

La ciudad (in)definida

(o la arquitectura como recorrido del ser en la historia)

María Sol Ayarza – Franco Bellizzi

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este artículo intenta problematizar la relación entre arte y política centrándose en los cambios operados en los estilos arquitectónicos entre la década del 30 y el primer peronismo, por un lado, y la década del 90, por otro. Para ello, se utilizarán los aportes de Jean-Paul Sartre, Georg Simmel, Pierre Bourdieu y Zygmunt Bauman, entre otros. La hipótesis de trabajo es que las formas arquitectónicas no pueden ser entendidas por fuera del contexto cultural que las produce. En esta dirección, se considerarán los dos períodos históricos de la Argentina ya mencionados con el objeto de analizar a través de qué tipo de arquitectura se manifiesta el conflicto propio de esos momentos históricos. En cuanto al primero de estos dos recortes temporales, tomaremos como forma arquitectónica paradigmática el monumentalismo; respecto del segundo, nos centraremos en la particularidad de las construcciones difusas, que se caracterizan por la inmaterialidad y la fusión con el entorno.

Palabras clave: política, arte, estado, arquitectura

"En el interior de nuestra alma, hay fuerzas que sólo con la metáfora material de un impulso hacia arriba podemos definir".

"La arquitectura ordena y ajusta las masas y sus fuerzas inmediatas, hasta que hacen visible la idea por sí mismas".

G. Simmel

Este ensayo es un intento por abordar la relación entre arte y política, recorriendo sus vínculos y poniendo especial énfasis en el modo en que estas manifestaciones colectivas se implican mutuamente. El mismo surge como respuesta a ciertas perspectivas que nos proponen ver en lo artístico una esfera en la cual no sería posible hallar las huellas de lo político. De este modo, la práctica estética se nos presentaría como un espacio autónomo y cerrado sobre sí mismo, desvinculado de cualquier tipo de lazo con el contexto de su surgimiento.

Frente a esta concepción reduccionista del arte, que no ve en éste más que un mero acto hedonista carente de toda significación trascendente, creemos más atinado un enfoque que nos permita historizar el hecho artístico, incorporándole como elemento inmanente el conflicto político propio del momento en que surge la obra, pudiendo, así, observar a través de ésta el estado de las relaciones de poder en un período histórico determinado.

Concebir al arte en tanto espacio no atravesado por las luchas políticas de la sociedad de la que emerge, nos lleva a pensarlo como un campo libre de conflicto, como un acto meramente individual a través del cual tanto artista como espectador vivenciarían una experiencia *catártica*, entendiendo por ésta una especie de práctica liberadora por medio de la cual *sociedad* e *individuo* se reconciliarían en una totalidad –aparentemente– armónica. Sin embargo, si entendemos por espectador no un mero receptor pasivo –consumidor– del hecho artístico, sino un sujeto activo que, a través del mismo, experimenta sensaciones –las cuales se hallan inmersas dentro del universo de sentido propio de su sociedad– llegamos a la conclusión de que entre sujeto y obra no existe una relación de ajeneidad, sino de mutua implicación, dado que es este sujeto el que, a través de su percepción de la obra –la cual se

halla cargada de significado político- la decodifica y resignifica en función de su experiencia de vida. Al respecto, cabe recordar que las categorías de percepción que posibilitan la captación y el desplazamiento subjetivo dentro del mundo no vienen dadas *a priori* –en el sentido kantiano-, sino que se trata de formas culturales, históricas, que se producen y reproducen de manera constante.

Precisamente es esta lucha por la definición de tales categorías, por la (re)producción del *sentido común* de una época, aquello que entendemos por *política*. Se trata de la lucha por la nominación legítima, por la adecuación unívoca entre significante y significado. Y si partimos de que, necesariamente, es la portación –en diferentes grados– de dichas categorías lo que hace del sujeto un actor social, llegamos a la conclusión de que no hay acción humana posible –ni, tampoco, objeto creado, entendiendo por éste prácticas cristalizadas– por fuera de lo político. Una vez más, nos hallamos frente a la cuestión acerca de si lo político es un tipo particular de contenido vital, o si se trata de una cualidad inherente a la vida humana como un todo.

