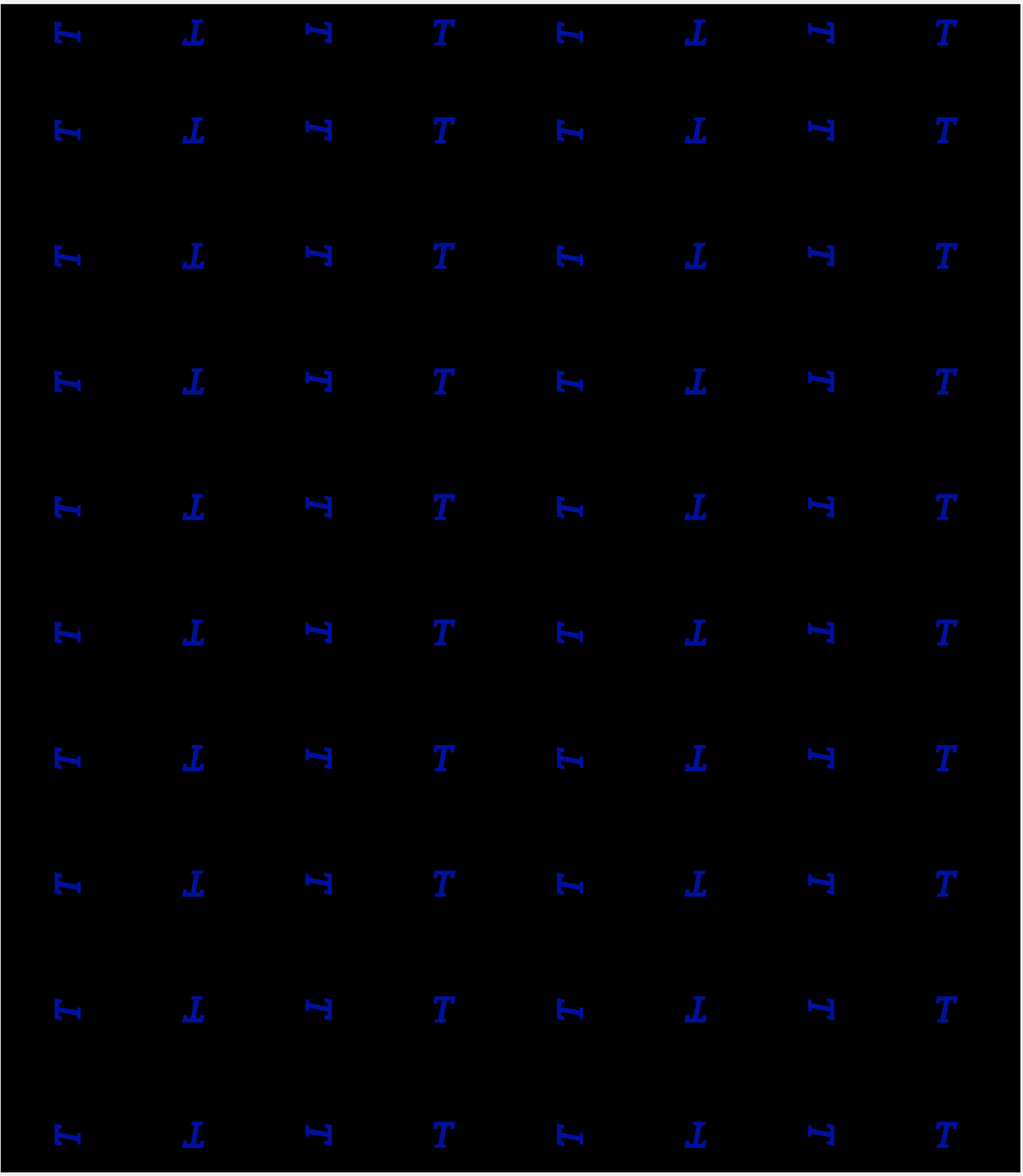
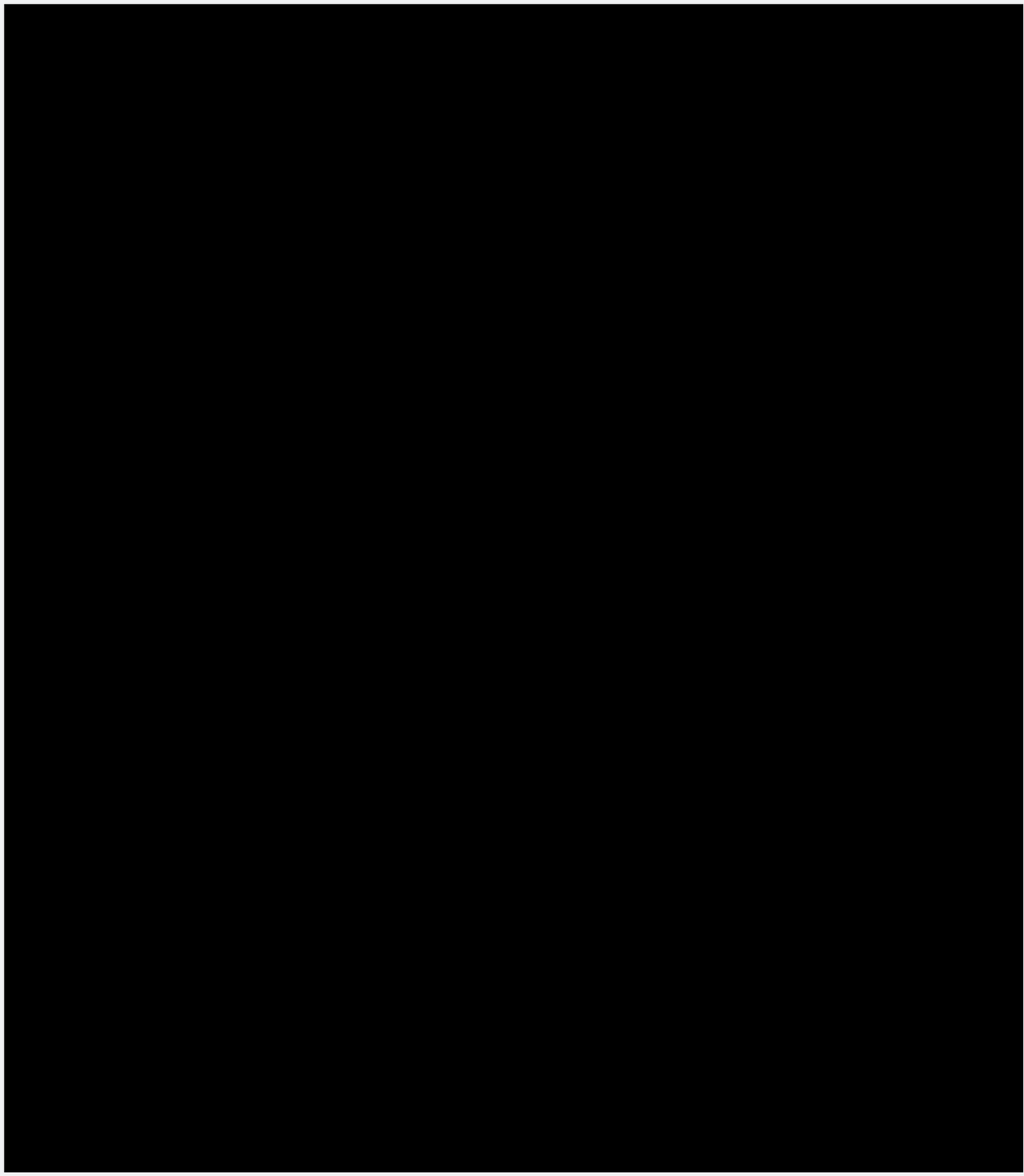


los géneros del proyecto una lectura a partir de las bibliotecas: de Boullée a Toyo Ito[1]

