirve, en cambio, para indicar «zonas de indistinción» de las cuales pueden surgir los devenires, si es que no están ya haciéndose, imperceptiblemente...

Jamás se puede dibujar el espacio social a partir de «coordenadas cartesianas», porque siempre «envuelve» a muchos «infraespacios» que introducen distancias y proximidades de otro tipo, no cuantificables. Al «desenvolver» esos potenciales, no debemos pensar en términos de líneas que van de un punto fijo a otro, sino, por el contrario, de puntos que son la intersección de muchas líneas enmarañadas, capaces de dibujar «otros espacios» (pp. 98–99).

Muchos otros párrafos de este texto de Rajchman escrito hacia el 2000 tienen el curioso efecto de traducir Deleuze a un lenguaje novedoso de arquitectura y anticipar, a la vez, los efectos experimentales de proyectos que, como el KAIT, tratan de pensarse después de lo moderno (y fuera de o contra lo posmoderno) al plantear, más que tipos y formas, dispositivos diagramáticos de construir espacios neutros para devenires variables pensados como pentagramas musicales en los que caben múltiples *playings* o interpretaciones. El trabajo de Ishigami, así, se pliega a una rigurosidad conceptual contemporánea al precio de denegar lo hipótilo para intentar alcanzar tan solo bosques de puro concepto y alguna inhospitalidad, una arquitectura casi de intemperie.

**Urnas de piedra.** Con la resonancia de la no-  
**Concursos como** ción de *lingua morta*, que  
**sarcófagos: dos** Giorgio Grassi asignaba a un  
**proyectos de Iglesia** modo intemporal, esencial

o cuasontológico de proyectar, algunos trabajos ultraexperimentales propues-

tos por el rosarino Rafael Iglesia en ocasión de concursos de arquitectura, parecen acercarse a una idea de *proyecto muerto*, en tanto proyecto que resigna su condición de anticipación de realidad prefiriendo concentrarse en una esencia inmutable al borde mismo del silencio, o la extrema autonomía de su condición de abstracción. Pier Aureli refiere a ello cuando indaga en las *arquitecturas absolutas* de Palladio o Boullée.

En uno de sus dispersos y siempre polémicos escritos, el desaparecido arquitecto produce la siguiente definición: «Arquitecto no es quien construye, sino quien interpreta; es Ariadna —y no Daedalus— la primera arquitecta». Ese aforismo da curso posible a un exceso de interpretación como fuga de realidad, así como también inserta en la posibilidad de proyectar una escena de oportunidad de



experimento como territorio libre de cualquier constricción-determinación (lugar, lenguaje, material, función, cliente, etcétera). Además, habilita el proyectar en una instancia de *extimidad*, ese afuera del ser (antónimo de intimidad) que conduce a un ser-no-real y por tanto, a un no-lugar, como un no-estar; sitios o antimoradas de lugares cuya máxima experimentalidad y autonomía extinguen, incluso, la posibilidad del ser-ahí de algún sujeto.

