DU&P

REVISTA DE DISEÑO URBANO Y PAISAJE

N° 45
Junio 2024

Ensamblajes Territoriales

Facultad de Ingeniería y Arquitectura
Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje - CEAUP
http://dup.ucentral.cl

CEAUP

Centro de Estudios Arquitectónicos Urbanísticos y del Paisaje

http://dup.ucentral.cl

PRESENTACIÓN REVISTA DU&P
La Revista de Diseño Urbano y Paisaje, DU&P, ISSN 0717 – 9758, es una publicación electrónica del Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje CEAUP, perteneciente a la Facultad de Ingeniería y Arquitectura. Está inscrita en el registro de publicaciones periódicas de la Universidad Central de Chile. Se edita semestralmente en español, en formato electrónico pdf (Portable Document Format). Ha pervivido ininterrumpidamente desde su inicio, en abril de 2005, y es accesible gratuitamente en la World Wide Web en el sitio http://dup.ucentral.cl. Las normas editoriales pueden ser revisadas en el sitio web de la revista.

DU&P ESTÁ INCLUIDA EN:
- DOAJ, Directory of Open Access Journals.
- Latindex, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
- Sherpa/Romeo Publisher copyright policies & self-archiving.
- ISSN, International Standard Serial Number. International Centre.
- Dialnet.
- MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas.
- CRUE, Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas.
- ROAD, Directory of Open Access Scholarly Resources.
- ERIHPLUS, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences.
- ARLA, Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura.
- Red de Investigadores en Diseño.

REPRESENTANTE LEGAL
- **Patricio Silva Rojas**

Presidente de la Junta Directiva de la Universidad Central de Chile.

DIRECTORES Y EDITORES RESPONSABLES
- **Marco Valencia Palacios**
- **Juan Pablo Astorga**

COMITÉ EDITORIAL N° 45

- **Dra. Virginia Arnet**. Facultad de Humanidades, Universidad de Alcalá, España.
- **Dr. Javier Figueroa**. Facultad de Ingeniería y Arquitectura, Universidad Central de Chile.
- **Dra. Ximena Galleguillos**. Universidad Tecnológica Metropolitana, Chile.
- **Mg. Griselda García**. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- **Dr. José Hayakawua**. Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- **Profesor Martin Hoelscher**. University of Applied Sciences and Art, Suiza.
- **Dr. Walter Imilan.** Facultad de Ingeniería y Arquitectura, Universidad Central de Chile.
- **Mg. Alberto Nanclares.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid.
- **Dr. Zysman Neiman**. Universidad Federal de São Paulo, Brasil.
- **Profesor Pere Sala i Martí**. Observatorio del Paisaje de Cataluña, España.
- **Dr. Lucas Períes**. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- **Mg. Alfonso Raposo**. Facultad de Ingeniería y Arquitectura, Universidad Central de Chile.
- **Dr. Mario Sobarzo**. Departamento de Filosofía, Universidad de Santiago de Chile.
- **Dr. Jorge Vergara**. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso, Chile.
- **Dra. Ana María Wegmann**. Facultad de Ingeniería y Arquitectura, Universidad Central de Chile.

EVALUADORES DU&P

- **Max Aguirre**. Arquitecto Universidad de Chile. Doctor en Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid. Académico FAU, Universidad de Chile.
- **Sergio Alvarado**. Profesor de Matemática Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Chile. Doctor en Bioestadística, Universidad Autónoma de Barcelona. Académico Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- **Silvina Barraud**. Arquitecta Universidad Nacional de Córdoba. Doctora (c) en Arquitectura, Universidad de Mendoza. Académica FAUD, Universidad Nacional de Córdoba.
- **Sergio Castro.** Biólogo. Doctor en Ciencias Biológicas mención Ecología. Académico Facultad de Química y Biología, Universidad de Santiago de Chile.
- **María Victoria Correa**. Arquitecta Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctora en Conservación de Bienes Arquitectónicos Politécnico de Milán. Académica FARAC, Universidad de Santiago de Chile.
- **Leonardo Cortés Estay**. Arquitecto Universidad Católica de Valparaíso. Magíster en Desarrollo Urbano Pontificia Universidad Católica de Chile. Académico FINARQ, Universidad Central de Chile.
- **Eugenio Ferrer.** Arquitecto Universidad de Chile. Magíster en Artes, con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Académico Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Austral de Chile.
- **Claudio Galeno.** Arquitecto Universidad Católica del Norte. Master y Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura Universidad Politécnica de Cataluña. Académico Universidad Católica del Norte.
- ***Rodrigo García A***. Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Arquitectura Universidad Politécnica de Cataluña. Académico FARCODI, Universidad del Bío-Bío.
- **Miguel García Corrales**. Arquitecto del Paisaje Universidad Central de Chile. Máster en Dirección y Gestión Turística Universidad Autónoma de Barcelona y Máster en Cultura Científica y de la Innovación Universidad de Oviedo. Académico FINARQ, Universidad Central de Chile.
- **Aldo Hidalgo.** Arquitecto Universidad de Chile. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte Universidad de Chile. Académico FARAC, Universidad de Santiago USACH.
- **Gerson Mac Lean**. Arquitecto Universidad La República. Diploma de Estudios Especializados (DES) y Complementarios (DEC) en Ciencias Aplicadas Orientación en Urbanismo y De-

sarrollo Territorial, Universidad Católica de Lovaina. Académico Universidad Tecnológica Metropolitana de Chile.
• **María Isabel Pavez**. Arquitecta Universidad de Chile. Doctora en Arquitectura y Urbanismo Universidad Politécnica de Madrid.
• **Janet Pérez. Geógrafa** Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister en Geografía Universidad de Chile. Académica FINARQ, Universidad Central de Chile.
• **Marcelo Reyes Busch**. Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Educación Universitaria, Universidad Central de Chile. Académico Universidad Central de Chile, UTEM, Universidad del Desarrollo y Universidad San Sebastián.
• **Ricardo Riveros.** Arquitecto del Paisaje INACAP. Doctor (c) en Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata. Académico FINARQ, Universidad Central de Chile.
• **Verónica Saud Casanova**. Arquitecta Universidad Central de Chile. Doctora en Development Planning London's Global University UCL. Académica FINARQ, Universidad Central de Chile.
• **Charif Tala**. Médico Veterinario Universidad de Chile. Departamento de Conservación de Especies, Ministerio del Medio Ambiente Chile.

DISEÑO GRÁFICO: Sebastián Chandía.
TRADUCCIÓN INGLÉS: Patricio De Stefani.
CORRECCIÓN DE ESTILO: Matías Sánchez.

CONTACTO REVISTA
Dirección Postal: Universidad Central de Chile. Escuela de Arquitectura y Paisaje. Av. Santa Isabel 1186 5° Piso. Comuna de Santiago. Santiago de Chile. Correo electrónico de contacto oficial con el público lector: ceaup@ucentral.cl.

EDITORIAL N°45

"Ensamblajes territoriales" es el actual nombre del número 45 de la revista DU&P. Ensamblajes es un término que se popularizó con la obra de Deleuze y Guattari, llamada Mil Mesetas (A thousand Plateaus, 1980). Los autores exploran el calce y no calce de ideas, objetivos, visiones, objetos, elementos, humanos y no humanos; y que se ven reflejados en numerosos fenómenos y eventos a nivel global. El concepto resulta atractivo, ya que es amplio, ofreciendo una oportunidad de explicar efectos y causas, y de reinterpretar un entorno global donde se percibe el avance de formas de gobernar pro empresariales y neoliberales.De esta forma es posible reinterpretar actuales conceptos y teorías desarrolladas en diversas disciplinas y corrientes de pensamiento. Uno de los temas que más enfatiza el filósofo Deleuze es sobre aspectos que resultan paradójicos tanto en los modelos de desarrollo como en la interpretación conceptual y teórica de nuestros entornos. Una forma más concreta de establecer un cuestionamiento desde este punto de vista es relacionar los perseverantes modelos de desarrollo modernos ante la expresión de diversidad, complejidad y dinamismo que caracteriza nuestro entorno y sus habitantes.
Las diversas expresiones de crisis y conflictos sociales y culturales, que han sucedido y que siguen presentes en el mundo, reflejan actuales formas de gobernar. Estas se caracterizan por la facilidad con que se opta por aplacar, reprimir, consultar, y practicar múltiples formas de violencia para resolver lo que se categoriza como complejidad y diversidad. No lejos de esta interpretación, entre muchas otras que se han realizado de ambos filósofos, vemos actualmente en el desarrollo investigativo e intelectual que exploran las diversas formas que se ensamblan los territorios, arquitecturas, historia, paisaje y ciudades. En este número se presentan investigaciones que exploran las diversas formas de ensamblar nuestros entornos.

ESTUDIOS URBANOS Y DEL TERRITORIO

Concebimos a la ciudad como un orden en constante transformación y disputa. La proyectualidad vendría a encarnar las diversas concepciones, representaciones y aspiraciones del hacer ciudad y la arquitectura. Las teorías del proyecto y del diseño, se debaten en este esfuerzo reflexivo para las distintas escalas de intervención.

Las ciudades son claves para el desarrollo pleno de sus habitantes, de sus comunidades, de la cultura, economía y sociedad en general. Es por ello que es relevante investigar las intervenciones y formas de gobernar las piezas de arquitectura que conforman la relación entre sus habitantes y la ciudad. Esta investigación, desarrollada por Juan de Andrés Martínez sobre la pieza arquitectónica Casa Urquijo, nos proporciona información sobre reordenamiento, control y producción de relaciones humanas. La casa representa un ensamblaje de una pieza de la ciudad de Madrid. Explora el poder de las clases sociales dominantes en la ciudad en el período. Esta capacidad de imaginar y dar formas a lugares claves de la ciudad, La Gran Vía, evidencia el ensamblaje de las personalidades y relaciones familiares y profesionales que dan forma a la obra y su entorno. Cómo se materializa y dónde se toman estas decisiones son formas contemporáneas para aproximarse a las obras de arquitectura, ya que reflejan la condición social y cultural de la ciudad, dando cuenta de una anatomía situada en las lógicas capitalistas.

PROYECTUALIDADES URBANAS Y ARQUITECTÓNICAS

Concebimos a la ciudad como un orden en constante transformación y disputa. La proyectualidad vendría a encarnar las diversas concepciones, representaciones y aspiraciones del hacer ciudad y la arquitectura. Las teorías del proyecto y del diseño, se debaten en este esfuerzo reflexivo para las distintas escalas de intervención.

Considerando la reciente historia global, el manuscrito "Armonías numéricas en la educación arquitectónica presente y su enfoque teórico-práctico. A propósito de la Réticula Villard de Honnecourt", presenta el desafío del aprendizaje durante la pandemia. Como parte de los impactos del virus COVID-19 a nivel global, Elian Moreno comparte la experiencia asociada a los cambios que se realizaron en el aprendizaje en la disciplina de la arquitectura en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México). Su investigación aporta a una nueva literatura

que, a su vez, reabre los debates relacionados con la relación de presencialidad y medios virtuales por el cual se aprende. Ante la fragilidad del habitar, evidente ante los drásticos cambios a las formas de vida relacionados con el encierro, Elian Moreno comparte las innovaciones que se debieron realizar para continuar con una dimensión esencial en el desarrollo, como es el aprendizaje.

ESTUDIOS DEL PAISAJE Y LA SUSTENTABILIDAD

En esta sección, abordamos diferentes miradas y asuntos en torno al territorio y el paisaje, con énfasis en las dimensiones culturales y societales de la producción espacial y simbólica.

Con el título "François de Nomé, Canaletto y Piranesi: el paisaje imaginario de ruinas," Cesare Battelli presenta los primeros imaginarios de ruinas de arquitectura, donde el artista investigado crea un léxico o lenguaje por el cual se ensamblan el pasado y presente, arquitectura y naturaleza, vestigios de formas de vivir y gobernar el territorio. Esta investigación amplía, a modo de puente conceptual, desde un punto de vista histórico, temáticas actuales sobre las urbes y sus obras. Las obras investigadas son interpretadas como dinámicas territoriales y representan cuestionamientos sobre qué sucede cuando el medio ambiente construido envejece y queda, entre los actuales modelos de regeneración y recuperación, en un área gris de vestigio, patrimonios o ruinas.

Aportando a las investigaciones que evidencian las diversas contradicciones del desarrollo, la autora Daniela Soto comparte una mirada crítica del actual ensamblaje en la producción urbana, y sus efectos en los entornos naturales. Existen pocos modelos urbanos y arquitectónicos que se imponen sobre entornos urbanos y no urbanos. Las crisis o conflictos que resultan de estos reflejan una comprensión reduccionista de la diversidad y dinamismos propios de un lugar. Es por ello que la autora ofrece una mirada del habitar desde los conceptos de homeostasis y los ciclos de la ciudad. Su propuesta aborda temáticas fundamentales en el desarrollo y planificación urbana, como la adaptación y planificación informada, estrategias que reducirían los conflictos asociados a la destrucción del entorno natural debido a los proyectos a gran escala urbanos y la preservación del ecosistema.

Además, este número incluye las secciones ACTUALIDAD CEAUP y RESEÑA DE PUBLICACIONES.

TEMARIO

EDITORIAL	4	EDITORIAL
ESTUDIOS URBANOS Y DEL TERRITORIO	8	URBAN AND TERRITORY STUDIES
La Gran Vía como lugar para vivir. Madrid 1914-1923. Viviendas de alquiler de lujo en el primer tramo de la Gran Vía: La Casa Urquijo, Gran Vía nº6, un encargo de familia Juan de Andrés Martínez	9	Gran Vía as a place to live. Madrid 1914-1923. Luxury rental homes on the first stretch of Gran Vía: La Casa Urquijo, Gran Vía nº6, a family order Juan de Andrés Martínez
PROYECTUALIDADES URBANAS Y ARQUITECTÓNICAS	19	URBAN AND ARCHITECTURAL PROJECTUALITIES
Armonías numéricas en la educación arquitectónica presente y su enfoque teórico-práctico. A propósito de la Réticula Villard de Honnecourt Elian Moreno	20	Numerical harmonies in current architectural education and its theoretical-practical approach. Regarding the Villard de Honnecourt's Grid Elian Moreno
ESTUDIOS DEL PAISAJE Y LA SUSTENTABILIDAD	27	LANDSCAPE AND SUSTAINABILITY STUDIES
François de Nomé, Canaletto y Piranesi: el paisaje imaginario de ruinas Cesare Batelli	28	François de Nomé, Canaletto and Piranesi: the imaginary landscape of ruins Cesare Batelli
El metabolismo urbano y cambio climático. Ciclos y homeostasis en ciudades de costa poniente Daniela Soto	38	Urban metabolism and climate change. Cycles and homeostasis in cities in the west coast Daniela Soto
COMUNICACIONES BREVES	45	BRIEF COMMUNICATIONS
La idea de belleza en Platón y su relación con la arquitectura Luis Gálvez y Ángel Ramírez	46	The idea of beauty in Plato and its relationship with architecture Luis Gálvez & Ángel Ramírez
La estética urbana desde su significación Karen Lehmann	48	Urban aesthetics from its significance Karen Lehmann
ACTUALIDAD CEAUP	55	CEAUP NEWS
RESEÑA DE PUBLICACIONES	61	REVIEW OF PUBLICATIONS

ESTUDIOS URBANOS Y DEL TERRITORIO

En esta sección abordamos diferentes miradas y asuntos en torno al territorio y el paisaje desde el campo de los Estudios Urbanos, con énfasis en las dimensiones culturales y societales de la producción espacial y simbólica.

LA GRAN VÍA COMO LUGAR PARA VIVIR. MADRID 1914-1923. VIVIENDAS DE ALQUILER DE LUJO EN EL PRIMER TRAMO DE LA GRAN VÍA: LA CASA URQUIJO, GRAN VÍA Nº6, UN ENCARGO DE FAMILIA

Gran Vía as a place to live. Madrid 1914-1923. Luxury rental homes on the first stretch of Gran Vía: La Casa Urquijo, Gran Vía nº6, a family order

Juan de Andrés Martínez
Arquitecto. Doctorando Escuela de Arquitectura Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España.
- jdeandresm@dragados.com

RESUMEN
Las casas de alquiler de lujo del primer tramo de la Gran Vía de Madrid son la expresión del espíritu de las clases sociales dominantes en la ciudad en el período 1914-1923: aristocracia y burguesía. Se realiza un breve acercamiento histórico a la operación urbana y al carácter de la arquitectura que compone la avenida. A continuación, se profundiza en el análisis comparativo de los edificios realizados, para poder obtener un panorama global, de las soluciones adoptadas en los diferentes solares y deducir conclusiones sobre sus similitudes y diferencias. Los autores y sus clientes han ocupado un estudio aparte, en el que se desarrolla una visión sobre sus personalidades y relaciones, concretándolas en la Casa Urquijo, Gran Vía nº6, un encargo de familia, que determinan la construcción de un nuevo espacio residencial tal como se pensó en el momento del proyecto y durante la realización de este importante eje madrileño.

SUMMARY
The luxury rental houses on the first stretch of Madrid's Gran Vía are the expression of the spirit of the dominant social classes in the city in the period 1914-1923: aristocracy and bourgeoisie. We made a brief historical approach to the urban operation and the character of the architecture that makes up the avenue. Next, we delve into a comparative analysis of the buildings, in order to obtain a global overview of the solutions adopted on the different plots and deduce conclusions about their similarities and differences. The authors and their clients have occupied a separate studio, in which a vision of their personalities and relationships is developed. Casa Urquijo, Gran Vía nº6, was a family commission, which determines the construction of a new residential space such as it was conceived about at the time of the project and during the construction of this important Madrid main road.

[Palabras claves] Gran Vía, vivienda, aristocracia, burguesía.

[Key Words] Gran Vía, housing, aristocracy, bourgeoisie.

Recibido 20/05/2024 / Aceptado 30/ 06/2024

1. Introducción

La Gran Vía de Madrid es un espacio urbano que representa la vida de sus ciudadanos a lo largo de los últimos 100 años, trascendiendo del concepto arquitectónico para convertirse en mito, inspirando a autores contemporáneos en el campo de la literatura o el cine como Andrés Trapiello o José Luis Garci. Asimismo ha sido objeto de interés por parte de muchos investigadores desde distintas perspectivas, que han ocultado uno de los propósitos iniciales del proyecto de buscar no solo una vía de comunicación Este-Oeste a través del casco central, sino construir el marco adecuado y representativo para la aristocracia y la burguesía más poderosas de la capital.

La investigación propuesta busca profundizar en el entendimiento de la Gran Vía de Madrid como espacio residencial, describiendo el proceso y evolución del modo de vivir en la Gran Vía, en su tiempo histórico, los ejemplos arquitectónicos más significativos por tramos y la aportación de los arquitectos al tipo de vivienda.

Para acotar, el tema se centra en el caso de las casas de alquiler de lujo, como expresión del espíritu de las clases sociales dominantes promotores del Madrid de 1910-1930, (Figura 1).

Las relaciones humanas entre clientes y arquitectos serán un aspecto fundamental.

Figura 1: Salazar, Vista de la Avenida del Conde de Peñalver, Madrid, 1918. (centrado, a la derecha de la imagen, la Casa Urquijo, Gran Vía nº 6, junto al Edificio de Oficinas Banco Urquijo, Gran Vía nº 4, en ejecución) (Archivo General de la Administración. Medios).

2. La nueva idea de ciudad de la burguesía y la aristocracia

A lo largo del siglo XIX se producen en Europa una serie de actuaciones sobre la ciudad, encaminadas a la renovación de la trama urbana. Estas operaciones tienen como fin adaptar las ciudades a los nuevos planteamientos económicos y sociales que se están desarrollando en el continente.

Todas las grandes capitales europeas acusan, en mayor o menor grado, las consecuencias de estos cambios, producidos por la industrialización. Las nuevas periferias, ocupadas por enormes masas obreras, y los deseos de renovación de las burguesías enriquecidas, presionan sobre el casco antiguo, realizando transformaciones radicales del paisaje interior urbano.

Las intervenciones persiguen la creación de un nuevo modelo de ciudad, adecuado a las clases más privilegiadas. La ciudad se desarrollará a través de los ensanches, que tratan de resolver el espectacular crecimiento urbano, y de intervenciones en el centro histórico, con el pretexto de soldar partes inconexas, facilitar el acceso al centro de nuevos barrios o simplemente acentuar el protagonismo de los centros en contraste con el exterior.

La reforma interior urbana fue la aspiración generalizada desde mediados de siglo, siendo numerosos los proyectos que durante el período isabelino se irán proponiendo para realizar remodelaciones puntuales, partiendo de la necesidad de reforzar urbanísticamente la centralidad de la Puerta del Sol.

Una vez realizada la reforma de la plaza a finales de los años cincuenta, las nuevas propuestas tratarán de mejorar su conexión con otros puntos importantes de la ciudad. Entre ellos se encuentra el "proyecto de prolongación de la calle Preciados hasta la plaza de San Marcial", aprobado por el Ayuntamiento en 1862, cuyo fin era potenciar la centralidad de la Puerta del Sol, conectándola de una manera directa y sencilla con la estación de Príncipe Pío.

Durante la segunda etapa de la Restauración, 1885, es cuando definitivamente se formula la primera concepción de una Gran Vía, que atraviesa todo el casco antiguo desde la calle de Alcalá, a la altura de la iglesia de San José, hasta la plaza de San Marcial. Francisco Andrés Octavio y José López Sallaberry proponen un nuevo proyecto partiendo de las ideas del proyecto de 1862, aprovechando el suelo municipal generado como consecuencia de las expropiaciones, pero incorporando el espíritu de 1885: realizar una Gran Vía que atravesase el casco histórico de la ciudad. El proyecto se aprobó definitivamente en 1901, con el nombre de "Saneamiento parcial y de enlace de la plaza del Callao con Alcalá y prolongación de la calle Preciados".

Se pretendía establecer una comunicación entre el centro y los barrios del noroeste de la ciudad, Argüelles y Pozas, liberar a la Puerta del Sol de la carga de centralidad que poseía, que resultaba excesiva, y sanear las estrechas y mal ventiladas calles. Además, se quería conseguir un nivel de rasantes aceptables, en torno al 4%, aprovechar las fincas ya expropiadas por el ayuntamiento, que en ese momento eran treinta, y expropiar otras trescientas veintiocho, resultando treinta y dos nuevas manzanas. Se proponía la realización de tres tramos diferenciados: Alcalá-Red de San Luis, con un ancho de veinte metros, Red de San Luis-Callao, proyectada como bulevar con un ancho total de treinta y cinco metros, y por último, plaza del Callao-San Marcial, con veinte metros.

A través de la "memoria del proyecto, se presentan las condiciones de desarrollo económico y social".

La operación a realizar es una reforma interior, lo que se consideraba en ese momento como un "concepto moderno". Lo que se pretendía era atraer la inversión del gran capital sobre la zona, mediante la calificación de las cantidades invertidas, como "gasto reproductivo a corto plazo", dejando patente el carácter económico de la operación, dirigida a las clases privilegiadas de la ciudad.

Las obras dieron comienzo el 4 de abril de 1910, contando con la presencia del rey Alfonso XIII, bajo la dirección de los arquitectos JL. Sallaberry, representando al municipio, Jacques Rooderer y Eduardo Reynals.

En 1917 se encontraban demolidas todas las fincas y finalizadas las obras de urbanización del tramo Alcalá- Red de San Luis, denominado avenida del Conde de Peñalver.

3. Las casas de alquiler en Madrid: arquitectura, sociedad y ciudad

Con el regreso de la Monarquía, la aristocracia recuperó el papel protagonista que había tenido durante la etapa Isabelina. Pese a la temprana muerte de Alfonso XII, la regencia de su esposa María Cristina y el posterior reinado de Alfonso XIII significaron años de prosperidad y progreso, a pesar de las tensas luchas sociales, comunes a todas las naciones industrializadas.
Durante este período la aristocracia española construyó marcos arquitectónicos adecuados a esta sociedad en los nuevos barrios del Ensanche.

Frente a los jardines del Retiro surgen numerosas casas de lujo, como la de Bruno Zaldo, junto al Casón, proyectada por Adaro en 1901; la de Ramón Godó en Montalbán Nº5, diseñada por López Sallaberry; y la de los Oriol, construida por un arquitecto de la familia, en el periodo de Alfonso XII.

En los barrios de Salamanca y Castellana-Almagro se proponen dos tipos de palacios, unos lindando con la calle y jardines traseros y otros ocupando manzanas completas, con la edificación retranqueada y rodeada de elementos vegetales. Entre los primeros se encuentra el palacio de Julio Castañedo, en Velázquez nº 63, proyectado en 1908 por Gómez- Acebo, y en los segundos se destaca el del Marqués de Amboage, proyectado por Joaquín Rojí en Juan Bravo.

Esta clase social consideró que construir edificios de casa de alquiler era una inversión segura. Había una considerable demanda de viviendas pero, al no existir todavía la propiedad horizontal, el alquiler era el único camino para acceder a ellas.

La aristocracia terrateniente invirtió los beneficios de sus propiedades agrícolas en bellas construcciones que, con su ostentosa decoración, conseguían atraer a la nueva burguesía. De esta forma Madrid se dividió entre los denominados "caseros ", que ostentaban la propiedad inmobiliaria, y que eran muy pocos, y los miles de alquilados y realquilados que solucionaban como podían el problema del alojamiento.

También las grandes compañías de seguros, como "La Unión y El Fénix", "La Estrella", y "La Adriática", invirtieron en edificios de viviendas de alquiler, sobre todo en la Gran Vía.

A partir de 1900 se produce un cambio que afecta a la imagen de la ciudad, al abandonarse el tradicional edificio de viviendas, que ordenaba su fachada a través de la seriación de balcones rectangulares y pequeños miradores de hierro.

Las nuevas casas de alquiler conceden una gran importancia a la expresión arquitectónica de sus fachadas, con una dedicación especial al diseño de los diferentes elementos decorativos, para conseguir la singularización de cada una de ellas.

Estas construcciones se ubican en las vías más importantes de la ciudad, tanto del casco histórico como de los nuevos ensanches.

4. La arquitectura de las casas de alquiler en el primer tramo de la Gran Vía

La construcción de la imagen de la nueva ciudad a través de la arquitectura se manifiesta en la presencia de usos y sistemas compositivos muy determinados.

Las casas pertenecientes a un único propietario y destinadas a alquiler, son los edificios representativos de una alta sociedad y componen el contexto arquitectónico de la avenida.

Sus autores no son primeras figuras del panorama arquitectónico madrileño de la época, pero sí arquitectos destacados, que desarrollan su obra en los treinta primeros años del siglo XX. Realizaron habitualmente edificios residenciales para la aristocracia y burguesía, dentro de una línea de arquitectura historicista.

El carácter intimista y refinado del tramo, hace que estos edificios no tengan una imagen que claramente los identifique del resto de arquitecturas del contexto. La singularidad se buscará a través de su ubicación en los puntos más destacados del trazado, mientras que su arquitectura contribuirá a la creación de una imagen homogénea, que discurre a lo largo de la pendiente de la calle. La línea que forman las cornisas se verá rota por los remates que individualizan cada edificio, por medio del tratamiento de las esquinas, del gran telón arquitectónico que constituye la Vía.

El trazado de la Avenida y su relación con las preexistencias es la condición básica para el origen de los diferentes solares.
Las intersecciones con la trama existente crean discontinuidades, que dan como resultado la formación de manzanas. En estas se produce una división interior, obteniéndose solares con distintas características. Se podrían agrupar en tres categorías: entre medianerías, en esquina y singulares, comprendiendo en este último casos muy concretos.

Estos solares tienen fachada, como mínimo a dos calles; la Gran Vía y Caballero de Gracia o Reina, que discurren paralelas a la primera. Cuando se trata de parcelas de esquina, poseen tres frentes. Estas características les otorgan unas cualidades especiales, al tratarse de solares pasantes, algo inexistente en el resto de la ciudad.

La adecuación del edificio a cada uno de los solares, se resuelve en planta mediante la utilización de bandas paralelas a los perímetros que alojan grandes estancias, y se articulan entre sí por medio de una figura geométrica muy definida, cuadrado, rectángulo o triángulo, que ocupa el corazón del solar, convirtiéndose en el patio común del edificio.

Los alzados mantienen una ordenación clásica de tres cuerpos diferenciados. Los basamentos y coronaciones son las partes donde se establecen el grado de individualización de cada edificio, mientras el cuerpo central, compuesto por huecos de balcones seriados, mantiene la homogeneidad general de la avenida. El lenguaje arquitectónico utilizado, dentro de una corriente común historicista-ecléctica, emplea elementos de diferentes etapas de la historia de la arquitectura. Predominan los motivos provenientes de la arquitectura del renacimiento y barroco español o los influidos por la arquitectura francesa del segundo imperio.

5. La casa de alquiler de lujo en esquina en el primer tramo de la Gran Vía: análisis compositivo de sus aspectos morfológicos y tipológicos

5.1. El solar

De la parcelación realizada sobre las nuevas manzanas surgidas con el trazado de la Gran Vía, se generan diez solares en esquina. En ellos se muestran las diferentes relaciones entre arquitectos y propietarios que caracterizan la propuesta de ciudad en este primer tramo: Entidad promotora de la Gran Vía, Ayuntamiento de Madrid, Amistad, Familia, Clubs y Empresas.

Dos de ellos se destinan a edificios singulares : El "Casino Militar" y el "Hotel de Roma".

Otros dos se destinan a clubes sociales de la entidad propietaria, ocupando las primeras plantas, combinándose con viviendas de alquiler de lujo en las superiores: "La Gran Peña" y "El círculo de la Unión Industrial y Mercantil".

Los restantes solares se dedican a casas de alquiler de lujo, sumando un total de seis.

El trazado de la nueva vía, sensiblemente paralelo a las dos existentes, crea un fondo de parcela similar a ambos lados de la calle, que será constante en todo su desarrollo. Los frentes de parcela son más variables, oscilando entre los 16 y 27 m., siendo lo común en torno a 22 m. De esta forma, se obtienen unas superficies entre los 600 y 800 m2.

Estos solares son rectangulares, predominando el fondo respecto del frente. Los solares en esquina serán la excepción, acercándose al cuadrado, que corresponde a un solar doble, con frentes de parcela similares, en torno a los 25 m, al contar con una tercera fachada y alcanzar unas superficies aproximadas de 1.200 m2.

5.2. Los usos

Estos edificios se caracterizan por el predominio del uso de vivienda, combinado con el comercial y oficina. Se distribuyen de la siguiente manera:

Planta subsótano: existe solo en algunos casos y se destina a servicios generales del edificio, como maquinaria de ascensor y calefacción, y trasteros individuales de las viviendas.

Planta sótano: tiene un uso compartido, albergando los servicios generales, en el caso de no existir subsótano, y en otros son los almacenes de las tiendas.

Planta entresuelo: habitualmente se dedica a oficina, dependencia de tienda y, en algunas ocasiones, a vivienda.

Plantas principal, primera, segunda, tercera y sotabancos: Destinados a viviendas. La normativa obliga a que la altura de la edificación sea distinta en ambas calles a las que da frente. Este hecho hace que la superficie disminuya a partir de la planta tercera, al retranquearse la fachada a la calle posterior. En la de sotabancos, se ve también reducida en su fachada a Gran Vía.

Planta de terrazas: en ellas se hallan servicios generales del edificio como los tendederos, que en ocasiones se equipan con lavandería, trasteros individualizados y vivienda del portero.

5.3. La planta

El edificio se ordena mediante bandas paralelas a los linderos, coincidentes con la estructura constructiva, que se articula a través de una forma regular, que ocupa el corazón de la casa.

Existe un eje principal de simetría perpendicular a la fachada, que organiza la composición. Sobre él se suceden en planta baja: entrada, portal, post-portal, escalera principal, patio, escalera de servicio, portal y entrada de servicio.

El patio central siempre está ligado a los núcleos de comunicación vertical, principal y de servicio. En algunos casos el patio se duplica, reduciendo sus dimensiones.

Debido a cuestiones de ventilación e iluminación, se sitúan unos patios de menor tamaño en el interior del solar. Su número, situación y medidas varían según los casos.

En la planta baja se libera el espacio, convirtiéndose en diáfano; la estructura se muestra en forma de soportes metálicos. Según los ejemplos se divide en una, dos, tres o cuatro tiendas.

Las plantas superiores se distribuyen en cuatro viviendas por piso, simétricas respecto de los ejes. Las habitaciones vivideras se sitúan en las fachadas y las de servicio en torno a los patios, en el interior del solar.

En las primeras crujías de fachada se albergan salones, alcoba principal con su gabinete, conectado a través de grandes puertas dobles, y el resto de dormitorios en las crujías a patios. Cuentan con un único baño completo y aseo. Comedor y oficio ligado al núcleo de servicio; despacho en relación con el hall y entrada principal.

5.4. El alzado

El alzado manifiesta un sistema de composición clásico, basado en la división en tres partes de la fachada. La parte inferior, correspondiente a las dos plantas, baja y entresuelo, dedicadas a comercio y oficina, constituye el basamento. El elemento singular de esquina particulariza la propuesta, acentuando la asimetría.

La planta baja se compone de grandes huecos, escaparates, rasgados hasta el nivel de la calle, incluso mostrando la estructura metálica, en algunos casos. Toda la decoración se concentra en la portada. Este piso se completa con el entresuelo, totalmente acristalado, donde tiende a predominar la dimensión horizontal.