Entonces, ¿qué entendemos por *vida humana*? ¿Existe alguna posibilidad de *ser en el mundo* por fuera de las visiones, de las luchas por el modo de percibir, que no se encuentre delineada por los *modos de ser* de su tiempo, los cuales, a su vez, son incesantemente puestos en cuestión y redefinidos por ese *ser*? Creemos que no, que lo propiamente humano de la vida es hallarse atravesada por el *SER* de su tiempo, el cual nunca *llega a ser*. Es en esta contradicción de la vida, la cual no es más que su modo de existir en tanto vida, donde descubrimos la esencia de *lo político*.

Es la relación del ser consigo mismo, es decir, la lucha del sujeto por definir sus condiciones de existencia, lo que hace que política y subjetividad no sean más que aspectos de un mismo todo en constante devenir. Así, lo político no sería otra cosa que el conflicto irresoluble por la definición del *SER*.

Desde esta perspectiva, se vuelve comprensible aquella concepción del arte como experiencia de realización del sujeto. Ahora bien: esta vivencia *SÍ* es el resultado de una acción individual, pero no en el sentido de un sujeto cerrado y desligado de su entorno, sino entendiendo por ésta el producto de la *praxis* de un individuo *necesariamente* anexo al colectivo de su tiempo. Si partimos de que lo propio de la práctica humana es su carácter político –nunca dado, no unívoco y necesariamente conflictivo– y si, a su vez, aceptamos que el *ser* sólo puede liberarse a través de aquello que lo define como *Ser* (es decir, por medio de la inacabada dialéctica entre "lo real" y la realidad deseada), observamos cómo esta sensación de libertad que el sujeto experimenta a través de la obra artística, se halla, necesariamente, en relación con el carácter político de ésta. Pues esa experimentación, en tanto experimentación subjetiva, se encuentra inseparablemente ligada a lo que hace del sujeto un sujeto: la insuperable tensión por trascenderse, por ir más allá de la *realidad* que él mismo construye, buscando redefinir su manera de *existir-con-los-otros*.

En la actualidad, circulan ciertos discursos que presentan la experiencia artística como un acto individual en el sentido que nosotros rechazábamos inicialmente. Estas concepciones, que pretenden disociar toda práctica humana de su contenido político, tienden, en el caso del arte, a hacer aparecer la liberación que el sujeto experimenta a través de éste como efecto de su pretendido carácter no político. Por el contrario, sostenemos que tanto la producción como la(s) decodificación(es) de la obra artística, en tanto producto humano, implican, necesariamente, la portación de categorías sociales surgidas de la permanente lucha por la definición del sentido de una época. De esta forma, el arte ya no aparece como una esfera aislada, sino como una manifestación necesariamente atravesada por lo político,

es decir, que no escapa a las luchas por la definición legítima del Ser.

Es interesante ver cómo estas luchas por la definición de aquello que aparece como *lo legítimo* en un momento histórico particular, adoptan la forma de creación arquitectónica. En otras palabras: la distribución del espacio urbano conlleva en sí todas las características desarrolladas anteriormente con relación al Ser y sus posibles. Por más que la espacialidad urbana se nos presente –a primera vista– deconstruida, carente de limitaciones concisas y libre de toda determinación material y simbólica, creemos que es necesario superar esta visión banal e historizar el espacio, captándolo a través de los modos en que el mismo se crea; para ello, retomamos con Geertz la idea de que hasta en el más ínfimo de los hechos culturales de una época, se encuentra la totalidad de ésta. Así, el espacio y las creaciones arquitectónicas que se inscriben en su interior pueden ser leídos en tanto símbolos de la subjetividad que los despliega.

Creemos que esta mirada acerca del arte nos permite apreciar la arquitectura no sólo en tanto hechos estéticos autónomos y contingentes, sino que accedemos, a través de ella, al modo en que se piensa a sí misma la subjetividad de una época. Lo que nos interesa aquí es aplicar esta perspectiva teórica a dos momentos de nuestra historia: la década del 30 y el primer peronismo, por un lado, y los años 90, por otro. Decidimos efectuar dichos recortes debido a que estamos convencidos de que se trata de dos momentos en los cuales la subjetividad se plasma de forma bien diferenciada en la construcción de lo urbano.