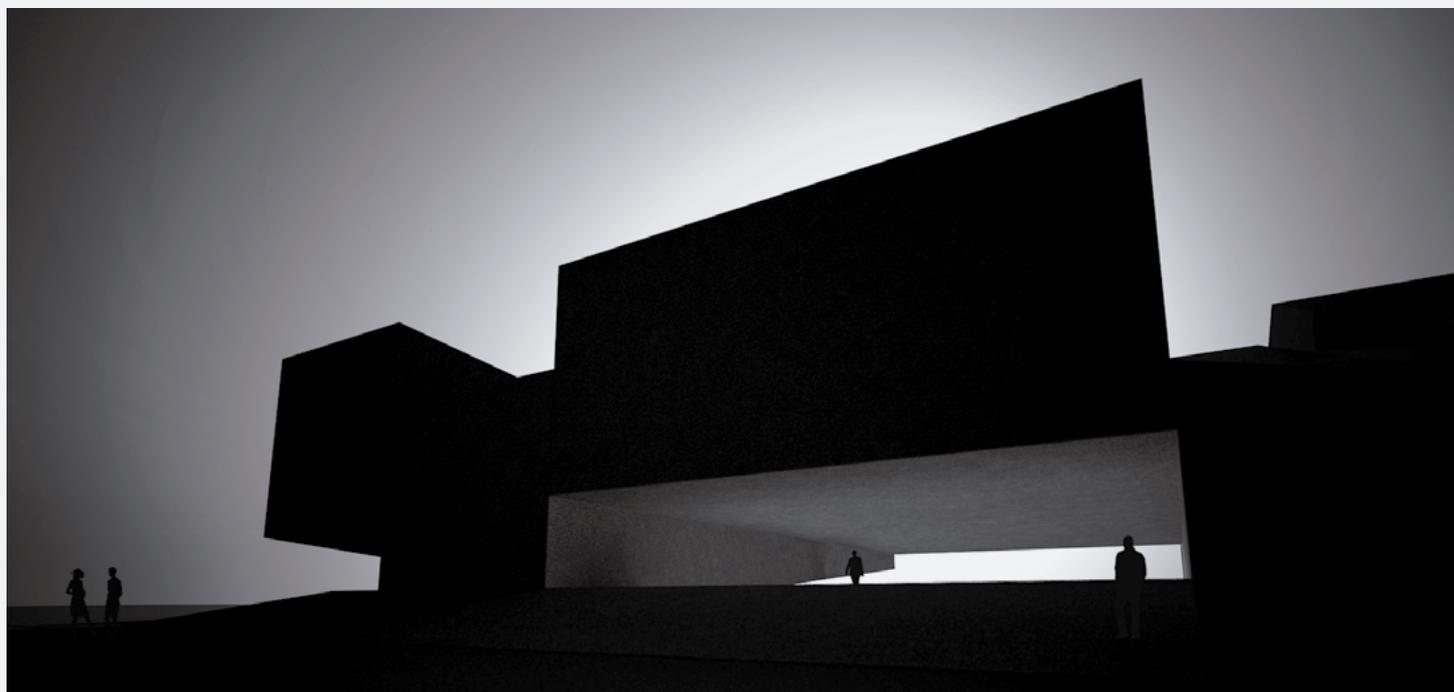
Los proyectos muertos de Rafael Iglesia que ilustran este argumento son dos entradas de concurso para dos museos (también la función ideal de admisión de *linguas mortas*): el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM, 2009) y el Museo Provincial de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MPAC, 2009).