Fernando Aliata[2]



1 El presente artículo está inspirado en la clase final del seminario doctoral indicado en la nota siguiente.

2 Fernando Aliata es doctor y arquitecto e investigador del CONICET y del HITEPAC–FAU–UNLP. Dictó el seminario Estrategias Proyectuales del Clasicismo a la Modernidad en el doctorado FADU–Udelar, en Montevideo, el 17 de abril de 2019.

Durante el despliegue del curso hemos intentado verificar, aun a riesgo de realizar una generalización que podría ser puesta en cuestión desde otros puntos de vista, la evolución de algunos de los modos de proyectar que históricamente se desarrollaron en el seno de nuestra disciplina.[3] Como modo de resumir y finalizar el curso, he resuelto abordar un programa en particular: las *bibliotecas*.

Me decidí por este tema teniendo en cuenta la existencia de ejemplos notables y la rápida evolución y transformación que este tipo de edificios ha tenido durante los últimos siglos. A partir de su análisis trataré de ejemplificar cómo en diversas obras que abarcan más de doscientos años de historia podemos intentar dilucidar distintas rupturas y continuidades entre el paradigma clásico y el moderno, que se suceden en la evolución de esta singular temática.[4]

Quiero aclarar que la elección de los ejemplos es, tal vez, arbitraria y reconozco que podría haber incluido otras bibliotecas tan o más importantes que las que aquí cito, pero dado el carácter didáctico de mi exposición enunciaré solo algunas que, creo, son lo suficientemente ilustrativas de los conceptos que quiero dejar en claro al finalizar este curso.

También debo admitir que a fin de unificar el análisis he tomado a título de préstamo algunas categorías que definen la arquitectura francesa del siglo XIX: *parti*, *tipo*, *point*, *transparaître*, *caractère*. Si bien su significado ha ido cambiando a lo largo del tiempo y, por lo tanto, deben ser utilizadas con las debidas salvedades, sirven para establecer un mínimo común denominador y verificar qué es lo que cambia y qué es lo que permanece en los *modos de proyectar*.[5]

Por otra parte, los análisis no están construidos desde el rigor que exige el campo historiográfico y, por lo tanto, tienen un aparato erudito mínimo a fin de que el lector pueda ahondar en el tema al menos desde los referentes más conocidos, pero admito que un análisis en profundidad de cada ejemplo hubiera implicado otro género de publicación, no este, que tiene un carácter más ensayístico que histórico.

Finalmente, mi interés es que este pequeño artículo sea leído a partir de algunas preguntas que estuvieron siempre presentes en este curso: ¿cómo trabajan los arquitectos?; ¿qué estrategias o métodos utilizan para proyectar?; ¿cómo puede construirse una historia de los modos del proyecto? Estas son las temáticas que forman parte de mis investigaciones y que he intentado transmitir en estas clases. De todo ello, este escrito resulta un corolario final.[6]

Comenzaremos con un ejemplo que no casualmente aparece cuando la noción de *programa*, la idea de *autonomía* y la cuestión del *carácter* en arquitectura han sido ya planteadas a partir de las enseñanzas de Jacques–François Blondel. Se trata del proyecto de la Biblioteca Real, de Étienne–Louis Boullée. Como bien sabemos, Boullée fue alumno de Blondel, miembro de la Academia de Arquitectura, y se dedicó, durante buena parte de su carrera, a la docencia y a tareas más de carácter burocrático que proyectual, por lo que se conocen pocas obras de su autoría.

Al final de su vida, durante la Revolución francesa, fue excluido de sus empleos, ya que se lo consideró parte de la administración del Antiguo Régimen. Inactivo y olvidado, se trasladó a los suburbios de París y se consagró a escribir un tratado, seguido de una serie de proyectos visionarios que acompañaron su renovador enfoque de la teoría de la arquitectura. Un enfoque en el cual la idea del arquitecto como artista con autonomía para crear nuevas formas y responder a programas innovadores es una característica central.

Según su parecer, la ideación, el acto creativo de la arquitectura, podía ser separada de la construcción, y este principio es, tal vez, lo que explican sus sorprendentes dibujos. Entre los proyectos presentados en su tratado aparece la monumental Biblioteca Real. En realidad, se trata de un encargo concreto: una ampliación de la biblioteca del rey, que debía realizarse en el convento de los capuchinos. Para este emplazamiento, Boullée se desprende de una ya larga historia de esta tipología y proyecta, originalmente, una enorme estructura de planta cruciforme.[7]

Algunos años después retoma el tema, pero en otro emplazamiento, el Palais Mazarin, para el cual propone cubrir un amplio patio rectangular existente. En su nuevo esquema Boullée parte de una crítica a la manera en que se habían concebido previamente estos programas, ubicados, la mayoría de las veces, en edificios destinados, generalmente, a otros usos, que solo abarrotaban libros en galerías y habitaciones con estanterías adosadas a los muros, y en grandes salones cuyas partes más altas eran de acceso complicado si no contaban con una galería superior. Frente a este tipo de espacio fragmentado y de difícil control, que reprodujeron luego algunos edificios construidos ex profeso como bibliotecas, Boullée plantea un único ámbito fácilmente inspeccionable, donde los usuarios pueden llegar rápidamente al libro que quieren consultar.

Así también pueden tener una dimensión total del cúmulo de conocimiento que la biblioteca posee, al observar

3 Algunos fundamentos de las características de este curso han sido publicados recientemente: ALIATA, F. (2009), «El origen de la arquitectura», *Revista Digital Antagonismos*, n.º 2, pp. 40–47. Disponible en ‹https://www.antagonismos.com›.

4 Una lectura de la evolución del programa sobre bibliotecas puede verse en el clásico libro: PEVSNER, N. (1979), *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gili. Si bien la versión original en inglés es de 1976, en su recorrida, que va del Renacimiento a la Modernidad, Pevsner no incorpora los ejemplos más notables de nuestro continente, como la biblioteca de la UNAM o la Biblioteca Nacional de Argentina. Solo se limita a edificios europeos, norteamericanos y japoneses, a tono con el resto de la historiografía internacional de la época, que carecía de un enfoque global de la historia de la arquitectura.