Su diseño permite reconocer el uso diferenciado de estas dos plantas del edificio. De esta forma, le concede mayor jerarquía, al elevar el nivel de apoyo del alzado, relacionándolo con la gran escala de la Avenida.

El cuerpo central del alzado se ordena a través de balcones, decorados con motivos historicistas, y queda enmarcado por miradores que lo recogen en el centro o en sus extremos. Estos miradores constituyen un elemento vertical de composición del cuerpo central del alzado, que recorren las tres plantas dedicadas a viviendas.

La tercera parte o coronación del alzado es una galería, formada por un muro perforado por huecos rematados con arcos de medio punto y pilastras adosadas o es una mera continuación del alzado con un cambio de ornamentación. Esta se remata por torreones laterales o central, o por cornisas sobre las que se apoyan balaustradas coronadas con elementos decorativos procedentes de la arquitectura histórica.

La fachada posterior es mucho más sencilla y carente de ornamentación. Se compone del mismo basamento que en la fachada principal y en el cuerpo central desaparece el juego de volúmenes, utilizando un lenguaje más relacionado con el entorno a base de balcones y miradores acristalados de pequeña dimensión.

6. La casa Urquijo, edificio de viviendas en Gran Vía nº 6 con fachada a las calles Víctor Hugo y de la Reina: ejemplo de la casa de lujo en esquina

6.1. Arquitecto, encargo y obra

Los arquitectos José María Mendoza y Ussía y José de Aragón y Pradera realizan el edificio de viviendas situado en Gran Vía nº 6 con vuelta a la calle Víctor Hugo y con vuelta a la calle de la Reina, para D. Juan Manuel de Urquijo y Ussía.

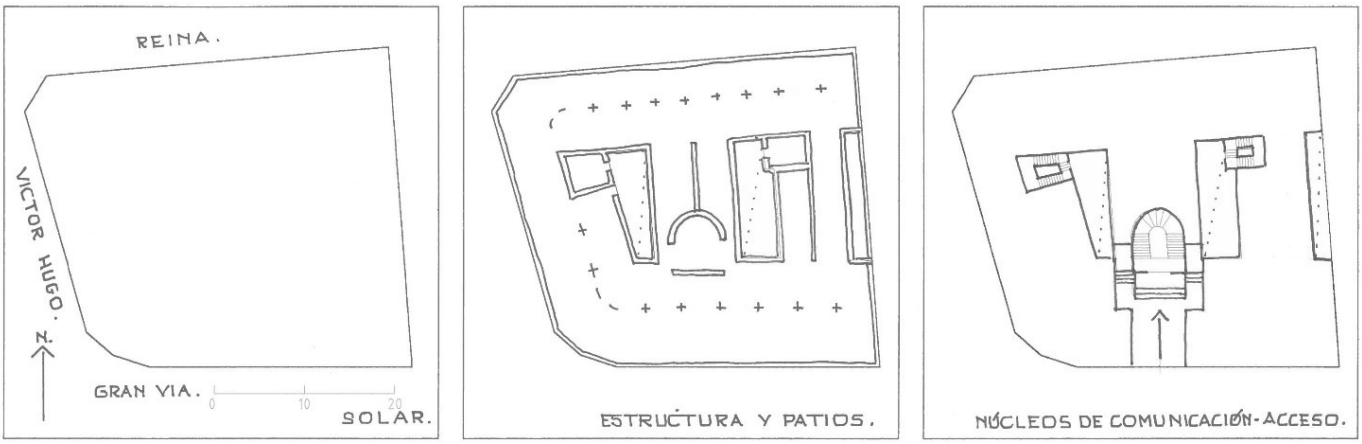


Figura 2: Croquis analíticos del Solar, Estructura y Patios y Núcleos de comunicación-acceso (elaboración propia, dibujos originales del Autor a partir de datos del Archivo de la Villa de Madrid).

Redactan el proyecto en julio de 1917, obtiene la licencia de obra en agosto de 1917 y su certificado de fin de obra en mayo de 1919. Finalmente tiene la licencia de alquiler en junio de 1919.

6.2. El solar. Su organización

El solar es un polígono irregular de cuatro lados con dos esquinas achaflanadas, con fachada a tres calles y similar fachada que fondo. La fachada a Gran Vía mide 29,16 m y el fondo 26,39 m, obteniendo una superficie de solar de 1.286,00 m2.

El solar se organiza mediante crujías y patios. Se plantean dos crujías paralelas a cada una de las fachadas. El corazón del solar se organiza con siete crujías paralelas a la medianera, donde se ubican los núcleos de comunicación y patios.

Se proyectan tres patios, ocupando las crujías interiores de forma alterna hasta la medianera.

6.3. Los accesos. La comunicación

En cuanto a los accesos podemos destacar tres puntos: entradas, portales y núcleos de comunicación.

Existe una única entrada principal, situada descentrada en la fachada a Gran Vía.

El portal es una pieza rectangular situada en el eje de la entrada, ocupando la primera crujía. Un vestíbulo permite acceso de servicio a través del patio. La entrada principal culmina con una escalinata que da continuidad al eje de acceso.

El núcleo de comunicación principal está formado por una escalera de torre con el tramo central semicircular y ascensor en el ojo. Dos escaleras de torre constituyen los núcleos de servicio (Figura 2).

6.4. Los usos. Análisis funcional

En cuanto a los usos, presenta el siguiente esquema funcional: Siete plantas sobre rasante y una bajo rasante, con una superficie construida total de 10.440 m2.

La planta sótano se destina a almacenes de las tiendas en las crujías paralelas a las fachadas, iluminadas cenitalmente mediante lumbreras, con escaleras privadas que comunican ambas plantas. También se sitúan los trasteros de las vivienda, vivienda del portero e instalaciones. Acceso por escaleras de servicio.

La planta Baja se dedica a ocho tiendas en las crujías paralelas a las fachadas con escaleras privadas que comunican con el sótano. También se sitúa el acceso en la Fachada a Gran Vía y los núcleos de comunicación principal y de servicio.

La planta Entresuelo se destina a dos oficinas pasantes, una con fachada a las tres calles y la otra a dos. Las dos primeras crujías paralelas a las fachadas son diáfanas (Figura 3).

Las plantas destinadas a pisos se sitúan en los niveles segundo a sexto. Se presentan cuatro viviendas por planta, dos con una sola fachada y dos en esquina.

Las piezas principales ocupan las crujías paralelas a las fachadas, quedando las crujías interiores a patios para las de servicio.

Entre ambas existe un recorrido anular de pasillo. La distribución de las viviendas es la siguiente: Vestíbulo, sala, comedor, despacho, tres dormitorios principales, dos dormitorios con sus gabinetes, baño, aseo, cocina, despensa y dormitorio de servicio.

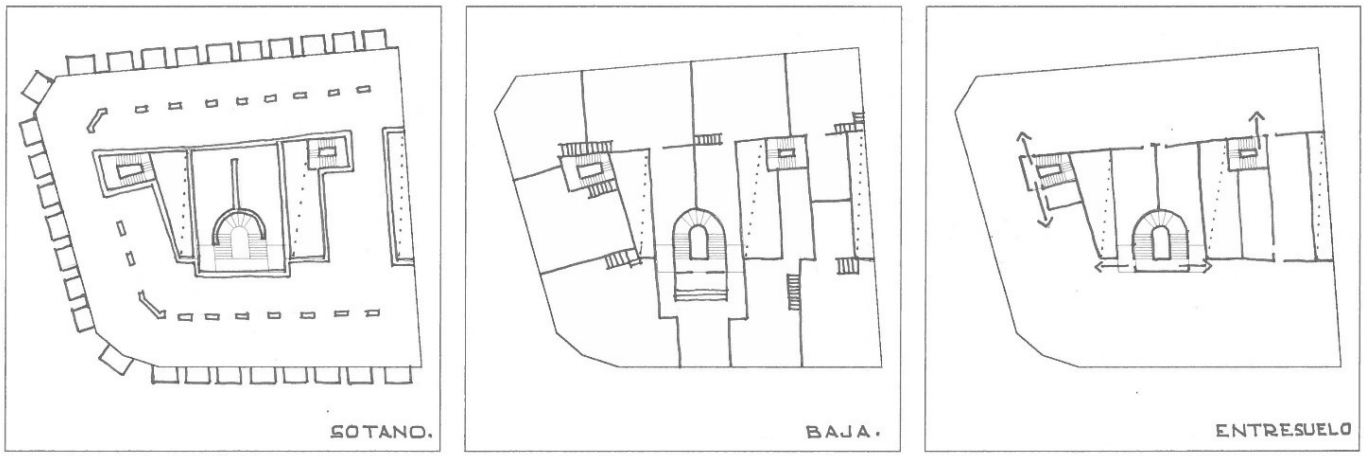


Figura 3: Croquis analíticos de las plantas Sótano, Baja y Entresuelo (Elaboración propia. Dibujos originales del Autor a partir de datos del Archivo de la Villa de Madrid).

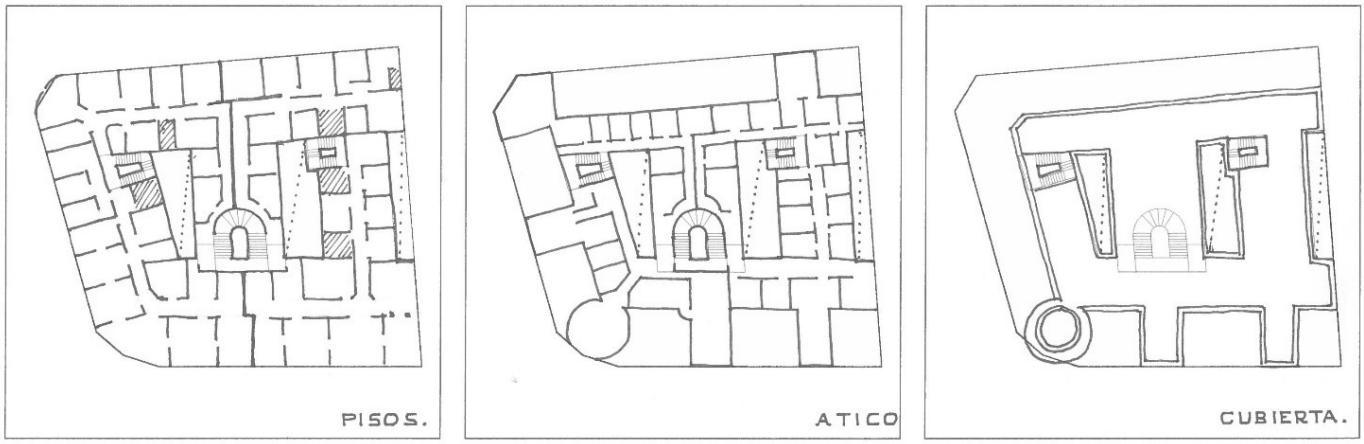


Figura 4: Croquis analíticos de las plantas de Pisos, Ático y Cubierta (Elaboración propia. Dibujos originales del Autor a partir de datos del Archivo de la Villa de Madrid).

La planta de áticos se destina a dos viviendas pasantes, una con fachada a las tres calles y la otra con fachada a dos, combinando azoteas y habitaciones en la primera crujía (Figura 4).

6.5. Los alzados. Análisis formal

3.5.1 Gran Vía.

El esquema del alzado a Gran Vía es una composición asimétrica con predominio del elemento de esquina, que es un elemento singular de desarrollo vertical.

El alzado se divide en tres partes horizontales: basamento, cuerpo central y remate, con un movimiento continuo a lo largo de las tres fachadas. Las líneas fluyen a través de la esquina curva.

El basamento corresponde a las plantas baja y entresuelo. Expresa la estructura reticular mediante un ritmo vertical, con pilastras, unificando las dos plantas.

Singulariza la puerta de entrada, a través de una portada que incorpora el entresuelo, cambiando la forma de su hueco. (Figura 5).

El cuerpo central comprende las plantas principal, primera, segunda y tercera. Se estructura en tres partes:

- El basamento corresponde al piso principal, destacado mediante una balaustrada corrida y paño vertical almohadillado.
- El cuerpo central de los pisos primero y segundo alterna paños lisos con huecos de balcón y amplios miradores de fábrica articulados por pilastras de orden gigante (Figura 6).
- El remate es el piso tercero, formado por una línea de cornisa sobre la que se apoya una balaustrada de unja galería con columnata adintelada.

El remate corresponde al ático y se compone de una fuerte línea de cornisa por la que discurre la balaustrada, alternando terrazas y torreones, que vuelven a su vez a coronarse con cornisa, y balaustrada sobre la que se apoyan jarrones.

Debemos destacar la singularidad del elemento vertical que constituye la esquina de las calles Gran Vía y Víctor Hugo.

6.5.2. Torre cilíndrica de esquina

Compuesta por superposición de órdenes en tres niveles:
Pilastras en el basamento, gran paño acristalado curvo entre pilastras en el cuerpo central y templete toscano de planta circular como remate (Figura 7).

Figura 5: Detalles del basamento de la Fachada a Gran Vía (Elaboración propia. Fotografías originales del Autor).

Figura 6: Detalles del cuerpo central de la Fachada a Gran Vía (Elaboración propia. Fotografías originales del Autor).

Figura 7: Detalles del Remate y Torre de esquina de la Fachada a Gran Vía (Elaboración propia. Fotografías originales del Autor).

6.5.3. Víctor Hugo

El esquema del alzado a Víctor Hugo es una composición asimétrica con predominio del elemento de esquina a Gran Vía.

Se desarrollan las líneas horizontales descritas en la fachada principal, con continuidad de organización y diseño. El paño se ordena con huecos de balcón entre las piezas de esquina.

6.5.4. Reina

El esquema del alzado a Reina es una composición asimétrica con predominio del elemento de esquina a Víctor Hugo.

Este es un elemento singular de desarrollo vertical, formado por un triple mirador de fábrica, formando chaflán, articulado por pilastras de orden gigante, rematado por torreón prismático.

Se desarrollan las líneas horizontales descritas en la fachada principal, con continuidad de organización y diseño. El paño se ordena mediante alternancia de huecos de balcón y miradores de fábrica articulados por pilastras de orden gigante.

En cuanto al estilo, presenta un eclecticismo de sencillez compositiva, con elementos del lenguaje clásico simplificados que lo conecta con la arquitectura de Antonio Palacios.

6.6. La tecnología. Análisis constructivo

La cimentación está realizada mediante zanjas rellenas de hormigón y la estructura es mixta. Las fachadas, cajas de escaleras y patios se construyen con muros de carga. Las crujías interiores son entramados metálicos cuajados de ladrillo macizo. Los forjados son de viguetas metálicas y bovedillas de rasilla.

El cerramiento de la fachada presenta un zócalo de cantería y, a continuación, un muro compuesto de ladrillo ordinario revestido de piedra artificial y cerámica artística. La cubierta es una azotea a la catalana.

La carpintería de madera es moldada a dos haces. La cerrajería es sencilla, con dibujo sobrio y librillos, y la vidriería es artística, en la escalera principal, y sencilla y prensada en el resto.

Los solados del portal y escalera principal son de mármol, las escaleras de servicio soladas con piedra artificial y en las viviendas se coloca pino melis, baldosín catalán y piedra artificial y los paramentos interiores están acabados en pintura, estuco y staff. La fontanería incluye agua fría y agua caliente sanitaria en aseos, baños y lavadero, se utilizarán lavabos de loza inglesa y bañode hierro esmaltado; la calefacción es central de agua caliente; el saneamiento está ejecutado por medio de bajantes al alcantarillado según ordenanzas municipales; la electricidad comprende la instalación general de alumbrado, y los aparatos elevadores contienen un ascensor y dos montacargas eléctricos.

7. La casa Urquijo, Gran Vía nº 6: el arquitecto, el promotor y su poética

Como hemos podido observar, la arquitectura de las casas de alquiler de lujo se convirtió en la expresión de una nueva forma de vivir adecuada a la alta sociedad de principios del siglo XX. En ellas, por lo tanto se plasmó la relación de las personalidades que colaboraron para llevar a cabo estos proyectos, basados en esta ocasión en el resultado de la relación del arquitecto con su familia.

El arquitecto José María Mendoza y Ussía nació en Madrid en 1886 en una familia de arquitectos y aristócratas, uniendo los apellidos Cubas, Urquijo, Ussía y Aldama. Su tío Francisco de Cubas y González-Montes, Marqués Pontificio de Cubas y Fontalba, había formado uno los estudios más importantes del Madrid de la Restauración, contando con una importante clientela de la iglesia, aristocracia y burguesía, fruto de las relaciones familiares establecidas por matrimonio con la familia Urquijo, que le había abierto las puertas de las actividades sociales y políticas hasta contar con el patrocinio real a través del encargo de la Catedral de la Almudena , la concesión de títulos nobiliarios y el nombramiento de Alcalde de Madrid.

Al estudio se incorporó su padre Francisco Mendoza Cubas, que afianzaba las relaciones aristocráticas por matrimonio esta vez con la familia Aldama. El estudio desarrolló una gran actividad durante el último tercio del Siglo XIX y los primeros años del Siglo XX, especializándose en edificios religiosos, viviendas y palacios para la aristocracia y la burguesía, que se vio truncada con el fallecimiento del Marqués, en 1899, y en 1909 con la prematura desaparición de su padre, cuyas últimas obras fueron para las familias Aldama y Urquijo.

Cuando José María Mendoza y Ussía se titula, en 1906, dará continuidad a la trayectoria desarrollada por sus predecesores.

En 1911 recibe el encargo de su tío Francisco de Cubas y Erice, el segundo Marqués de Cubas y Fontalba, casado con la Condesa de la Almudena, otro miembro de la familia Ussía y Urquijo, para construir su palacio en el Paseo de la Castellana nº 17, con fachada a la calle Fortuny nº4. Ejecutado entre 1911 y 1913, se trata de un edificio representativo, de planta rectangular, organizado en torno a un Grand Hall con fachada clasicista, destacando en su eje una gran logia en su planta principal, que remata la perspectiva desde el jardín. La propuesta, muy adecuada para el perfil del propietario, destacado político monárquico conservador, teniente de alcalde de Madrid, senador y diputado, muy cercano al Rey Alfonso XIII, fue premiado por el Ayuntamiento de Madrid y publicado en las revistas especializadas de la época Arquitectura y Construcción y La Construcción Moderna.

Tras el éxito de esta propuesta palaciega, en 1913 recibe el encargo de su primo Juan Manuel de Urquijo para realizar un edificio de usos múltiples, ocupando una manzana completa en la Calle Mejía Lequerica nº 8, para alojar la sede de la empresa Papelera Española en planta baja y sótano, destinando el resto de plantas a viviendas de alquiler en torno a un patio central. El resultado es un edificio cúbico de un eclecticismo representativo, con torreones en las esquinas achaflanadas, donde sitúa los miradores de fábrica, que sirven de carta de presentación de la entidad propiedad de Nicolás de Urgoiti que, aprovechando su posición de liderazgo en el sector, participa ese año en la fundación del grupo editorial Prensa Gráfica.

A partir de estas propuestas se suceden los encargos de este tipo de edificios de uso mixto, combinando viviendas de alquiler de lujo con espacios comerciales, destacando la Casa Meneses en la Plaza de Canalejas nº4, con vuelta a la calle del Príncipe, para la viuda del financiero Meneses, construido entre 1914 y 1915, donde incorpora grandes paños de vidrio enmarcados en un eclecticismo monumental, resolviendo la esquina con un templete de planta circular.

Estos proyectos colocaron a José María Mendoza y Ussía como uno de los arquitectos más destacados en estas tipologías en la segunda década del siglo XX. En este momento de triunfo pro-

Figura 8: Salazar, Vista de la Avenida del Conde de Peñalver. Madrid. 1917 (En primer plano, a la derecha de la imagen, los dos solares de Gran Vía nº 4 y 6) (Archivo General de la Administración. Medios).

fesional se enmarca el encargo familiar para la construcción de los Edificios de Gran Vía nº 4 y 6 por parte de la Familia Urquijo, en un momento decisivo de su historia financiera.

Juan Manuel de Urquijo y Urrutia había fundado en 1870 una sociedad colectiva dedicada a negocios de banca que se fue consolidando en el último tercio del siglo XIX con la incorporación de su cuñado Luis Ussía y Aldama. En 1904 se separan ambos socios y se unen a la sociedad de crédito familiar sus tres hijos.

Tras la muerte del segundo Marqués de Urquijo, en 1914, los tres hijos inician la transformación de la casa de banca familiar en una Sociedad Anónima, el Banco Urquijo, que se funda el 1 de enero de 1918, con la finalidad de convertirse en el principal banco industrial de España. Para ello abrieron bancos Filiales en Asturias, País Vasco y Cataluña. Asimismo invirtieron importantes capitales en sectores como la minería, la siderurgia, la electricidad y los transportes.

El rápido crecimiento de la Sociedad entre 1914 y 1918 determinará la adquisición de bienes patrimoniales de gran valor, que tendrán una ubicación perfecta en la nueva Gran Vía.

De esta manera se produce la compra de dos solares y la consiguiente ejecución de los proyectos de forma sucesiva, en los que se enmarcará la relación familiar entre los primos.

Los dos solares se ubican en el tramo más próximo a la calle Alcalá donde se encontraba la residencia y sede de la banca Familiar desde principios del siglo XX. Plantean dos tipologías distintas: en el solar, entre medianeras colindante con el Club de la Gran Peña, se desarrolla la sede de la nueva entidad Financiera, el Banco Urquijo, mientras que el solar de esquina se destina a casa de alquiler de lujo (Figura 8).

Los edificios se desarrollan entre 1917 y 1919 e incorporan todos los recursos y soluciones ensayados por Mendoza y Ussía en sus anteriores edificios. En ambos casos se trata de propuestas modernas que permitan identificar el carácter innovador de la nueva sociedad bancaria. Para ello plantea unas fachadas compuestas con los mecanismos formales del eclecticismo, pero alejadas del aparato decorativo, basando su articulación en las necesidades funcionales de sus usos. Así se genera una gran calidad de espacios y materiales, con abundante uso de la superficie acristalada y una imagen singular en cada uno de ellos, que permite identificar el uso al que van destinados.

De ese modo, la relación familiar-profesional de Mendoza y Ussía y la familia Urquijo y Ussía les convierte en protagonistas del desarrollo del primer tramo de la Gran Vía en el final de la década y representan la nueva ciudad residencial de lujo donde podrán desarrollar su vida la aristocracia y la burguesía madrileñas de principios del siglo XX.

Agradecimientos

Archivo de la Villa de Madrid. Madrid, España.
Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid), España.
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Madrid, España.
Hemeroteca Municipal de Madrid. Madrid, España.

Referencias bibliográficas

- A.A.V.V. (2013). Centenario de la apertura de la Gran Vía. Ciclo de Conferencias del Instituto de Estudios Madrileños. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- A.A.V.V. (1982). Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid. Madrid: C.O.A.M.
- A.A.V.V. (2010). La Gran Vía de Madrid. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- A.A.V.V. (2002). La Gran Vía escenario de un Madrid cosmopolita. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Alonso Pereira, JR. (1985). Madrid 1898-1931: de corte a metrópoli. Madrid: CAM.
- Baker, E. (2009). Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936. Madrid. Marcial Pons.
- De Miguel Salanova, S. (2017). La Gran Vía de Madrid. Historia Social de una ciudad extinta (1860-1936). España. Asociación Cultural y Científica Iberoamericana (ACCI).
- Díaz Hernández, O. (1998). Los primeros años del Banco Urquijo. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Garci, JL. (2018). Insert Coin. Madrid. Reino de Cordelia.
- Guerra Garrido, R. (2006). La Gran Vía es Nueva York. España: Alianza Editorial.
- Navascués Palacio, P. (1973). Arquitectura y arquitectos madrileños del s.XIX. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Estudios Madrileños.
- Navia, M. (2011). Gran Vía Madrid. Madrid: Tres Editores.
- Ruiz Palomeque, E. (1976). Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo de Madrid durante los ss. XIX y XX. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Estudios Madrileños.
- Roca, C. (2010). Gran Vía: 100 imágenes. Madrid. Midac Llibres.
- Sánchez Crespo, A. (2020). Madrid imprescindible. Madrid Gran Vía. Guadarramistas Editorial.
- Trapiello, A. (2020). Madrid. Barcelona. Ediciones Destino.

PROYECTUALIDADES URBANAS Y ARQUITECTÓNICAS

Concebimos a la ciudad como un orden en constante transformación y disputa. La proyectualidad vendría a encarnar las diversas concepciones, representaciones y aspiraciones del hacer ciudad y la arquitectura. Las teorías del proyecto y del diseño se debaten en este esfuerzo reflexivo para las distintas escalas de intervención.

ARMONÍAS NUMÉRICAS EN LA EDUCACIÓN ARQUITECTÓNICA PRESENTE Y SU ENFOQUE TEÓRICO-PRÁCTICO. A PROPÓSITO DE LA RÉTICULA VILLARD DE HONNECOURT

Numerical harmonies in current architectural education and its theoretical-practical approach. Regarding the Villard de Honnecourt's Grid

Elian Moreno Sánchez
Investigadora docente, Universidad Autónoma Ciudad Juárez, México
- angelica_soliss@live.com.mx

RESUMEN
El análisis de la retícula de Villard de Honnecourt y su rol en la arquitectura medieval ofrece una perspectiva enriquecedora para la educación arquitectónica contemporánea. Durante la pandemia de COVID-19 en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, se implementó con éxito esta herramienta histórica. La elección estratégica de la retícula como punto de partida permitió explorar las técnicas constructivas medievales integradas con herramientas digitales.

Este estudio realizado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez reflexiona sobre el modelo propuesto por la retícula. Analiza sus implicaciones en los procesos de enseñanza-aprendizaje académico, revelando su impacto en dimensiones físicas, documentales y tecnológicas. En síntesis, destaca la adaptabilidad y relevancia continua de la retícula como herramienta pedagógica esencial en la formación de arquitectos.

SUMMARY
Villard de Honnecourt's analysis of the grid and its role in medieval architecture offers an enriching perspective for contemporary architectural education. During the COVID-19 pandemic at the Universidad Autónoma of Ciudad Juárez, Mexico, we successfully implemented this historic tool. The strategic choice of the grid as a starting point allowed us to explore medieval construction techniques integrated with digital tools.

This research carried out at the Universidad Autónoma of Ciudad Juárez reflects on the model proposed by the grid. Analyzes its implications in academic teaching-learning processes, revealing its impact in physical, documentary and technological dimensions. In summary, it highlights the adaptability and continued relevance of the grid as an essential pedagogical tool in the training of architects.

[Palabras claves] Teorías de la arquitectura, Villard de Honnecourt, retícula, iniciativas educativas.

[Key Words] Theories of architecture, Villard de Honnecourt, grid, educational initiatives.

Recibido 19/02/2024 / Aceptado 19/ 05/2024

Introducción

La retícula de Villard de Honnecourt, atribuida al arquitecto e itinerante francés del mismo nombre, es una construcción gráfica con delimitación y proporciones precisas que encuentra sus raíces en la arquitectura medieval. Este marco geométrico intrincado revela armonías numéricas fundamentales para la comprensión de la arquitectura de esa época (Kruft & Taylor, 2014, pág. 35) En este ensayo, exploraremos y analizaremos la importancia histórica de la retícula y su relevancia contemporánea en la educación arquitectónica.

La retícula, en su esencia, funciona como un mapa visual de principios geométricos y proporciones que ha perdurado a lo largo del tiempo. Su diseño intrincado revela una conexión profunda con las influencias filosóficas y matemáticas de la época, especialmente arraigadas en las escuelas Pitagórica y Platónica. Este enlace entre la arquitectura y la filosofía resalta la riqueza simbólica incorporada por Villard de Honnecourt en su obra, sugiriendo una armonía cósmica que trasciende lo estético.

La elección de explorar la retícula en el contexto de la arquitectura medieval y su aplicabilidad en la educación arquitectónica contemporánea surge de la necesidad de comprender las raíces históricas de la disciplina. En un mundo digitalizado y globalizado, donde las herramientas de diseño avanzan rápidamente, el retorno a los fundamentos históricos ofrece una perspectiva única. La retícula se presenta como un testimonio tangible de los principios que guiaron a los arquitectos medievales, proporcionando una base sólida para la enseñanza moderna.

Durante la pandemia de COVID-19, en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, se experimentó en el programa de pregrado concerniente a la carrera de Arquitectura con la implementación de la retícula como parte integral de su programa educativo en su nivel principiante. Este enfoque práctico no solo reveló la adaptabilidad de la retícula a entornos virtuales, sino también su capacidad para fomentar la comprensión profunda de los métodos constructivos medievales. A través de proyectos y análisis, quienes se dedican a estudiar arquitectura internalizaron no solo la técnica, sino también la filosofía detrás de la retícula, enriqueciendo así su formación académica.

La conexión entre arquitectura y música, destacada en el ensayo, agrega una dimensión adicional a la comprensión de la retícula. La influencia de la escuela Pitagórica, que buscaba relaciones numéricas en la música y la geometría, se manifiesta en la disposición armónica de la retícula. Este vínculo entre dos formas de expresión artística sugiere la omnipresencia de principios matemáticos en diversas disciplinas creativas.

Los estudios de caso y análisis prácticos presentados en este ensayo demuestran la versatilidad de la retícula en la educación arquitectónica. La habilidad de este marco geométrico para adaptarse a diversos contextos y desafíos contemporáneos subraya su relevancia continua. La retícula no es solo una herramienta pedagógica; también actúa como un puente entre el pasado y el presente, permitiendo, a quienes se dedican a estudiar arquitectura, explorar y comprender la arquitectura desde una perspectiva holística.

A pesar de los desafíos asociados con la implementación de la retícula en entornos educativos modernos, se reconoce su im-

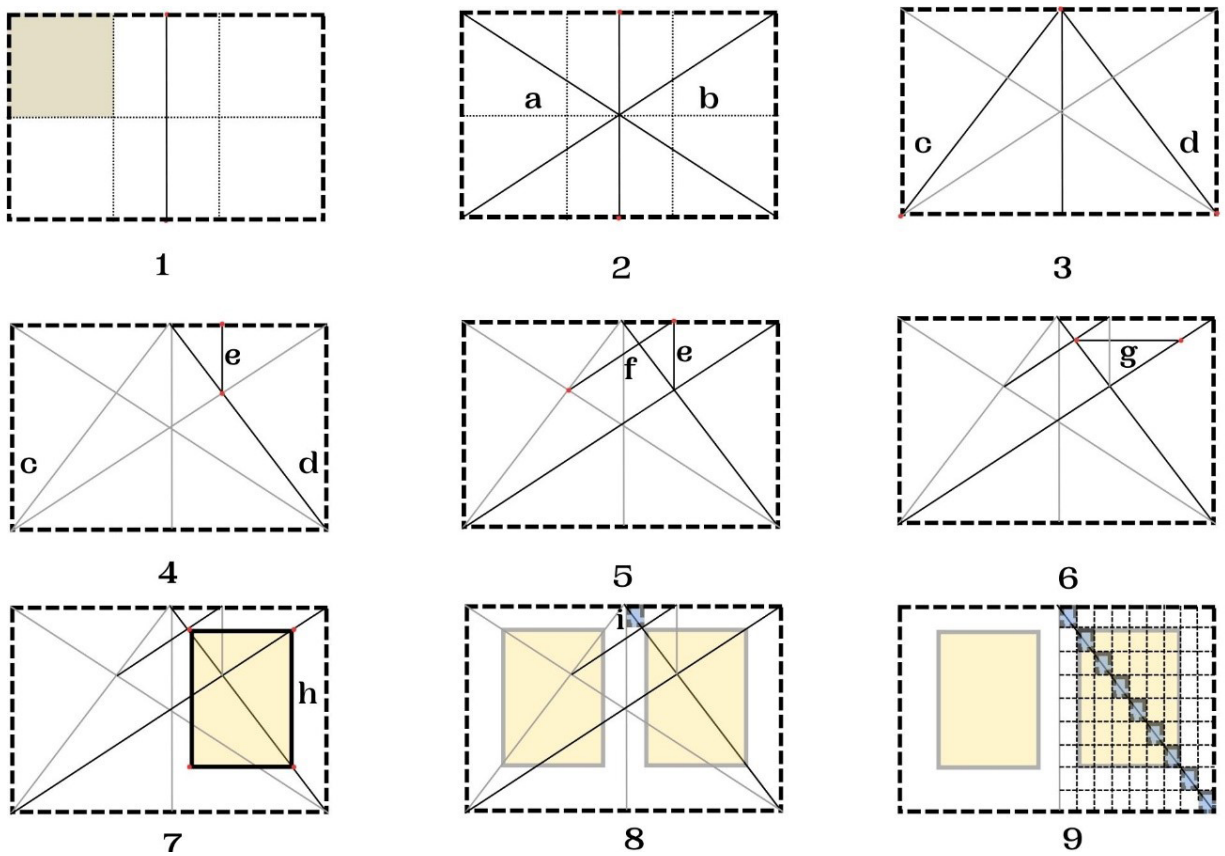


Figura 1. Desarrollo de la retícula de Villard de Honnecourt, reinterpretación con base en Haslam.

portancia para equilibrar la apreciación de la historia con la aplicación práctica en el diseño contemporáneo. La adaptabilidad y la integración efectiva de esta herramienta en los currículos académicos plantean preguntas relevantes con enfoque hacia herramientas y estrategias pedagógicas que permitan construir aprendizajes más allá de los espacios físicos del aula, a modo de reconocer una nueva práctica docente de incidencia en los procesos formativos.