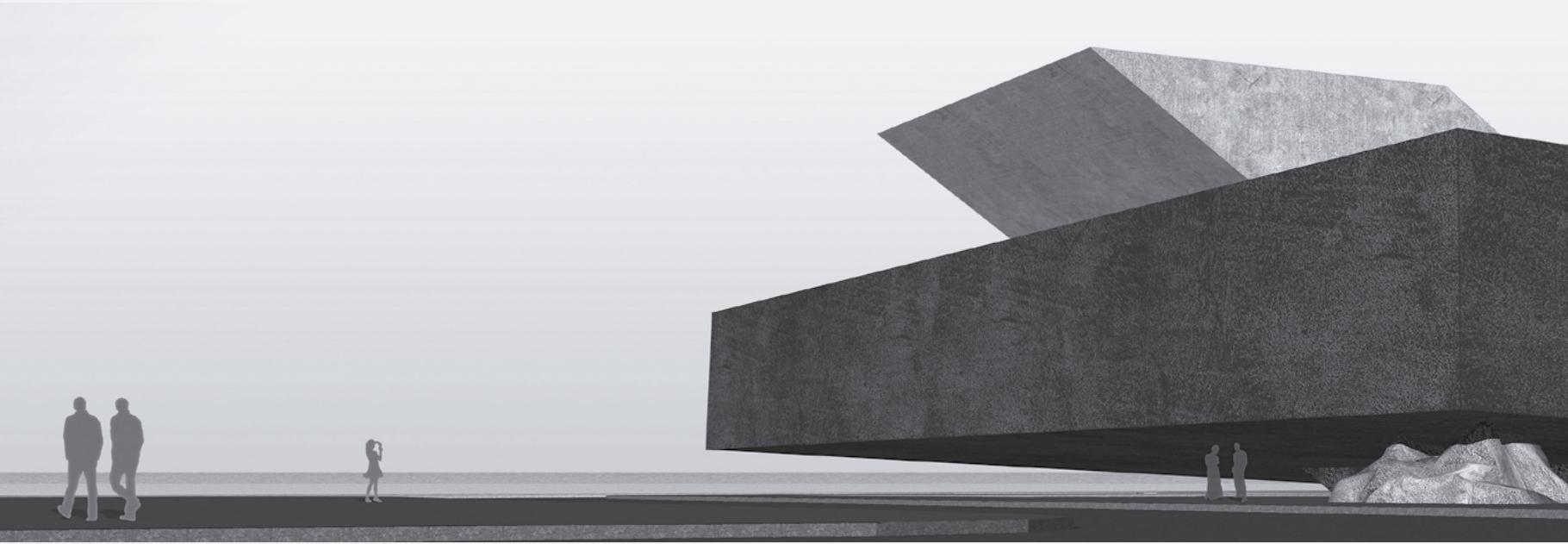
En la memoria del MAMM, Iglesia cita al *Aleph* borgiano cuando interpela la simultaneidad de la visión frente a la sucesión de la narración, que transfiere a comparar Internet con la arquitectura tradicional, esa que se hace según una disciplina que ordena las distintas privacidades a través de la administración de visibilidades y la racionalización de la circulación. En el insólito uso que Iglesia hace de las habitualmente insípidas *memorias* (que, para más desazón, se restringen a ser *descriptivas*) dirá:

Intentamos entender el lugar no como un tiempo y espacio uniforme, absoluto, sino como serie de tiempos y espacios, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. De esta forma, se cuestionan la función como material de proyecto y la circulación como su hilo conductor... la metáfora de la «máquina de habitar» hoy es anacrónica.

De todo ello, curiosamente, Iglesia se pregunta por el futuro del arte (aquello que ocurrirá dentro de este proyecto) y asume que será definitivamente posobjetual, evanescente y transitorio, pero a tal disolución le opondrá para albergarla, un estuche monumental, unas cajas pétreas rasgadas por vidrios en donde fluyen la luz y el espacio y se eliminan antiguos argumentos como salones y pasillos, pero esa gigantesca urna dista mucho de ser eventual: allí aparece, pues, la paradoja de un arquitecto capaz de entender el final de lo funcional estricto, pero que propondrá que esa posfunción fluya en poderosos y perdurables monumentos. La búsqueda del final para empezar de nuevo no es, entonces, en Iglesia, el abandono de los grandes bloques clásicos de mármol u hormigón, sino la reducción de su elocuencia sígnica y maquinismo funcional, y así tal tarea será la de proponer una arquitectura de *lingua morta*, ruinas modernas en las que discurrirá el porvenir de otras experiencias. Pero la forma en Iglesia es un experimento estructural, una forma levitante y transversal que autocritica su contundencia en múltiples búsquedas antitectónicas, como su idea de estructura, semejante a la lucha oriental, donde se aprovecha la fuerza del contrincante, o la idea de un soporte inestable que, sin embargo, admite que se cuelguen por dentro cajas de construcción seca de duración y función limitadas.

Obviamente, estas tareas en que Iglesia expresa la dirección casi aleatoria de sus investigaciones sobre cómo cruzar una estructura intensa (aunque, a la vez, *tensa*) con funciones variables o directamente carentes de cualquier significado espacial preciso, instala estos ejercicios en propuestas muy lejanas de la eficiencia profesional e incluso del coqueteo con las modas recientes.