5 Una breve información sobre los términos utilizados puede aclarar mejor la perspectiva desde donde ha sido construido este texto. «A las ideas de tipo y carácter se añaden las de *parti* y *point*, fundamentales para dar inicio al proceso de proyecto. *Prendre parti* o tomar partido es, en léxico de la École, definir un esquema inicial que

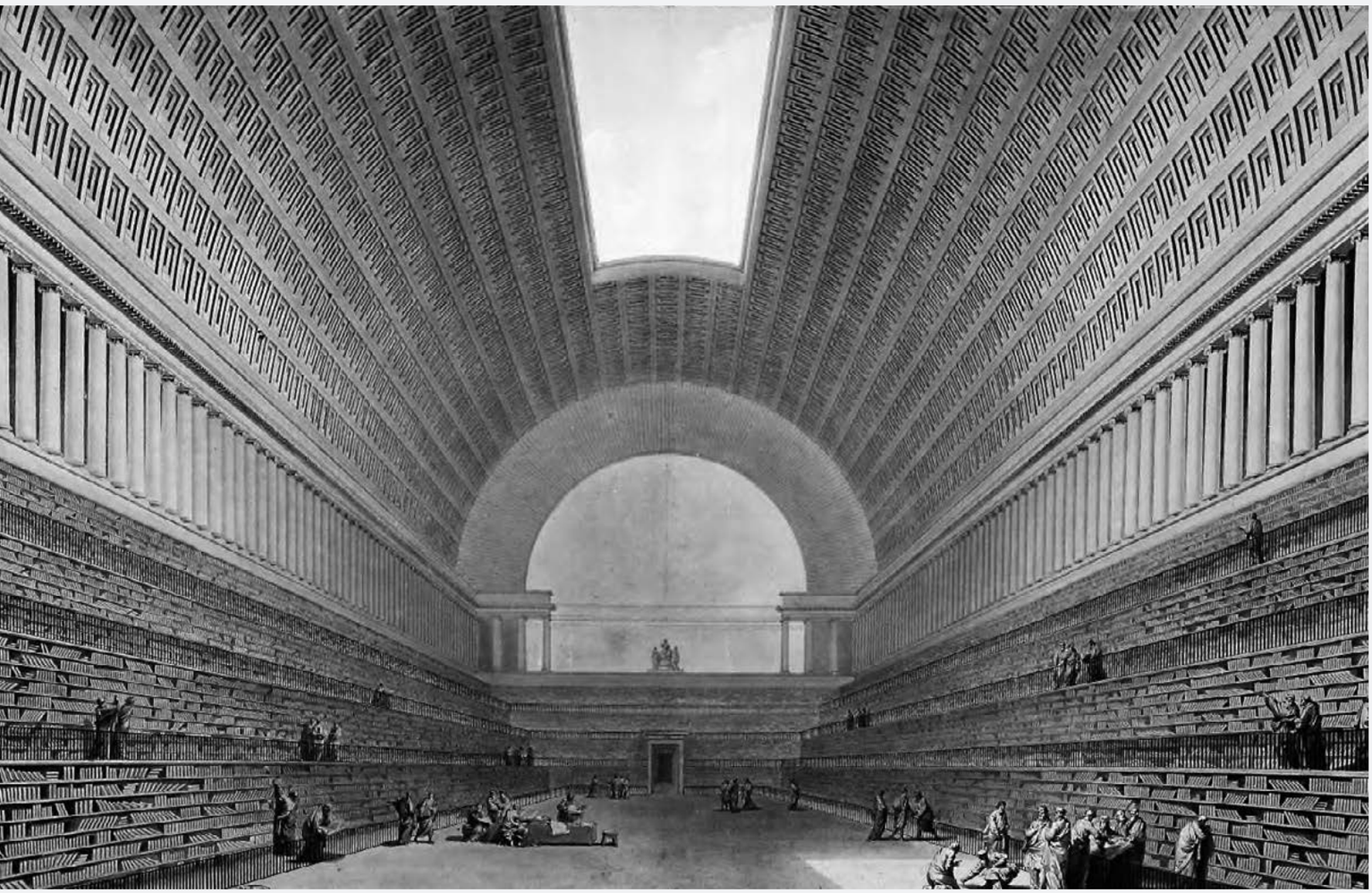


Ilustración 1. Étienne–Louis Boullée, vista interior de la nueva sala proyectada para la ampliación de la Biblioteca del Rey (Gallica)

en un golpe de vista la totalidad de los textos colocados en la gran sala. Para comprender el proceso creativo de Boullée debemos observar el famoso dibujo del interior del edificio. Según nos indica el mismo arquitecto, esta perspectiva puede leerse como una cita erudita del fresco de *La escuela de Atenas*, de Rafael. La escena arquitectónica está recorrida por numerosos filósofos, vestidos con túnicas, que transitan el gran espacio, leen y discuten entre sí.

Pero lo importante, para nosotros, es la relación entre el proyecto de Boullée y el famoso fondo arquitectónico del fresco: la catedral de San Pedro, de Bramante. Tanto el proyecto de la catedral como el de la biblioteca se refieren a una misma tipología: la sala termal. Pero una sala termal que se combina con la decisión central del arquitecto de construir lo que el autor llama «un anfiteatro de libros»: una serie de empinados planos en los cuales se montan las estanterías, que pueden ser recorridas enteramente y que culminan, en sus lados menores, con sendos arcos de triunfo, como digno final de esta yuxtaposición de partes.[8]

O sea, la operación de Boullée es desmenuzar el programa y reproponerlo en una nueva combinación de tipos. Un diseño sublime debido a sus dimensiones grandiosas, un proyecto que pone en la invención y autonomía el objetivo principal y se nos muestra como un momento inicial del ciclo de innovaciones de la biblioteca como programa. Una visión nueva de la Antigüedad, que pretende una síntesis mediante una imagen que si bien se ancla en el pasado —y la memoria de las grandes bibliotecas de la Antigüedad está presente—, reclama su presencia en un futuro.[9]