En el marco de la evolución constante de la educación arquitectónica, la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) emprendió la implementación de un nuevo programa académico en 2019. Este cambio involucró mesas de trabajo, cursos de actualización para docentes y una investigación exhaustiva de modelos educativos vanguardistas a nivel mundial.

Sin embargo, la implementación del programa coincidió con la llegada de la pandemia de COVID-19, que para el año 2020 obligó a una vertiginosa transición hacia la enseñanza remota virtual. Esta adaptación generó desafíos, especialmente en el ajuste de los contenidos de las materias, siendo la teoría de la arquitectura una de las áreas clave de intervención.

La materia de Teorías de la Arquitectura, ubicada en el nivel principiante, se convirtió en una oportunidad única para explorar la investigación teórico-arquitectónica, reutilizando la retícula de Villard de Honnecourt. El objetivo base fue comprender las técnicas de construcción medievales, analizar los diseños arquitectónicos de esa época y explorar la influencia de la arquitectura medieval en la arquitectura moderna, pero con miras a que este aprendizaje geométrico en su etapa reticular generase adaptabilidades compatibles con las herramientas digitales para generar nuevos productos de diseño individualizado por cada estudiante.

La elección de la retícula de Villard de Honnecourt como herramienta histórica y su integración con herramientas digitales contemporáneas permitieron mejorar la capacidad de aprendizaje de quienes estudian la carrera de arquitectura. Esta combinación facilitó la interacción mediante infografías, identificó fortalezas individuales, comprendió geometrías espaciales y profundizó en el conocimiento mediante herramientas digitales (Figura 1).

A pesar de las dificultades durante la pandemia, la implementación de esta metodología fue exitosa y ha continuado utilizándose tanto en formato presencial como remoto en la carrera de arquitectura de la UACJ. Los resultados abarcan no solo el conocimiento teórico e histórico, sino también el dominio de herramientas digitales, destacando su aplicabilidad en la práctica proyectual en materias de taller. Esta investigación detalla el proceso de implementación y sus consecuencias positivas en la formación de los futuros arquitectos de la UACJ.

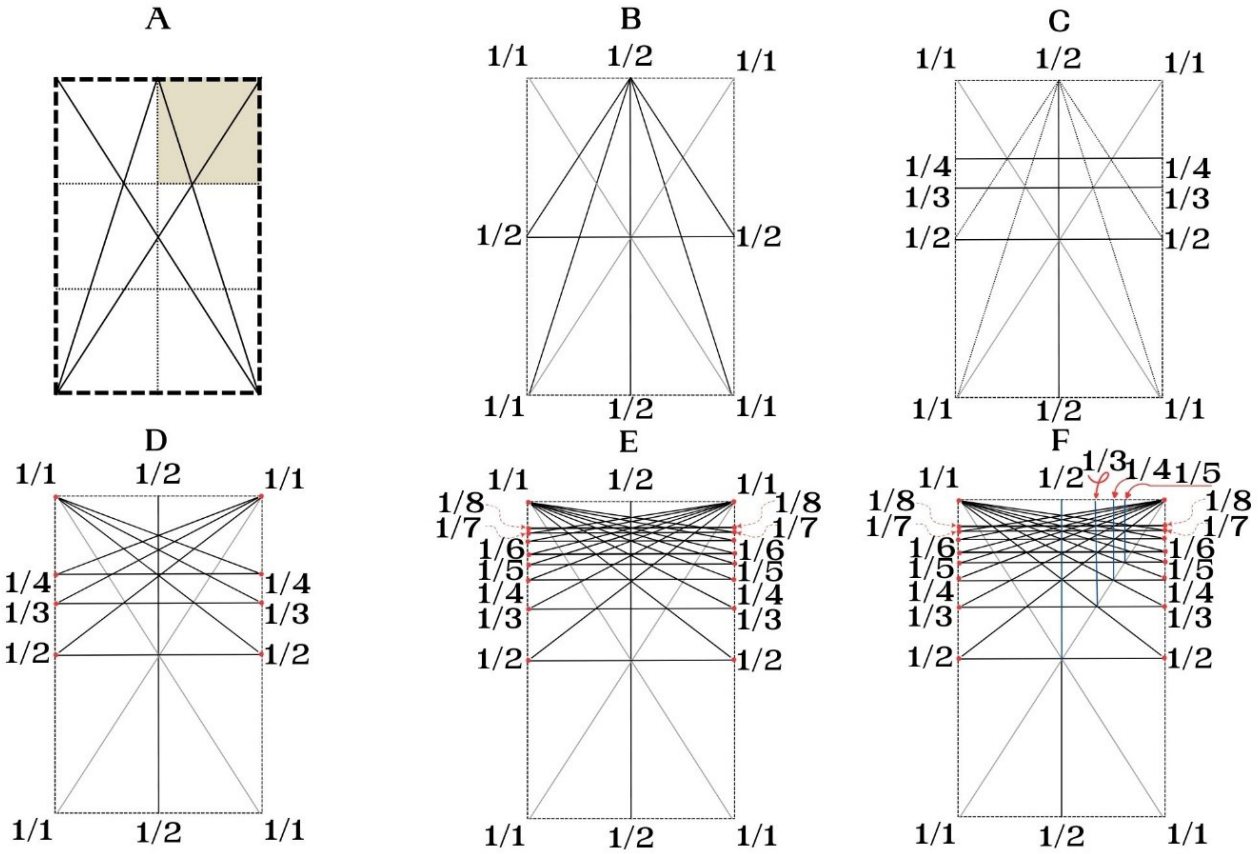


Figura 2. Desarrollo de la retícula y su proporción de Villard de Honnecourt, reinterpretación propia con base en Hahnloser, Willis y Kruft.

En sí, el logro de la utilización en las aulas, tanto remotas como presenciales, de la retícula de Villard de Honnecourt es que emerge como un elemento arquitectónico significativo, histórica y contemporáneamente. Su papel en la educación arquitectónica trasciende la enseñanza de técnicas constructivas; actúa como un vínculo tangible entre el pasado y el presente, inspirando a quienes estudian la materia de teorías de la arquitectura a explorar la arquitectura desde una perspectiva más profunda y contextualizada. Este ensayo invita a reflexionar sobre la importancia de preservar y adaptar herramientas históricas en la formación de los nuevos arquitectos del siglo XXI.

Marco Teórico: La Noción de Armonía Geométrica en la Arquitectura Medieval

La investigación se enfoca en el desarrollo digital de la retícula de Villard de Honnecourt, respaldada por recursos teórico-históricos. Se busca generar directrices para trabajos infográficos y analizar elementos arquitectónicos desde la antigüedad hasta la ilustración. Se explora la conexión entre música y arquitectura, desde la antigua Grecia hasta la Baja Edad Media, destacando a Pitágoras y Platón.

En la antigua Grecia, Pitágoras establece la conexión matemática y musical en su teoría de la "Música de las Esferas". Sus intervalos, como la octava y la quinta, son fundamentales para la relación música-arquitectura. Platón aporta la proporción áurea en "Timeo", representada por Phi ($\varphi \approx 1.618$), conectando música y arquitectura a través de esta proporción geométrica (O'Connor & Robertson, 2005).

En la Roma antigua, Vitruvio traslada estas ideas a la arquitectura, integrando proporciones armónicas en su obra. Boecio, en la Edad Media, unifica música y geometría, definiendo proporciones aritméticas, geométricas y armónicas. Durante el gótico, las catedrales reflejan la armonía cósmica con intervalos matemáticos y proporciones áureas (Egido Jiménez, 2018, págs. 17-19).

Villard de Honnecourt, considerado el "Vitruvio gótico" (Kruft,1994), es relevante desde el siglo XX. Su retícula ofrece soluciones teóricas y arquitectónicas, influyendo en el diseño contemporáneo. El redescubrimiento de su retícula en el siglo XIX conecta con la evolución arquitectónica medieval. Investigadores como Hahnloser ([1935]1972) y Willis (1859) sistematizan sus dibujos, destacando elementos arquitectónicos y su enfoque en geometrías (Figura 2).

La relación música-arquitectura en la Edad Media se basa en las escuelas Pitagórica y Platónica. En el diseño editorial contemporáneo, la retícula de Villard destaca frente a la sección áurea (Haslam, 2006). Su aplicación en diseño digital contribuye a la comprensión geométrica y la creación de infografías, acortando la brecha digital en arquitectura (Kruft & Taylor, 2014).

TIPOS DE ESTUDIOS Y ENFOQUES EN LA HISTORIOGRAFÍA DE ARQUITECTURA	
Tipos de estudios	**Enfoques historiográficos en la enseñanza-aprendizaje**
Estudios que describen, identifican, definen o clasifican objetos.	Centrados en la historia de autores, obras y tipologías, en donde subyace como objeto de estudio el espacio habitable observado.
Estudios que narran, analizan o comparan hechos.	Centrados en estilos arquitectónicos o en macroestructuras históricas, así como en la estrecha conexión con el producto social, en donde subyace como objeto de estudio el espacio en cuanto producción.
Estudios que argumentan ideas acerca del espacio habitable.	Centrados en microestructuras y microrrelatos históricos, con giro hermenéutico y las experiencias del espacio tal como estas son interpretadas, en donde subyace como objeto de estudio el espacio habitado o el espacio representado.
Estudios que explican, analizan o definen con profusión tecnicismos científicos.	Centrados en historia de la construcción o de las tecnologías de la edificación, en donde subyace como objeto de estudio espacio producido u observado.

***Tabla 1**. Estudios y enfoques analizados y aplicados para el estudio y enseñanza de la teoría e historia de la arquitectura. Fuente: elaboración propia en base a Sifuentes-Solís y Torres - Landa.*

La retícula, redescubierta en el siglo XIX, es un recurso valioso en la enseñanza y práctica arquitectónica contemporánea. Su versatilidad y relevancia persisten, sirviendo como un puente entre el pasado y la formación de arquitectos del siglo XXI[1]. En última instancia, la retícula de Villard de Honnecourt es una fuente viva de inspiración y conocimiento en el diseño arquitectónico contemporáneo.

Metodología: Transformación Educativa en Teorías de la Arquitectura ante la pandemia COVID-19

En respuesta a la pandemia COVID-19, en la UACJ se reconfiguró la enseñanza incluida la de la materia de Teorías de la Arquitectura, nivel principiante, incorporando un nuevo enfoque a la retícula de Villard de Honnecourt mediante la investigación documental y correlacional. Las variables clave incluyeron la adaptación a la enseñanza virtual, la integración de herramientas digitales y la conexión entre teoría y práctica arquitectónica.

La implementación, basada en la propuesta de Sifuentes-Solís y Torres-Landa (2014, págs. 117-141), exploró la "e-topía" como un espacio educativo digital integrador. Se identificaron distintos enfoques en la historiografía de la arquitectura, desde la clasificación de objetos hasta la interpretación hermenéutica de las experiencias del espacio. La materia se reformuló para describir, identificar y clasificar objetos teórico-arquitectónicos mediante herramientas digitales [Tabla 1].

La elección estratégica de la retícula de Villard de Honnecourt se fundamentó en comprender las técnicas medievales y su relevancia contemporánea. Esta herramienta no solo introdujo la geometría bidimensional y tridimensional, sino que también se implementó con herramientas digitales, desarrollando habilidades digitales esenciales. Los estudiantes no solo adquirieron conocimientos sobre arquitectura medieval, sino también destrezas digitales cruciales en la práctica actual [Tabla 2].

El enfoque, adicionalmente a la incorporación de la retícula, también rediseñó la estructura del curso, las evaluaciones y las interacciones estudiante-docente, fomentando la creatividad y la exploración. Este cambio contribuyó a un ambiente de aprendizaje dinámico y participativo (Figura 3), evidenciando una transformación integral en la educación arquitectónica durante tiempos de crisis.

Discusión y resultados: Decodificación innovadora de la retícula de Villard de Honnecourt

La transición a la enseñanza remota durante la pandemia COVID-19 llevó a una evolución en las presentaciones digitales de Teorías de la Arquitectura, combinando una vez terminada la

1 Walter Hanno-Kruft, al designar a Villard de Honnecourt como el "Vitruvio gótico" en 1994, subraya su importancia histórica. Aunque el cuaderno de apuntes de Villard fue dado a conocer a finales del siglo XIX por Willis en 1859, fue en el siglo XX que diversos facsímiles y ediciones críticas, como las de Bowie (1959), Hahnloser (1934-72), Erlande-Brandenburg y otros (1986), y la integral por Carl F. Barnes, Jr. (2009), permitieron una difusión más amplia del legado del arquitecto medieval.
Estas ediciones críticas facilitaron el estudio y análisis de Villard de Honnecourt por parte de investigadores, arquitectos y quienes estudian dicha temática, contribuyendo así a la preservación y comprensión de su rica herencia arquitectónica a lo largo de los siglos. Hahnloser, en particular, redescubrió y destacó el aporte de Villard, centrándose en su canon de división legado por el arquitecto medieval en 1972. El cuaderno de viajes, titulado "Livre de portraiture", revela una amalgama de conocimientos de la alta Edad Media, desde dibujos arquitectónicos hasta representaciones de animales.

INDICACIONES PARA REALIZAR LA RETÍCULA EN BASE A LOS POSTULADOS DE HONNECOURT Y HASLAM
1. Comienza con una hoja digital en blanco.
2. Dibuja seis cuadrados del mismo tamaño.
3. Organiza estos cuadrados en un patrón de 3 cuadrados modulados horizontalmente y 3 cuadrados modulados verticalmente.
4. Une los seis cuadrados formando un rectángulo.
5. Introduce tres líneas: a, b, y 1, que unan los cuadrados formando la retícula.
6. Desde la parte superior de la línea 1, dibuja dos líneas hacia los extremos inferiores del rectángulo, que denominaremos líneas c y d.
7. Desde el punto donde se unen las líneas b y d, dibuja una línea vertical que llamaremos línea e.
8. Desde la parte superior de la línea e, dibuja una línea oblicua hacia la intersección superior de las líneas a y c, la cual llamaremos línea f.
9. Finalmente, desde el punto donde se unen las líneas d y f, dibuja una línea horizontal que se tope con la línea b, formando así un rectángulo que será la zona útil para insertar información e imágenes para tu infografía de clase.

***Tabla 2**. Instrucciones para la realización de la retícula de Villard de Honnecourt. Fuente: elaboración propia con base a Haslam et. al.*

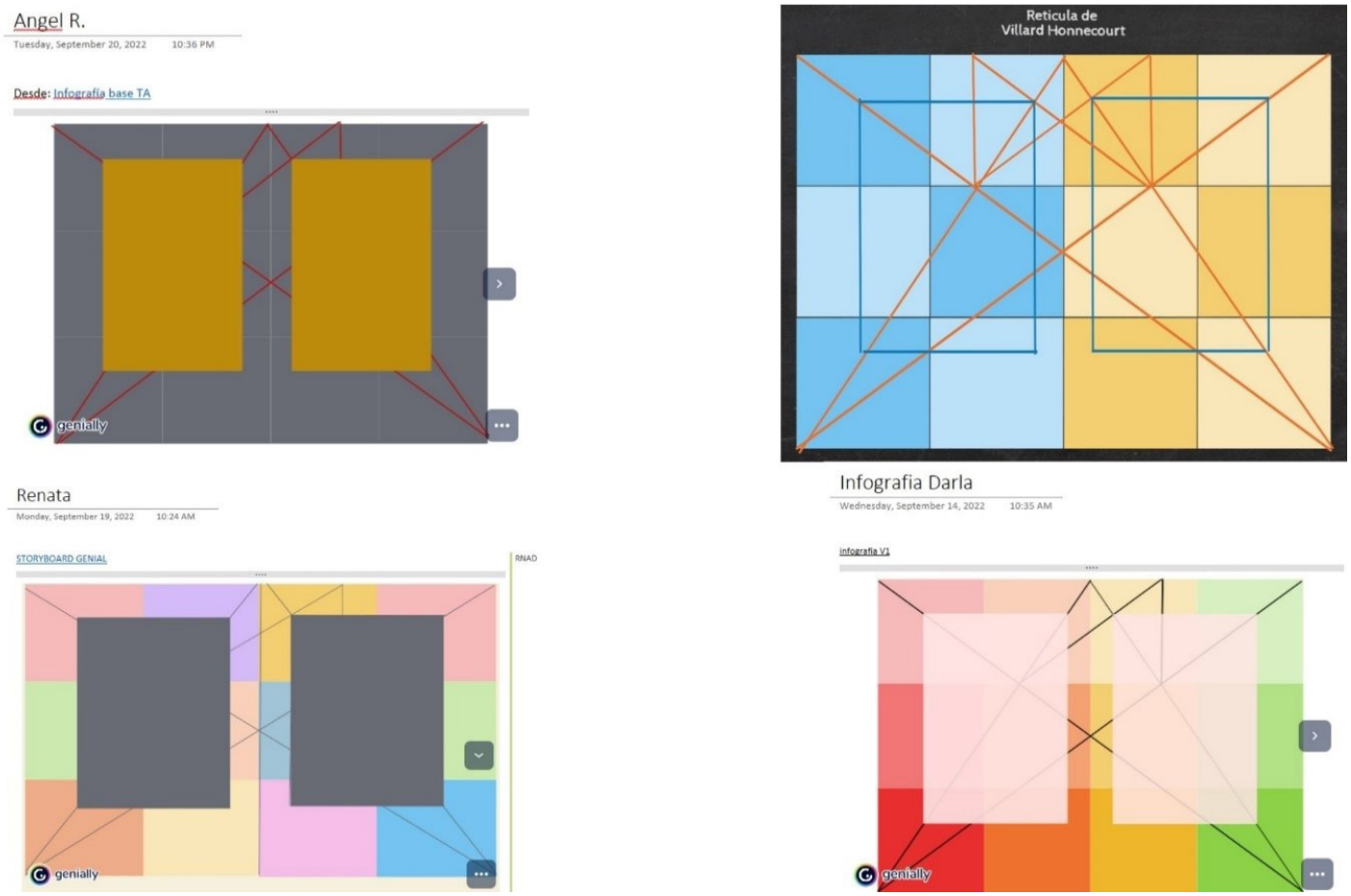
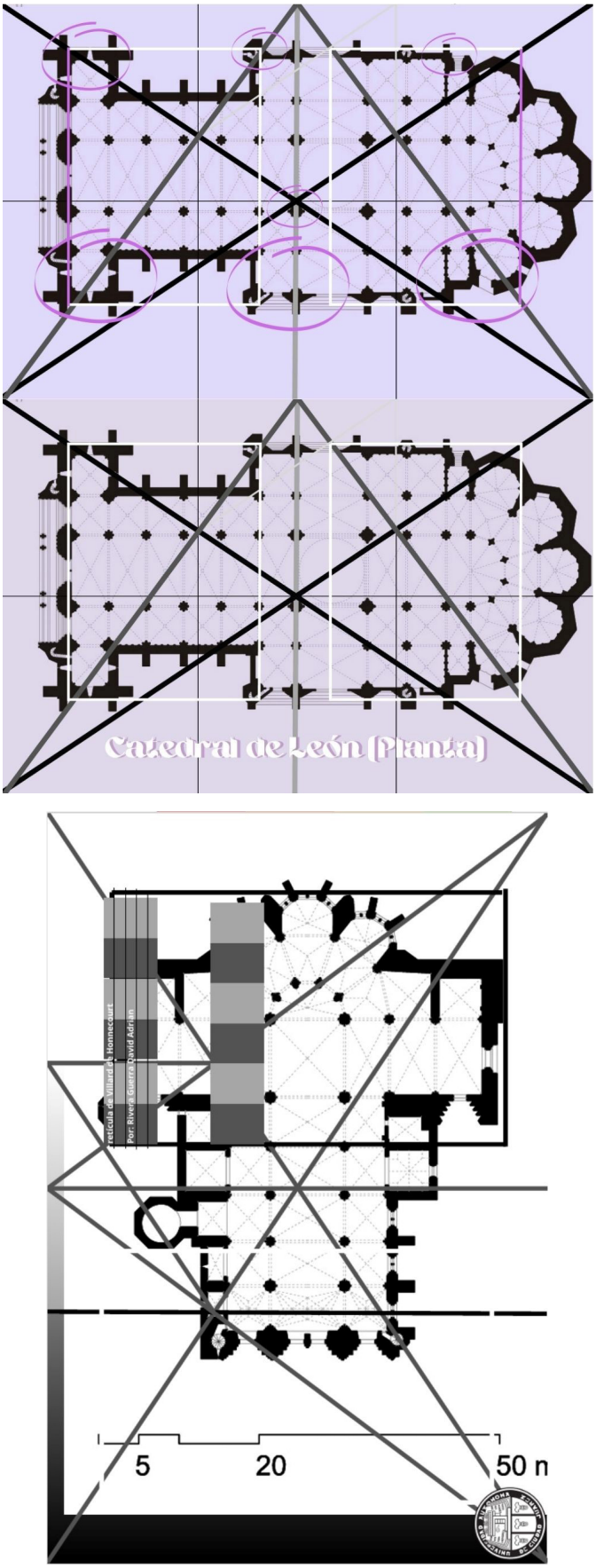


Figura 3. Elaboración propia



Figuras 4. Reinterpretación de la proporción y la aplicabilidad de la retícula de V. de Honnecourt en la arquitectura por parte del grupo en la materia de Teorías de la arquitectura 2018-2024.

emergencia sanitaria hacia las clases presenciales y remotas. A pesar de las nuevas modalidades, la implementación de la retícula de Villard de Honnecourt fue consistente en ambos contextos, evidenciando su relevancia postpandemia. La urgencia de superar el distanciamiento social impulsó la rápida adopción de herramientas digitales en instituciones educativas, facilitando la creación de resúmenes infográficos centrados en la teoría arquitectónica (Figura 4).

La materia de Teorías de la Arquitectura en la UACJ se convirtió en un terreno propicio para la investigación teórico-arquitectónica. Inspirados por la propuesta de Sifuentes-Solís y Torres-Landa (2014, págs. 117-141), se reformuló el enfoque, incorporando la retícula como herramienta clave (Bowie, 1959). Este modelo geométrico decodificado digitalmente se reveló como punto de partida para explorar principios vitruvianos y su aplicación en proyectos arquitectónicos contemporáneos, destacando su versatilidad postpandemia.

La adopción de la retícula no solo transformó la enseñanza, sino también la estructura del curso, promoviendo la creatividad, la exploración individual y el trabajo colaborativo. Los estudiantes, al aplicar la retícula, desarrollaron habilidades digitales y una comprensión profunda de elementos arquitectónicos, vinculando eficazmente técnicas medievales con herramientas contemporáneas.

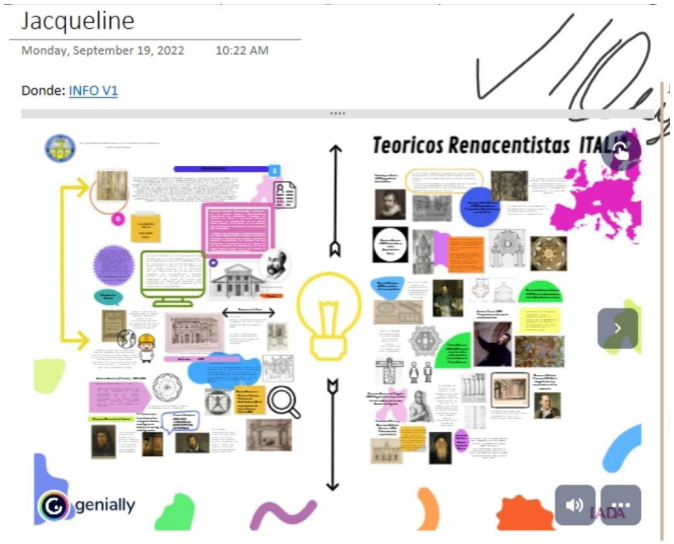
Las inferencias clave destacan el fuerte vínculo teórico-práctico, la integración exitosa de la retícula como factor enriquecedor en el modelo educativo, y la conexión efectiva entre técnicas medievales y herramientas digitales modernas. Este enfoque innovador va más allá de la transmisión de conocimientos históricos, fomentando habilidades prácticas y conceptuales para enfrentar desafíos arquitectónicos contemporáneos (Figura 5).

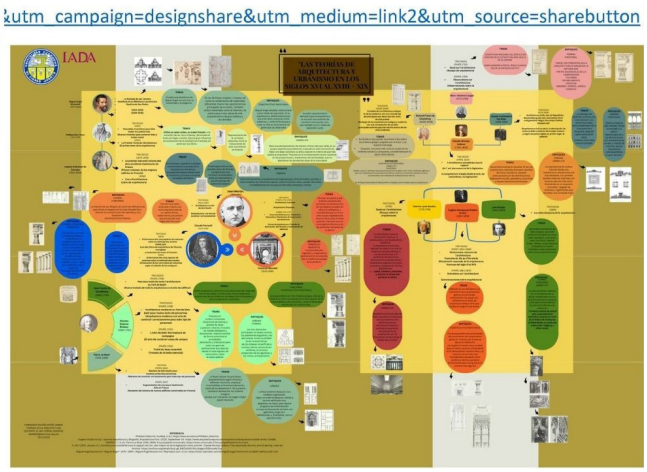
De este modo, la enseñanza y aprendizaje de la retícula de Villard de Honnecourt demuestran su impacto significativo en el desarrollo de habilidades prácticas, la conexión teórico-práctica y la adaptación de modelos educativos para estimular la creatividad y la exploración en el ámbito arquitectónico actual.

Conclusiones

A pesar de la continua implementación de la retícula de Villard de Honnecourt en la materia de Teorías de la Arquitectura, sus meritorios aportes no han logrado extenderse a otros docentes de la misma materia. La reticencia de la academia teórico-histórica, encargada de coordinar estas asignaturas, se justifica en los ajustes postpandemia y la inminente reacreditación del programa de arquitectura en 2024 por la ANUIES. No obstante, la falta de difusión de sus beneficios limita el potencial educativo en arquitectura, que a veces se desvía hacia aspectos sociológicos sin comprender plenamente el propósito y la función de la disciplina.

En el contexto actual, se concluye que, a medida que los algoritmos digitales avanzan en la creación de obras de arte y en la predicción analítica, surgen interrogantes sobre derechos de autor, valores y creatividad. La creciente presencia de la inteligencia artificial plantea la cuestión de si los arquitectos y otros profesionales serán eventualmente reemplazados en sus actividades. Desde la perspectiva de Daniel Innerarity (2023), se destaca que las herramientas digitales, incluida la inteligencia artificial, tienen un carácter tanto banal como singular, sir-





Figuras 5. Desarrollo de los temas de la materia mediante infografías por parte de los estudiantes de la materia Teorías de la arquitectura, que mantienen la proporción de la retícula de Villard de Honnecourt. Elaboración propia.

viendo como auxiliares y, al mismo tiempo, revelando el núcleo creativo del arte.

En este sentido, la adopción de programas como asistentes en la arquitectura muestra paralelismos con la historia, especialmente con la época medieval. La compatibilidad armónica entre matemáticas, arquitectura y música se materializa a través de estas herramientas digitales con algoritmos enfocados a la inteligencia artificial generativa, reafirmando la capacidad de elegir entre diversas posibilidades, pero sin la monotonía de las transposiciones de armonías, posibilitando la instrumentación y orquestar (dirigir) a modo que se puede elegir entre diversas posibilidades que, mediante su retícula, Villard de Honnecourt superó hace tiempo atrás.

Referencias Bibliográficas

- Barnes, C. F. (2009). The Portfolio of Villard de Honnecourt: (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093): A New Critical Edition and Color Facsimile. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Bowie, T. R. (1959). The sketchbook of Villard de Honnecourt. New York: Bloomington Indiana University:distributed by G. Wittenborn.
- Egido Jiménez, H. (17 de mayo de 2018). Del tiempo al espacio. Diccionario gráfico comparado entre música y arquitectura. Recuperado el 20 de enero de 2020, de Archivo digital UPM: https://oa.upm.es/50857/
- Erlande-Brandenburg, A. (1986). Carnet de Villard de Honnecourt: XIII Siècle; d'après Le Manuscrit conservè à La bibliothèque nationale de Paris, (N° 19093). Paris: Stock.
- Hahnloser, H. R. (1972). Villard de Honnecourt Kritische des Bauhüttenbuches fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Graz: Akademische Verlagsanst.
- Haslam, A. (1 de enero de 2006). Bookdesign: A comprehensive guide. New York: Abrams. Recuperado el 13 de junio de 2022, de https://archive.org/details/bookdesign-0000hasl
- Honnecourt, V., Lassus, J. B., & Darcel, A. (1968). Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle : manuscrit publié en fac-similé, annoté, précédé de considérations sur la renaissance de l'art français au XIXe siècle et suivi d'un glossaire. Paris: IMPRIMERIE IMPÉRIALE. Obtenido de https://archive.org/details/bnf-bpt6k6212475p/page/n11/mode/2up
- Innerarity, D. (5 de febrero de 2023). El sueño de la máquina creativa. Recuperado el 12 de agosto de 2023, de Copyright © 2012 Daniel Innerarity.: https://www.danielinnerarity.es/opini%C3%B3n-preblog-2023/el-sue%C3%B1o-de-la-m%C3%A1quina-creativa/
- Kruft, H.-W., & Taylor, R. (2014). A history of architectural theory: From vitruvius to the present. New York: Princeton Architectural Press.
- O'Connor, J. J., & Robertson, E. F. (28 de octubre de 2005). "Real Numbers 1." Maths History. Recuperado el 16 de enero de 2024, de https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/HistTopics/Real_numbers_1/
- Sifuentes-Solis, M. A., & Torres-Landa, A. (2014). La E-A de la "Historia de la arquitectura" en las IES de la era digital: hacia una nueva e-topía. Revista Iberoamericana de Educación, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación México, 117-141. Obtenido de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299130713008
- Willis, R. (1859). Facsimile of the sketch-book of Wilars de Honecort, an architect of the thirteenth century: illustrated by commentaries and descriptions. Londres, Inglaterra: JOHN HENRY and JAMES PARKER, 377, STRAND. Recuperado el 27 de junio de 2023, de https://archive.org/details/facsimileofsketc00vill/page/n7/mode/2up

ESTUDIOS DEL PAISAJE Y LA SUSTENTABILIDAD

El proceso global de urbanización está tensionando los paisajes naturales y culturales en magnitudes que cuestionan la sustentabilidad. La elaboración teórico-práctica del paisaje, territorio y sustentabilidad son necesarias para descomprimir esta tensión. DU&P difunde estudios en diseño, planificación, evaluación y reflexión teórica sobre el paisaje (composición, estructura, organización) en sus diversos contextos (urbano, rural, conservación) y dimensiones (natural, económica, social y cultural).

FRANÇOIS DE NOMÉ, CANALETTO Y PIRANESI: EL PAISAJE IMAGINARIO DE RUINAS

François de Nomé, Canaletto and Piranesi: the imaginary landscape of ruins

Cesare Battelli
Artista y arquitecto italiano licenciado en Arquitectura por la IUAV de Venecia, con un máster en Arquitectura por la Hochschule für Bildende Künste, Städelschule de Frankfurt y un Doctorado por la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid. Investigador en la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España.
- cesare.batelli@gmail.com

RESUMEN
Partiendo de la obra de François De Nomé (Metz 1593, Nápoles 1624 ca.), este texto propone desarrollar el entrelazamiento de las dimensiones espacial y temporal en la representación artística visionaria del paisaje de ruinas en los albores de la época contemporánea, a partir del Siglo de las Luces. Si el tema de la ruina como experiencia artística ya se había definido como género en el siglo XVI, especialmente con la obra de Herman Posthumus, según la interpretación de la historiadora Nicole Dacos, fue sobre todo con François De Nomé con quien, en los albores de un nuevo siglo, el XVII, se desarrollaron las primeras visiones de las ruinas arquitectónicas desde un punto de vista imaginario, articulando y construyendo su propio léxico arquitectónico a partir de ensamblajes de estilos fragmentarios, vestigiales y polifacéticos en una dimensión atemporal, que caracterizan gran parte de la obra del artista francés.

SUMMARY
Starting from the work of François De Nomé (Metz 1593, Naples 1624 ca.), this text proposes to develop the intertwining of the spatial and temporal dimensions in the visionary artistic representation of the landscape of ruins at the dawn of contemporary times, from the Age of Enlightenment. The theme of ruin as an artistic experience had already been defined as a genre in the 16th century, especially with the work of Herman Posthumus. However, according to the interpretation of historian Nicole Dacos, it was above all with François De Nomé with whom, at the dawn of the 17th century, the first visions of architectural ruins were developed from an imaginary point of view. These visions allowed articulating and constructing their own architectural lexicon from assemblages of fragmentary, vestigial and multifaceted styles in a timeless dimension, which characterize great part of the work of the French artist.

[Palabras claves] Paisaje, Ruina, Imaginario, François De Nomé, Canaletto, Piranesi.

[Key Words] Landscape, Ruin, Imaginary, François De Nomé, Canaletto, Piranesi.

Recibido 18/03/2024 / Aceptado 18/05/2024

La construcción y la intersección del tiempo y el espacio constituyen el hilo conductor del paisaje imaginario de ruinas en la obra de François De Nomé (también conocido como Monsù Desiderio), anticipando algunos aspectos de la experiencia visionaria de los Capricci de Canaletto (1697-1768) y, sobre todo, las visiones arquitectónicas de la antigua Roma en los grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

Para comprender con mayor rigor cómo se articulan estos dos polos, espacio y tiempo, en un paisaje imaginario de ruinas, es necesario reflexionar sobre sus relaciones en el ámbito de la imaginación artística. Como sostiene Marc Augé, las ruinas tienen la peculiaridad de encarnar diferentes temporalidades, constituyendo una especie de "tiempo espacializado" y, a través de su dimensión de ausencia, revelan narrativas y movimientos imaginarios del pasado y del futuro (Augé, 2003).