Así ocurrirá también en la propuesta para Mar del Plata, en donde aparece además la condición original que aporta el paisaje circundante de mar, rocas y arenas de escenas más minerales que orgánicas. Y en esa condición toma el encargo del concurso para fragmentarlo en tres paquetes que se pueden hacer a la vez o en secuencia, todo atado por un poderoso prisma transversal que se clava en el suelo y que armará con una gran placa levemente inclinada en su horizontalidad, una propuesta de equilibrio dinámico de masas interconectadas muy semejante a ese apoyabotellas diagonal que se estabiliza cuando se le cuelga la botella. De nuevo, una reflexión en que las urnas de espacios multivalentes se cruzan entre sí promoviendo lugares interiores fuertemente tensados en diferentes direcciones de luz y lugares exteriores emergentes de geometrías imprevistas y hasta dramáticas u opresivas frente a lo que dejan las enormes piezas intersectadas sobre el basamento de pura naturaleza mineral. La forma surge como resistencia a esa manera (convencional, gravitatoria, tectónica) de hacer llegar las cosas al piso, escondiendo el modo de evitarlo. Esa es su identidad, así lo describe Iglesia en la otra insólita memoria (no) descriptiva que su autor escribe, sin duda, para aclarar y fundamentar su reflexión, pero que seguramente complicó al jurado burocrático y profesionalista (una sola vez, en Sídney, un jurado —Saarinen— se jugó en favor de explorar la construcción de una idea).

### **Utopía técnica y Modernidad**

El polémico Sérgio Wladimir Bernardes (1919–2002) expresa contundentemente el síndrome de Luis XVI, aquel deseo de un gran y autoritario cliente sapiente y poderoso que Le Corbusier añoraba para hacer arquitectura y revolución. El carioca, graduado en Rio en 1948, fue tempranamente publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui* por su proyecto de *country club* en Petrópolis, de 1946, revelando así una especial proximidad a la vanguardia experimental de la Modernidad, que sería afirmada con la célebre casa que le proyecta en 1951 a Lota Macedo en dicha ciudad, que esta activista cultural de izquierda (promotora principal del Mam de Reidy en Flamengo) compartiría con su pareja, la poetisa norteamericana Elizabeth Bishop, y que visitó la *crème* internacional para visualizar una ingeniosa combinación de *high tech* pobre (con techo de canaleta de aluminio apoyada en vigas de celosía de hierro redondo soldado en diagonal, todo calzado sobre delgadas columnas de acero) con el color local de un fuerte basamento de piedra lugareña, mosaicos y tejas y abundante vegetación y piezas de la cultura popular, casa que la II Bial de San Pablo premió como revelación, con menciones entusiastas de jurados como Aalto, Gropius y Rogers.

**ILUSTRACIÓN 9.**  
Bernardes,  
pabellón de acero

Tres años más tarde, Bernardes, promediando su tercera década, erige temporalmente el pabellón metálico que le había encargado la Compañía Siderúrgica Nacional en el paulistano parque Ibirapuera: es un pabellón metálico concebido como un puente sobre un curso de agua, con un arco de metal en una estructura reforzada con tensores en cada orilla. Este artefacto liviano e industrial, armado y desarmado en seco, competía con las mayores audacias de su época —por caso: Prouvé o Fuller, a quien iba a conocer en los cincuenta y frecuentar en los sesenta— y se dirigía a presentar el ideal de una arquitectura pensada como constructo industrial, como si fuera un auto, ideas que más tarde iba a transformar en la recomendación no de un *design* de casas objeto, sino de partes que pudieran combinarse libremente.

Sus pasiones tecnológicas fueron diversas: aprendió a volar y a hacer acrobacia aérea a sus diecisiete años y pilotaba desde 1950 un monomotor; proyectó un planeador llamado avión gaviota; pensó una *biocicleta* que conjuntara el esfuerzo de piernas y brazos (con su tripulante

en posición horizontal), diseñó en 1960 el llamado carro Mole, un auto de geometría continua —parecido al ulterior Picasso, de Citroën— que, además, aceptaba deformaciones elásticas de acuerdo a la teoría de mitigar el impacto confrontando formas absorbentes en vez de rígidas, auto que llevó a desarrollarse en la Escuela de Diseño de Ulm en 1963, utilizando un nuevo material elástico de la Bayer, el policarbonato Lexan. Cuando ganó un premio en la Bienal de Venecia de 1964 (donde conoció a Fuller y quedó deslumbrado por sus ideas) canjeó el metálico por una Ferrari, con la que corrió carreras en Europa y cometió infracciones de tránsito en Río.