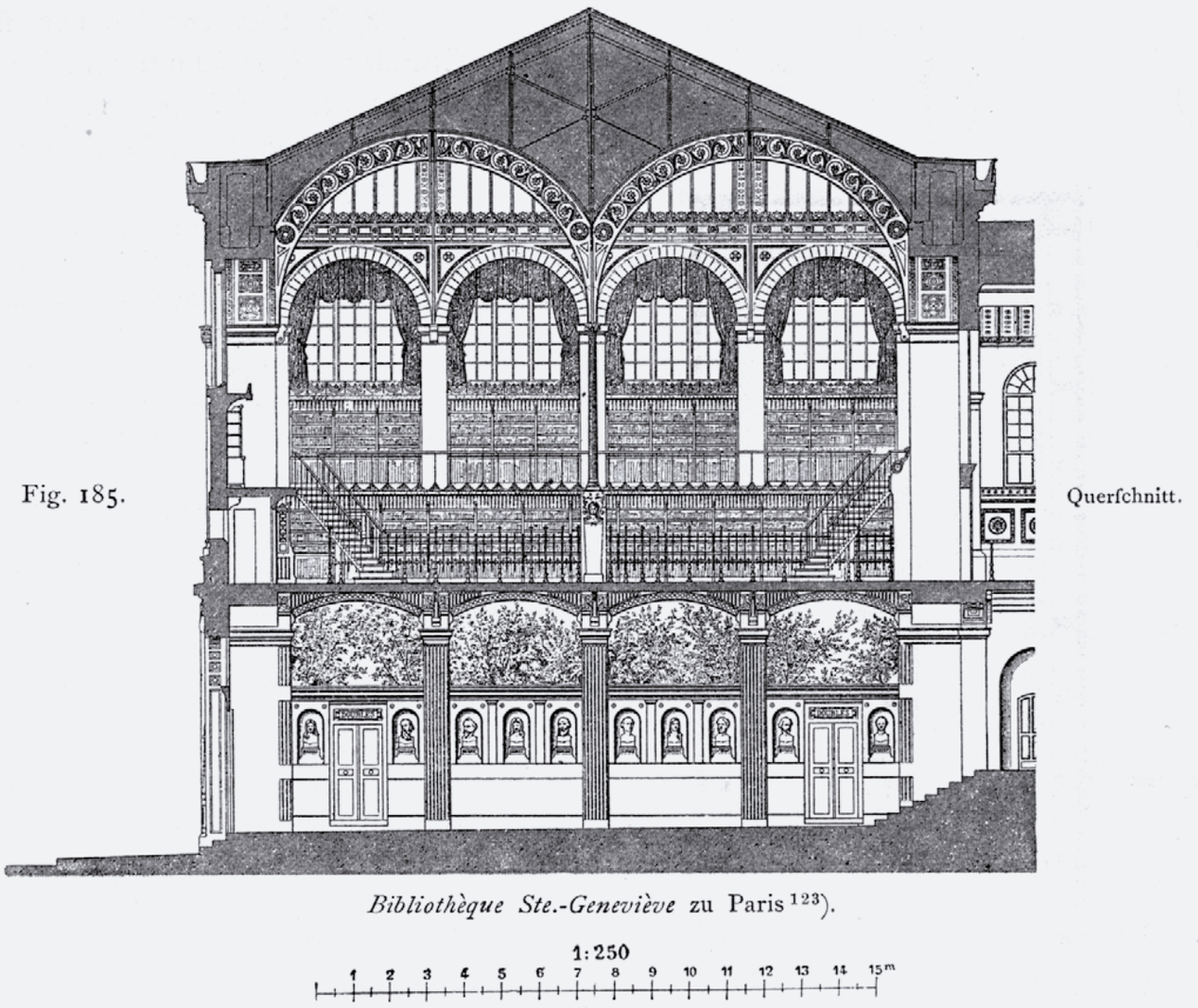
contenga *in nuce*, todas las posibilidades de desarrollo posterior del edificio. Estas deben partir de una consideración inicial: establecer cuál es el núcleo o *point* que debe ser el centro de la composición y que necesariamente va a definir el carácter de la obra. A estos conceptos se les suman los de *marche* y *tableaux*, es decir, la idea de que el secreto de un buen edificio está en poder establecer, mediante su organización formal, un recorrido o marcha que nos presente variados cuadros que rompen toda monotonía derivada de la necesaria rigidez de la composición inicial del *parti*. Al mismo tiempo, aparece la idea de *transparaître* (transparentar), o sea, la cualidad de una estructura edilicia para mostrar con claridad el orden jerárquico en que está organizada su volumetría» (Aliata, F., 2013, *Estrategias proyectuales: los géneros del proyecto moderno,* Buenos Aires: Diseño–sca, cap. 1).

6 Para un encuadre general del tema durante el período, ver: Fernández, R. (2019). *Del orden al caos y viceversa. Modos históricos del proyecto,* Buenos Aires: uai–Teseo. Para una historia de los modos del proyecto, ver también: Lucan, J. (2012). *Composition Non Composition, Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*,

Ilustración 2.
Henri Labrouste, corte de la Biblioteca Santa Genoveva (*Handbuch der Architektur*, 1893)

La siguiente biblioteca que nos llama la atención la podemos ubicar a mediados del siglo XIX, y fue proyectada por un *élève* y *grand prix* de la École des Beaux–Arts: Henri Labrouste. Se trata de Santa Genoveva, singular edificio por su programa y ubicación en la plaza del Panteón de París.

También aquí el arquitecto replantea el programa y propone una nueva solución que incluye, en parte, las recomendaciones que la naciente ciencia de la bibliotecología está esbozando en esos años: catalogación, seguridad, vigilancia, eliminación de estanterías altas que requieren escaleras y, sobre todo, a partir del tratado de Leopoldo della Santa, la aparición de una planta ideal de biblioteca que separa el depósito de libros de la sala de lectura. Esta idea es la que estructura el proyecto de Labrouste, que, en vez de organizar la secuencia de espacios en un solo nivel, como el modelo teórico del experto italiano, plantea un *piano terra* de libros y un *piano nobile* para la sala de lectura, en la que solo se encuentran en las estanterías laterales los textos de mayor consulta.[10]



Oxford: Routledge.

7 Pevsner, op. cit., pp. 108–130.

8 «Este soberbio anfiteatro está coronado por un orden de arquitectura concebido en modo tal que, lejos de distraer la atención del espectáculo de los libros, ofrecerá una decoración necesaria para dar a este bello lugar todavía más esplendor y nobleza. Esta basílica termina con dos especies de arcos de triunfo, bajo los cuales podrán encontrarse dos estatuas alegóricas [...]» (Boullée, É.–L., 1967, *Architettura saggio sull'arte*, Padua: Marsilio, p. 119. Traducción del autor).

9 Sambricio, C. (2018), «Étienne–Louis Boullée, arquitecto de la sin razón», P+C, n.º 9.

10 Para un análisis detallado de la biblioteca de Labrouste, ver: Levine, N. (1982), «The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliotheque Ste–Geneviéve», en Middleton, R. (ed.), *The Beaux–Arts and Nineteenth–Century French Architecture*, Cambridge–Massachusetts: The MIT Press.