En efecto, es precisamente en virtud de su "no ser" sino "haber sido", del vacío que testimonia el tiempo pasado -cuanto mayor es el vacío, mayor es la grandeza de su pasado-, cómo se desencadena la creación de un paisaje que, al acumular las ruinas con el fluir del tiempo, se convierte en un paisaje imaginario. La temporalidad de las ruinas revela su carencia intrínseca y, al mismo tiempo, la posibilidad de una continuación imaginaria con respecto a lo que ha desaparecido, pero también con lo que potencialmente podría llegar a ser, activando de este modo nuevos procesos imaginativos en la mente del observador, pero sobre todo del artista. De hecho, las ruinas introducen en el paisaje algo que, aunque ya no pertenezca a la historia, sigue vinculado a la dimensión del vacío temporal. El paisaje de ruinas no reproduce, pues, ningún pasado en su totalidad, sino que remite a una multiplicidad de pasados, casi deshistorizando el paisaje, acercándolo a un tiempo que debe entenderse como intemporal, un tiempo que está fuera de la historia y de su "linealidad" (Augé, 2000).

Antes de convertirse en paisaje, sobre todo a partir del siglo XVI, y a medida que este tipo de pintura se convierte en imaginario ruinoso en De Nomé, la dimensión pero también la fascinación de la ruina se remontan a una historia muy antigua, desde la época romana. En la Antigüedad, el tema de la decadencia provocada por el paso del tiempo fue muy popular; reapareció intermitentemente en la Edad Media, así como en el Renacimiento carolingio en dos fases, para imponerse finalmente en el siglo XVI. Durante la Edad Media, cabe destacar la peregrinación religiosa de los eremitas, que ya habían conocido en sus países de origen la majestuosidad de la antigua ciudad a través de la difusión de los mapas y las ilustraciones fantásticas de los Mirabilia Urbis Romae, título de un tratado escrito en latín (Accame M., Dell'Oro M. , 2004). Un viaje que sería sustituido en el siglo XVI por artistas europeos, holandeses, flamencos y alemanes, para estudiar las fuentes de lo que quedaba de la cultura clásica, como atestiguaban los vestigios de la ciudad de Roma. El viaje en este caso era el inicio del descubrimiento del paisaje romano, entre la ciudad y la campiña desierta, donde todo estaba lleno de fascinación y significados ocultos, tan estratificados como los escombros y las ruinas de tantas épocas superpuestas (Accame M., Dell'Oro M., 2004).

Figura 1 François De Nomé, Daniel en el foso de los leones (1624).

Figura 2 Herman Posthumus , Paisaje con ruinas romanas (1536).

Los dibujos y pinturas del siglo XVI que representan ruinas, muy a menudo de Roma, se han interpretado como pruebas de la grandeza pasada y, al mismo tiempo, como signos de una ineluctable decadencia (Mendoza, 2005). Así, los pintores flamencos lo demuestran combinando planos naturales con la recreación de nuevos edificios fantásticos, como en el caso de la Destrucción del Templo de Jerusalén (Clades Judæ Gentis, grabado por Philips Galle, 1569) de Marteen Van Heemskerck (1535-36), donde combina fantásticamente el Panteón de Agripa y la Basílica de San Pedro (entonces en construcción). Paisajes con ruinas semi-fantásticas se encuentran también en Paisaje con el rapto de Helena, del mismo pintor holandés.

El aprecio por estos restos dispersos de la Antigüedad era tal que incluso arquitecturas en buen estado se representaban como restos arquitectónicos. Muchos artistas del norte de Europa dejaron en el siglo XVI ejemplos significativos del estado de los antiguos monumentos romanos, tanto si sus dibujos se basaban en vistas directas como si eran copias de estampas y grabados. El tema de la mezcla de fantasía y toma en situ es recurrente tanto en el siglo XVI como en el contexto napolitano de las primeras décadas del siglo XVII, en el que François De Nomé desarrolló su actividad. Pinturas como las vistas de los Campi Fregrei (De Nomé - Didier Barra) en Nápoles, así como los paisajes en los que el tema de la ruina es la clave principal del cuadro, implican una descripción del entorno en el que tuvo lugar el acontecimiento, aunque esto no fuera esencial para la integridad narrativa (Maltese, 1956).

Figuras 3 Gulio Romano, Lapidación de San Esteban (Det.) 1521. François De Nomé, Fuga a Egipto

El trasfondo de un episodio reciente o, más a menudo, remoto, podía ser ficticio o realista para la composición pictórica o, más a menudo aún, el resultado se componía de elementos fantásticos y reales fundidos para formar una nueva realidad.

Junto a la dimensión fantástica de la ruina paisajística, podemos encontrar este tema estructurado de forma simbólica, como ya se encuentra en los frescos del pintor mantuano de la Caída de los Gigantes, Giulio Romano (1499-1546), donde la apertura al mundo de lo divino se estructura como un manto que se quita desde dentro, como el paso de un mundo a otro en una fase dramáticamente transitoria, oprimiendo y derrumbando toda la escenografía de abajo y oprimiendo al espectador (Manfredini, 1990).

El conjunto de la obra de De Nomé dedicada al tema que nos ocupa, tiene connotaciones más articuladas. Por una parte, como en el caso de la Lapidación de San Esteban de Giulio Romano, del 1522 (fig. 3), nos encontramos ante un paisaje de carácter más bien simbólico, un mundo intermedio caracterizado por el encuentro de umbra lucis y umbra tenebrarum, es decir, un paisaje situado en el umbral donde el papel de las ruinas responde al mismo dinamismo imaginativo que se produce en el encuentro y la superposición de luces y sombras como emerge en De Umbris Ideaurum de Giordano Bruno.

La producción de paisajes con ruinas de François De Nomé se compone de más de treinta cuadros en los que la ruina ocupa el centro de la representación. Aunque son evidentes los fragmentos romanos y góticos y la influencia de los artistas flamencos de la época, lo que el artista de origen francés hereda sin duda de Roma y de los grabados de los vestigios y monumentos de la Antigüedad, es la ruina como momento exploratorio de la producción artística que subyace a la experiencia personal del artista en las ciudades, con sus respectivas fuentes iconográficas, en las que residía o que podía haber visitado. En este caso se trata de un paisaje que, más que referirse a Roma -incluso a una Roma repensada y evocada en su antiguo esplendor-, hace de la visión de Roma la imagen primordial, una especie de materia prima, interiorizando la propia ruina como base para abarcar todo el espacio arquitectónico posible. No se refiere a Roma u otras ciudades en particular, sino que hace de Roma y de sus vestigios la forma de abarcar el sentido mismo de la ruina y del espacio arquitectónico. En efecto, más de la mitad de los cuadros en los que la ruina es el leitmotiv de la composición, están dedicados a representaciones de arquitecturas fantásticas, pero también a explosiones e incendios.

Los grandes monumentos de la Roma clásica, vestigios de un gran pasado común, habían alcanzado casi el estatuto de símbolos, de signos inmediatamente identificables. Podrían citarse numerosos ejemplos, pero por lo que respecta al siglo XVII, poco después de François de Nomé, cabe citar pinturas paisajísticas como la Destrucción del Templo de Jerusalén (1639, Kunsthistorisches Museum, Viena), de Nicolas Poussin, en la que se representa el Panteón de Agripa, o la Vista del campo Vaccino (1636, Louvre, París), de Claude Lorrain. El género adquirió un volumen impresionante a partir del siglo XVIII, es decir, antes de que comenzara la restauración de monumentos como disciplina específica. Giovanni Battista Piranesi es quizá el artista y arquitecto más paradigmático en lo que respecta al uso generalizado del paisaje romano con ruinas en ese período. Etimológicamente, el sustantivo ruina -del latín ruere, que significa caer al suelo- hace referencia a un descenso, a un movimiento de arriba a abajo, evocando así un contraste entre un pasado "grandioso" propio de la civilización que las construyó y el destino ineluctable de la decadencia en el presente, la tensión entre pasado y futuro en el tiempo presente, es decir, el contraste entre lo que permanece y lo que se desmorona. En general, podría decirse que todo paisaje "existe" solo en virtud de la mirada que lo atraviesa. Ahora mapas, ahora dibujos, ahora grabados e ilustraciones es, en definitiva, la manifestación de una voluntad: la de interponer un marco entre el ser humano y el contexto natural e incluso el contexto de ruinas absorbido por el natural. Un marco que no es solo un perímetro cultural, sino la difícil y compleja antinomia entre el espacio natural y el construido. La combinación de arquitectura y naturaleza, en la intersección de sus respectivos tiempos, tendrá una fortuna perdurable en la tradición occidental en este tipo de pinturas.

Se trata de un paisaje en el que confluyen datos reales en lo imaginario y en el que habita el Capriccio arquitectónico, cuyas connotaciones en el arte a partir de finales del siglo XVI son extremadamente articuladas; de ahí su fugacidad como perteneciente a un "tiempo transitorio". El capricho se asocia no solo a la idea de monstruosidad, sino también a la de caverna, que constituye, como en De Nomé, el momento en que la naturaleza y la arquitectura que emerge de ella parecen cruzarse en un mismo acto.

La palabra Capriccio y el concepto derivado de ella surgieron a finales de la Edad Media con una función técnica y en un ámbito muy concreto, el de la traducción del latín. Los grillos góticos (cabezas humanas unidas a elementos zoomorfos), que en la Edad Media pasaron de ser gemas y amuletos a decorar los márgenes de las páginas de los manuscritos, se alimentaron de historias fantásticas, convirtiéndose en una reducción visual del mito de los híbridos y de la exuberante supervivencia de lo antiguo, cuyas huellas se encuentran en el arte del Bosco (Campione, 2009). De hecho, hasta el siglo XVI, el término capricho adquirió un cuerpo conceptual definido y, en muchos sentidos, definitivo en el ámbito del arte gracias a Benedetto Varchi (Varchi & Milanesi,1857) humanista e historiador del siglo XVI, que introdujo el capricho en el dominio de la terminología artística casi al mismo tiempo que la gran obra de las Vidas de Giorgio Vasari (Campione, 2011).

Esta etapa del capricho moderno tiene algo en común con la cueva y la gruta, entendida también como metáfora del lado interior y oscuro del artista. Es significativo que gran parte de la teoría del Capriccio en época moderna coincida en realidad con lo grotesco, representando un caso especial de un género figurativo que se había derrumbado literalmente con la decadencia del mundo romano. La atracción por el misterio, las formas híbridas y el pathos esotérico, que en los mismos años se reprodujeron en forma de libro en la Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna (1433-1527), llevaron a buscar en las profundidades de la tierra los prototipos de la pintura antigua, además de constituir, según la hipótesis de Neal Spiller (Spiller, 2006), un pasaje decisivo para las tendencias arquitectónicas visionarias del siglo XX. Sin duda, fueron arquetipos que, de hecho, orientaron la investigación estética hacia resultados aparentemente discordantes con respecto a las innovaciones del arte de la época.

Pero es con Canaletto con quien llegamos a una especie de paisaje grotesco en los albores de la era contemporánea. En la práctica del pintor veneciano, nacido en 1697, los grotescos (caprichos arquitectónicos) se convierten en la ejemplificación de la asociación entre ornamento antiguo y capricho, renovada en una actitud de experimentalismo capaz de mezclar datos realistas en perfecta adhesión al objeto de una visión, y al mismo tiempo, una interpretación de la antigüedad romana en un espacio pictórico de tradición veneciana (Pedrocchi, 1993). Sin embargo, Giovanni Antonio Canal fue ante todo un pintor de vedute, indirectamente vinculado a una forma de vistas paisajísticas ya exploradas por François De Nomé y Didier Barra casi un siglo antes en Nápoles.

Para delimitar mejor el campo de investigación en torno a las vedute, y de ahí el término vedutismo como movimiento artístico del siglo XVIII, es necesario aclarar cómo se definen las vedute, así como excluir aquellas obras pictóricas que, aunque representen lugares reales, no procedan de una construcción

preliminar de la perspectiva en situ y, por tanto, establecer así una frontera entre las vedute y la pintura de paisaje que se desarrollaron paralelamente en los siglos XVII y XVIII. En primer lugar, no tanto porque sea posible establecer una discontinuidad de niveles o de índices culturales diferenciados entre distintos géneros figurativos, todos ellos producidos en el contexto más general de una dinámica común de intercambios de información destinados a un consumo similar y que a menudo tienen las mismas referencias en términos de valores histórico-estéticos. Por muy similares que puedan parecer en realidad, ambos géneros obedecen a exigencias diferentes y antitéticas. En su acepción más común, el paisaje ha sido para muchos artistas una pintura de evasión de lo contingente, un recuerdo de temas universales en presencia de una naturaleza inquieta o tranquilizadora, un refugio del mito o un teatro sublime de las pasiones humanas. Por lo contrario, la mirada vedutista de principios del siglo XVIII se centra en una descripción teatral y panorámica hecha de presencias cotidianas, de situaciones inmediatas y documentales (Susinno 1974).

Giovan Antonio Canal, pasado a la historia como Canaletto, nació en Venecia a finales del siglo XVII de Bernardo Canal, escenógrafo de fama local, y completó sus estudios en el área del negocio de su padre. En la época más madura del artista-escenógrafo, pudo haber sido igualmente conocido tanto por sus trabajos escenográficos como por sus caprichos, en los que aprovechó su antigua experiencia como escenógrafo.

Los viajeros ingleses constituyeron el público con el que el vedutista veneciano trató durante el resto de su vida (Susinno 1974). Todo esto tenía como objetivo Inglaterra, donde se enviaron, recopilaron, difundieron y conocieron las obras de Canaletto y de donde procedían los nuevos pedidos. Una regulación de la actividad artística, comercializada en una producción casi masiva, lo hacía cada vez más acorde con los gustos y necesidades de una élite europea internacional, para la cultura y preparación más idóneas en el disfrute de las pinturas del artista. La imagen panorámica en su pintura no es solamente descriptiva, sino que presenta en su totalidad una realidad autónoma y viva, verificable, incluso antes de la relación precisa con el exterior, por su verdad interna y absoluta, una certeza de correspondencia entre la representación pictórica y el mundo de la experiencia personal (Susinno 1974). Alrededor de 1740, Canaletto tuvo que hacer un segundo viaje a Roma, como lo demuestran las vistas de la ciudad del 1742 que están en el Castillo de Windsor, y esta vez la ciudad que se le presenta es profundamente diferente de su Venecia natal; ésta, incluso en la minuciosa investigación de la "vista", siempre está formada por elementos excepcionales.

La pintura de Canaletto, que no deja nada en la indefinición, saca todo a la superficie ilustrando y describiendo una realidad ambiental sin aparente preferencia por esto o aquel dato, sin concesiones al episodio ni a lo pintoresco. Consciente de la función autónoma de la representación histórica, donde la historia ya no es el gesto carismático de un hombre ilustre, un príncipe perfecto o designado por un poder divino, sino el conjunto de las acciones de los hombres, tan variadas y diversas como las motivaciones que les determinan a actuar en ciudades tan diversas como Londres, Venecia, Dresde o Viena, la pintura de Canaletto, a través de una técnica depurada y basada en múltiples principios racionales y con la ayuda declarada de medios mecánicos como la cámara óptica, se enfrenta a la dimensión de lo familiar en un contacto directo e inmediato con la realidad (Pedrocchi, 1993). El cosmopolitismo del siglo XVIII se refleja en la facilidad de adaptación de Canaletto en Londres, de Bellotto en Dresde, Viena o Varsovia, en fin, donde se respira una atmósfera cultural iluminada. Entre su actividad como vedutista y su visión panorámica muy detallada con escenas de la vida cotidiana, se incluyen "híbridos" arquitectónicos en varias etapas.

Los primeros caprichos del pintor veneciano están fechados alrededor de los años '20 del siglo XVIII, como la pareja de los Capriccio con Ruinas classicas (fig. 4) y Capricho Arquitectónico, el primero fichado en el 1723, es decir después del primer viaje a Roma. Una "composición ideal' o 'veduta inventata" como lo definirá el mismo artista, en estos primeros caprichos se yuxtaponen elementos arquitectónicos y de paisaje más bien inconexos, de carácter especialmente romanos y venecianos. Las ruinas del foro romano o la basílica de Vicenza aparecen como si las dos ciudades y las dos culturas se pudiesen fundir entre ellas en una renovada espacialidad urbana. Es incuestionable el sello teatral en estas vistas de un tono impetuoso, amplio, que mira al conjunto de las masas y sus ritmos (AA.VV., 2001).

La singularidad de los dos grandes caprichos de la época más juvenil de Canaletto evidencia una luz típica de la laguna veneciana, una luz lacustre, así como es lacustre el paisaje del primer Capriccio con Ruinas clásicas, realizado en una ciudad entre lo real y lo imaginario y que caracteriza en líneas generales la forma pictórica del artista veneciano incluso en los cuadros de veduta.

El motivo del arco, como un portal entre dos mundos, también está presente en otros cuadros, casi como una mediación entre dos aspectos, el real-ideal, y donde la referencia a edificios reales se cuela en un tejido imaginario.

Este aspecto, el del arco, es más patente aún en otro cuadro del 1754, titulado Capriccio de Ruinas romanas con una iglesia Abovedada y el monumento Colleoni (fig. 5). El Capricho, como se ha visto, es una idea estética eminentemente del siglo XVI, pero sin referirnos a esta noción, quizás difícilmente se podrían entender algunos aspectos, incluso desconcertantes, del arte no solo del Canaletto sino del arte contemporáneo.

De un modo parecido, en el siglo XVI los artistas "caprichosos" habían logrado lo que habría parecido una conquista original de sus herederos sucesivos: liberarse, aun que paulatinamente, del poder restrictivo de la regla: ya sea un savoir-faire, o la armonía de las formas, el decoro, estando sometido a un código moral reconocido, para elaborar un sistema de prescripciones completamente autónomo y subjetivo, dentro del cual el artista domina la acción y no dirige su obra dentro de un marco rígido.

Los caprichos del Canaletto son, conjuntamente al arte de François De Nomé, paradigmáticos de esta ruptura de la regla, entendida no tanto en estos casos como regla general, más como regla interna a la práctica artística de cada autor. En ambos casos hay la ruptura del tiempo (con las debidas diferencias) y en François De Nomé, además, una ruptura llevada a una extra-cotidianidad, indicando asímismo un camino hacia un espacio de orden metafísico. Como en De Nomé, la cueva y la caverna son espacios de ruina entendidos como una confluencia entre el tiempo circular de la naturaleza y el tiempo lineal de la historia, produciendo una especie de figura híbrida y

Figura 4. Canaletto, Capriccio con Ruinas classicas (1723).

Figura 5. Canaletto, Capriccio de Ruinas romanas con una iglesia abovedada y el monumento Colleoni (1754).

Figura 6. Canaletto, Capriccio con Arquitecturas (1750).

abierta; una confluencia, por utilizar una metáfora geométrica, entre el círculo y la línea, entre la circularidad de la naturaleza y el tiempo lineal.

La experiencia de las fronteras, al mismo tiempo, sea cual sea su naturaleza, pone en juego diferentes escalas y diferentes registros. Una experiencia que supera, por ejemplo, aquella frontera entre la ciudad y el campo dentro de la noción de ciudad intra muros, donde tuvo sentido la ordenación y la percepción de dos mundos contiguos, pero diferentes (Auge, 2003). Este límite, como frontera y punto de encuentro entre dos órdenes antinómicos, pertenece a lo imaginario de los paisajes de Piranesi desarrollados mediante la técnica del grabado, que, aún presente en la obra de Canaletto, será la auténtica forma comunicativa de una arquitectura que, más que reimaginar la Roma antigua, hace de la ciudad eterna la máxima expresión visionaria de la contemporaneidad.

Pocas décadas de diferencia, mismas ciudades, el mismo siglo, dos artistas, Canaletto y Piranesi, ambos nativos de Venecia se enfrentan al tema de la veduta y del capricho, aunque con modalidades diferentes. Los primeros grabados de Piranesi, en eso hay similitud con Canaletto, muestran un interés muy marcado por las propiedades teatrales lumínicas venecianas, así como la capacidad arquitectónica de plasmar estructuras y materiales.

Canaletto, en efecto, pintó sus aguafuertes, que son en muchos aspectos similares a los de Piranesi, pero podemos ver cómo las figuras en las obras de Canaletto tienen una relación adecuada con el espacio, con la escala, es decir, no hay ninguna diferencia. Pero hay algo que Canaletto capta y que Piranesi utilizará una y otra vez, dando un tono mucho más dramático y con mayor énfasis en la escala arquitectónica, y es la presencia de la naturaleza sobre las ruinas (Dal Co, 2006). Este aspecto tomará aún más fuerza alrededor de los años '50 del siglo, cuando Piranesi, dejando de lado las planchas de modestas proporciones, pasará a un formato más grande, que abarca la serie Vedute di Roma, una serie que marcará toda su vida profesional.

Se trata de un encomiable conjunto de láminas de 135 dibujos publicados tanto de forma individual como en agrupaciones. En las planchas de cobre de gran tamaño, el arquitecto veneciano ha podido combinar todos los conocimientos que había podido acumular entonces -piénsese en su viaje a Roma en el 1740- desafiando imaginativamente el sentido mismo de las vistas. Hacia el 1751, cuando Giovanni Bouchard publica las primeras 34 láminas de la serie en el volumen Le Magnificenze di Roma (Las Magnificencias de Roma), la intersección entre la actividad arqueológica y la topográfica ya se había iniciado con notables consecuencias para cada una de las disciplinas. Las detalladas investigaciones arqueológicas llevadas a cabo justamente en la década del 1750, en la siguiente publicación especializada en Le Antichitá Romane, Piranesi aplica todas sus habilidades topográficas, poniendo sus innovaciones pictóricas al servicio de la didáctica. En esta colección, la vista era a la vez una descripción arqueológica y una fuente de inspiración para el diseñador (Wilton-Ely, 2012).

La aparición de Le Antichità Romane representó un hito en la historia de la arqueología clásica en cuanto técnica del dibujo de la ilustración y por la aplicación de una concepción nueva y extremadamente original en un ámbito investigativo hasta la fecha limitado, es decir, una concepción capaz de combinar un conocimiento especializado de ingeniería y arquitectura con una facultad imaginativa extraordinaria (Wilton-Ely, 2012).

Esta interiorización se refleja en una nueva distribución espacial, es decir, en una concepción iconológica que otorga la primacía absoluta a la subjetividad, proporcionando así el marco ideal para el desarrollo de la sensibilidad romántica (Argullol 1994). En su Prefacio a los Estudiantes de Antigüedades Romanas, el artista comenzó señalando que la simple observación exterior de los restos de la antigua magnificencia de Roma proporcionaba un material suficiente para quienes se preocupasen por la cuestión del buen gusto en la arquitectura. Pero lo que se proponía hacer era algo completamente distinto: no solo mirar el aspecto exterior de las cosas, sino también los planos y el interior a través un riguroso estudio de secciones, como distinguir las piezas por medio de secciones y perfiles e indicar los materiales y, a veces, la forma de su construcción, de acuerdo con lo que se había podido plasmar en el transcurso de muchos años de exactas observaciones, excavaciones e investigaciones.

Un conjunto de estudios que nunca se habían intentado en el pasado (Rodríguez & Borobia, 2011). Es decir, un conjunto de obras extremadamente rigurosas con una fuerte evocación poética y técnica, indirecta y metafórica, pero sobre todo con una narrativa, a través del dibujo de ruinas, a la vez insólita y contemporánea.

El poder del dibujo está en su evocación, como cuando el que ha visto se dirige al que no ha visto, de modo que las palabras, igual que los signos (arqueológicos en este caso), tienen el poder de hacer ver. No basta con que describan o traduzcan, es decir, es preciso que soliciten, que despierten la imaginación de los otros, que liberen en ellos el poder de crear, a su vez, un paisaje (Auge, 2003). En estos casos, una tercera persona y unas imágenes se deslizan entre el autor, que ha descrito el paisaje con el dibujo, y el observador, que los ha dejado discurrir en su interior. Tanto el paisaje de uno como el del otro son paisajes interiores (el primero ha suscitado las imágenes que han generado el segundo). No tienen la menor oportunidad de llegar a compararse, y el lector, además, sabe bien que el autor evoca un mundo muy personal, un mundo que habla de él a través de la descripción de un paisaje real o imaginario. El paisaje que la lectura de ese autor hace nacer en él, pertenece, por tanto, a ambos: al lector, ya que es su imaginación la que responde al llamamiento de las palabras, y al autor, puesto que es él quien ha lanzado el llamamiento (Auge, 2003).

Definiendo la relación entre ruina y narrativa, parece plausible considerar las ruinas como verdaderos mapas que pueden ser releídos, reinterpretados y escenificados a través del diseño arquitectónico. Mapas en los que el tiempo y la narración han eliminado lo superfluo hasta llegar a la cristalización de este proceso. Es decir, mapas que están constituidos por un conjunto de elementos formales, signos, líneas, pero también vacíos, espacialidad y diferentes temporalidades, a través de los cuales el diseñador se implica en un proceso continuo de interpretación de los contenidos narrativos superpuestos.

Así pues, como señala Peter Eisenman, las arquitecturas eran textos en la medida en que podían leerse como simbólicas, narrativas, funcionales, independientemente de que estuvieran escritas o no. En efecto, el elemento arquitectónico en ruinas puede leerse como una acumulación de signos, como una especie de meta-texto, en el que las sedimentaciones y las historias superpuestas en el espacio y en el tiempo pueden reinterpretarse a través del diseño. Permanencia y persistencia caracterizan el palimpsesto arquitectónico como superposición y archivo de signos escritos, borrados, reescritos, resultado de un largo proceso de selección acumulativa en continuo devenir (Derrida & Eisenmann, 1993).

Pero este aspecto, el de la cartografía y el dibujo, tiene también una razón histórica en el caso de Piranesi. Es decir, es coherente con una fase de la historia en la que los grandes encargos arquitectónicos eran cada vez más escasos en Roma y en la que maduraba una reflexión intensa e inédita y en la que intervenían nombres de gran importancia como el de Luigi Vanvitelli, Filippo Juvara o Ferdinando Fuga, entre otros (Calatrava, 1998). En la Epístola de su primera gran obra grabada, "La prima parte di Arquitetture e Prospettive" (1742), Piranesi muestra una conciencia explícita de que eran tiempos difíciles para la arquitectura y de que el recurso al dibujo y al grabado debía entenderse no como un refugio en otros campos artísticos, sino como una herramienta útil para intervenir en el debate arquitectónico de la época.

La expresión "ruinas parlantes" que aparece en el texto, es decir, ruinas que hablan al arquitecto para transmitirle no tanto sus meros fragmentos materiales como su espíritu de la idea de arquitectura. El aspecto más crucial de este texto es la idea de que se pueden utilizar nuevas formas para sacar partido de las ruinas (Calatrava, 1998). Es precisamente en esta década cuando se cristaliza uno de los aspectos más emblemáticos de la visión arquitectónica de Piranesi: el titánico gigantismo de los edificios en que se desenvuelve una insignificante humanidad formada por diminutos e indiferenciados personajes (Calatrava, 1998). Se trata de una relación entre la arquitectura y las figuras que la habitan que ya habíamos encontrado de forma similar en las visiones de François De Nomé, aunque en este caso, al tratarse de arquitectura pintada, no podemos hablar de un auténtico gigantismo arquitectónico, si bien ya se vislumbra un primer atisbo de lo desmesurado.

El aspecto cartográfico de las ruinas alcanza su apogeo en los grabados de Piranesi Campo di Marte (1742) (fig. 7), dedicado al arquitecto inglés Robert Adam, con quien Piranesi había realizado algunas investigaciones para prepararlo. La secuencia de 33 láminas consta de un conjunto de mapas y una serie de vistas en las que las estructuras romanas supervivientes aparecen sorprendentemente aisladas, trazando la evolución de los emplazamientos desde sus orígenes primitivos hasta el complejo paisaje urbano monumental de la época de Augusto y sus sucesores y que el historiador Manfredo Tafuri define como Utopía negativa (Tafuri, 1971).

Paradigmática es la Ichonographia, o plano maestro, del Campo di Marte en la Antigua Roma, interpretado como una textura de planos ensamblados, extremadamente detallados en un espacio amorfo y magmático con una inmensa variedad de formas y combinaciones. En este conjunto son visibles la exactitud del minucioso estudio arqueológico y los intentos visionarios de reconstruir una realidad perdida, entre los restos materiales y la necesidad de su trascendencia mental en términos de fantasía. Una reconstrucción, en definitiva, en la que la antigua Roma adquiere las características perfectas y geométricas de una auténtica máquina urbana que, por otra parte, atestigua la imposibilidad de cualquier intento de recomponer la unidad (Calatrava 1998).

Es durante estos años cuando Piranesi comenzó a abandonar su actitud selectiva hacia los estilos y culturas romanos y etruscos, logrando experimentalmente una idea de capricho al combinar referencias a vestigios romanos con formas imaginarias. El artista veneciano es un grabador visionario en el que el corte (como dimensión de superación tanto técnica como espacial) o la idea del grabado sobre mapas y planos a través de las secciones y el signo del dibujo, secciones a su vez, y sobre todo la técnica del grabado, se dan como sintomatología de esta capacidad visionaria, que Henri Focillon describe así:

"Nos ofrece el ejemplo más notable de un artista que, poseedor de una vocación, no solo de ideas sino también de técnica, se obsesiona con su arte antes de conocer sus rudimentos. Piranesi lo adelanta todo, se adelanta a sí mismo. Discípulo del siciliano Vasi, un día quiso matar al maestro que se negaba, en su opinión, a enseñarle el secreto del verdadero grabado. ¿Pero cuál? El grabado oscuro, el de las sombras torrenciales y los potentes acordes de luz. Un aguafuerte que no existía, al menos técnicamente, ya que la obra de Rembrandt debe tanto a la "punta seca" como al aguafuerte puro, pero que Piranesi prefi-

guraba, veía, sentía la necesidad de resucitar Roma para hacerla inmortal" (Focillon, 2018).

Lo que distingue las reconstrucciones de Piranesi de las de sus predecesores es hasta qué punto el trabajo de su imaginación dio contenido a la tradicional actividad anticuaria de reconstruir el pasado.

Si toda reconstrucción requiere un salto imaginativo, en el caso de Piranesi la búsqueda de cómo era el pasado le llevó a vislumbrar estructuras y procesos que no podían reconstruirse, porque no eran o no podían sobrevivir como procesos. En efecto, solo a través de la imaginación se puede revivir el pasado. Cuando Freud se vuelve hacia la Roma imaginada por los humanistas, comenta que comprende perfectamente el entrelazamiento de pintura y actualidad implícito en el trabajo de imaginación y reconstrucción (Focillon, 2018).

Figura 7. Piranesi, Campo Marzio de la Antigua Roma (1762).

Piranesi da rienda suelta a su imaginación, olvidando incluso la historia de las antiguas ruinas y dejándose llevar por los caprichos de invención, poniendo de relieve otro aspecto de la técnica de los artistas visionarios, a saber, la obsesión por una profundidad que solo en parte se debe a la poética de la luz, al delirio de la perspectiva. Perspectivas arquitectónicas (Focillon, 2018), trazados urbanos, máquinas de fuegos artificiales, todo ello con un uso del espacio que se asemeja al poder del vértigo. Bosques de columnas sostienen enormes arcos, monumentos y fragmentos, continuos cambios de escala, una arquitectura que, al romperse, se funde con la "organicidad" de la naturaleza, como si ambas pertenecieran al mismo lenguaje. Los bloques están toscamente amasados y son los puntos de referencia de una perspectiva que se multiplica sin asentarse, impidiendo, de hecho, una medición rigurosa del espacio de las composiciones y arquitecturas que pueblan estos espacios.

El mundo imaginario de Giovanni Battista Piranesi se inscribe así en un marco de magnificencia y abismo. La magnificencia de la vieja Roma, en su carácter fragmentario, encerrada a través del dibujo, el punto de los grabados y los efectos de los aguafuertes. El abismo se convierte en espacio ilimitado y laberíntico en las Carceri di Invenzione, publicadas en dos etapas, que constituyen una de las obras más singulares del arquitecto veneciano. En la reimpresión de 1761, se rehicieron todos los grabados y se añadieron dos nuevos. En esta segunda edición, Piranesi hace hincapié en los fuertes contrastes de luz y oscuridad en una arquitectura cada vez más compleja. Roma y la Antigüedad se elevan así para extender sobre sus ruinas la solemnidad de una luz que no pertenece al mundo de los vivos, ni al de la memoria, sino al de la inmortalidad (Focillon, 2018). Los espacios de una ciudad repensada, perseguidos a través de las criptas y los arcos de sus primeras prisiones -por una disposición de signos todavía seca y sutil- y luego en una reedición de 1761, cuando Piranesi, gracias a los grabados de sus paseos nocturnos por la ciudad de Roma, pudo acumular los efectos con grandeza en 16 hojas tituladas Carceri d'invenzione (Focillon, 2018).