**ILUSTRACIÓN 10.**  
S. Bernardes, ciudad  
jardín El Dorado



El Pabellón de Brasil en la Expo Bruselas del 56 contuvo otros alardes, como una cubierta de doble curvatura negativa apoyada en cuatro pilares de metal compuesto, debajo de la cual ingresaba una rampa *amarela* que llamó arrastrapié y encima de ella flotaba un globo aerostático del mismo color, de siete metros de diámetro, pensado como tapón de un agujero cenital de la cubierta, que obturaba en caso de lluvia. Hizo muebles como la *cadeira* —rampa que tenía una cubierta flexible montada sobre dos rodillos que se adaptaban al cuerpo sedente— y diversos proyectos experimentales, como el llamado Casa Alta, que eran torres de *lofts* de armado variable, de trescientos metros de superficie, o el proyecto Apartamento Elevador de Santa Tereza, en que cada apartamento podía variar su posición en altura como la caja de un ascensor.

El Hotel Tambaú en João Pessoa (1966), una rueda gigante apoyada en la playa, retoma su idealismo utópico de arquitecturas urbanas autosuficientes y pensadas como mandalas simbólicos de integración y vida maquinica en común. Ya en esa época había vuelto de una visita a Estados Unidos, imbuido del mesianismo tecnoutopista de Fuller y sus seguidores, como McHale, y poco a poco se separa de la actividad profesional para insertarse en el plano ideal de la investigación proyectual, fruto de la cual serán trabajos teóricos como las Torres Verticales para Rio (proyecto que recupera el Grupo SP para su Porto Olimpico de 2011), un anfiteatro–isla en la laguna Rodrigo de Freitas, la torre de un kilómetro de altura en Cotunduba o el puente habitado Barra–Cabo Frío. En los ochenta será candidato a *prefeito* de Rio y crea el LIC (Laboratorio de Investigaciones Conceptuales); se dedica a escribir y dar clases, y expone proyectos urbanísticos y políticos como los barrios verticales o los anillos de equilibrio a cota 100 (que elabora los célebres dibujos de Le Corbusier del viaje del 29). Un estudio monográfico de L. Calvacanti (*Sergio Bernardes. Heroi da uma tragedia moderna*, Rio: Dumara, 2004; resumido por su autor en el artículo «A importancia de Sér(gio) Bernardes», editado en *Arquitextos–Vitruvius 110*, San Pablo, 2008) estudia detalladamente los avatares de esta vida compleja y, así como presenta

sus graves contradicciones políticas, también hace justicia con sus innovaciones proyectuales.

Fue el único arquitecto importante que no concursaba para Brasilia, ya que no admitía la nueva capitalidad y quizá envidiaba la posición de Niemeyer como «arquitecto del príncipe». En los setenta detecta que podría tener su cuarto de hora político–proyectual y se hace afín a la dictadura militar a través de su eminencia gris, el general Goldbery, con quien se verá a diario y empezará a pensar proyectos altamente utópicos como el llamado 17 Islas, para el cual se pasa innumerables horas volando sobre las cuencas de los ríos. Nada de eso prosperará, salvo algunos encargos que Castelo Branco, otro general nordestino, le hará para Fortaleza, entre ellos, su propio mausoleo, construido en 1972, un excepcional alarde en voladizo comprensiblemente ninguneado por la crítica dada su condición de homenaje a un personaje clave de la historia de la dictadura. En esa época de frecuentación de los líderes dictatoriales, Sérgio Bernardes está imbuido de un destino manifiesto y de lo que llamará la necesidad de conformar un patrimonio universal de artefactos salvíficos que mejorarían la vida del común.