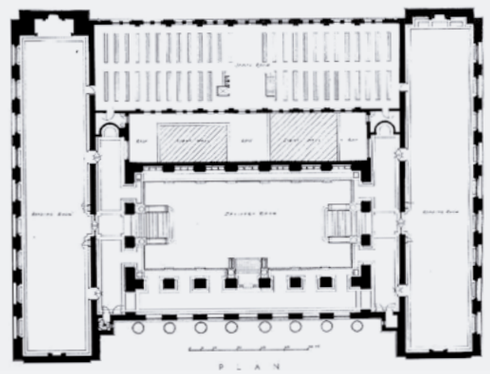


Ilustración 3. Paul Cret, con Zantzinger Borie & Medary, Biblioteca Pública de Indianápolis, planta (Reagan, O., 1929, ed., *American Architecture of the Twentieth Century. A Series of Photographs and Measured Drawings of Modern, Civic, Commercial and Industrial Buildings*, Nueva York: Architectural Book Publishing Co.)

Por lo tanto, la sala se jerarquiza como el elemento central del planteo, que en su estructura material y decorativa evidencia el interés del arquitecto en generar un ámbito de encuentro intelectual, ya que imagina que puede ser un punto de reunión del progresismo intelectual de la época. El interior está, entonces, organizado con una doble bóveda de cañón que nos recuerda al refectorio de Saint–Martin–des–Champs, un espacio medieval que hace alusión a una comunidad de hermanos, si tenemos en cuenta la simpatía de Labrouste por las ideas de Fourier: un *gabinete de lectura* público que acerque a los estudiantes hacia la disciplina y la formación intelectual.[11]

De allí que la ventilación y la iluminación sean, en este caso, tratadas meticulosamente para posibilitar la estadía en la biblioteca durante el día y la noche, con el objetivo de transformarla en una acogedora sala de estudio para los universitarios del Barrio Latino. Un refugio donde el uso del hierro favorece también la transparencia y la luz necesarias para la lectura. La sala, entonces, se transforma en el *point* del proyecto, y la decoración nos lleva a evidenciar muy bien las características del *parti* adoptado. Como en el caso de Boullée, hay aquí una reinterpretación del tema y una experimentación hacia la concepción de una nueva tipología, que necesariamente puede modificar los comportamientos, ya que Labrouste, como tantos otros reformadores de la época, cree que la arquitectura puede tener un efecto *sanador*, como las cárceles o los hospitales. Consciente de la particularidad de este edificio, y desde el punto de vista de la caracterización, el arquitecto utiliza una serie amplia de citaciones que se despliegan en la fachada y que nos demuestran que un eclecticismo erudito y contenido es posible sin llegar a generar demasiados contrastes y estridencias. El ritmo de los arcos reproduce los laterales del Templo Malatestiano de Alberti, y también hay evocaciones de la Marciana de Sansovino, de la Wren del Trinity College y la del Banco mediceo, en Milán, de Michelozzo. Estos dos últimos, por explorar la idea de una planta baja cerrada y un *piano nobile* de grandes ventanales.

Pero no se trata de una citación mimética. Por primera vez en este tema el exterior parece reflejar meticulosamente lo que sucede en el interior. A la textura desnuda y las pequeñas ventanas con arcos de medio punto de la planta baja, les sucede un sistema de aventanamientos en la planta alta que distinguen la sala de lectura de las pequeñas salas para estudiosos situadas rítmicamente en la parte inferior, enmarcadas por la estantería continua de la sala e iluminadas por un pequeño tragaluz que aparece por encima de la cornisa de la planta baja. Finalmente, una textura uniforme de inscripciones con los nombres de los principales autores que atesora la biblioteca se ubica en los antepechos de las ventanas, como refinamiento final de un ejercicio de caracterización que termina por informarnos, detalladamente, acerca de la singularidad del edificio.

El siguiente ejemplo fue proyectado y construido más de setenta años después del proyecto de Labrouste: la biblioteca de Indianápolis.

Se trata de una obra de Paul Cret, un arquitecto *Beaux–Arts* tardío emigrado a los Estados Unidos, proyectista y profesor en la Universidad de Pensilvania, y maestro de muchos arquitectos, entre los que se cuenta Louis Kahn. Se trata de una obra madura, en la que la teoría y los conceptos elaborados por la École están planteados con claridad. David Van Zanten ha hecho un excelente análisis de este ejemplo en un artículo ya clásico, y a él nos remitimos en esta breve descripción.[12]

En principio debemos considerar que para la época de concepción de este proyecto, 1914, las técnicas de la bibliotecología han evolucionado hacia el préstamo de libros a domicilio y, por lo tanto, el *point* del proyecto no es ya la sala de lectura, como en el caso de Labrouste, sino la sala de catálogos y préstamo que ocupa el centro de la escena. Dicha sala es fácilmente accesible desde la calle, y desde allí —nos dice Van Zanten— es también sencillo llegar hasta las diferentes salas de lecturas especializadas. En ese sentido el edificio parece cumplir el precepto enunciado por Georges Gromort, profesor de la École des Beaux–Arts en la década del treinta, quien en su tardío tratado escribió: «[...] Uno no necesita preguntar el camino en un edificio diseñado con propiedad».[13]

11 Bressani, M., y Grignon, M. (2013), «The Bibliotheque Sainte–Genevieve and "healing" architecture», en Bélier, C.; Bergdoll, B., y Le Cceur, M., *Henri Labrouste. Structure Brought to Light*, Nueva York: Moma.

12 Van Zanten, D. (1978), «El sistema de *beaux–arts*», *Architectural Design*, vol. 48, pp. 11–12.

13 Gromort, G. (1946), *Essai sur la théorie de l'architecture*, París: Vincent–Freal, p. 159.

14 Van Zanten, op. cit.

Ilustración 4. Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, vista de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México (fotografía del autor)

En efecto, su funcionamiento es rotundamente visible desde el exterior, pues las partes componentes aparecen como un congruente conjunto de masas: el salón de entrega en el centro y los salones de lectura *anidando* a sus lados.[14] La volumetría de la biblioteca acentúa, entonces, la transparencia y el ensamble de las diferentes partes que la constituyen, en un verdadero ejercicio de composición, con un *parti* cuyo corazón es la sala de catálogos y préstamo.

O sea, según Van Zanten, en esta etapa postrera del modelo *Beaux–Arts*,

> El modo de operar del arquitecto es decidir la naturaleza y la importancia relativa de las partes constitutivas de una Biblioteca Pública, esto es, decidir que el préstamo de libros es la función principal y, luego, materializar esa actividad primaria en un único volumen arquitectónico, la sala de préstamos, y, finalmente, convertirlo en el volumen dominante.[15]

Si Labrouste había creado un tipo nuevo de biblioteca al privilegiar la sala de lectura, Cret inventó la biblioteca–tipo del siglo XX a partir de entender que el sistema de préstamos a domicilio es la actividad dominante a la cual el resto debe subordinarse. Por lo tanto, la función proyectual del arquitecto está dada por la posibilidad de adaptar tipos que existen en el universo de una tradición cada vez más amplia de la arquitectura o de inventar nuevos a partir de las transformaciones inesperadas que exigen una modificación radical del problema. En este caso en particular —y desde un clasicismo más depurado, puesto que ya no experimenta una conjunción de citas como Labrouste— el arquitecto muestra el encaje de volúmenes al que solo se adosa un pórtico dórico que invita a ingresar y desplazarse por el conjunto.