Es precisamente en esta segunda publicación de los Carceri donde se acentúa la postura de Piranesi de primacía de la arquitectura etrusco-romana sobre la griega, ya expresada en la publicación de Della Magnificenza dell'antica Roma. En esta segunda publicación de las Carceri, el artista las reelabora tanto desde el punto de vista formal (una composición mucho más variada y desetructurada con un uso mucho más dramático del aguafuerte) como, sobre todo, en las alusiones arqueológicas directas al pasado romano (Calatrava, 1998).

Un espacio concebido, imaginado, por enormes acumulaciones de masas oscilantes que desde las profundidades de la tierra son atravesadas por destellos de luz sin fuente alguna. El elemento crucial de la obra de Piranesi es, por tanto, el subsuelo (su subterráneo), el mundo de las raíces, donde el tiempo permanece fosilizado, amasado por la propia tierra (Zerbi, 2014). En el subsuelo se pueden utilizar los elementos estructurales de la arquitectura clásica romana (arcos, columnas, muros, escaleras, balcones, estatuas), pero a la inversa, no para construir edificios escultóricos que se contemplen desde el exterior, ni para su conmemoración póstuma, sino para crear espacios interiorizados (Zerbi, 2014).

En 1738 se descubrieron las ruinas de Herculano y en 1748 las de Pompeya; pero por la misma época también hubo una intensa actividad arqueológica en Roma, con excavaciones en la Vía Apia promovidas por la Academia de Francia a instancias del cardenal Melchior de Polignac. Lo mismo ocurrió en Toscana y Sicilia, mientras se preparaba entonces el primer cuerpo expedicionario para Grecia y Oriente Próximo (Zerbi, 2014). El tiempo de excavación era demasiado largo para el impaciente entusiasmo y la curiosidad del público de la época, de modo que aparecieron reproducciones que eran el resultado de interpretaciones arbitrarias de motivos principalmente decorativos, extraídos sobre todo de la memoria de los visitantes, o de los dibujos realizados en secreto. Asistimos así a una manipulación, solo en parte intencionada, de lo antiguo, suficiente, sin embargo, para suscitar un nuevo gusto inspirado en los modelos clásicos y alimentar una floreciente industria de producción de antigüedades parcialmente reinventadas (Zerbi, 2014). En el caso de las Carceri, el arquitecto veneciano utiliza una técnica extremadamente rigurosa, en un laberinto de líneas limpias y claras que definen de forma única, mediante el uso de luces y

sombras contrastadas, cada rincón de la majestuosa arquitectura reelaborada.

Figura 8 Piranesi, Vista interior del Atrio del Pórtico de Octavia (1760).

Figura 9 Piranesi, Parte de un magnífico puerto utilizado por los antiguos romanos (1750).

Los edificios y espacios se dibujan con una perspectiva central o incidental, de modo que los elementos fundamentales de este método de representación son siempre fácilmente identificables. Piranesi consigue así un extraordinario efecto de dilatación del espacio arquitectónico: la representación ligeramente reducida más allá de una abertura, el arco de un puente o un grupo de columnas da la ilusión de que los objetos representados se encuentran a gran distancia del espectador (Zerbi, 2014).

Las ilustraciones muestran el punto de vista de un hipotético observador situado en un espacio interior y exterior al mismo tiempo, donde las salidas son inaccesibles o inexistentes. Sin embargo, la mayoría de los grabados no hacen referencia a una posible vía de escape. En su lugar, muestran una "agonizante" sucesión de tramos de escaleras, puentes, arcos y puertas que no conducen a ninguna parte. Exterior e interior se invierten, creando interiores interminables, laberintos de piedra, confinados en exteriores limitados, una combinación de confinamiento e inmensidad. La interioridad de este confinamiento está presente en los 16 grabados carcelarios.

Siguiendo los pasos de su arqueología, de la línea piranesiana surge un cosmos monstruosamente verosímil e irrealmente real, un cosmos de horizontes del interior. El ojo deja de tener una posición central (el punto de fuga ya no es central) y pierde su percepción totalizadora. De hecho, el espacio de las prisiones no se refiere ni se organiza hacia un punto infinito, sino que es infinito en sí mismo y en todas las direcciones posibles, tanto en profundidad como en altura y anchura, donde cada cosa se refiere a la otra sin un punto de apoyo privilegiado. Los espacios euclidianos dejan de ser la realidad objetiva y empírica que domina el mundo de las formas, e incluso el reino intermitente de la luz se sumerge y se mezcla simultáneamente con el reino de la sombra y el claroscuro. El resultado es una serie de procesos a través de los cuales los fragmentos se integran en el todo, por lo que uno remite al otro, como ya ocurría en Monsù Desiderio (François De Nomé).

Las Cárceles ofrecen una oportunidad única para examinar aspectos de una visión metonímica: lo imaginario en este caso es lo de un mundo fragmentado por la falta de unidad del espacio y de coherencia de las partes en que se articula, como apunta Rafael Argullol:

"Muestra un desprecio por las normas y las medidas que hubiera resultado intolerable durante el neoclasicismo. Su interpretación del espíritu antiguo transgrede profundamente la mera imitación de los modelos greco-romanos. El propio de toda mente romántica no es la mimesis, sino la imaginación, el único conducto cognoscitivo para acceder a la verdad del mundo. […] Por eso ante los grabados del artista veneciano no hay enfrentamiento a la copia de un mundo muerto, sino la recreación mágica de un universo que parece extenderse ilimitadamente en el desequilibrio de los espacios oníricos, un universo cuya muestra mas cabal son justamente las Carceri d'invenzione. […] El Artista, conmovido por la grandeza de los fragmentos antiguos, encuentra la clave de esta nueva sensibilidad romántica. Él acaricia, desolado, aquel mármol hijo del Silencio y del Tiempo, y parece recibir el mismo mensaje que la figura ática de «Ode on a Grecian Urn» que John Keats lega a los humanos como sentencia definitiva" (Argullol, 1983).

El desenterramiento imaginario del conjunto de los 16 grabados se articula en pilares, arcos, pozos, escaleras, torturas y elementos náuticos. Cada panel contiene un número más o menos grande de figuras pequeñas, casi indefinidas, dedicadas a actividades muy diversas. La pequeñez del ser humano frente a la grandeza del espacio es, al mismo tiempo, síntoma de una visión desde el interior, sin necesidad de mostrar la presencia física del cuerpo, si no, por lo contrario, su presencia onírica. Lo imaginario de las Cárceri se refleja también inequívocamente en el último texto de Piranesi, fechado en 1765 y titulado Dell'introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa ne' tempi antichi, en el que afirma, una vez más, el papel de Italia como cuna de las bellas artes y critica duramente los viajes a Grecia con la esperanza de encontrar alguna revelación arquitectónica. Es significativa la defensa de la arquitectura romana, es decir, del genio inventivo de Roma frente al de Grecia.

La arquitectura romana no debe conducir a la imitación servil, argumenta Piranesi, porque la gran lección que nos enseña es la de la inmensa libertad creativa del artista y del arquitecto, cuyo poder creador de formas, aunque limitado por los límites impuestos por la razón y la naturaleza, es ciertamente muy amplio (Calatrava, 1998).

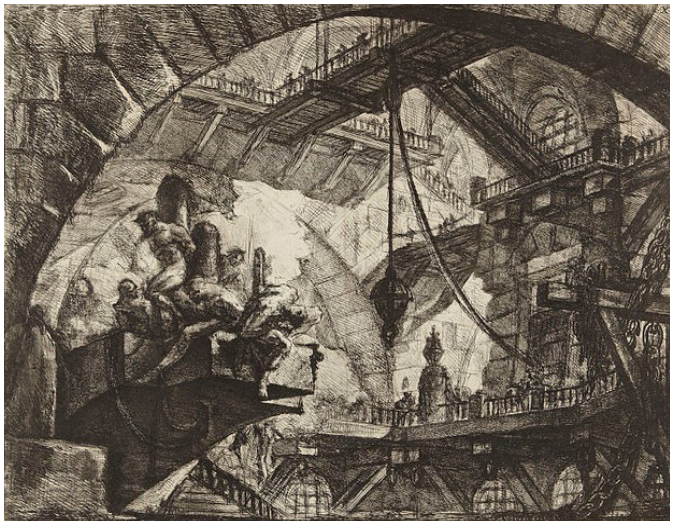


Figura 10. Piranesi, Le Carceri d'Invenzione, plancha X: Presos en una plataforma de proyección (1761-70).

CONCLUSIONES

Este ensayo se propuso destacar una línea de continuidad, pero también de diferencias, sobre lo imaginario, basado en la dimensión del tiempo en el sentido de atemporalidad, en la construcción del paisaje imaginario de ruinas y ciertos parentescos lingüísticos entre tres autores, el primero de los cuales, François De Nomé o Monsù Desiderio, autor apenas mencionado en la historiografía contemporánea que adelantó casi un siglo a Canaletto y Piranesi. De Nomé había desarrollado un tipo de paisaje arquitectónico compuesto por fragmentos y vestigios de la antigua Roma, tratando las ruinas romanas, pero también de otras fuentes, a modo de materia prima capaz de desarrollar todo el espacio arquitectónico inherente a la producción del artista francés, y que volvemos a encontrar, aunque con algunas diferencias sustanciales, en los Capricci de Canaletto y, sobre todo, en Piranesi.

Pero, ¿qué es lo imaginario?

Si comparamos la obra de De Nomé con la de Canaletto y Piranesi, nos damos cuenta inmediatamente de que la comparación tiene lugar entre autores de dos modernidades muy diferentes, a saber, la modernidad mágica o precartesiana inaugurada con el Renacimiento, y la modernidad científico-contemporánea o postcartesiana inaugurada en la línea de sombra entre los siglos XVII y XVIII.

Hasta entonces, la imaginación había tenido un estatuto gnoseológico en cuanto comprensión de la naturaleza del todo. Por ejemplo, con Marsilio Ficino, la imaginación se define como Ratio (Klein, 1980). Por lo tanto, hasta un cierto período que comprende buena parte del siglo XVII, inaugurado con el Renacimiento italiano a través de la obra de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y la Academia Neoplatónica Fiorentina, con la adhesión de artistas como Leonardo, Alberti, Rafael, Pinturicchio, Andrea Mantegna, etc., las producciones de estos autores deben leerse como un punto de encuentro entre las inclinaciones individuales y una gnosis de referencia que en el siglo XVII podemos definir como gnosis de los vestigios, de las huellas (Giordano Bruno). Una gnosis de tipo amplificado respecto a las anteriores, como apunta la historiadora Francis A. Yeats (Yeats,1969), y que encontró en Francois De Nomé uno de sus máximos exponentes artísticos. Por eso, desde el Renacimiento hasta el Barroco, toda producción artística, incluso la aparentemente más ligada a la realidad exterior, puede considerarse fantástico-visionaria precisamente por la combinación de gnosis e inclinaciones individuales de los artistas, lo que hace un tanto innecesaria la definición de lo imaginario cuando se relega a la dimensión del arte en esta temporada (Briganti, 1977).

Con William Blake y Johann Heinrich Füssli, o Goya en España, en la pintura, pero sobre todo con Piranesi en la arquitectura, se produce el cambio de paradigma de la imaginación a partir del siglo XVII, donde términos como imaginario y visionario pueden considerarse homólogos, convirtiéndose en un género artístico por derecho propio y difícil de clasificar a posteriori, incorporando en sí mismo, a modo de simulacro, el moderno Phantastikon neoplatónico que había caracterizado los tres siglos anteriores en los ámbitos filosófico y artístico. En este contexto, el "arte fantástico o visionario", incluidos los paisajes imaginarios, como género se refiere a esa corriente, no fácil de definir por la variedad de sus contenidos, que abarca una parte importante de las artes plásticas, pero también de la arquitectura pintada, que va desde la reinvención fantástica de las antiguas ruinas romanas, pasando por las visiones de Piranesi, hasta las vanguardias abstractas y el surrealismo, y que a partir de las últimas décadas del siglo XVIII se extiende en cierta medida a la experiencia romántica, sin coincidir completamente con ella ni en alcance e intenciones ni en desarrollo cronológico.

En el contexto de la crisis que afecta a los fundamentos del sistema de la cultura occidental y a su universo de valores a finales del siglo XVII, lo "visionario" se convierte así en la primera manifestación de una intención revolucionaria que sitúa al "Otro", distinto del "Yo", en el centro de la acción y el pensamiento humanos, y que está indisolublemente ligada a la creciente necesidad de una nueva mitología. En otras palabras, se trata de un género "visionario o imaginativo" alejado de las visiones y fantasías que sustentaban el aprendizaje gnoseológico y mágico de la era precientífica al que todavía está vinculado De Nomé, pero que sin embargo acompañó a muchas exhumaciones de antiguos métodos de relación con lo invisible, derivando su calificación como género por derecho propio del hecho de que llegaron tras el nacimiento de la era científica y, en cierto sentido, de su desarrollo en paralelo, pero también en contraste, con el progreso de esta (Briganti, 1977).

Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (2001). Canaletto, una Venecia imaginaria. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza (Catálogo de la Exposición).
- Accame M., Dell'Oro M. (ed.) (2004). I Mirabilia urbis Romae. Roma: Tored.
- Argullol R. (1994). La atracción del abismo. Barcelona: Destinolibro.
- Augé M. (2000). Le forme dell'oblio. Milan: Il Saggiatore
- Augé M. (2003). El tiempo en Ruinas. Barcelona: Edisa
- Briganti G. (1977). I pittori dell' imaginario. Milan: Electa
- Calatrava J. (1998) (Ed.). De la Magnificencia y Arquitectura de los Romanos y Otros escritos, Giovanni Battista Piranesi, Madrid: Akal.
- Campione FP. (2011). La regola del capriccio, Alle origini di una idea estética. Palermo: Aesthetica
- Colpo I. (2010). Ruinae et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C.- I secolo d.C.). Roma: Edizioni Quasar.

- Dal Co F. (2006). Piranesi. Barcelona: Sd edicions.
- Derrida J., Eisenman P. (1993). A proposito della scrittura. Jacques Derrida e Peter Eisenman. Any nº 0.
- Foccilon H. (2018). Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco. Milan: Abscondita.
- Klein R. (1980). La forma y lo inteligible. Madrid: Taurus.
- Wilton-Ely J. Quella pazza libertá di lavorare il capriccio: Piranesi y el uso creativo de la fantasía. En: AA.VV. (2012) Las artes de Piranesi. Barcelona: Fondación Giorgio Cini pp. 43-44.
- Maltese C. (1956). Monsù Desiderio architetto di rovine. Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi 2 pp. 65-68.
- Manfredini A. (1990). Considerazioni sul corpo est di Palazzo Te a Mantova. Parametro XXI p.176.
- Mendoza, S. F. (2000). Le temps des ruines: le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance. Doctoral dissertation, Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Pedrocchi F. (1993). Canaletto. Florencia: Giunti Editore.
- Rodríguez Ruiz D., Borobia Guerrero M.d m. (2011). Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, D.L.
- Spiller N. (2006). Visionary Architecture. Londres: Thames & Hudson.
- Susinno S. (1974). La veduta nella pittura italiana. Florencia: Sansoni.
- Tafuri M. (1971). G.B. Piranesi: l'architettura come utopia negativa. Angelus Novus nº 20 pp. 89-127.
- Varchi B. (1857). Storia Fiorentina. Florencia: Felice Le Monnier.
- Yeats A. F. (1969). Giordano Bruno e la tradizione ermetica. Roma-Bari: Laterza.
- Zerbi A. (2014). Il viaggio immaginario di Piranesi attraverso Le Carceri d'invenzione. Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Grafica pp. 947-954.

Créditos de las Imágenes

Fig. 1 / François De Nomé, Daniel en el foso de los leones (1624). Madrid, Museo Nacional Thyssen.
https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/nome-francois/daniel-lions-den

Fig. 2 / Herman Posthumus, Paisaje con ruinas romanas (1536). Viena, Museo de Liechtenstein.
https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/landscape-with-roman-ruins#

Fig. 3 / Giulio Romano, Martirio de San Esteban (1521) (Det.). Génova, Iglesia de Santo Stefano.
https://rezarconlosiconos.com/granada/pag/65.html

François De Nomé, Fuga a Egipto Houston, Museo de Bellas Artes, https://emuseum.mfah.org/objects/47403/the-flight-into-egypt?ctx=c8a21074ba4babd286da2301a8260830072a8142&idx=2

Fig. 4 / Canaletto, Capriccio con ruinas clásicas (1723). Colección privada.
https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/canaletto-e-guardi-forever

Fig. 5 / Canaletto, Capriccio de ruinas romanas con una iglesia con bovedada y el monumento Colleoni (1754). Colección privada.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Canaletto_-_Capriccio_of_Roman_Ruins_with_a_Church_and_the_Colleoni_Monument.jpg

Fig. 6 / Canaletto, Capriccio con Arquitecturas, (1723). Colección privada
https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/canaletto-e-guardi-forever

Fig. 7 / Piranesi, Campo Marzio de la Antigua Roma (1762).
https://arquitecturayempresa.es/noticia/la-modernindad-de-piranesi

Fig. 8 / Piranesi, Vista interior del Atrio del Pórtico de Octavia (1760).
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360268

Fig. 9 / Piranesi, Parte de un magnífico puerto utilizado por los antiguos romanos. (1750).
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338737

Fig. 10 / Piranesi, Le Carceri d'Invenzione, plancha X: Presos en una plataforma de proyección (1761-70).
https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Piranesi_-_Le_Carceri_d%27Invenzione_-_Second_Edition_-_1761_-_10_-_Prisoners_on_a_Projecting_Platform.jpg

EL METABOLISMO URBANO Y CAMBIO CLIMÁTICO. CICLOS Y HOMEOSTASIS EN CIUDADES DE COSTA PONIENTE

Urban metabolism and climate change. Cycles and homeostasis in cities in the west coast

Daniela Soto Valdivia
Arquitecto Universidad Central de Chile. Máster en Medio Ambiente y Arquitectura Bioclimática, Universidad Politécnica de Madrid, versión MAYAB Santiago, Chile. Doctorando de la Universidad Politécnica de Madrid, Programa de Doctorado UPM 03e6 en "Sostenibilidad y Regeneración Urbana", Madrid, España
- d.sotovaldivia@gmail.com

RESUMEN
El metabolismo urbano es definido como la condición de los organismos o sistemas de procesamiento físico, químico y de información para la producción de energía y la generación de procesos. Esto consideraría dos elementos relevantes: la homeostasis y los ciclos de la ciudad.
La homeostasis, como el conjunto de dinámicas que mantienen las ciudades con crecimiento equilibrado y que se vinculan con el medioambiente en proceso de desarrollo armónico y sostenible a escala de ciudades intermedias.
Los ciclos, diferenciados por los de la ciudad y los de la naturaleza, encuentran un punto común en el ciclo hidrológico. El aumento de la temperatura y de la humedad relativa han provocado el quiebre de esta homeostasis y una alteración del ciclo del agua a escala global, glocal y local.
Este texto representa una invitación a releer el ciclo hidrológico de la ciudad de Viña del Mar en Areas húmedas Urbanas de 3 quebradas, seleccionadas según los datos obtenidos de registros de 10 años con Indice normalizado diferenciado de vegetación (NDVI), que permitió registrar Servicios Ecosistémicos con diferente grado de impacto antropogénico a través de lecturas satelitales y trabajo de campo. Los datos registran la salud de zonas de bosque esclerófilo que son los nuevos paisajes de vapor y, al reconocer esta condición metabólica, permitiría diseñar estrategias de adaptación y planificación, asegurando gradientes de homeostasis urbana para los ecosistemas y paisajes en las próximas décadas.

SUMMARY
Urban metabolism is defined as the condition of organisms or physical, chemical and information processing systems for the production of energy and the generation of processes. This would consider two relevant elements: homeostasis and city cycles.
Homeostasis, as the set of dynamics that maintain cities with balanced growth and that are linked to the environment in a harmonious and sustainable development process at the scale of intermediate cities.
The cycles, differentiated by those of the city and those of nature, find a common point in the hydrological cycle. The increase in temperature and relative humidity has caused the breakdown of this homeostasis and an alteration of the water cycle on a global, glocal and local scale.
This text represents an invitation to reread the hydrological cycle of the city of Viña del Mar in urban humid areas of 3 streams, selected according to the data obtained from 10-year records with the Normalized Differentiated Vegetation Index (NDVI), which allowed recording Ecosystem Services with different degrees of anthropogenic impact through satellite readings and field work. The data record the health of areas of sclerophyllous forest that are the new vapor landscapes and, by recognizing this metabolic condition, it would allow adaptation and planning strategies to be designed, ensuring gradients of urban homeostasis for ecosystems and landscapes in the coming decades.

[Palabras claves] Metabolismo, Homeostasis, ciclo-hídrico, Regeneración

[Key Words] Metabolism, Homeostasis, water cycle, Regeneration

Recibido 25/05/2024 / Aceptado 30/ 06/2024

Introducción

El calentamiento global, según el último informe IPCC, ha avanzado de manera sostenida y con mayor velocidad de la esperada en los últimos 10 años. Por ello, se plantea que si los mecanismos de adaptación de la naturaleza son vitales en la búsqueda de respuestas, el análisis de las ciudades debería releerse, como metabolismos en búsqueda de una homeostasis, desde tres perspectivas: globales, glocales y locales, de manera que se pueda pensar global, decidir glocal y actuar local para lograr un equilibrio urbano.

Frente a estos tres escenarios, la reflexión se concentra en el medio natural, su calce con el medio urbano y su adaptación al calentamiento global, exponiendo posibilidades de homeostasis a partir de contextos urbanos que plantean gradientes de adaptación de las sociedades, sus ciudades y el medioambiente, al acelerado cambio climático-social.

Al considerar las relaciones metabólicas urbanas y sus ciclos, los signos vitales se definen a través del ciclo hidrológico que se produciría en sus espacios intermedios que son los espacios intracelulares del metabolismo celular (Maturana, 1963). Estos espacios son las áreas que guardan la humedad de las ciudades en su medio abiótico, identificadas como Áreas Húmedas Urbanas abióticas (AHUa). Son los calibradores de la homeostasis del metabolismo de las ciudades globales, glocales y locales, que poseen gradientes de confort, sostenidos por el territorio espacial de estos corredores. Por eso al referirse a un análisis triescalar, en lo global el metabolismo urbano, según la perspectiva de Currie, se define como la suma de factores sociales, técnicos y ecológicos mediante los que los flujos de alimentos, energía, agua y dinero dan forma a la ciudad y permiten entender su funcionamiento y las necesidades de la población (Currie y Mussango, 2017).

1. Elementos globales

En lo global, los ciclos están definidos por un ciclo cerrado que interrelaciona los ritmos de la naturaleza con los humanos, pero que desde hace unos 150 años ha ido quebrando su homeostasis, paradigma de la Economía de Frontera (Colby, 1983), perdiendo el equilibrio entre los ciclos de la naturaleza: el ciclo hidrológico; el biogeoquímico; el de flujo de energía y las dinámicas de las comunidades (Clements, 1916) (Marglef, 1992) y los ciclos de la ciudad, definidos por Ester Higueras como: atmosférico, hidrológico, de la materia urbana y de los residuos y el ciclo energético (Higueras, 2013). Sin embargo, es necesario indicar que, a pesar de ello, se encuentra un elemento común entre ambos, que es el ciclo hidrológico.

El ciclo hidrológico garantiza la existencia y el funcionamiento del metabolismo urbano global, por lo cual variaciones mínimas han puesto en peligro la homeostasis global. Según se señala en los últimos reportes de los informes IPCC AR5 y AR6, debido al aumento de la temperatura se ha visto un aumento sostenido de la humedad relativa global. Al relacionar esto con las investigaciones de Rockstörm, se obtiene que afecta a siete de los nueve Limites del Sistema Planetario y que además rompe la relación de dos conceptos fundamentales que vinculan las ciudades y el medio natural: la seguridad y la justicia humanitaria (Röckstrom, 2023).

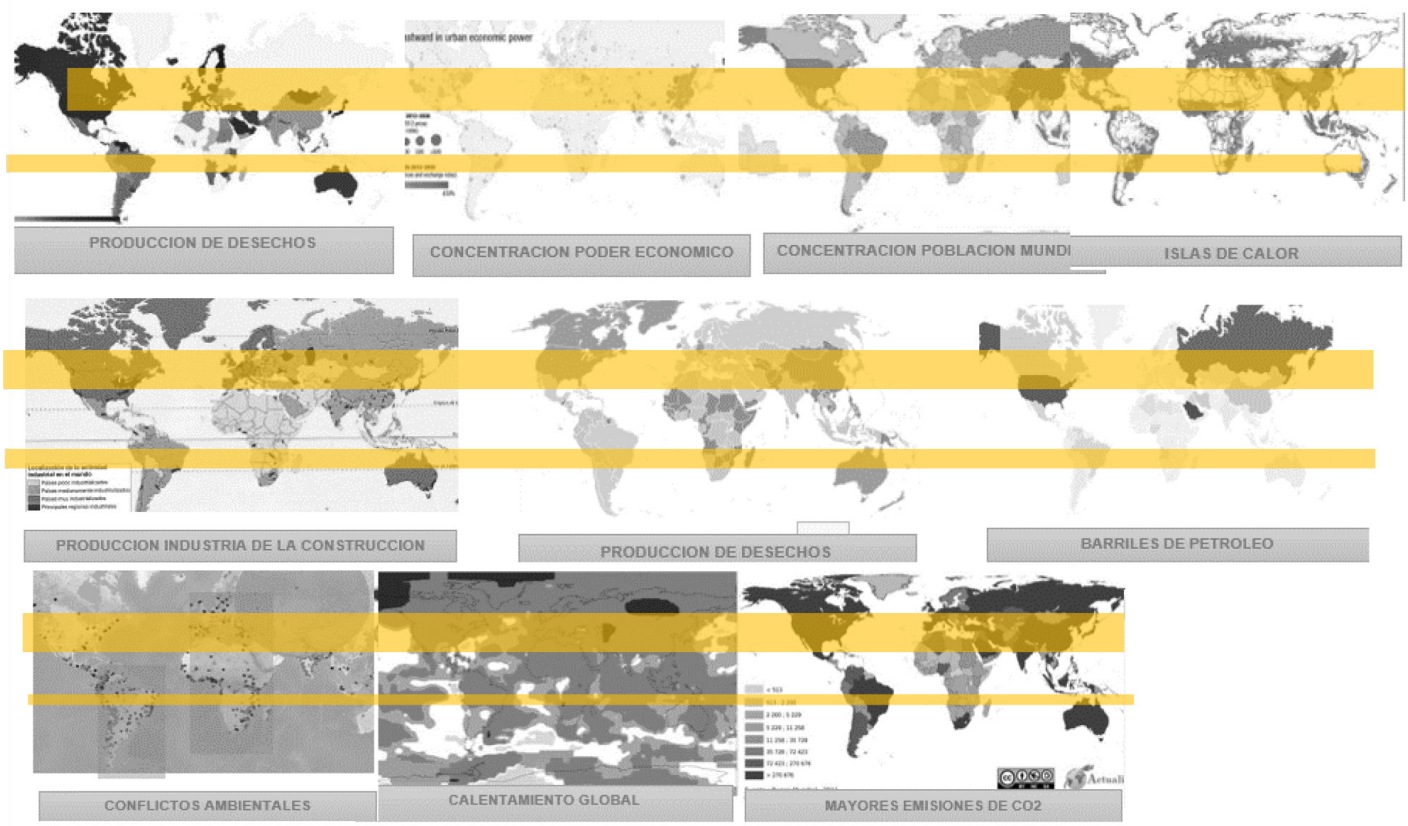


Figura 1. Análisis de Mapas globales, que indica los corredores de afectación de color naranja, que representa la alta vulnerabilidad y afectación planetaria, ubicadas entre los 45° latitud Norte y los 15° latitud Norte y los 5° latitud Sur y los 36° latitud Sur. Fuente: Reportes IPCC AR04, Ar05, Ar 06. Elaboración propia.

Según lo anterior, se analizan mapas globales con datos de afectación global en distintos ítems, y al compararlos se encuentran elementos comunes que evidencian la pérdida de homeostasis. Esto se registra en corredores globales de color naranja que identifican franjas de afectación al clima y sus ecosistemas naturales globales. Estas se ubican entre los 45° latitud Norte y los 15° latitud Norte y los 5° latitud Sur y los 36° latitud Sur, según se muestra en la Figura 1.

Al analizar las radiografías globales de los impactos antrópicos es posible identificar franjas de mayor vulnerabilidad global, en que se identifican corredores globales de color naranja, pero también Franjas Blancas, que se indican como corredores globales de oportunidad frente al calentamiento global, ya que representan áreas de baja o escasa afectación planetaria, que presentan cifras de mayor equilibrio ecosistémico y de crecimiento y desarrollo relativa o altamente equilibrado y además concentran la mayor cantidad de ciudades intermedias, identificadas por el Programa de Ciudades intermedias y urbanización mundial (UIA-CIMES, 2004), según se representa a continuación:

Los corredores blancos identifican ciudades con un crecimiento autocontrolado y armónico entre lo urbano, los Servicios Ecosistémicos y el medio natural. También se identifican corredores transversales, de color azul, que señalan los territorios de costas poniente en los que se identifica la existencia de ciudades intermedias con clima mediterráneo y con ciclos hídricos con aumento de la humedad relativa y con presencia del bosque esclerófilo.

2. Elementos Glocales

Se podría indicar que las lógicas del metabolismo urbano en lo glocal conforman un rol de mediador en la búsqueda de homeostasis, entre lo global y lo local de los metabolismos urbanos. Según la figura 1, la mayor concentración de ciudades intermedias ocurre en este territorio, por lo que se infiere que existiría una mayor tendencia a la homeostasis de su metabolismo urbano y, por lo tanto, a mayores oportunidades de equilibrio de sus ecosistemas, incorporando el medio natural en estas decisiones de esta medianía territorial (Jalomo Aguirre, 2021).

Latinoamérica, es un reservorio planetario de agua, oxígeno y alimento, y, por tanto, se debe considerar su preservación como la primera y más relevante necesidad según el reporte IPCC 2023. Por lo mismo, las políticas actuales de la región apuntan a la conservación, manejo y restauración de los ecosistemas vinculados a los Corredores Húmedos Urbanos (CHU), ya que estos paisajes de vapor nos muestran un cambio en el ciclo del agua y ponen en relevancia el ciclo hidrológico como un mecanismo de resguardo de la biodiversidad para la regulación climática. De ello se desprende que el recurso más valioso hoy no es solo el agua, sino el ciclo hidrológico en su completitud, más si consideramos lo glocal, donde la superficie oceánica es mayor y el calentamiento es menos extendido (Garreaud, 2011).

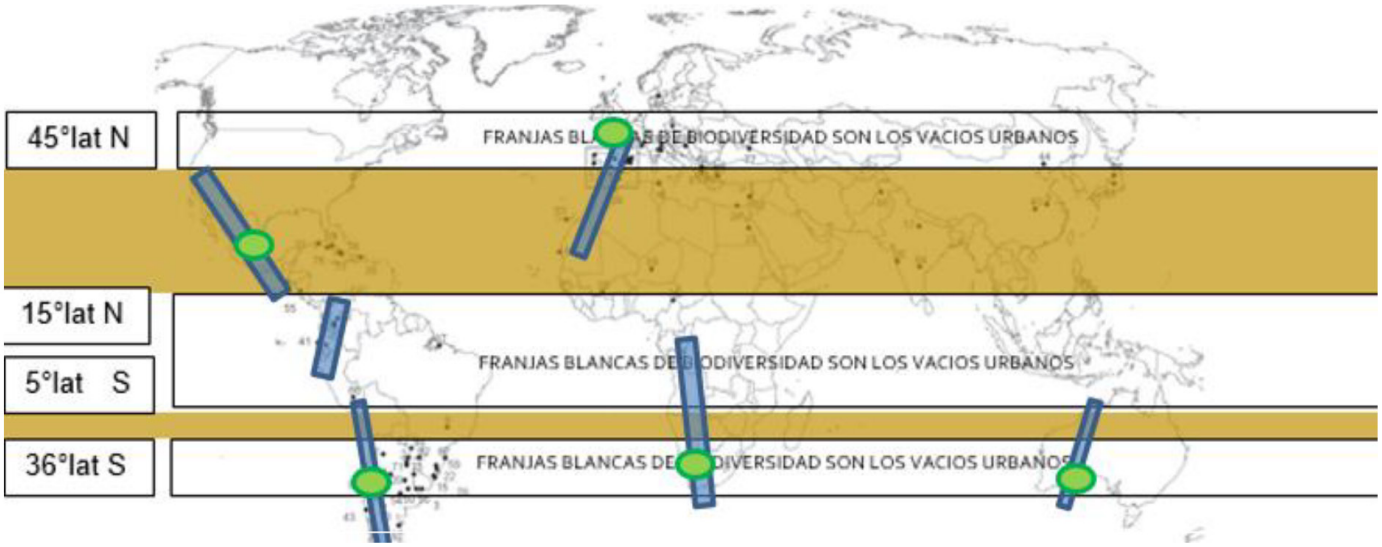


Figura 2. Mapeo global, corredores naranjas, de alta vulnerabilidad, y corredores blancos o corredores de oportunidad donde se ubican las ciudades intermedias (UIA-CIMES, 2005) con territorios con potencial de preservación, como servicio ecosistémicos. Franjas azules ciudades de costa poniente. Círculos verdes presencia de bosque esclerófilo. Fuente: Elaboración propia.