Al final de su vida, retornada la democracia, recibirá un generalizado descrédito por su postura colaboracionista, que relativizará definiéndose como anarquista de derecha. Curiosamente, en esos últimos años de desafecto y tinieblas, queda casi ciego por un fallo en una operación de cataratas, y, al mismo tiempo, diseña su Caja Negra, un apartamento en Barra que debía tender a ser una casa invisible.

ILUSTRACIÓN 11.  
S. Bernardes,  
Mausoleo Castelo  
Branco, Fortaleza



**Monumentos públicos.** *Vilanova Artigas y la política barroca*

Los casi setecientos proyectos pensados, dibujados y muchos construidos del curitibano João Batista Vilanova Artigas (1915–1985), numen principal de la escuela paulista de arquitectura de los cincuenta y de la cofradía de artistas abstractos del grupo Santa Elena, trasuntan la dialéctica irresuelta de su autor, político activo del comunismo brasileño e impenitente cronista del imposible entronque de la estética moderna con la crítica social. En los primeros cincuenta, escribiendo para *Fundamentos, revista del PC*, tiene amargamente que aceptar que los caminos de la arquitectura moderna suelen subvertirse al servicio de la burguesía, y que aquella casi no tenía espacio fuera de los imperativos capitalistas.

Si no le hubiera gustado tanto proyectar, se habría convertido en una versión tropical del fundamentalismo crítico tafuriano y su crítica ideológica de la Modernidad, pero encontró en proyectos, casi de impensados intersticios dentro del universo de las mercancías, la posibilidad de sus ejercicios, aunque debieran ser al servicio de clientes adinerados pero cultos y progresistas, al menos para degustar las estéticas de vanguardia, que Vilanova Artigas primero ubicó en los discursos wrightianos que quizá mejor se adaptaban a cierto romanticismo telúrico y que, finalmente, decantó en los lenguajes corbusieranos, primero racionalistas y luego propuestos en su última etapa brutalista, que, si bien arranca en los trabajos hindúes, mucho le debería a las complejas y turbulentas relaciones del maestro suizo con Brasil, sobre todo con Costa, uno de los pocos miembros del interminable cortejo fúnebre que fue ida y vuelta de la Costa Azul a París a la muerte del Corbu, en el verano europeo de 1965. Su segunda casa propia paulistana, del 49, devela el mestizaje entre un exterior rústico ladrillero, entre organicista y *mediterráneo*, y un interior con síntomas a las casas parisinas del Corbu de los treinta —como la Cook— mezclado, a su vez, con el racionalismo californiano de los Eames y las CSH.

Si la casa Bettega en Curitiba (recientemente restaurada y convertida en Centro Cultural Vilanova Artigas en 1953) implica la transición del enfoque wrightiano al corbusierano (y, por cierto, se parecería, aun con el tropicalismo de algunas paredes furiosamente coloreadas, a una fusión semejante que había operado una década y media antes el Rudolf Schindler de los proyectos californianos), las obras domésticas más maduras, como la casa de Elza

Berquó (1965), acogía ya el enfoque de planta libre y transparente y un modelo de caja neutra y geométrica con algún plano colgado de hormigón en parasol, aunque, por cierto, a poblarse con un paisaje de objetos de fuerte regionalismo —incluyendo árboles que atraviesan su losa— y con alguna insinuación de lenguajes *brut*–industriales bastante semejantes a la Casa Di Tella, de Testa, a quien, por cierto, también le gustaba modelar el piso rompiendo su horizontalidad con excrescencias. La casa Bettega, por otra parte, contuvo el motivo del apartamento independiente para la mucama, con su escalera caracolada de acceso e igual vista a la calle que los patrones, como, si se quiere, ingenuo tributo del arquitecto socialista al personal de servicio, una dirección que alumnos paulistanos de Vilanova Artigas (y luego feroces críticos de quien identificaron como patriarca del nacionalismo desarrollista) como Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre y Flavio Império —el grupo Arquitetura Nova— después iban a orientar al proyecto participativo con el concurso de los obreros de la construcción, dentro del propósito ciertamente elusivo de concretar en la obra cierta racionalidad marxista.