Si avanzamos en el tiempo hacia la Modernidad, la biblioteca de la UNAM constituye un nuevo canon tipológico correspondiente con la realidad de la segunda posguerra. Si bien el alejamiento del sistema clásico es ya por entonces irreversible, podemos aplicar algunos tópicos característicos de los análisis anteriores a este novedoso edificio. La obra forma parte del nuevo campus de la universidad que, a partir de un programa ambicioso dentro de parámetros más amplios de una política cultural, propone la conciliación con el pasado hispánico y prehispánico e intenta establecer puentes entre la cultura alta y la popular, así como demostrar mediante una síntesis de esos factores la emergencia de un México moderno.[16]

Dentro de ese contexto, la biblioteca se erige como uno de uno de los programas medulares de la construcción del conjunto, y si analizamos la morfología del edificio rápidamente, constatamos que hay una modificación radical en el programa y también una reinvención tipológica.

La publicación de libros había crecido en forma exponencial durante las primeras décadas del siglo XX, y la superficie de depósitos, separada de la sala de lectura a comienzos del siglo XIX, como vimos en los dos ejemplos anteriores, comenzaba a tener una dimensión inusitada en relación con el resto de los componentes del sistema. Por lo tanto, la decisión que estructuró el *parti* fue colocar como nodo central jerárquico el volumen del depósito, que adquirió, entonces, una dimensión urbana, un hito en el contexto del conjunto del campus.

La adopción del modelo tipológico del Pabellón Suizo de Le Corbusier —una lámina de varios pisos adosada a un basamento amplio— resultó la tipología apropiada para Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, responsables del proyecto, pero la forma adquirió un nuevo carácter local, lo que convirtió la transparencia de las tipologías de lámina en un volumen ciego y ornamentado, casi de la dimensión de un templo prehispánico en el conjunto de la explanada del campus, un neto volumen de una concepción plástica y objetual de la arquitectura tal como se nos aparece en los templos de Teotihuacán o Copán.

15 Íd.

16 De Anda Alanís, E. X. (2013), *Hazaña y memoria: la ciudad universitaria del Pedregal*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

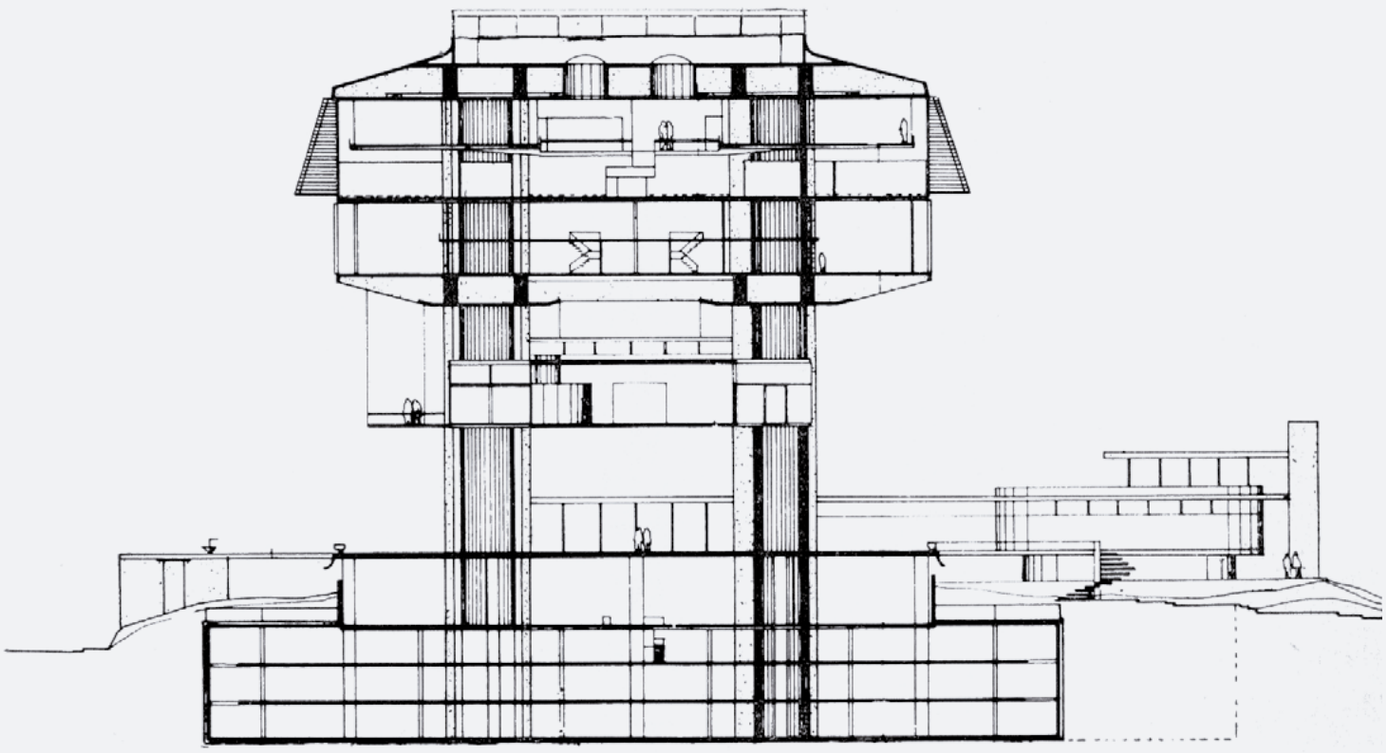


Ilustración 5. Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga, Clorindo Testa, corte de la Biblioteca Nacional de la República Argentina (Bullrich, F., 1963, *Arquitectura argentina contemporánea*, Buenos Aires: Nueva Visión)

De allí la decisión de utilizar las paredes ciegas del depósito como soporte del mural Representación Histórica de la Cultura, realizado por O'Gorman como modo de integrar las artes y caracterizar el lenguaje moderno con elementos propios de la historia de México. Se trata de una particular caracterización que no solo abarca el cuerpo del depósito, sino el basamento donde claramente emergen, como bajo relieves en piedra, figuras propias del pasado prehispánico.

En ese sentido, la biblioteca representa el momento neurálgico del proyecto, en el que las diversas tendencias culturales pretenden sintetizarse en un forzado sincretismo. En efecto, se trata de una decisión que fue resistida por la crítica de la época, que vio en esta realización más un contraste insalvable que una síntesis producto de la integración de las artes.[17]

El proyecto de la Biblioteca Nacional de Argentina de Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga y Clorindo Testa es, en realidad, producto de un concurso en el cual el modelo consagrado de la biblioteca de México es puesto en cuestión. En el diseño de los arquitectos argentinos frente a este canon ya establecido, tanto la organización morfológica como la disposición del programa son profundamente innovadoras.