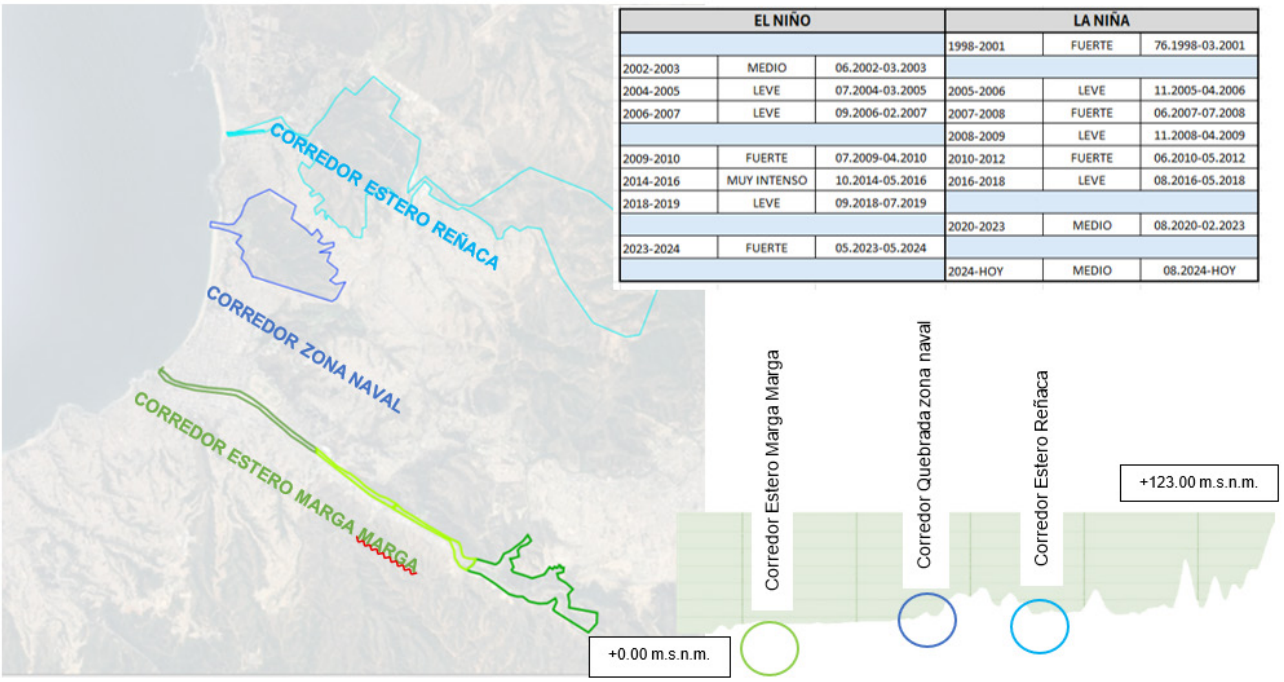
3. Elementos Locales

Las modificaciones que se producen a nivel global y glocal inevitablemente afectarán el ciclo hidrológico del contexto local. Según lo analizado en base al Quinto Reporte IPCC, de no existir cambios globales para el 2030, al menos 4 de los 9 límites planetarios serían irreversibles (Röckstrom, 2023). Posteriormente, en el Sexto Reporte, se indica que los límites de temperatura fueron superados en 0,85°C a lo esperado para los continentes y en más de 1,4°C para el mar, lo que generó un aumento sustancial de la humedad atmosférica como energía latente y como agua precipitable, ambas son variables de medición incorporadas recién en el sexto informe de 2023, ya que la humedad incide en las variaciones climáticas de los últimos 10 años y, por ende, el aumento de la temperatura del océano y de los días de humedad relativa del aire en las áreas de costa poniente (Tejeda, 2018).

Los avances de esta investigación se centran en el contexto de la zona Central de Chile, que sería el único país con estrés hídrico extremadamente alto y que, al considerar los 6.435 km de costa y los 4.270 km de cordillera de los Andes, el ciclo hidrológico debería ser altamente relevante para la planificación el diseño y gestión de políticas públicas y la toma de decisiones locales sobre los cuerpos de agua, en general, y en los Corredores Húmedos Urbanos que conectan mar y cordillera, en particular. Estos ultimos, son los corredores marinos integrados a los cuerpos de agua interiores de la ciudad (Figueroa, 2022), por lo cual es posible realizar mediciones de su profundidad, aspectos del paisaje que determinan grados de humedad que asciende por la quebrada, latencia y gradientes. Estas áreas no solo se conforman por sus llenos: mar y tierra, sino también de sus vacíos: aire y humedad, que son también una dimensión constituyente del medio abiótico.

Esto ha trasformado las cuencas, quebradas y quebradillas en verdaderos paisajes de vapor urbanos o corredores de vapor, lo que plantea la hipótesis: **aún en contextos de mega sequía de más de 10 años, permitan que las especies del bosque esclerófilo se mantengan con vida y, por ende, sus metabolismos urbanos.**

Figuras 3 y 4: Registro fotográfico, febrero 2024. A la izquierda, imagen de fecha 22.03.2024, fenómeno de vaguada costera por aumento de alta temperatura el día previo. Cortesía de Consuelo Barrios Avalos. A la derecha, imagen de registro de Quebrada 7 Hermanas, Forestal Alto, asentamiento afectado por incendio en diciembre de 2022. Registro propio.



EL NIÑO			LA NIÑA		
			1998-2001	FUERTE	76.1998-03.2001
2002-2003	MEDIO	06.2002-03.2003			
2004-2005	LEVE	07.2004-03.2005	2005-2006	LEVE	11.2005-04.2006
2006-2007	LEVE	09.2006-02.2007	2007-2008	FUERTE	06.2007-07.2008
			2008-2009	LEVE	11.2008-04.2009
2009-2010	FUERTE	07.2009-04.2010	2010-2012	FUERTE	06.2010-05.2012
2014-2016	MUY INTENSO	10.2014-05.2016	2016-2018	LEVE	08.2016-05.2018
2018-2019	LEVE	09.2018-07.2019			
			2020-2023	MEDIO	08.2020-02.2023
2023-2024	FUERTE	05.2023-05.2024			
			2024-HOY	MEDIO	08.2024-HOY

Figura 4: Foto aérea Google Satélite. Registro fotográfico año 2023, selección de 3 CHU de la ciudad de Viña del Mar según gradientes de verdor obtenidos de los índices NDVI. A la derecha, registro eventos de la Niña y El Niño y anualidad e incidencia en altura de vaguada costera. Fuente: Elaboración propia, con datos de satélite Google (2024).

En la costa de la zona Central de Chile, los CHU han experimentado ciertas mutaciones en sus metabolismos y en sus paisajes (ver figura 3), en cuanto a ocupación, habitabilidad, paisajes, coloracion, visibilidad, dimensión espacial y temperatura/humedad percibida durante esta última década. Esto principalmente debido al aumento de las migraciones político - económicas (ver figura 4), a los efectos del aumento de la temperatura del Océano Pacifico y, por ende, de la humedad relativa (Garreaud, 2021).

Metodología y análisis: Calentamiento global-local y ciclo hidrológico

La presente investigación basa sus aportes cualitativos en: cruce de mapeos, registro de observación, fotografías, fichas técnicas de registro de los Corredores urbanos analizados; mientras que el cuantitativo se basa en datos obtenidos de datas climáticas, imágenes satelitales y registros de índice NDVI, obtenidos en los estudios de Mapeo del entorno ecológico, basado en Teledetección (Chen, C.; Wang, L.; Yang, G.; Sol, W., 2023). Este último permitiría identificar los 3 Corredores Húmedos Urbanos (CHU) con mayor predominancia de homeostasis en la ciudad intermedia Valparaíso, comuna de Viña del Mar, que presenta patrones y gradientes de verdor que pueden identificar Áreas Urbanas o Corredores Urbanos de vapor con mayor adaptación al calentamiento global, registrándose signos vitales de cada uno de estos CHU. Estos patrones y dimensiones otorgarían información de características de homeostasis de estos metabolismos urbanos que permitirían recoger informacion que podría ser relevante para gestionar, planificar y preservar otras áreas urbanas con similares características, constituyéndolas como servicios ecosistémicos de valor natural, ambiental y social para las ciudades de vapor de la próxima década.

Se plantea la investigación de las Áreas Húmedas Urbanas abióticas (AHUa), en las que se identifican CHU que dan lugar a un flujo urbano del ciclo hidrológico de los paisajes de vapor que ha aumentado su tránsito de manera reversible, es decir, desde el mar a cordillera de la costa y viceversa. Este efecto ocurre en este corredor natural siendo capaz de nutrir de humedad, la biodiversidad, relaciones sociales y de información de los 3 CHU, con relaciones que difieren entre sí debido a su dimension territorial espacial. Las imágenes obtenidas a partir del Satélite Landsat 8 permiten una resolución de 30 x 30 metros y se registra información entre los años 2013 y 2023, que revisa las AHUa. A partir de ello se seleccionan 3 CHU de la ciudad, junto con el cruce de datas climaticas obtenidas en base de 30 años del SHOA y apoyada en la construcción de fichas técnicas de dimensión de estos Corredores.

Lo anterior, se suma a los análisis de Garreaud, que indican la relevancia de considerar los eventos de corrientes alternadas El Niño/La Niña, ya que se identifica un aumento consistente de la humedad en estas áreas que, aún en fase de extrema sequía, ha permitido gradientes de homeostasis del bosque esclerófilo que habitan estos 3 CHU. Esto es fundamental dado su valor y particularidad, ya que es un ecosistema de alta resiliencia y adaptacion y de particular latencia, ya que existe únicamente en cinco lugares del mundo (costa del Mediterráneo, costas de California, costa de África; costas de Australia y costas de Chile Central), y que en su mayoría se ubica en la región Central de Chile (ver figura 1).

Se utiliza el Índice de Vegetación de Diferencia Normalizada (NDVI), ya que es un indicador de la biomasa fotosintéticamente activa, permite ubicar espacialmente la vegetación, cuantificar su densidad, y determinar sus formas de agrupación o

Figuras 5 y 6: Registro satelital año 2023 a 3 CHU de la ciudad. A la izquierda, imagen NDVI satélite Landstat 8, se observan áreas de mayor verdor en invierno con evento de La Niña, de características de intensidad medias. A la derecha, fenómeno de vaguada costera y áreas de mayor verdor en comparación al invierno. Fuente: Modelación y datos de Francisca Pantoja.

fragmentación (Rouse et al., 1973; Hyun Woo et al., 2017). Se obtiene mediante la reflectancia espectral de la vegetación a través de diferentes bandas medidas por un sensor. Los valores de NDVI se clasifican en 4 categorías: <(0,2), 1. Poca vegetación (0,2-0,4), 2.Vegetacion media (0,4-0,6), 3. Vegetación densa (0,6-0,8) y 4. Vegetación muy densa (>0,8).

Este Índice permite comparar los valores de los tres CHU representativos y seleccionar los que poseen índices mayores a 0,5 y entre la cota 0 m.s.n.m. y los 123 m.s.n.m. que es el área de mayor incidencia de vapor de agua. Al respecto, se obtienen datos de estado de la vegetación, indicados por reflectancia espectral de la vegetación, y hace posible identificar bandas que mejoran el contraste entre la vegetación sana y la vegetación enferma, o que presenta cierto nivel de nutrición, principalmente ya que los datos arrojan mayor verdor con índices cercanos a 1. En relación con lo mismo, se identifica que el CHU de Zona Naval, como área del metabolismo urbano, posee mayores posibilidades de análisis para evaluar sus signos vitales. Esto a través de analisis de imagenes tanto en foto dron y satelital como en elevación, además desde la observación: croquis, registro fotográfico, fichas técnicas del CHU. Con ello es posible registrar su capacidad de adaptación a las variaciones de calor y humedad relativa y si es absorbida por las especies nativas existentes del bosque esclerófilo dominante.

A continuación se presentan una aproximación de la imagen satelital de las 3 AHUa en las que los índices varían entre 0,56 y 0,86. Esto es relevante mas aun en áreas que han sido expuestas a mayor predominancia del viento, ya que en las quebradas de Marga Marga por sus dimensiones se producen túneles de viento y mayor remoción en masa en alturas mayores a los 50 m.s.n.m.

Por otro lado, se identifican índices diferenciados en aquellas áreas expuestas por los incendios de diciembre de 2022 y de febrero de 2024. En el caso del primero, después de un año las especies esclerófilas, aun en contexto de sequía se han mantenido con vida con valores espectrales de entre 0,56 y 0,78, lo que daría cuenta de las posibilidades de absorción de vapor de agua de los CHU gracias a los bosques de talud entre las cotas 20 m.s.n.m. y los 123 m.s.n.m.

Esta posibilidad de transmitir información través de los corredores biológicos o "tronchas cinegéticas", en las que se producen los intercambios para los logros de patrones que les permiten mantener su existencia. En este mismo sentido, el código de información de los ciclos naturales y, principalmente del agua, permiten un intercambio de información a través de los corredores de vapor, es decir, a través de los flujos (Zuñiga,2022) (Castells, 2006). Con lo anterior, la complejidad de mantener la homeostasis de este metabolismo urbano en sus bordes de Costa poniente estaría determinada por los flujos de este.

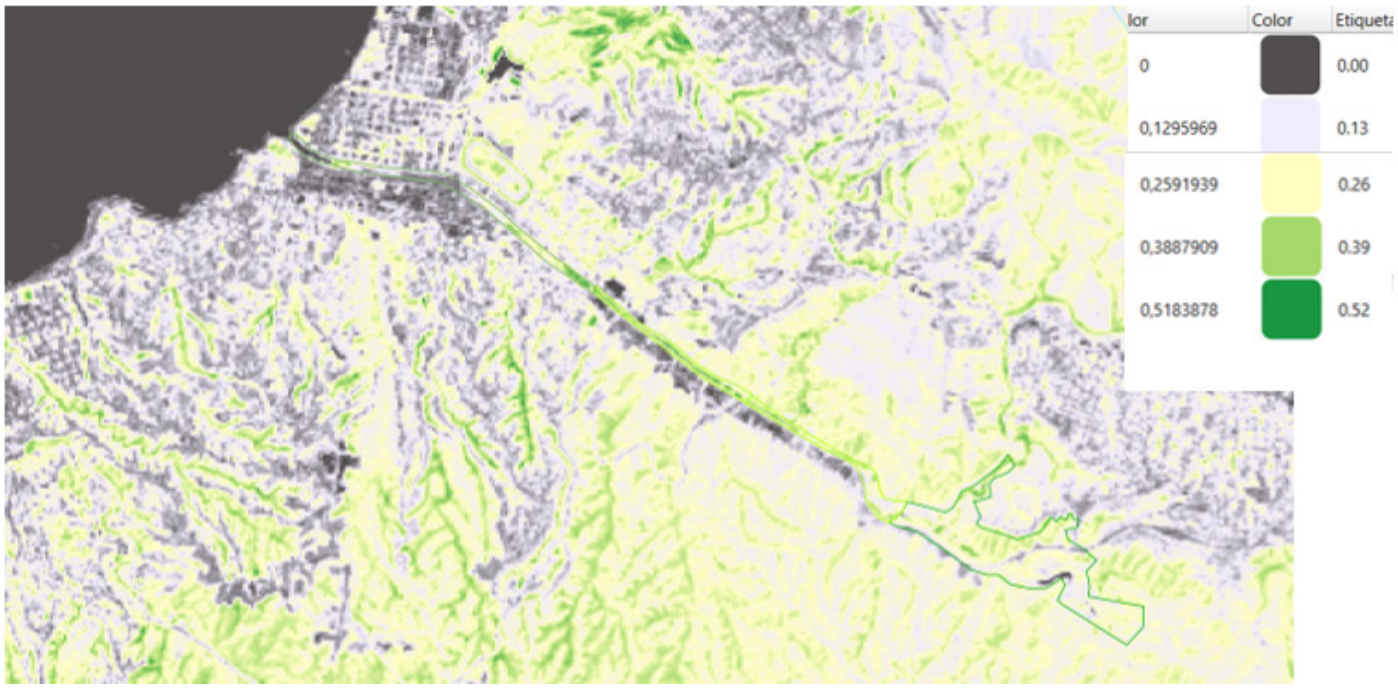
Los paisajes de vapor de Viña del Mar han ido mutando los últimos años con mayor acento tras la pandemia de 2020, no solo por el aumento de la humedad y la modificación de las alturas de la vegetación y sus lógicas, del siguiente modo:

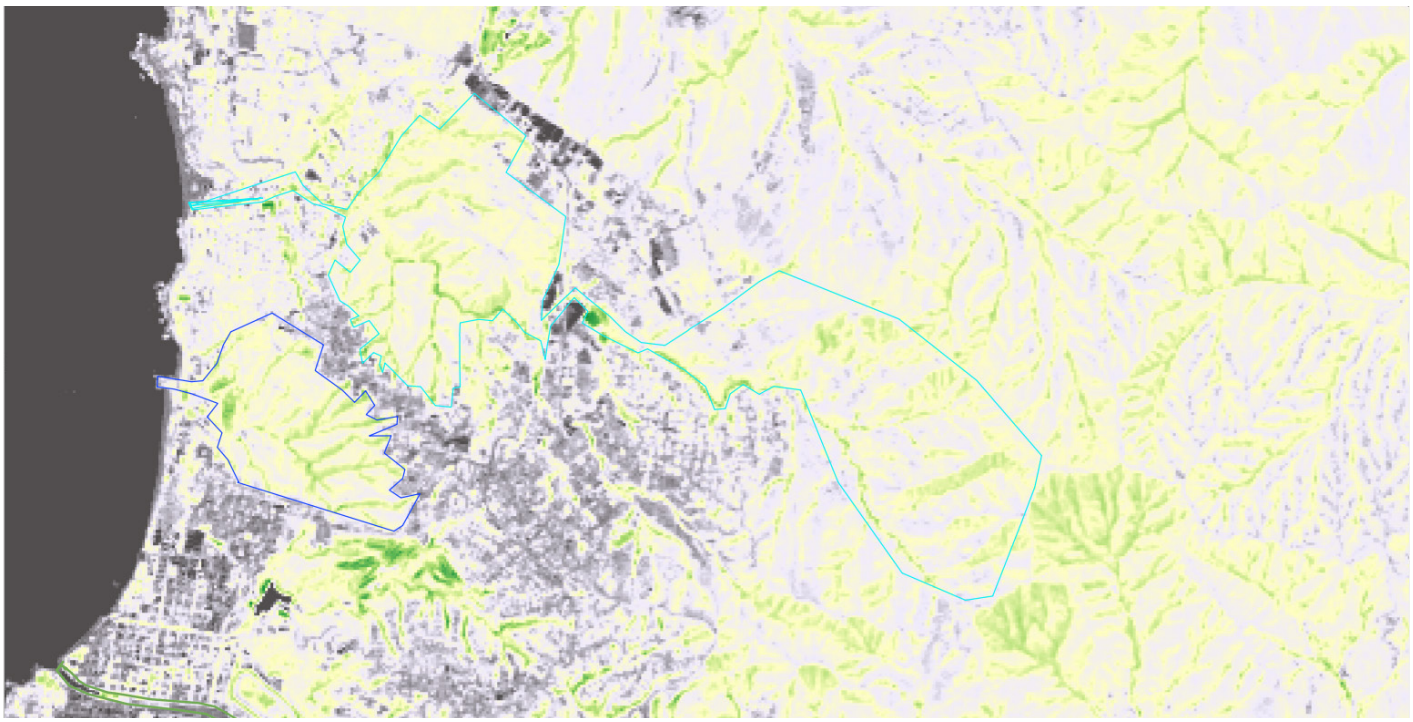
a) Áreas habitadas. Asentamientos irregulares, son los espacios libres de la ciudad, lo que ha alterado las lógicas de este metabolismo y por tanto podrían destruir los territorios de oportunidad de la ciudad debido a la intromisión antrópica.

b) Áreas de remoción en masa. La normativa existente las identifica como áreas de restricción de habitabilidad por los peligros de incendios y de deslizamiento de terrenos.

c) Áreas de alta humedad: Debido al alto porcentaje de humedad relativa que afectaría la habitabilidad en estos CHU.

Corredor Marga-Marga





Figuras 7: Registro NDVI satélite Landstat 8, se observan áreas de mayor verdor en invierno y verano 2023, registro previo al megaincendio del 02 y 03 de febrero de 2024.. Modelación y datos de Francisca Pantoja Lira.

Según esto, se podría indicar que es posible evaluar el objetivo principal a traves de la medición y el análisis de la dimensión territorial, que es recogida como el vacío de los principales CHU de la ciudad en fichas que registran: la información circulante en el corredor, altura, ancho y espesor, es decir, su dimensión. Se registran los signos vitales del metabolismo de estas AHUa, que además reconoce los factores bióticos que lo conforman. Contienen, además, variaciones del paisaje en cuanto a dimensiones de visibilidad, coloración, proximidad y percepción de la temperatura/humedad. Con ello se determinan las variables de captación efectiva del vapor por parte del metabolismo interno, y los gradientes de confort de estos servicios ecosistémicos que entregan a las ciudades soportes materiales concretos, vivos y que permiten oportunidades de comunicación entre los entornos naturales y los urbanos.

Las reflexiones acerca de las mutaciones de los paisajes urbanos permitiría plantear propuestas de planificación y gestión urbana desde los contextos globales, pasando por los glocales, para evaluar en los contextos locales posibilidades de adapta-

ción.Tambien plantearían imaginarios urbanos sobre las afetaciones climáticas en las ciudades, similares a las propuestas por Italo Calvino y sus "Ciudades Invisibles", esto debido a que el aumento de humedad presentaría problemáticas para la salud por incrementos de alergias o aumento de enfermedades respiratorias (Ramanathan, 2021); habitabilidad para las sociedades y de las edificaciones que requerirían diferenciales de diseño en confort e higrotermia; sus espacios materiales de acción y la necesidad de habitar estos nuevos contextos, ya que los paisajes y la capacidad de ver a mayor distancia se transformarían debido a menor o escaza visibilidad, cambio de coloraciones que pasaría de colores vivos a colores pastel o sepia, entre otros gradientes de percepción alteradas.

Finalmente, se podría plantear la reflexión para los urbanistas de la próxima década de que no basta con pensar global y actuar local, sino que se debería inferir la necesidad de pensar global y planificar glocal, para actuar local.

Referencias bibliográficas

- Bater, H.(1980). The Soviet City. Londres: Edward Arnold.
- Chen, C.; Wang, L.; Yang, G.; Sol, W.; Canción, Y. Mapeo del entorno ecológico basado en la plataforma de computación en la nube Google Earth Engine y datos a largo plazo de Landsat: un estudio de caso del archipiélago de Zhoushan. Teledetección 2023, 15, 4072. https://doi.org/10.3390/rs15164072
- Garreaud, R. (2011). Cambio Climático: Bases Físicas e impactos en Chile. (Santiago). Revista Tierra Adentro – INIA No. 93.
- Herrea. M. (2022). Coordinación administrativa en la gestión de zonas costeras en Chile. Una aproximación desde el derecho ambiental. (Santiago). Revista de Estudios Ius Novum Vol. XIV N° 1: p. 147 - 208.
- IPCC, 2022: Climate Change 2022: Impacts, Adaptation, and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change [H.-O. Pörtner, D.C. Roberts, M. Tignor, E.S. Poloczanska, K. Mintenbeck, A. Alegría, M. Craig, S. Langsdorf, S. Löschke, V. Möller, A. Okem, B. Rama (eds.)]. Cambridge University Press. Cambridge University Press, Cambridge, UK and New York, NY, US.
- Jalomo. F. (2021). Enfoques del ecourbanismo para ciudades de América Latina, parte I., Capítulo 3, Antropoceno, capitaloceno y desastres urbanos. Una reflexión desde la Ecología. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México.
- Magrini, C. López-Varela, S. (2016). Valparaíso H30: Humedad y restauración ecológica, estrategias para un ordenamiento territorial desde sus factores de riesgo. (Valdivia). Revista AUS N° 19., p: 18-23.
- Marquet P. A., Altamirano, M. T. K. Arroyo, M. Fernández, S. Gelcich, K. Górski, E. Habit, A. Lara, A. Maass, A. Pauchard, P Pliscoff, H. Samaniego y C. Smith-Ramírez (editores) (2019). Biodiversidad y cambio climático en Chile: Evidencia científica para la toma de decisiones. Informe de la mesa de Biodiversidad. (Santiago). Comité Científico COP25, Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación.
- Moraga, J., Cañete, O., López, F. (2016). Modelos locales de densificación según gradientes territoriales de habitabilidad en conurbación interior, Valparaíso-Viña, Rodelillo Alto. (Santiago). Revista ARQ. N° 15: p. 22-32.
- Ramanathan, V. Fengfei Song Guang J. Zhang Ruby leung, L. (2022). Trends in surface equivalent potential temperature: A more comprehensive metric for global warming and weather extremes. (Colorado State). Revista PNEAS, Vol. 119 N° 6, p: 1-7.
- Rendon M. Lizet. (2021). Transporte de humedad atmosférica hacia el norte de Suramérica y la Cuenca del Amazonas bajo escenarios de cambio climático., Tesis Magister ingeniería ambiental, Universidad de Anioquía, Medellín, Colombia.
- Rockström, J. Sachs D, J. Öhman, M. Schmidt-traub, G. (2013). Sustainable development and planetary boundaries. (Estocolmo). Submitted to the High-Level Panel on the Post-2015 Development Agenda.
- Tejeda, A., Garduño, R. (2023), La humedad atmosférica y los cambios climáticos antropogénicos. Una revisión. Editorial Puerta Abierta, Universidad Veracruzana, Veracruz, México.
- Tejeda, A., Garduño, R. (2018), La humedad en la atmósfera, bases físicas, instrumentos y aplicaciones. Universidad Colima, México.

Fuentes electrónicas

- Camanchaca. Flujos etnonímícos y neblineros en la costa norte de Chile, de Revista electrónica Scielo, Universidad de Chile https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-34022017000300011 (Consulta 20/02/2023).
- Datas climáticas y datos meteorológicos de 100 años: (Consulta entre 20/05/2022 y 10/05/2024).
- https://es.weatherspark.com/h/y/144544/2003/Datos-hist%C3%B3ricos-meteorol%C3%B3gicos-de-2003-en-S%C3%ADdney-Australia#Figures-Temperature
- https://blog.meteochile.gob.cl/2023/02/10/teleconexiones-atmosfericas-puentes-en-el-cielo/
- https://ide.minvu.cl/
- Ciclo de Charlas (CR)2 | Ríos Atmosféricos: El bueno, el malo y el feo
- https://www.youtube.com/watch?v=QGmgfRwZGaU
- ESTRATEGIA NACIONAL DE CAMBIO CLIMÁTICO 2050 | Emilio Sempris - Academia.edu
- https://cambioclimatico.mma.gob.cl/wp-content/uploads/2021/11/ECLP-LIVIANO.pdf
- Ríos Atmosféricos (ianigla.net)
- https://ianigla.net/rios_atmosfericos/ra.html
- Shoa : Inicio
- https://www.shoa.cl/php/inicio
- Satélite GOES - Meteored
- https://www.meteored.cl/satelites/
- National Oceanic and Atmospheric Administration (noaa.gov) https://www.noaa.gov/

Agradecimientos

Registros de imágenes y de datos a las profesionales Francisca Pantoja Lira, Francisco Pérez Llancapán, Consuelo Barrios Avalos y al arquitecto Rodrigo Gertosio.

COMUNICACIONES BREVES

LA IDEA DE BELLEZA EN PLATÓN Y SU RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA

The idea of beauty in Plato and its relationship with architecture

Luis Armando Gálvez Ordaz
Doctorado en Ciencias en Conservación del Patrimonio Paisajístico. Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional, IPN, Unidad Michoacán, en Jiquilpan, Michoacán, México.
• lgalvez01800@alumno.ipn.mx

Angel Daniel Ramírez Herrera
Doctorado en Ciencias en Conservación del Patrimonio Paisajístico. Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional, IPN, Unidad Michoacán, en Jiquilpan, Michoacán, México.
• aramirezh1806@alumno.ipn.mx

Introducción

La arquitectura, al igual que la gran mayoría de las ciencias ha buscado ser útil al régimen económico actual, donde lo que más importa de las ciencias es que sean útiles, prácticas y funcionales, para que puedan generar una mercancía que ofertar. Esta praxis desmedida se ha alejado del pilar que la sustenta, su teoría. Pero no es cualquier simple teoría, esa teoría hace de la arquitectura, el arte y una parte importante en las humanidades. Lo que se busca en este artículo es recuperar un poco de aquello que hace de la arquitectura arte, la estética. Existen diversos filósofos que han reflexionado y escrito sobre la teoría de lo bello, sin embargo, la intención de este escrito es discutir los puntos más importantes sobre esta teoría dentro del pensamiento platónico.

La estética y la arquitectura

La teoría estética es una ciencia de la filosofía que reflexiona sobre la belleza y el arte. La estética busca la reflexión sobre qué es lo bello. Esta reflexión ha suscitado un debate que ha existido desde los albores de la filosofía hasta nuestros días. Ese debate se ha plasmado en distintas expresiones de lo bello a través del arte. Hoy día, gracias a ese debate, se siguen formulando las preguntas: ¿Esto es bello? ¿Aquello es arte? ¿Lo bello es consubstancial al arte? ¿Lo famoso es arte, o solo un generador de capital? A esta problemática se enfrenta una expresión artística de las humanidades, la arquitectura.

Según Marco Vitruvio (1787, p. 2), teórico clásico de la arquitectura, menciona que esta es una ciencia de las humanidades que contiene en sí de otras disciplinas y conocimientos. Es, a su vez, práctica y teórica. Menciona que la práctica debe ser continua, frecuente y ejecutada por sus manos sobre aquella materia que desea formar. Por otro lado, es teórica porque explica, demuestra con sutileza y bajo las leyes de proporción aquello que ejecuta con la materia. Es decir, demuestra en lo que se diseña belleza, comodidad, simetría, euritmia; así como su resistencia y funcionalidad a través de la firmeza, cimientos, materiales y demás apartados estructurales. No obstante, Vitruvio deja en claro que sin teoría solo se es diestro con las manos y, por el contrario, si solo se es teórico solo se crea una sombra de la cosa, mas no la cosa misma.
Con este supuesto, no se trata de saber si las obras arquitectónicas son bellas, porque lo son, solo basta observar la Ópera de Sidney en Australia, el Palacio de Bellas Artes en México, el Museo Guggenheim en Bilbao o la Basílica de la Sagrada Familia en Barcelona, sino saber qué es lo que hace bellas a las obras arquitectónicas, ¿qué es aquello que las abarca a todas? Porque son distintas entre sí, es decir, la pregunta central es: ¿qué es lo bello?

Importancia de Platón en la estética

Platón es de los primeros filósofos que escribe sobre la belleza, que es objeto de la estética. *Hipias mayor y Fedro* son los primeros diálogos que se consagran a lo bello en la filosofía platónica. En el primero hay un encuentro entre Sócrates, maestro de Platón, e Hipias, un reconocido sofista de la época. Este diálogo muestra

una postura destructiva ante las teorías anteriores a la que será discutida en Platón. Por otro lado, *Fedro* es un diálogo entre Sócrates y el joven entusiasta Fedro, quien viene de escuchar a un Sofista de quien considera que habla de cosas bellas. En este diálogo, Platón pretende mostrar que la belleza que persigue Fedro es un *logos* vacío, porque no se reconoce a sí mismo, es decir, Fedro no alcanza a verse su propio entusiasmo, manía y pasión, cosa que Sócrates si observa en él. Así pues, *Fedro* es la antítesis del *Hipias mayor,* porque en lugar de destruir teorías anteriores construye los cimientos platónicos de lo bello, que serán distribuidos en otros de sus diálogos (Bayer, 2021, p. 37). En el diálogo del *Banquete*, por ejemplo, se establece la síntesis entre *Hipias y Fedro*, con el término amor, que es deseo de lo bello, es lo que entusiasma al sujeto para buscar lo eterno, aquello que reside en el alma, que guarda lo bello, lo bueno y lo verdadero.

Categorías platónicas de lo bello para la arquitectura

La historia de la filosofía ha considerado a Platón como un idealista, si bien tienen algo de razón porque Platón en diversas ocasiones menciona que los sentidos engañan, y que, al contrario de estos, lo que no engaña es la *Idea*; Platón no se aleja por completo de los sentidos, en cambio, estos son necesarios para poder llegar a lo más real que hay, es decir, la *Idea*. Así, es de esperarse que la construcción de lo bello en Platón guarde una estrecha relación con los procesos cognitivos del ser humano. Si bien, todo pasa a través del prisma del cuerpo, sin un razonamiento es un mero proceso sensitivo que conduce al error. Aunque Platón mencione en distintas ocasiones que los sentidos engañan (Fedón, 65b, 66a, 83a), se refiere a que los sentidos no son la fuente del engaño, sino la investigación que se haga a través de estos (*doxa, opinión*) sin llegar a una *dianoia*, una búsqueda por lo verdadero (*episteme*). Además, la sensación es la que motiva a el alma a su reminiscencia, a buscar lo puro, lo que ya sabe, la *Idea*.