Fuera de tal programática crítico–social, Vilanova Artigas se volcó en su práctica a la experimentación estético–proyectual, que, en el mejor de los casos, debía estar al servicio del desarrollo de una nueva monumentalidad pública. Precisamente, suele adjudicársele a la escuela paulistana de los cincuenta y sesenta y a la obra de Vilanova Artigas la idea proyectual de trabajar intensamente la geometría plana del piso mediante salientes y dobleces, sobre lo cual debía calzarse una potente estructura *hormigonesca* con luces amplísimas, potentes pilares y unos interiores armados entre los pisos inflados y la oscuridad casi opresiva de las cubiertas, generalmente horadadas para conseguir lucernarios y patios interiores umbríos. Asuntos compositivos que Vilanova iba a asumir en el Club de Yates Santa Paula (1961) o en la Rodoviaria de Jau (1973) para encontrar su mejor manifestación en el imponente edificio de la FAU–USP, resuelto con su amigo Carlos Cascales en la década que arranca en 1969. Escuela paulistana que, por cierto, iba a receptor en 1961 la primeriza y magistral obra de Mendes da Rocha (con João de Gennaro) del gimnasio del Club Paulista, exhibición estructuralista de supertecho y pilares, pero también innovación funcional y programática.

Esa concepción de un espacio público entendido como monumentalidad moderna y casi populista–sentimental (dado el sentido romántico–sublime y casi piranesiano de concebir estas esculturas barrocas habitables) decantó en

el justificativo por el cual el rigor ideológico de Vilanova iba a aceptar realizar cierto experimento de estéticas de la vanguardia brutalista de entonces si ese lenguaje barroco-moderno iba a poder ser vehicularizado en términos de políticas públicas en edificios casi de servicio social—como las estaciones de buses o las escuelas—, aunque de pronto también resultaba contrabandeadado en edificios ciertamente elitistas (como el Varadero de Santa Paula) o en una casa privada como la de Telmo Porto (1967); de nuevo, un notable experimento de densa interioridad lograda con pesadas osamentas de hormigón. El club de tenis de Anembí, hecho también con Cascales en 1961, es otro caso de edificio, por así decir, burgués, cuya espacialidad romántica emergente de los espacios que van dejando los geométricos y sobredimensionados pilares ofrece la intención de poner en juego esta estética política barroca

de directa búsqueda productiva de intensas emociones en el disfrute que sus usuarios harán del espacio modelado.

Su propia segunda casa personal en San Pablo (1949), fuera de expresar un mestizaje entre arquitectura artesanal de mampostería y una planta que injerta un agregado de servicio al prisma principal, plantea en el ala norte de ese prisma cierta voluntad de exhibir el discurso tecno que, por ejemplo, alentaba por entonces el modelo neutrino de las Case Studies Houses californianas. Y si la Casa Rubens de Mendonça (1958) imponía una composición racionalista, incluso con planos evocativos de la estética op art, obras posteriores como la Casa Mendes André (1966) investiga, en su partido de vigas *vierendells* habitadas, la autonomía de la solución técnico-estructural, o en la Casa Martirani (1969) se volverán a utilizar a escala doméstica ciertos elementos discursivos del barroco brutalista, a la manera de las *Jaoul* corbusieranas.



Cuando Vilanova invoca la suerte expresiva del poeta —que en dos palabras consigue un efecto de expresión—, frente a la complejidad *poiética* del discurso arquitectónico —que requiere millares de ladrillos—, está reconociendo las diferencias entre materialidad y expresión, pero también está optando por aceptar que ese minimalismo casi inaccesible para la arquitectura tiene la posibilidad de la monumentalidad barroca, esa poliglosia aberrante y rizomática que, sin embargo, queda cerca de romper el eficientismo burgués del objeto racionalista moderno, del lado de un consumo popular y sentimental de arquitectura pública que puede ser apropiada, transformada, pintarrajeada o aun llevada al estado de ruina romántica como en el hoy abandonado club náutico de Santa Bárbara, donde solo queda el gesto magnífico de las enormes vigas y los rebuscados pilares.