En su propuesta los depósitos se entierran y desaparecen como motivo de la composición, a la inversa de las propuestas de la biblioteca mexicana. Esta decisión de los autores permite que la sala de lectura emerja otra vez como el *point* de la obra, lo que posibilita —a partir de un alarde estructural que la eleva en el espacio sobre cuatro pilones de hormigón— una modificación morfológica que constituye, en sí, una nueva tipología.

La operación es de una absoluta tensión: no desaparece la idea clásica del *parti* académico, pero se invierte el sentido común que debía estructurar el programa. No solo se desvanece el depósito debajo de la superficie, sino que la sala de catálogos se disemina entre los diversos niveles, otorgándole un protagonismo central al recinto de lectura que, posado por sobre la ciudad, vuelve a encontrar un contacto entre el usuario del edificio y la inmensidad de la naturaleza, entre el río, la ciudad y la llanura.[18]

Es cierto que esta propuesta puede estudiarse como parte de un fenómeno mayor que se estaba desarrollando contemporáneamente en varios países de América Latina. Un *brutalismo* de raíz corbusierana que se entroncaba con diversas matrices locales era percibible en el Museo Nacional

17 Bullrich, F. (1969), *Arquitectura latinoamericana 1930–1970*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 87–88.

18 Aliata, F. (2017), «Itinerarios modernos: del partido al proceso en la obra de Clorindo Testa», *Revista de Arquitectura*, vol. 113, n.º 259, sca, pp. 76–85. Sobre Clorindo Testa, ver también: Liernur, J. (2004), «Clorindo Testa», en Liernur, J., y Aliata, F. (dirs.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, tomo s–z, Buenos Aires: agea, pp. 108–114.

de Antropología de Pedro Ramírez Vázquez en México, en el edificio de las Naciones Unidas de Emilio Duhart en Vitacura (Santiago de Chile) o en el de la Facultad de Arquitectura de João Batista Vilanova Artigas en San Pablo.

En todos ellos la emergencia del uso del hormigón armado para posibilitar grandes luces es notable, así como la idea de un contacto directo con la naturaleza, que la libertad en el empleo del material puede producir. Asimismo, estas obras comparten una visión optimista de la integración entre técnica y naturaleza e intentan reunir en un mismo plano arcaísmo preclásico y retórica tecnológica. Pero existen algunas diferencias notables entre esta tendencia y lo que Testa y sus socios producen. Aun dentro de este conjunto más amplio lo que caracteriza a la biblioteca es su grado de heterodoxia, su radical modernidad en términos de cómo concebir un proyecto.

Desde el punto de vista de la tradición programática, el edificio constituye una radical invención tipológica, un camino que en la Argentina ya había recorrido Amancio Williams y que Clorindo Testa y sus socios retoman en este proyecto. Y la invención está basada, fundamentalmente, en el gesto de alterar los componentes del programa: construir una nueva lógica desde el tradicional *parti* académico en el cual el tratamiento de la estructura tiene una especial importancia, ya que si bien la matriz tectónica se subordina al gesto inicial, es imprescindible para producirlo.

Los cuatro grandes pilares que soportan la sala de lectura son los protagonistas centrales de la composición, los que autorizan a alterar el programa y crear una tipología nueva. Se trata, entonces, de un gesto profundamente moderno cuya consigna es la reversión polémica de lo ya consagrado. Testa, como lo definió Marina Waisman, opera casi con una ingenuidad primaria, intentando resolver cada tema «como si no existiesen para el caso en cuestión cientos de soluciones precedentes».[19] Y a partir de esto podemos pensar que la herencia de Amancio Williams está presente en la posibilidad de generar nuevos esquemas o tipologías, transformar el sentido común de los programas, alterar con un gesto la tradición heredada.

Cuando Toyo Ito proyectó la Mediateca de Sendai, a partir de un concurso internacional realizado en 1995 que concluyó con la inauguración del edificio en 2002, las condiciones de la lectura y el acceso a la cultura a través del libro se habían modificado drásticamente. No era ya necesaria la separación de recintos que contuvieran funciones diversas, así como la exigencia de contar con grandes depósitos o salas de lectura diferenciadas. Tampoco existía la intención de unificar todas las partes que conforman la biblioteca contemporánea en un solo y complejo volumen, como la biblioteca de Seatle de Rem Koolhaas.

En realidad, podemos decir que, paradójicamente, no estamos frente a una biblioteca, sino, simplemente, frente a un tipo de edificio que cumplirá, de ahora en más, algunas de las actividades propias de una biblioteca y que incluye otras como las de galería de arte o centro audiovisual. Podríamos pensar —y tal vez esta sea la clave del programa a futuro— que en nuestro siglo XXI los libros estarán en otra parte y lo único necesario serán las terminales que nos permitan acceder a ellos. Pero más allá de las funciones dispares del programa, estamos frente a un sistema abierto que genera visibilidad y transparencia en relación con la comunidad que lo rodea.

El resultado es que el edificio no posee ninguna expresión morfológica. Se trata de una serie de plenos horadados por conductos de flujo de información y servicios que se conjugan con la estructura resistente. A esto se le suma el recubrimiento con una piel muy fina, que el arquitecto entiende como una extensión de nuestra propia piel que nos incluye y nos cobija, ya que la tecnología hace innecesarios los muros y los cierres absolutos frente al ambiente externo. Al mismo tiempo, el edificio no es una cristalización del programa, sino que induce al usuario a realizar actividades en el contexto de una estructura abierta. Cualquier idea de *parti* o caracterización que podíamos evidenciar en los ejemplos anteriores ha desaparecido. No se trata de la primera asociación entre la cultura de masas y la sociedad de la información.[20]

De alguna manera —y salvando las diferencias—, retoma la idea del Fun Palace, ya que el protagonista no es el arquitecto, que como un demiurgo crea el espacio a la manera de Boullée o Labrouste, sino el usuario creativo, que transforma el edificio con su propia actividad. Es que la idea aquí es que la arquitectura sea un estímulo necesario para producir situaciones, sirva de marco a los vínculos que el usuario pueda generar con otros usuarios. En este paisaje interior cambiante, los entrepisos de acero se apoyan en estructuras antisísmicas, y estas semejan a árboles de un bosque donde los habitantes de Sendai deambulan cobijados por las redes tecnológicas que nos ofrecen una seguridad antes impensada. En definitiva, la mediateca no parte del programa, sino de la creación posible de relaciones e interrelaciones. No es un depósito

19 Waisman, M. (1983), «La obra de Testa: propuesta para una lectura», Revista *Summa*, 183–184, enero–febrero, pp. 26–31.

20 Germán, J. G. (2012), *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*, Buenos Aires: Nobuko.

21 Rojo, L. (2005), «Dominando el Dom–inó», en Mansilla, L. M.; Tuñón, E., y Rojo de Castro, L., *Escritos circenses (Arquitectura Contextos)*, Barcelona: Gilli.