Según Platón la belleza se expresa en los cuerpos, en el de una doncella, un caballo, la lira, el oro o el marfil (Hipias mayor, 287e-289c); así como en esta o aquella obra arquitectónica. No obstante, esta belleza de los cuerpos es una simple expresión de algo que permanece, la belleza de la forma, algo de lo que participan todos los cuerpos, que no agrega ni disminuye lo bello, la belleza en sí (Banquete, 210b-211b). Dentro de la participación de la belleza a los cuerpos en la arquitectura, está la conveniencia (Hipias mayor, 289d-290d), que, en Platón, solo es mencionada como algo que puede conducir a lo bello, mas no es lo bello. Es decir, el material con el que esté diseñada la obra arquitectónica, si bien son placenteros a los sentidos algunos materiales, hay algunos otros que son más convenientes, mas no bellos.

Por otro lado, según Platón, la funcionalidad o utilidad también puede acercar a los sujetos a la belleza exterior de los cuerpos, sin que la utilidad sea la materialidad de lo bello (Hipias mayor, 295c). Por lo cual, una obra arquitectónica no es bella por el simple hecho de ser funcional, a pesar de que para las sensaciones la comodidad sea algo importante. La obra arquitectónica es bella por algo más; de nuevo, se remite al carácter cognitivo de la belleza platónica.

La belleza participada de los cuerpos es apreciada por el mismo cuerpo, la vista y el oído. Estos sentidos generan placer al contemplar algo bello. El placer que genera contemplar lo bello es expresión del entusiasmo (Fedro, 249d), que es una manía guiada por la pasión de haber sido poseído por los dioses, quienes dictan qué es lo bello (Fedro, 244a-245b). "Al partícipe de esta manía, al amante de los bellos se le llama enamorado" (Fedro, 249e). La manía del alma es un don que la belleza detona al ser contemplada, y conduce al alma a su antigua patria (Bayer, 2021, p. 37), lugar donde se encuentran las *Ideas*, la belleza en sí. De manera que, para el arquitecto, su constructo mental de belleza debe estar emanando creatividad como resultado de su pasión por lo bello, para que quien contemple su creación se enamore, no de él, sino de la belleza en sí.

Hasta este momento se puede decir que lo bello es ventajoso y agradable. Ambas características tienen, como común denominador, el generar un bien. Lo bueno/bello tiene un trasfondo de mayor complejidad. Lo bello es igual a lo bueno (Banquete, 206b-206d). Lo bello no tiene ninguna función práctica, es pura contemplación. En cambio, si se busca el orden[1] se requiere un conocimiento puramente práctico que tenga una ejecución y aplicación directa (Banquete, 209a-209b). De manera que, en este binomio inseparable, la belleza no genera o da un orden a las cosas, solo las contempla (placer agradable), el bien sí; el bien es puro actuar constante (ventaja, funcionalidad), no permite contemplación.

Por tanto, la *Idea* absoluta de lo bello está en la contemplación (bello) y en la acción (bueno), de ahí que "…si no podemos capturar el bien bajo una sola forma, tomémoslo en tres, belleza, proporción y verdad" (Filebo, 65a).

Referencias bibliográficas

- Bayer, R. (2021). Historia de la estética. México: Fondo de Cultura Económica.
- Platón. (1985). Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras. Madrid: Gredos.
- Platón. (1988). Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro. Madrid: Gredos.
- Platón. (1992). Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias. Madrid: Gredos.
- Vitruvio, M. (1787). Los diez libros de architectura. Madrid: La imprenta real.

1 Del Estado en un sistema político, idea original de Platón.

LA ESTÉTICA URBANA DESDE SU SIGNIFICACIÓN

Urban aesthetics from its significance

Karen Lehmann
Doctora en Arquitectura y Patrimonio Cultural y Ambiental en la Universidad de Sevilla. Magister © en Filosofía y Diplomada en Filosofía en la Universidad de los Andes. Arquitecta Universidad Central de Chile. Académica Facultad de Ingeniería y Arquitectura, Universidad Central de Chile.
- karen.lehemann@ucentral.cl

Introducción

La búsqueda, hacer un recorrido que permita comenzar a descifrar códigos, que logren entender la producción y significación urbana del espacio. Aproximarnos a la construcción, generación del espacio y formación desde aquellos códigos identitarios. Entender las circunstancias que condicionan su andar o encontrar atisbos de luz que nos aproximen a la producción del espacio en el uso desde las acciones cotidianas, en sus formas de extensión, en el arte urbano y la acción estética por medio del mural expresado en aquella búsqueda identitaria para comprender los procesos y mecanismos socio espaciales constitutivos del hábitat informal, navegando por distintos aspectos que tienen relación con las vivencias de aquel habitar. Las estéticas urbanas que configuran asir el paisaje en el juego libre de nuestras facultades y posibilitar la conexión entre nuestra realidad humana y el mundo que nos rodea.

La cultura como articulación

Lo cierto es que vivimos y respondemos culturalmente. Pero no se piensa qué clase de cultura uno vive ni cuáles son las características de esta. Lo que sucede es que, a medida que transitamos por el mundo, vamos descubriendo que la cultura que compartimos con los otros es lo que nos permite articular la realidad del mundo de nuestra vida cotidiana con la de otros; que la cultura que compartimos es lo que nos hace ser parte de actos rituales y ceremoniales, que son la representación de una cosmovisión en la que todos creemos. Que la cultura que compartimos con los otros nos provee de una lengua que permite participar del universo simbólico que le da significado y sentido a nuestro mundo. Que los sentimientos y emociones con que reaccionamos frente a ciertas situaciones no nos avergüenzan frente a los otros con los que compartimos una cultura, pues ellos reaccionan similarmente frente a las mismas cosas. Podríamos pensar la cultura como esa creación humana que nos permite configurarnos un mundo, mundo que se habita y que al mismo tiempo nos habita. Y que aquella acción cultural es la expresión estética como posibilitador de aquel juego. En palabras de Schiller (2018), solo en la unidad de la realidad con la forma completamos el concepto de humanidad como consumación a partir de la experiencia estética.

Significación espacial. La realidad, el tiempo y la propia aproximación

Desde Aristóteles (1978), el tiempo tiene un grado de conceptualización, en donde el observador debe reconstruir aquello que ya es parte del pasado y el término de la acción, refiriéndose a un movimiento determinado que pone en referencia algún otro movimiento que deseamos medir. Sin embargo, tiene un fundamento real en cuanto existe. Los cambios sucesivos existen en la realidad, pero debo construir el movimiento en el intelecto. No está el inicio y el término (ya que el inicio ya ocurrió y el término debo proyectarlo en la mente), hay fragmentos que, como en una película, la memoria y el intelecto construyen aquella realidad existente, pero que sin embargo se idealiza para poder medirlo. Por tanto, lo completamos en

la trayectoria que usamos como referencia (la vuelta al sol poniendo un punto referencial de inicio y término, usado como referencia para medir el tiempo de algo determinado). Así como una medida de distancia se mide con otra medida (el metro, por ejemplo, o las medidas del cuerpo, como las pulgadas o pies), el tiempo se mide en referencia a otro tiempo, esto es, la vuelta al sol de la tierra. La realidad de esa vuelta existe (en cuanto que llega al punto referencial de término), pero que sin embargo está completando el observador para poder construir, en el intelecto, aquel movimiento. De ese modo, entonces, reconstruimos una realidad existente que está ahí "afuera", pero que sin embargo debemos idealizar para poder reconstruir, completando la película del movimiento, de la historia, del pasado, proyectándola hacia el futuro. Asimismo, en la ciudad y nuestra experiencia espacial, configuramos una huella material. Elaboramos una notación dialógica que construye un tiempo y espacio como producto social. Lo llevamos así al signo, la apropiación, la identidad, la pertenencia. Así entonces, no es posible abstraer, de los contextos culturales, la comprensión de aquellas expresiones. En lo íntimo y lo colectivo. Desde la expresión en su más pequeña manifestación, hasta lo más amplio en el arte colectivo, el mural urbano, en los modos de habitar.

La memoria como constitutivo de nuestra identidad y la conexión con el mundo

La memoria guarda, tanto en los dispositivos electrónicos como en el animal, aquello que en algún momento se ha hecho presente y ya forma parte de los registros almacenados, donde se puede recurrir en cuanto sea necesario. Así como en los dispositivos electrónicos, el animal guarda lo captado por los sentidos, aprehendido mediante el proceso de percepción y llevado a la imaginación, que se guardará en la memoria como representación de algo pasado. En el caso animal, y a diferencia de los dispositivos electrónicos, la memoria permite asociar en el proceso intelectivo, imágenes, situaciones, circunstancias que pueden ser favorables o no para el sujeto. Gatillar emociones, deseos, pasiones que determinarán una cierta conducta. Se condicionarán respuestas a determinadas circunstancias favorables o desfavorables que son cruciales para la supervivencia, permitiendo, a través de la memoria, aprender sobre cómo responder, reaccionar frente a determinadas circunstancias que pueden permanecer o cambiar. La capacidad de aprendizaje frente a los estímulos recibidos y almacenados y, por lo tanto, la conducta, varía importantemente, otorgando al hombre no solo la facultad de respuesta frente a una circunstancia favorable o no, sino una construcción identitaria.

Heidegger (1997) plantea que el rasgo fundamental del pensar es el percibir. Lo que pensamos cuando pensamos es la realidad. Conocemos la realidad pensando en ella. Sin embargo, plantea aún la duda sobre a qué se le llama pensar. Expone, asimismo, el pensar bajo el alero de la memoria. Nuestra esencia es pensar, por lo que al meditar obtenemos el recuerdo. Pone al ente-presente en su presencia en relación con nosotros generando una re-presentación y emitiendo un juicio desde el objeto percibido y la relación representada de aquel. Así entonces, nos apropiamos de aquello. Accedemos a su identidad y su esencia que se presenta en la realidad de manera solapada, accediendo a esa verdad en un genuino despliegue de aquella realidad que se nos presenta para ser entendida sin límites. Pieper (1998) plantea al ser viviente como ser en el mundo. El mundo es el campo de relación, en donde solo un ser con interioridad tiene mundo, lo cual genera ser centro y sustentáculo de un campo de relaciones. Con más nivel de interioridad, más poder de relación y, por tanto, mayores dimensiones tiene el campo de relación de ser. Tomás de Aquino (2016) nos habla de la captación del mundo a través del asombro, en donde, con este, el mundo es más profundo y amplio. Es el despertar del conocimiento. Quien comprende no se asombra, por lo que el deseo de saber (en la conciencia de la propia ignorancia) activa la exigencia de saber. Asimismo, Sócrates (Platon, 2015) plantea también en el asombro relacionarse de manera más profunda con lo real. Alejarse de interpretaciones corrientes para asir el mundo.

Realidad entonces capturada en el pensar. Pudiendo anticiparnos. Tratar con lo ausente. Reconstruir el pasado a través de la memoria. Compartirlo. Conservarlo. Construyendo el presente desde la historia pasada. La memoria permite asociar, en el proceso intelectivo, imágenes, situaciones. Gatillar emociones, deseos, pasiones que determinarán una cierta conducta. Se condicionarán respuestas a circunstancias que son cruciales, permitiendo, a través de la memoria, aprender sobre cómo responder a situaciones que pueden permanecer o cambiar. Aquello que permite conocernos y reconocernos en nuestra relación presentepasado, construir un yo, que se compone no solo en nuestra respuesta conductual sino también en el reconocimiento biográfico de nuestra identidad personal, grupal, social, a través de nuestras vivencias y también de los relatos, historias entrelazadas, la herencia identitaria de nuestros antepasados, expresados en el arte y la experiencia estética. En el habitar manifestado desde una cultura que habla de quiénes somos y quiénes fuimos cuando nos adentramos en la expresión artística a lo largo de toda la historia humana, en todas sus formas de extensión. Desde la necesidad de resguardar la memoria plasmada en los muros, desde las representaciones teatrales, la música y la danza. En la expresión rupturista o pancarta que, como modo de manifestación, busca transformar el mundo y que, desde Schiller (2018), el arte y la experiencia estética, como un modo de dominio que permite la realización de la humanidad, asumiendo el arte como un vehículo de conocimiento, logrando acceder a nuestra naturaleza humana que permite generar un distanciamiento respecto a determinaciones de modo pasivo y llegar al dominio de un estado que en nuestra determinación nos hace libres para nuestra realización humana. Una totalidad que permite entender quiénes somos. La dirección del pensamiento, asimismo, es el desvelamiento de la verdad. La realidad. Su esencia. Pensar hace que las cosas se presenten ante nosotros, haciéndolas presente al pensarlas. Es la manifestación de la vida. Comprendemos el mundo cuando lo definimos a través del acceso sensible (aunque limitado al supeditarnos a nuestros sentidos), pero procesado, percibido y llevado a juicio. El proceso meditativo, así, permite un acceso a la realidad más profunda, aproximándonos a ella. Realidad que se nos

presenta y, sin embargo, no siempre en la cotidianeidad nos aproximamos. En la tarea intelectual nos acercamos a la verdad que encontramos en las cosas, construyendo una totalidad que nos permite reconocer una realidad. Acercándonos a aquella verdad siempre buscada como premisa humana.

Apariencia y realidad

Gadamer (2000) nos plantea un nexo entre las limitaciones en la expresión de las opiniones y la falta de libertad en el pensamiento. De alguna manera, en la búsqueda de la verdad (inherente al ser humano) en donde las cosas se mantienen ocultas, la búsqueda de desocultación permite develar aquella verdad en las cosas. Asimismo, relaciona aquel encubrimiento con la naturaleza propia del lenguaje, en donde la desocultación se produce en la sinceridad del lenguaje, el discurso verdadero. La verdad, de ese modo, es desocultación. Hay un juicio verdadero en la medida en que se reúnan el discurso y lo que la cosa es. Es deducción desde su objeto racional. Del mismo modo, desde la ciencia, la idea del método es lo que prevalece, siendo la certeza el criterio que mide el conocimiento. Desde allí, Gadamer plantea si hay en la ciencia un límite de lo objetivable, experimentando en nuestra relación con el mundo una experiencia subjetiva. ¿La verdad entonces es reducida a demostraciones? Hay allí un riesgo de compromiso inicial con lo que parecen ser las cosas, siendo una parte necesaria en la búsqueda de lo que realmente son las cosas. Aceptamos la realidad de las cosas como parecen ser. Heinsenberg (2023) nos habla del concepto de verdad científica, en donde una teoría cerrada se caracteriza por un sistema de definiciones y axiomas, estableciendo conceptos fundamentales representando una teoría idealizada. Soluciones definitivas limitadas a campos restringidos de la experiencia. Sistemas matemáticamente representables y contenidos en sí mismos de conceptos y leyes aplicables a ciertos dominios de experiencia. La mente que descubre lo que ella misma pone. Universalidad y necesidad que ya estaba. Es posible, indudablemente, ampliar esa experiencia. En filosofía ese conocimiento se desmonta. Salir de la apariencia en un hábito de pensamiento.

¿Cabe preguntarse si la verdad es un consenso? Creo que la opinión es verdadera si la cosa es verdadera. No es necesario que en la cosa se encuentre la razón de verdad. Es en el ser de la cosa y no su verdad lo que causa la verdad en el entendimiento. Las cosas son verdaderas porque son. Y conozco la cosa cuando lo conocido se da en mí. El entendimiento es verdadero en cuanto tenga la forma propia de su naturaleza. Semejanza de la cosa conocida. Es verdadero en cuanto tiene forma propia de su naturaleza. Esto es, la semejanza de la cosa conocida. Su forma en cuanto cognoscente. Conocer tal conformidad es conocer la verdad.

Y desde el lenguaje, nos dice Gadamer, en donde utilizamos distintas formas de comunicación supeditado a los elementos que el lenguaje nos ofrece, lograr la univocidad planteado como tarea filosófica. Un metalenguaje que ofrezca la expresión de verdad de lo que ahí está. Ahora bien, más allá del discurso o de cómo expresamos lo que experimentamos, la cuestión es si aquello que percibimos, teniendo como acceso único a aquella verdad a nuestros sentidos, podemos estar bajo una verdad parcial o distorsionada sin siquiera tener conciencia de aquello. Plantea así Gadamer, que no puede haber un enunciado del todo verdadero. Aquellos se formulan desde una motivación subjetiva, una solapa de prejuicios que condicionan una respuesta. Entendemos, de esta manera, aquel acercamiento que tenemos del mundo desde más allá de la imagen refleja proporcionada por los sentidos. La comprensión, la cultura, experiencia, historia y el significado determinado por las características del receptor. En el proceso de percepción asoma el mundo individual interior, condicionado a la existencia histórica, identitaria, entendiendo una totalidad desde el presente, pero relacionándolo con un pasado latente, o bien revisando dicho pasado desde una nueva comprensión de la experiencia vivida, reconociéndonos en dicho pasado para comprendernos en el presente. A través de la filosofía me libero de los prejuicios. La filosofía muestra. No demuestra. De alguna manera, cuando volvemos a revisar nuestra historia desde una mirada ya desde el exterior, no ya como partícipes sino como espectadores (y no me refiero solo a la observación de nuestra propia experiencia de nuestra infancia sino la mirada amplia que implica ver hacia atrás la historia de un pueblo), podemos comprender nuestro presente, desde una mirada tal vez menos emocional y, por tanto, más amplia y menos subjetiva. Resolver aquellos códigos que permiten entendernos de alguna manera (y esto ya desde una mirada personal) en nuestro presente, desde nuestro pasado constituyendo nuestra identidad. Allí, desde la filosofía, liberamos lo empírico para mostrar la verdad. Aun cuando sea una verdad individual. Nos constituimos a través del relato.

Gadamer nos habla de cómo el lenguaje nos permite acercar a una verdad sin interpelación. Sin consenso. Sin abarcar una verdad total. La verdad se valida en su intención de validez. El discurso presenta lo conocido al otro. Es un espejo de la realidad. Y en su interpretación, damos una lectura que puede afirmarse como verdadera en la medida en que nos acerque a ella.

Rusell (1972) plantea la permanente búsqueda de la verdad, que no posible para su acceso desde el sentido común. Explicar el mundo, llegar a la reconstrucción de los fundamentos de este, es algo de lo que la filosofía se ha ocupado desde siempre. Tenemos, sin embargo, el velo de las creencias y pasiones. La supeditación de nuestros sentidos, la sensación, la observación, destruyendo cualquier posibilidad de certeza. Debemos, además, creer en nuestra memoria; o testimonios. Confiamos en la memoria, sin embargo, puede engañarnos. Revivimos el pasado en una recreación que puede ser distorsionada, sin embargo, vital en la construcción de nuestra conciencia. El acercamiento de las percepciones nos puede acercar a las causas externas. Podemos encontrar una confirmación en revelaciones, sin embargo, no podemos liberarnos de la memoria como fundamento de nuestro conocimiento. Hace aquí, entonces, aquella distinción en donde plantea la filosofía como la refundación del conocimiento. Desde el lenguaje y su capacidad de penetración, en donde podemos salir de la apariencia y entrar en la realidad. Por un lado, presenta el mundo aparente, la percepción externa de los objetos y, por otro, la

introspección. Lo subjetivo y privado y la introspección que implica una expansión hacia el mundo mental. En el proceso de percepción es posible captar una realidad física vinculada a las ondas lumínicas del objeto que otro sujeto también puede percibir, sin embargo, a través del pensamiento, desarrollo algo único e individual. Ambas, sin embargo, las considera en un paralelismo de pensamiento. Y en ambos casos, una traducción en el lenguaje con inferencias que se constituyen con el dato inexpresable. Nuestras creencias, asimismo, pecan de cierta soberbia. Aquello que decimos conocer, no lo conocemos. Define poco. Es vago e impreciso. Hay realidades que requieren más examen. La filosofía, entonces, desmonta ese pensamiento. El deseo de saber, de llegar a la verdad, es propio del ser humano. Salir de la apariencia para lograr llegar a la penetración desde el hábito del pensamiento. Entrar en la realidad. Tomar lo que no está en la apariencia. Lo que decimos conocer, no permanece. Hay una diferencia entre lo que decimos de algo y lo incompleto de su percepción. No es suficientemente seguro. Un objeto no aparece igual para los observadores, ya que, aunque coincidimos en la realidad, puede ser distinto como aparece en base a la sensibilidad. Hay, en el proceso de percepción, una interpretación de la realidad. Puede haber diferencias entre aquel conocimiento impreciso (supeditado a posibles defectos en el órgano receptor), manifestando contradicciones.

Podemos ver en Aristóteles (1978), que se interpreta que, en el acto sensible, captamos una realidad material, que sin embargo no integramos sino en la réplica, el espejo de aquello que estamos captando, que se encuentra en el intelecto. La realidad material es captada por medio del conocimiento sensible y entendida por medio de una realidad formal, inmaterial, así como la cera que recibe la impresión del sello. En esta captación de lo material no está la cosa, sino aquella realidad expresada inmaterialmente captada a través de aquello que estamos percibiendo (los colores, sabores o sonidos) y es a través de ella, por medio del conocimiento sensible, que podemos generar esa abstracción de la realidad. Hay una representación de las cosas en el intelecto que permite conocerlas. Los órganos, que pueden engañarnos en cuanto a generar una captación distorsionada, informando algo errado. O bien, en el proceso perceptivo generar una representación parcial, que se limita a las capacidades de los órganos. Las facultades sensibles, sin embargo, se poseen en cuanto la necesidad de la especie lo requiere (la visión nocturna, por ejemplo, en el caso de los animales que cazan su presa durante la noche, la facultad auditiva aumentada en otros, o bien, la ausencia de una facultad cuando no se requiere, dada la naturaleza del animal), la falla señalada se refiere a aquella existiendo la facultad.

En este sentido, cabe preguntarnos si el acceso al mundo material es un amasijo de apariencias que difuminan la realidad. Si nos mantenemos en el espacio de la sensibilidad, nos mantendremos en una dimensión que no tiene medida en sí misma. Platón nos diría que en el conocimiento múltiple de opiniones no ofrece fe. En el devenir están las conjeturas y es en la esencia donde está la dialéctica, las ideas morales, el conocimiento, lo inteligible. Kant (2007) nos plantea una realidad que se nos aparece, a la cual solo tenemos acceso a través de nuestros sentidos. Nos aproximamos entonces a una realidad que, por medio de nuestra sensibilidad, nos vincula y relaciona por medio de un juego que nos ofrece la experiencia estética. El juicio del gusto explica este vínculo que, en el aparecer del objeto, que es un particular, se genera un sentimiento, manifestación de una reflexión que une nuestras facultades de imaginación (que comprehende los particulares) y el entendimiento (que los reúne) y las pone en juego. En este juego, entonces, de aquellas facultades se genera el sentimiento de placer o dolor. Juicio en sus rasgos desinteresado y universalizable, por tanto hecho en cuanto facultad humana, subjetivo sin embargo como facultad (más allá del objeto material) en cuanto a la posibilidad de juicio y juego que encontramos en el correlato que se expresa a priori. Comprender, juzgar, crear y actuar como un todo que participa entretejido. La subsumisión de lo que se nos presenta a un todo coherente. En el encuentro de aquel juego con una secreta finalidad que guarda una estructura y expresada en nosotros.
Estamos subsumidos desde nuestra experiencia individual, destinados a encontrarnos, aprehender y actuar de manera entrelazada, comprendiéndonos como seres sociales. Desde nuestra individualidad integrada en un todo.

Conocer como un reconocerse

Por otro lado, en la abstracción y el proceso perceptivo hay un juicio. El proceso intelectivo abstrae, procesa, relaciona, filtra, es un proceso que elabora, resignificando desde lo aprendido, su memoria, experiencia y, por lo tanto, vinculándose con el mundo desde su propia interpretación. La fortaleza de aquello es el molde, la impresión diferente que cada quien le da a lo que nos rodea, dando esa diferencia que hace encontrarnos o diferenciarnos, otorgando riqueza en nuestras relaciones sociales, humanas, individuales y colectivas, identificándonos o bien diferenciándonos según vemos e interpretamos el mundo. La percepción no es causa de la realidad. Hay una realidad sin ella. La percepción es activa, le imprimimos una identidad. No es un mero contenido sensible, es una interpretación. Cuando imaginamos aparece el objeto sin aquel. En la introspección ahondamos en el campo mental entre la conciencia intelectiva del sujeto sobre el fenómeno que involucra. Es el acto mental fundamental con el que conocemos la realidad. En ensimismamiento. Deducción. Inferencia. Concluimos derivado de la percepción. Es una derivación mayor de lo que estamos conociendo, llegando a lo particular. Una elección como una manera de ver el mundo, encontrando tal vez más preguntas, como transformación de la percepción.

El lenguaje declarativo en el conocer

Sokoloswki (2013) aborda el discurso cuando reflexionamos y lo que en ello se manifiesta. No solo desde el lenguaje mismo, sino en su elaboración y meditación de las entidades reveladas. En donde hay una articulación y una apropiación asumiendo una posición, somos agentes de verdad en donde ponemos de manifiesto, en los ejercicios del lenguaje, una revelación que asoma. Ahí donde hablamos sobre las cosas que aparecen. Plantea, además, que sin declarativos no podríamos dar cuenta de nuestra presencia como hablantes. Aparece el yo desde el

yo declarativo. En el lenguaje tenemos pensamientos que se amplían y desarrollan, elaborando mayores pensamientos. Asociamos, entretejemos y relacionamos cosas que pueden no estar presentes. Estamos ligados a la verdad a través de la expresión del lenguaje, expresión de la razón que conecta y pone de manifiesto el mundo. No podemos no pensar ni pensar sin palabras. No podemos estar al margen de expresiones lingüísticas. Agregaría aquí todas las formas de expresión en donde el ser se manifiesta y nos comunica. Asomando ya desde la distancia, la comprensión de un mundo que nos habla no solo desde la palabra. Desde el mirar, el habitar, los secretos mejor guardados asomados en las huellas sutiles, discretas y también pretensiosas.

Entendemos el conocer cuando nos damos cuenta de nosotros mismos. ¿Hay relación entre captar un objeto y captarse a sí mismo? La relación es lo que lleva a nombrar algo en aquella relación. Lo inteligible de algo que se relaciona con el mundo y yo. Nos captamos a nosotros mismos. Hay una necesidad de inteligencia que necesita saberlo todo. Necesita la causa. El por qué. Remontarse a algo que dé razón de todo. La inteligencia, cuando hace esto, se expresa en términos del lenguaje. El juicio es un acto. Vamos comprendiendo más. La elevación del pensamiento, que da mayor perspectiva al acortar el espacio. Entender todo sin tener la ciencia de cada cosa en particular. Porque abarca lo otro que tiene de inteligible. El orden del universo y sus causas. La capacidad de síntesis, regulación a priori para integrar los objetos. En el lenguaje articulado, en la construcción sintáctica. Reflexionando sobre el futuro, el pasado, rasgo distintivo del ser humano. Hay una utilización del verbo en relación con la realidad, por lo que nos conectamos no solo con nosotros mismos sino con esa realidad cognoscible y, por tanto, revelable. Hay una relación consciente entre la realidad y el uso de las palabras, siendo el lenguaje un espejo de la realidad. La razón, por otra parte, anticipa en un vacío de relaciones directas -pensamiento of line que plantea Husserl (2022) en donde entendemos una secuencialidad, dándole valor a los momentos.

No existe una manipulación de la realidad, el lenguaje manipula la referencia que se hace de ella. Hay un relato que nos permite comprendernos en retrospectiva y darle significado.

Significados urbanos

La ciudad puede ser leída, entendida, como un texto. Contenedores de diversos enunciados en sus fragmentos, portadora de códigos y signos que nos dicen algo. Para penetrar el tema de las significaciones es necesario tomar las nociones de significado presentes en la Antropología Social. La antropología se pregunta por el significado en cuanto tal a partir de Geertz (1973), en especial cuando este señala que la cultura es un patrón históricamente transmitido de sentidos incorporados de símbolos. Plantea que el concepto de cultura es esencialmente semiótico, asumiendo al hombre como un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido. Considera que la cultura es esa urdimbre y que él análisis de la cultura ha de ser, por tanto, no una ciencia experimental, sino una ciencia interpretativa en busca de leyes.

Analizar es, para Geertz, desentrañar estructuras de significación y determinar su campo social y su alcance. El asumir la validez de las significaciones como símbolos culturales lleva invariablemente a plantearse el tema de la representación (imagen, signo, en definitiva, metáfora urbana). Ello es expresado por Derrida: "Metáfora circula la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones, limitaciones y prescripciones de velocidad. De una cierta forma –metafórica claro está, y como modo de habitar- somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por la metáfora" (Derrida, 1978). La metáfora es, entonces, en su particular condición, un vehículo que echa a andar la idea de representación. En ella se hace presente una necesidad imperiosa: develar el sentido que subyace tras de sí. La metáfora encerraría, en el fondo, no solo el imaginario de un procedimiento del que resulta lo metafórico en sí, sino la cualidad propia del signo y de lo simbólico en cuanto tal; la idea misma de la representación y, en su origen, la noción de la diferencia.

Este paisaje urbano de nuestra mirada, en cuanto imagen percibida, no es un producto inerte. Es activo, transforma lo que toca. A través de circuitos, a veces subliminales o imperceptibles, transmutan la percepción en nuevas formas de subjetividad. Recrea correlatos de miradas y percepciones que participan en el modelado y articulación del sentido de la vivencia, de la comprensión y de la experiencia, especialmente en el plano de la producción de lo cotidiano. Es así como el espacio reingresa en el proceso social que lo constituye. Los constructos y preexistencia cognitivoactitudinales, puestos en juego en la concepción y la recepción de la obra, cambian. Algunos se desgastan, otros se eclipsan, otros se sumergen en las formas de olvido, otros sobreviven resignificados en la historicidad. Emergen así nuevos paisajes y nuevas representaciones. Permanecen paisajes amnésicos que flotan en la obsolescencia de sus significados.

El ser humano existe en el espacio y el tiempo, pero la experiencia de ello ha de manifestarse significativamente, es decir, a través de una semiosis que acontece en la semiósfera tanto individual como colectivamente. No se puede, por tanto, comprender lo humano sin aproximarse al desentrañamiento de las estructuras de significación que lo constituye. La persona significa. La posibilidad del ser reside en su significación. Todo producto humano se encuentra afecto a significación. Los productos culturales, objetos, artefactos o prácticas, la poseen y son susceptibles de resignificación. Si bien hay significación radicalmente entrañada en la expresión de la obra, no es evidente que tal significación pueda constituirse en un "mensaje" (forma de lenguaje, al servicio de las necesidades de información y comunicación humana), ni es claro a quién está dirigido. El mensaje supone un proceso constituyente: una intención puesta comunicacionalmente en acción, una articulación de significados según un esquema organizador, una codificación retóricamente mediada, una anticipación de contenidos de conciencia constitutivos de la dotación social de sentido, una construcción social de realidad y de memoria social constitutivas de las condiciones de recepción con las que el mensaje interactúa.

Marshall Bermann (2021) ha demostrado que la predilección por lo cotidiano ha estado siempre presente en el corazón del arte moderno, que buscó barrer con las nociones clásicas de la estética de la elevación. Para una estética de lo cotidiano, como para la percepción artística de lo inestable y la fragmentación de la experiencia en la ciudad, Baudelaire (2023) es, obviamente, una figura clave. En los trabajos de este escritor francés, la banalidad y la belleza no eran incompatibles. Por lo contrario, para Baudelaire lo bello podría suceder solamente a través de la transformación artística de lo cotidiano. Es, entonces, desde los eventos accidentales y objetos cotidianos donde la poesía germina; es una experiencia cotidiana donde la estética se instala y se extiende para suscitar una sensación de belleza sin necesidad de una intervención artística ligera. Además, la decisión artística estimula el shock de la experiencia de lo cotidiano hacia un axioma de lo poético, que está conectado inextricablemente con el motivo (con el tema) de la metrópolis, el cual era todavía un tema impensable en la orientación clásica de la estética. El interés artístico que confabula la metrópolis y la experiencia de lo cotidiano ha resurgido a menudo desde el siglo XIX (desde el realismo) y ha evolucionado significativamente en ese siglo. En el inicio de la vanguardia del siglo XX, por ejemplo, la ciudad constituye no solamente el lugar donde el arte podría sumergirse en lo crudo de lo vulgar, de la multitud industrializada, sino también presentada esta misma como un escenario en el cual la banalidad del día a día podría ser sublimada.

Aparece en aquella transformación artística de lo cotidiano. Instalándose en el axioma poético sublimando el día a día, transformándolo en milagro de la realidad alienante.

Y en estos juegos de lenguaje, en los fragmentos, en el conjunto de conjuntos que generan formas de vida que habitan su heterogeneidad, encontramos la medida cultural donde se encuentran el pasado, el presente y el futuro. Donde se provoca una reacción emocional que tiene lugar por la óptica, el escenario ciudadano y las series fragmentadas. El lugar donde el cuerpo percibe la imagen y el contenido.

Cuando experimentamos la ciudad, lo que vemos es la relación entre las cosas y nosotros mismos. La visión está en continua actividad, constituyendo un presente en el que también estamos inmersos. Somos también vistos en una naturaleza recíproca. Podríamos decir que en nuestra experiencia nos vinculamos y formamos parte de la estética urbana y la relación con ella. En el mirar, reconocer, reconocernos en ella a través de los signos, los relatos, los murales, cuando los miramos y nos ven ellos, cuando compramos sopaipillas y un café caliente en el puesto callejero para seguir nuestro recorrido, sortear la baldosa rota y alguien que nos mira, va también por una sopaipilla. Acciones cotidianas que conectan con un actuar individual, pero también colectivo. Sin duda, no es separable la experiencia del espacio urbano con su conocer. Las ideas que formamos del mundo no son posibles de mantener desde una posición como espectador. Interactuamos en él relacionándonos con otros desde las acciones, la cultura urbana, dándole significado. Leemos la ciudad y la ciudad nos lee con nosotros en ella. En lo más cotidiano e íntimo, en lo más singular y público. Adquiriendo significado en cuanto lo hacemos propio, pero también colectivo. Porque representa un momento que va más allá de la sujeción temporal. Un acto convertido en un estado que nos reúne y significa, ahora convertido en lugar. Desde un vernos nuevamente en esta interacción mutua con rostros y pasajes reconocibles.

Maturana (2006) nos afirma: "Todo quehacer humano se da en el lenguaje y lo que en el vivir de los seres humanos no se da en el lenguaje no es quehacer humano; al mismo tiempo, como todo quehacer humano se da desde una emoción, nada humano ocurre fuera del entrelazamiento del lenguaje con el emocionar y, por lo tanto, lo humano se vive siempre en un conversar". Conversar y conectarnos. Un participar haciéndose parte, expresado en el paisaje de la ciudad, en el arte, en la experiencia estética.

En aquellas expresiones transmitimos, a otro, procesos de pensamiento que nos permiten conectarnos. Y aquel lenguaje, en sus formas de comunicación, no se explica solo como transmisión con señal inalterable. Eso aísla el texto de la cultura y del espacio histórico que lo contiene. Representa una concepción que dejaría fuera procesos de transformación y adecuación de la acción comunicativa, los que se ejercen en relación a reacciones preexistentes que son pertenecientes al género humano. Tener algo que decir, revelado a través de la expresión en la ciudad que es insoslayable a la cultura como expresión de su tiempo en cualquiera de ellos.

Conclusiones

El ser humano existe en el espacio y el tiempo, entre la relación pasada y la proyección hacia el futuro; y la experiencia de ello ha de manifestarse significativamente. No se puede comprender lo humano sin aproximarse al desentrañamiento de las estructuras de significación que lo constituye. La persona significa. La posibilidad del ser reside allí. Todo producto humano se encuentra afecto a la significación, los productos culturales, la historia (su relación presente-pasado) y la identidad. Y el mensaje supone un proceso constituyente: una intención puesta en acción desde el lenguaje articulado desde lo propio. Significados según un esquema organizador, una codificación mediada, una anticipación de contenidos de conciencia con dotación social de sentido, construcción social de realidad, de memoria social, de identidad constitutivas de las condiciones de recepción con las que el mensaje puede interactuar y comunicar lo que no está materializado. Y desde allí, buscar la verdad.

Ese momento suspendido del espacio tiempo que nos entrega significado en cuanto somos parte de él en nuestro actuar cotidiano. Aspiramos de algún modo a transformar el mundo mediante la forma. O bien, lo hacemos de algún modo en nuestra experiencia estética, más allá de un arte suspendido desde la esfera culta supeditada a la valoración de mercado otorgando estatus (porque desde allí podríamos cuestionarnos qué califica al arte digno de museo en una producción ya liberada de forma, concepto y contenido, en donde la posibilidad de la incomprensión de la obra, desde el

espectador, yace en el desconocimiento de los códigos que se encuentran en la psicología del artista, siendo la producción social y económica la consideración artística reducida a criterios económicos y de mercado. El valor de cambio como valoración y supeditado a una impostura a priorista del sujeto que lo realiza ensayada en el mercado artístico). La experiencia estética va mucho más allá de eso. La obra volcada y abierta en nuestro actuar, que nos hace partícipes. La regulación libre, que asume el nuevo aparecer de las cosas, las hace propias para generar algo nuevo. La estética y la cultura asumen el mundo sin recibir simplemente las cosas, sino transformándolas. Y nosotros en ella.

La huella material abre un campo de lenguajes. Habitamos y ubicamos al objeto y al capital cultural, dándole significado, ubicándonos en un lenguaje propio y uno común. Cualidades intangibles, no desnudas de preconceptos e historias acumuladas en el cuerpo, pero sí encontrándonos desde las diferencias individuales a la producción de relatos colectivos, cuyas huellas van quedando impresas en la ciudad, otorgándole significado cultural, social, estético.

Agradecimientos

Universal: Muchos incondicionalmente viven aquí apoyando de algún modo este camino. Familia, amigos, colaboradores innatos, bastón de momentos cansados. El agradecimiento es milenario. La fama de todos se encuentra en este corazón. A veces esquivo. Muchas otras, patiperro.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1978). De Anima II. Madrid: Ed. Gredos.
- Baudelaire, C. (2023). Las flores del mal. Madrid: Ed. Austral.
- Berman, M. (2021). Todo lo sólido se desvanece en el aire. Madrid: Ed. Anthopos.
- Gadamer, H. (2000) Verdad y método. Madrid: Ed. Sigueme.
- De Aquino, T. (2016). Cuestiones disputadas sobre la verdad. Pamplona: Ed Universitaria de Navarra.
- Heidegger, M. (1997). Filosofía, ciencia y técnica. Santiago: Ed. Universitaria.
- Heinsenberg, W.(2023). Cambios en los fundamentos de la física. Madrid: Ed. Fe de Ratas.
- Husserl, E. (2022). El análisis fenomenológico de la memoria. Buenos Aires: Ed. Río Cuarto.
- Kant, I. (2007). Crítica del juicio. Madrid: Ed. Tecnos.
- Maturana, H. (2006). Desde la biología a la psicología. Santiago: Ed. Universitaria.
- Pieper, J. (1998). El ocio y la vida intelectual. Madrid: Ed. Rialp, S.A.
- Platón. (2015). La República. Madrid: Ed Mestas.
- Russel, Bertrand, Fundamentos de filosofía. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1972
- Sokoloswki, R. (2013). Fenomenología de la persona humana. Málaga: Ed. Sigueme.
- Schiller, F. (2018). Cartas sobre la educación estética del hombre. Madrid: Ed. Acantilado.

ACTUALIDAD CEAUP

UNIVERSIDAD CENTRAL Y FUNDACIÓN LOS SACRAMENTINOS FIRMAN CONVENIO DE COLABORACIÓN

A pasos del edificio VK1, en Arturo Prat con Avenida Santa Isabel, se encuentra emplazada la Iglesia Los Sacramentinos, estructura religiosa de la congregación del mismo nombre que llegó a inicios del 1900 y se asentó definitivamente con esta basílica en 1934.

El templo, construido de hormigón armado, similar a la iglesia del Sagrado Corazón de París, Francia, está compuesto por una cripta subterránea de 1.500 mt. cuadrados y una iglesia superior de estilo neorománico y neobizantino de tres naves, con elevadas torres e imponentes cúpulas, la principal de las cuales fue adornada con una gran cruz. La iglesia fue diseñada por el arquitecto chileno Ricardo Larraín en 1934 y la ingeniería por el calculista francés Victor Auclair.

Su grandeza no queda ahí; el interior destaca por su ornamentación de pisos de parquets de madera de fabricación nacional, vitrales elaborados en Francia y Argentina, comulgatorio de mármol también importado de Francia y un órgano encargado especialmente a Alemania. Historia que tuvo su bendición en 1910 por el Papa Pío X y que años más tarde, en 1991, sería declarada Monumento Nacional en categoría Monumento Histórico.

Con el paso del tiempo, el terremoto de 2010, su continuo uso y el incremento de feligreces, incluso extranjeros en los últimos años, la Iglesia Los Sacramentinos no solo se ha establecido como hito del sector de Parque Almagro, sino que además ha requerido de ayuda profesional y académica, la que se confirmó se hará desde la Facultad de Ingeniería y Arquitectura.

La Fundación Los Sacramentinos, encargada de salvaguardar y gestionar la Iglesia como centro de diversas actividades que motiven a la comunidad y su entorno, junto con la U. Central a través de la FINARQ, firmaron un convenio de colaboración, el que se materializó en la firma del acuerdo, pero también en la primera visita de representantes de la casa de estudios al templo.

Es así que, guiados por el Padre Alejandro Fabio, el recorrido por los distintos sectores de la Iglesia fue realizado por el Presidente de la Junta Directiva, Dr. Patricio Silva; el director de la Junta Directiva, Emilio Torres; el Vicerrector de Desarrollo Institucional, Cristián Nicolai; el Fiscal Julio Contreras; el Decano de la Finarq, Dr. Cristián Millán; y el Secretario de Facultad, Dr. Rodrigo Ramírez, además de la Concejala de la Municipalidad de Santiago, Rosario Carvajal; el investigador de la Finarq y coordinador académico del convenio, Marco Valencia, el director de Arquitectura del Paisaje, Uwe Rohwedder; el director de las carreras de Ingeniería Civil en Obras Civiles e Ingeniería en Construcción; Alejandro Torres, entre otros.

Tras la firma de este convenio se crearán mesas de trabajo en las que se puedan determinar las necesidades de la Fundación y la Iglesia Los Sacramentinos, la forma de apoyo profesional y académico que la Finarq puede brindar, establecer espacios de capacitación y velar por el logro de los fines acordados.

Académicos de FINARQ, autoridades de la Universidad Central y miembros de la Fundación Sacramentinos en la ceremonia de firma del convenio en la Iglesia del Santísimo Sacramento.

La concejala por Santiago, Rosario Carvajal, junto con el académico de CEAUP, Marco Valencia, durante la ceremonia de firma del convenio entre la U. Central y la Fundación Sacramentinos.

CONVERSATORIO SER MUJER Y ARQUITECTA DEL PAISAJE/ ARQUITECTA UCEN

Arquitectas docentes y directivas Ucen (collage por Paula Seguel)

Docentes y directivas Arquitectura del Paisaje Ucen (collage por Claudia López)

En el marco del mes del 8M, y de la bienvenida organizada para las nuevas y los nuevos estudiantes de las carreras de Arquitectura y Arquitectura del Paisaje 2024, el colectivo de académicas de ambas carreras "Zomos Colectiva" realizó el Conversatorio "Ser mujer y arquitecta del paisaje/arquitecta UCEN", el viernes 18 de marzo pasado. En la instancia, las egresadas y hoy docentes Paula Seguel, Claudia López y Vanessa Visitación, así como las estudiantes egresadas en titulación Valeria Cartes y Catalina González, dieron sus testimonios evidenciando el avance –aunque no el fin– de la disminución de la brecha de género en estas disciplinas y en la Universidad.

Igualmente, en la instancia, a través de las exposiciones de Paula Seguel y Claudia López, se rindió homenaje a las mujeres que han sido parte y sustento de la historia de las carreras de Arquitectura y Arquitectura del Paisaje en la Universidad Central, abriendo camino en ellas desde sus roles como docentes, directivas y decanas, algunas de ellas hasta hoy.

Entre ellas, se destacó para la carrera de Arquitectura a Eliana Israel Jacard, la primera docente y co-fundadora de la carrera de arquitectura en 1983 (junto a René Martínez), y que asumió luego como la primera Directora de la carrera y, posteriormente, como la primera Decana de la, entonces llamada, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, siendo una profesora activa hasta sus días de retiro, en el año 2015. Luego se incorporarían las docentes Beatriz Buccicardi (actual Presidenta del Colegio de Arquitectos de Chile), Joan MacDonald, Liliana Anduaga y, en la línea de estructura, la profesora Isabel Zúñiga, cuyas ayudantes y luego docentes María Luisa Zúñiga e Isabel García (hasta hoy) continuarían consolidando el área. También destacan Pamela Chiang, la primera profesora de taller, incorporada en los años 1990, y luego Mirta Halpert (q.e.p.d.) a fines de esa década, aportando en taller y en investigación. Fue destacada, también, la arquitecta docente y coordinadora de la Línea de Edificación Ana María Lisboa, quien en 2015 asume como Decana de la, entonces, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje. De esta forma, la Facultad ha contado durante su trayectoria con dos Decanas y tres Directoras para la carrera de Arquitectura, actualmente estando en el cargo Carola Brito.

Igualmente se resaltó a la docente Gabriela Armijo, fundadora en 2003 del Laboratorio de Bioclimática, siendo precursora en la línea de acondicionamiento térmico, tarea que continúa hoy la egresada UCEN Paula Seguel. También se destacó la singular labor de Pilar Silva en el área de taller, así como de Patricia Inda y el grupo de egresadas en el área de tecnología y prácticas: Soledad Pérez (la primera profesora ayudante arquitecta de esa línea), Vesna Gilbert, Francisca Prat y Andrea Núñez, que trabajaron a la par con Fernando Sepúlveda; el aporte, en la línea de Urbanismo, Historia y Teoría, de Yolanda Acevedo, Gemina Ahumada, así como de las arquitectas e investigadoras Beatriz Aguirre y Beatriz Navarrete; de Astrid Lederman, de las profesoras Alejandra Pulgar y Carolina Hito en composición; y de las profesoras egresadas Marisol Rojas, María José Campos, Jenny Dabner y Marcela Arellano, la última desempeñándose como Secretaria de Estudios de la Facultad. Al día de hoy, tres egresadas de la carrera son docentes en ella: Paula Seguel, Verónica Saud y Karen Lehmann.

En cuanto a la carrera de Arquitectura del Paisaje –surgida primero como Ecología y Paisajismo (1988-2002), y luego Ecología y Paisaje (2002-2006) –, dada su menor (e interrumpido) desarrollo en tanto formación profesional en el país, se destacó en la instancia el aporte de académicas de diversas disciplinas que colaboraron y colaboran en la conformación del perfil profesional actual. Primero, se destacó a las cinco Directoras mujeres entre las nueve personas que han ejercido la Dirección de la carrera desde su inicio, el año 1988: María Ester Aljaro, proveniente de las ciencias naturales; luego María Elena Valencia, diseñadora paisajista; y, tres egresadas UCEN, la ecóloga paisajista Galit Navarro y las ecólogas paisajistas y arquitectas del paisaje Claudia López (s) y Jadille Mussa. Igualmente, se destacaron por su aporte como las primeras docentes del área de taller en los años 1990, a las diseñadoras paisajistas Mónica Palma (docente desde 1989 hasta hoy), María Elena Valencia, Gabriela Tauler (q.e.p.d.) y Mónica Morales. También apoyaron el área de taller la artista textil Ester Chacón, quien también consolidó el área de composición, y, en años recientes, Magdalena Barros (arquitecta con postítulo en Arquitectura del Paisaje); a quienes seguirían como ayudantes y luego profesoras de taller las egresadas UCEN Galit Navarro,

Francisca Toledo (q.e.p.d.), Rocío Bize, Claudia López, Jadille Mussa, Francisca Fernández, Francisca Saelzer, Marcela Castillo y, desde 2023, Luna Chiang. También se destacó el aporte de otras docentes a la formación multidisciplinaria de la carrera: en el área geografía y ciencias de la tierra, Ana María Wegmann (docente desde los inicios de la carrera hasta hoy), Ximena Toledo y, desde 2007, Janet Pérez; Ester Aljaro en botánica; Raquel Peñaloza en ecología; en historia y teoría, la diseñadora Dora Muñoz, luego Gabriela Tauler y, desde 2013, la egresada UCEN Claudia Márquez; Ute Von Schmieden en la línea de arte y agronomía-manejo y reproducción de plantas, y en esta última área también, Gabriela Saldías, desde 2007 hasta hoy, a cargo del vivero de la carrera. Varias de estas académicas han aportado importantemente con sus proyectos e investigación al desarrollo disciplinar.

Es de destacar, así, en el trayecto de ambas carreras –40 años para Arquitectura, 35 años para Arquitectura del Paisaje–, la inmensa labor de profesoras jornadas, pero también a honorarios (o externas) y de profesoras ayudantes, que han sido parte de la formación de las generaciones de profesionales, contribuyendo a una formación en igualdad y en equidad. Las académicas concluyeron en la importancia y la necesidad de seguir profundizando en el estudio del aporte académico femenino a ambas carreras en la Universidad.

SEMINARIO DE CIERRE DEL PROYECTO "JARDINES EFICIENTES PARA EL ESPACIO PÚBLICO DE LA REGIÓN METROPOLITANA"

El 25 de abril de 2024 se realizó en dependencias de la Universidad Central de Chile el seminario "Jardines Eficientes para el espacio público de la Región Metropolitana". Este evento tenía el propósito de difundir los objetivos y resultados del Proyecto del Fondo de Innovación y Competitividad (FIC) del Gobierno Regional de la Región Metropolitana de Santiago, denominado "Capacitación Jardines Eficientes para Espacio Público de la Región Metropolitana de Santiago, RMS (BIP N°40044421-0)".

Durante 6 horas de trabajo y con cientos de participantes, las autoridades de la Universidad y del Gobierno Regional remarcaron la importancia de este tipo de proyectos para incrementar la calidad de vida de la población en la región. Uwe Rohwedder, director de carrera de Arquitectura del Paisaje, señaló que los proyectos de esta naturaleza aportaban a la formación de las/os estudiantes, ya que los involucraba tanto en las asignaturas de su currículum como en la profundización de sus intereses y en las prácticas de profesionales. Rodrigo Ramírez, Secretario de Facultad, describió que en la Facultad de Ingeniería y Arquitectura de la U. Central se promovían los proyectos de innovación en su sentido más amplio, aportando tanto al desarrollo de nuevas ideas aplicadas como de la investigación básica para la conservación. Posteriormente, el jefe del Departamento de Medio Ambiente del Gobierno de Santiago, Mauricio Fabry, relató durante la jornada la confianza del Gobierno para con los investigadores y la Universidad Central para desarrollar este tipo de acciones.

María Inés Díaz, encargada de Gestión de Agua del Departamento de Medio Ambiente del Gobierno de Santiago, Rosa Chandía, investigadora de la UTEM, y Nélida Villaseñor, ornitóloga de la Universidad Bernardo O'Higgins, describieron los desafíos y criterios eco-ambientales y de sostenibilidad que deberían propender los proyectos en la infraestructura verde urbana de Santiago.

En su presentación, la investigadora y profesora de la U. Central, Francisca Fernández, directora del proyecto, describió la problemática que abordó esta propuesta, que se refiere tanto al avanzado estado de obsolescencia o pérdida de adaptación climática de la infraestructura verde en el área pública urbana de la RMS y la necesidad de recambiar la actual composición de la flora urbana por especies nativas de bajo consumo hídrico. El coordinador del Proyecto, investigador Javier Figueroa, mostró a la audiencia los resultados de 12 módulos experimentales que contenían 34 especies nativas (entre árboles, arbustos, hierbas y suculentas) y más de mil individuos sometidos a 4 tratamientos que combinaban 2 tipos de riego (aspersión versus goteo subterráneo) y dos tipos de suelos (suelo mejorado versus suelo con gravilla). Posteriormente, el investigador Víctor Monzón, perteneciente a la Universidad Católica del Maule, mostró la asombrosa diversidad de abejas y otros insectos, tanto exóticas como nativas, que fueron posibles de registrar durante todo el año 2023 en los módulos experimentales donde se desarrollaban las flores de las diversas plantas ensayadas durante el verano como en invierno. Igualmente, el investigador de la FINARQ, Sergio Cárdenas, detalló los resultados del estudio sobre la diversidad de microorganismos que se desarrollan en el suelo de los tratamientos y que aportan a la calidad de los suelos y el funcionamiento de las plantas. Finalmente, Oscar Nordio expuso en detalle las condiciones técnicas de los tipos de riegos utilizados en los módulos experimentales y describió el consumo de agua que fue posible ahorrar, de acuerdo a los modelos estándar utilizados para el riego de la vegetación urbana en Santiago.

Antes de finalizar, la investigadora Margarita Reyes dirigió un conversatorio con representantes de la comunidad (Héctor Hernández, Parque San Mateo Curacaví, y Miguel Fernández, JJVV Parque Almagro) y funcionarios de municipalidades de la región (Tamara Merino, Municipalidad de Santiago, y Michel Arredondo, Municipalidad de San Joaquín) con el propósito de intercambiar opiniones sobre los desafíos y definir los principales actores del mundo público y privado que deberían participar en un proyecto comunal o intercomunal para utilizar y promover plantas nativas en el espacio urbano. Antes de la despedida, toda la audiencia y participantes se dirigieron al Laboratorio Abierto de Biodiversidad Urbana para acompañar a Javiera Delaunoy y Luna Chiang, que mostraron los módulos experimentales, las especies nativas y las condiciones como se encontraban los ensayos.

En resumen, el paisaje urbano resiliente requiere de una biodiversidad sana que la sostenga. Sin embargo, en la RMS predomina una infraestructura verde deteriorada, principalmente por las nuevas condiciones del clima. Incluso, en amplias comunas empobrecidas de la región, la superficie de área verde está muy por debajo de los estándares internacionales del bienestar. Los resultados de este proyecto son auspiciosos en términos del interesante número de potenciales especies de plantas nativas que pueden tener un excelente rendimiento en la RMS, aunque, contradictoriamente, se abusa con el uso de especies templadas de origen exótico que requieren importante insumo de agua y no aportan a la necesaria conservación de la biodiversidad. La perspectiva que dejó instalado el seminario fue que la participación comunitaria es necesaria en proyectos del espacio público y que no acaba con el co-diseño, sino, por el contrario, debe acompañar todo el ciclo de vida de un área verde en particular, a través del manejo y el monitoreo participativo.

Equipo ejecutor: de izquierda a derecha, Francisca Fernández, Sergio Cárdenas, Javier Figueroa, Víctor Monzón y Oscar Nordio.

Mesa Redonda, de izquierda a derecha, dirigida por Margarita Reyes, constituida por Miguel Fernández, Héctor Hernández, Michel Arredondo y Tamara Merino.

Participantes del seminario, docentes, estudiantes, egresado/as, funcionarios municipales, profesionales, entre otros.

Visita al sitio experimental.

RESEÑA DE PUBLICACIONES

NO-COSAS. QUIEBRAS DEL MUNDO DE HOY

► Byung-Chul Han
Ed. Taurus. Santiago de Chile, 2023, 139 pp.

Para entrar en materia basta con atender a la portada de simpleza con que el autor nos hace ver el hecho de que hoy, a diferencia de otros tiempos, en lo que dominaba en nuestra mente eran las cosas, nuestro ser está dominado actualmente por "la información". Para ello disponemos de un artefacto denominado "celular" que la suministra visualmente como lectura e imagen o bien directamente en nuestros oídos. Para constatar estos hechos como practicidad actual, basta viajar en el metro en las hojas peak y constatar que al menos el 90 % de los pasajeros está inmerso en sus respectivos celulares.

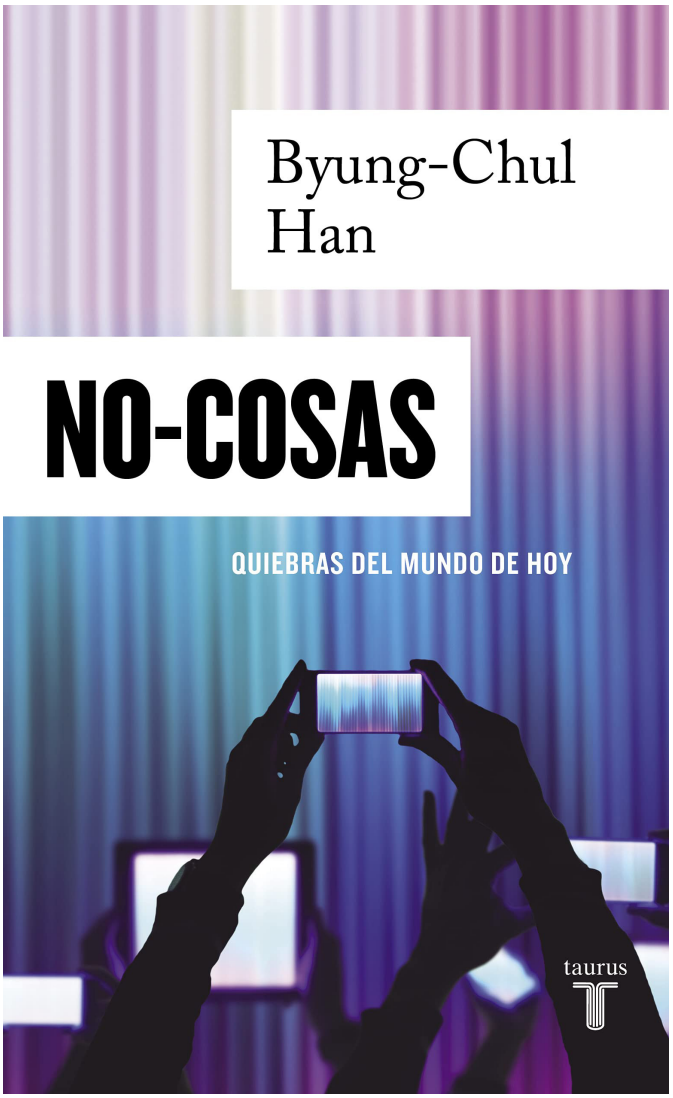
Hagamos un cambio modal de movilidad y viajemos en automóvil o un taxi. Recuerdo el tiempo en que los taxistas eran expertos en las toponimias del espacio vial urbano y sus localizaciones. Pues bien, el orden del terreno ya fue sustituido por un aparato informador que nos va diciendo oportunamente cuándo y a qué lado girar para llegar a un punto de destino.

Para el autor en comento el aparato informador (infómata) entraña una despersonalización, una suerte de robotización del sentido que no permite disfrutar del silencio nerudiano, del "me gusta cuando callas porque estás como ausente". Ocurre también con el infómata una desnaturalización excluyente de las cosas, como las que concibe Alfredo Zitarrosa[1]: "en la vida hay muchas cosas que se pueden olvidar, pero algunas son olvidos y otras son cosas no más"

Examinemos el asunto ahora desde una perspectiva filosófica. La pregunta aquí es, ¿qué significa "cosa"? Dado que carezco de formación filosófica, recurriré a la Wikipedia.

"El primer sentido, de carácter ontológico se refiere a todo aquello que puede ser pensado, supuesto, afirmado o negado. Es el término más general que puede tener lugar de todo aquello cuya existencia se supone".

La segunda acepción, en teoría del conocimiento, expresa la idea de una realidad concebida en un estado estático y que tiene un sistema supuestamente fijo de cualidades y propiedades. La cosa se opone, en este sentido, al hecho o fenómeno. De este modo, cosa y objeto son sinónimos. Aquí se incluiría también la cosa en sí en sentido metafísico, es decir, aquello que existe por sí mismo y sin necesidad de suponer ninguna otra cosa.



Finalmente, en un tercer sentido de carácter ético, la cosa es aquello que se opone a la persona. La cosa no se pertenece a sí misma, puede ser poseída y no puede percibirse como sujeto de derecho, frente a la persona, que puede poseer las cosas y ser sujeto de derecho.

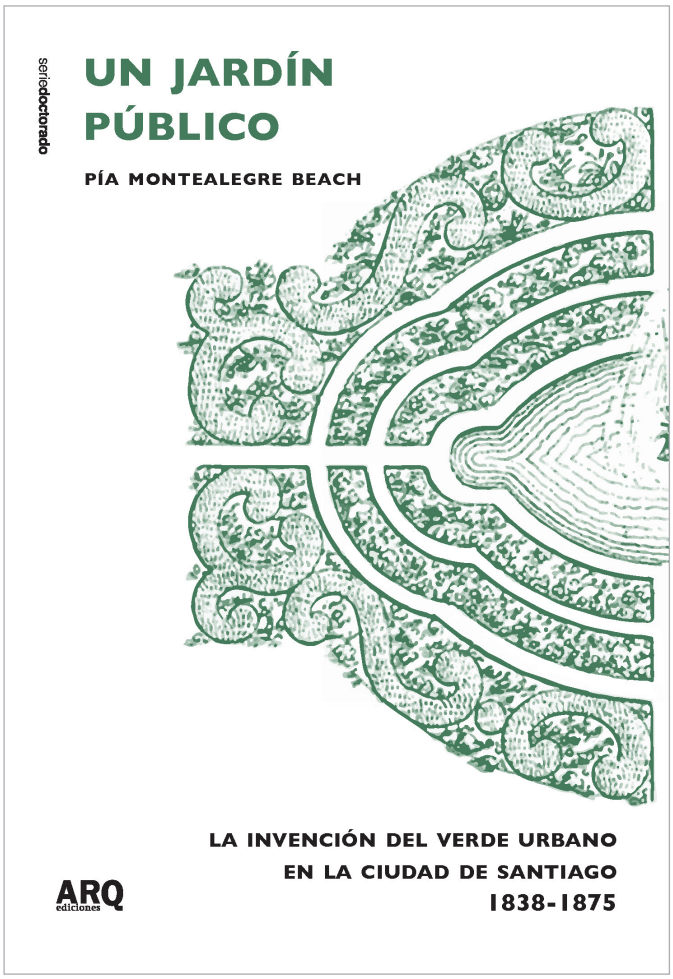
Alfonso Raposo Moyano.

Nota: Los textos de Wikipedia están publicados bajo licencia Creative Commons

1 Alfredo Zitarrosa fue un cantautor, poeta, escritor, locutor y periodista uruguayo, considerado una de las figuras más destacadas de la música popular de su país y de toda América Latina.

UN JARDÍN PÚBLICO. LA INVENCIÓN DEL VERDE URBANO EN LA CIUDAD DE SANTIAGO 1838-1875

► Pía Montealegre Beach.
Ediciones ARQ. Santiago, 2023, 279 págs.



En un escenario nacional con escasas publicaciones referidas a la historia del paisajismo y/o la creación de las áreas verdes urbanas, la investigación que ha ido desarrollando Pía Montealegre Beach es clave. En este trabajo, que resume su tesis de doctorado de 2017, en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile, la autora nos lleva al Santiago decimonónico y su sustancial desarrollo de espacios verdes urbanos. En ese siglo, mientras que en el mundo las áreas verdes y su vegetación formaban parte de un urbanismo higienista que buscaba contrarrestar los males de la ciudad industrial, en Chile, y en particular en Santiago, este ajardinamiento público siguió otras lógicas, como parte de una serie de estrategias para modernizar la ciudad durante el siglo XIX. Con obras como la Quinta Normal de Agricultura, el paseo del Cerro Santa Lucía y el Parque Cousiño, además de nuevos paseos y arborizaciones públicas –cuyas conformaciones nos son relatadas–, se instala en la, hasta entonces "aldea" colonial santiaguina, el parque urbano como un nuevo objeto de la modernidad, reflejando estos espacios públicos una nueva capital, ahora republicana y cosmopolita. El material vegetal pasa, así, desde la innovación agrícola, cuando el campo es aún parte de la ciudad (Santiago géorgico, cap. 1), a ser un elemento jardinero del imaginario (tiempo utópico, cap. 2) y luego de la concretización de una transformación urbana pública sin parangón, con Vicuña Mackenna a la cabeza (época fáustica, cap. 3), dando origen a "un nuevo paisajismo urbano", distinto a prácticas agrícolas o jardinerías domésticas, que instaura la división campo-ciudad. Montealegre da cuenta de que este proceso de modernización de la ciudad se dio, así, a la par de la modernización del campo, de la ruralidad, como dos procesos de transformación imbricados que se influenciaron en el país, antes de distanciarse hacia finales del siglo, cuando esta nueva "idea de un verde específicamente urbano" conlleve a una ruptura con la hasta entonces primordial influencia de la cultural rural en la urbe.

MANUAL DE TECHOS VERDES EXTENSIVOS CON ESPECIES DE PLANTAS NATIVAS DE CHILE CENTRAL

► Gabriela Saldías, Andrea Lemaitre y Javier Figueroa
Universidad Central de Chile, Santiago, 2024, 56 pags.

Los techos verdes son sistemas constructivos que permiten el crecimiento de las plantas en las azoteas de edificaciones de diferentes tipos, creando una cubierta vegetal que aporta múltiples beneficios a las personas y al medio ambiente, razón por la que hoy día se promueve su diseño y construcción en muchas ciudades del mundo. Los techos verdes son considerados parte de la infraestructura verde de una ciudad que podrían incrementar significativamente la superficie de área verde para el uso y disfrute de los habitantes. La OMS recomienda 9 m2 de áreas verdes urbanas por habitante para contribuir al bienestar humano en la ciudad moderna. Son pocas ciudades en el mundo que alcanzan estos estándares y en especial las más antiguas no tienen superficies disponibles para alcanzar la recomendación de la OMS. Sin embargo, los techos y azoteas son un área que generalmente se encuentran abandonadas y que potencialmente son candidatas para ser utilizadas cómo áreas verdes con múltiples funciones.

Los profesores e investigadores de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura de la U. Central, Gabriela Saldías, Andrea Lemaitre y Javier Figueroa, en el marco de un proyecto financiado por IDeA, elaboraron y publicaron un Manual de recomendaciones para instalar techos verdes en las ciudades de Chile central. La publicación tiene el objetivo de guiar y contribuir al diseño e instalación de techos verdes extensivos, en especial en la selección, traslado y plantación de las especies vegetales nativas recomendadas para formar un techo verde en ciudades de Chile central, como también en las labores de manejo que se requieren para que el material vegetal se mantenga sano, con un crecimiento adecuado y aspecto atractivo en las diferentes estaciones del año.

Esta publicación fue financiada por el Proyecto FONDEF-CONICYT / CONCURSO IDeA I+D (ID21I10028) dirigido por Gabriela Saldías y por el director alterno Javier Figueroa.

Para descargar el Manual pinche en el link
https://arquitecturadelpaisaje.ucentral.cl/pdf/manual_techos_verdes_.pdf

CEAUP

Centro de Estudios Arquitectónicos Urbanísticos y del Paisaje

http://dup.ucentral.cl