Ilustración 6a. Toyo Ito, planta y corte de la Mediateca de Sendai

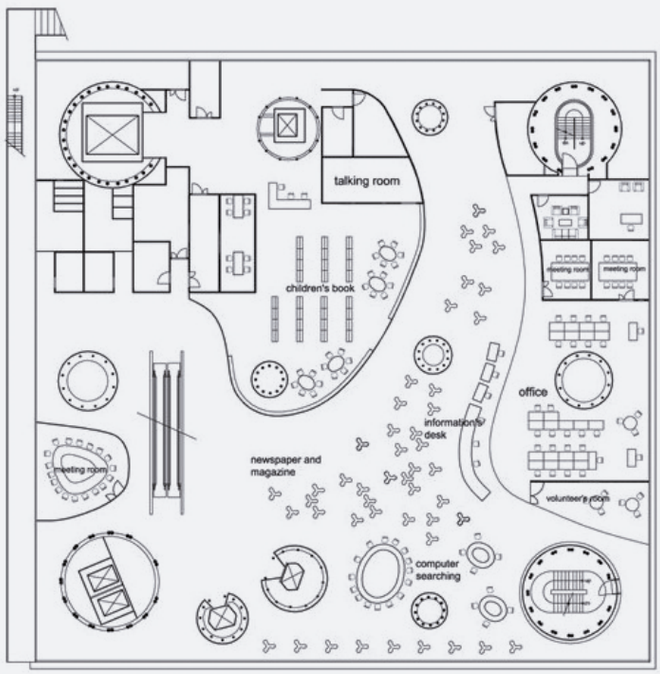
de saber, sino un *nodo* de intercambio.[21] Un paisaje disponible e interpretable, excitado por las acumulaciones en él de flujos de datos y por la constante presencia de múltiples usuarios.

El edificio, entonces, parece proponernos una estrategia que no plantea ya la necesidad de un orden, sea este abierto o cerrado, ni tampoco de un *carácter* que distinga o diferencie el edificio de otras bibliotecas u otros programas edilicios: hemos vuelto a un grado o desde el cual podemos vislumbrar, tal vez, nuevos horizontes.

Este rápido recorrido ha querido mostrar los cambios y la evolución de los modos de proyectar durante un lapso que abarca el fin del clasicismo y el desarrollo de la modernidad arquitectónica desde un programa determinado. En principio, vimos cómo en el momento en que Boullée plantea su proyecto de biblioteca están dadas ya las bases de una idea de invención que puede desentenderse de una necesaria mediación de la Antigüedad en la construcción del proyecto, aunque esto no quiere decir un olvido de los modelos greco–romanos a los que el mismo Boullée acude en su obra, pero con una libertad antes desconocida.

Pero si Boullée renueva totalmente la idea tradicional de una biblioteca considerada hasta ese entonces como una sumatoria de galerías y cuartos con estanterías adosadas a los muros, Labrouste inaugura el tipo que vincula los dos elementos fundamentales: el depósito y la sala de lectura. La relación de ambos espacios desde la volumetría y el rol social que asume la sala de lectura es la característica principal de esta innovación articulada a partir de una compleja sumatoria de citas que superan la idea más básica de Boullée con relación a las referencias de la Antigüedad.

La ecuación cambia drásticamente cuando Paul Cret se propone construir la tipología de la biblioteca del siglo xx. Con la tradición de las *beaux–arts* a cuestas, Cret genera



una conjunción de cajas mediante una composición que tiene ahora como centro a la sala de catálogos y préstamos. Al mismo tiempo, abandona toda referencia erudita y propone una morfología simple que deja bien en claro el modo en que el edificio debe abordarse. Para O'Gorman y sus colaboradores, la biblioteca asume una nueva dimensión, ya que el libro es el protagonista central en la segunda posguerra y desborda las previsiones que podía haber tenido Cret con relación al equilibrio de masas necesario para construir una biblioteca. Sin embargo, la idea de composición volumétrica no desaparece, y el cuerpo ciego de los depósitos emerge como el centro de un conjunto que ya no necesita de la simetría. La decisión de transformarlo en un hito urbano decorado es lo que lo hace aún más distintivo en relación con los ejemplos anteriores.

La Biblioteca Nacional del grupo liderado por Testa nos ofrece la posibilidad de revisar el canon construido en México, desacralizar los parámetros de la tradición y reinventar desde un forzado alarde tecnológico la definición del tema.

Finalmente, la Mediateca de Ito, producto de la transformación radical de los sistemas de información, nos plantea un nuevo tipo de edificio en el cual los parámetros que gobernaron el programa en los dos siglos anteriores ya no existen. La flexibilidad elimina aquí la relación entre forma y contenido. La arquitectura como diálogo equilibrado de volúmenes ha desaparecido. La tecnología puede producir un entorno amigable, casi un bosque, como aquel de Vitruvio, donde los primeros hombres comenzaron a cobijarse. Pero no es necesario ahora, desde allí, imaginar una nueva arquitectura. Tal vez estos árboles puedan guarecernos más amigablemente que aquellos primigenios y nos permitan transitar plácidamente hacia una nueva Arcadia.

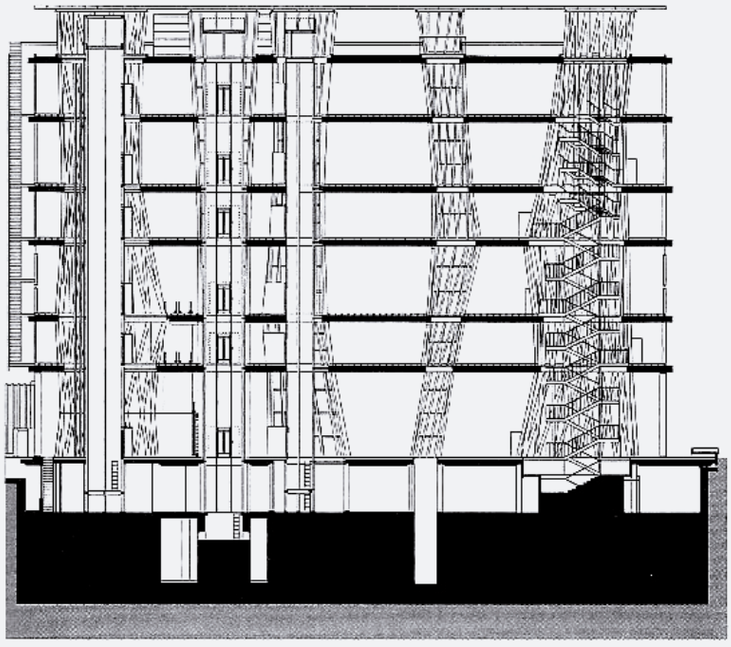


Ilustración 68. Toyo Ito, planta y corte de la Mediateca de Sendai