Cabe aclarar que dichos ordenamientos no intentan ser, en modo alguno, exhaustivos y precisos, sino que se trata más bien de esquemas analíticos para la comprensión del recorrido propuesto en estas páginas. Por otra parte, sería posible, incluso, rastrear las huellas de ambos estilos arquitectónicos más allá de los límites implicados en nuestra sistematización temporal. Así, la Ciudad Universitaria o el edificio de ATC –ambos llevados a cabo durante la transición entre los dos períodos tomados– son muestras de un Estado que intenta seguir siendo el organizador de las relaciones sociales de su época. Lo mismo podría decirse de otras construcciones previas al segundo recorte: por ejemplo, el Teatro Municipal General San Martín, construido por el arquitecto Mario Roberto Álvarez durante la presidencia de Frondizi, es una muestra de un período de mutación en el que el diseño urbano aún seguía pasando –aunque en menor medida– por el Estado. En definitiva, lo que se nos presenta es la imposibilidad de delimitar en forma cerrada el desarrollo de un estilo en tanto signo de la subjetividad en la historia; al respecto, retomamos la idea de Michel Foucault con relación al desenvolvimiento de los procesos históricos, en los cuales *siempre lo viejo no termina de morir y lo nuevo nunca concluye su nacimiento*.

En nuestro país, en momentos en que las tensiones por definir el futuro del ser colectivo adquirirían un carácter más delimitado –en el sentido de que pasaban por un agente menos etéreo y más concreto–, la urbanidad unida a este proceso encarnaba de manera explícita las vicisitudes del mismo. Durante los años 90, en cambio, vemos que, a medida que se va haciendo cada vez menos visible ese agente colectivo por el que solía pasar la regulación de las relaciones sociales –el Estado–, la arquitectura adquiere –a primera vista, en forma paradójica– ciertos rasgos tales como el uso del vidrio que la vuelven obvia y clara; así, el "tabique invisible" reemplaza los antiguos muros de piedra y cemento. Pero, por otra parte, esto hace que dichas construcciones adquieran algunos caracteres, como, por ejemplo, el fundirse con el entorno que las rodea, que, en supuesta contradicción con lo expresado anteriormente, las tornan difusas y evanescentes.

Hacia la década del 30, la *arquitectura monumental* en la Argentina asume características

que se encuentran emparentadas con la emergencia del Estado intervencionista, el cual se coloca en el centro de la escena nacional luego de que se manifestase, por esa misma época, la incapacidad de la *mano invisible* para satisfacer las necesidades del cuerpo social. Por ese entonces, la urbanidad, impulsada principalmente desde el Estado-Nación, asumió rasgos que reflejaban de modo inmediato la intención de esta institución por imponer la interpretación del signo. Esta pretensión de unicidad se nos torna aprehensible a través de ciertos edificios públicos de la época, todos ellos plausibles de ser incluidos dentro de lo que denominamos *monumentalismo arquitectónico*. Llamamos así a las obras que formaron parte de "... un plan de imponentes construcciones [...] como base de una nueva organización social" (Forn, 2002: 4) llevadas a cabo por los gobiernos del período. Se trata, principalmente, de mataderos, cementerios y palacios municipales construidos sobre la base de hormigón armado, los cuales, como mencionamos unas líneas atrás, no fueron ajenos, sino partes integrantes de una estrategia tendiente a colocar al Estado en el centro de la vida social, cuestión, a su vez, vinculada con el desajuste entre las demandas sociales y la incapacidad del liberalismo para darles respuesta.

Esta tensión por definir el sentido se plasmaba, entonces, en explícitas moles edilicias de significado unívoco. Para ello, el recurso iconográfico fue explotado por parte de la entidad estatal con el fin de limitar el campo de posibles interpretaciones. Vemos, de este modo, cómo la estética del período no oculta su intención de ser omnipresente y de abarcar la totalidad del Ser de su tiempo. Así, estos *edificios que hablan* –como cualquier hecho cultural lo hace acerca del momento en que surge– nos dicen *explícitamente* aquello que buscan transmitir. Esto es lo que distingue al monumentalismo de la arquitectura propia de la última década: en las fachadas de sus obras se halla contenido sin ningún rodeo todo el sentido que, a través de las mismas, se busca imponer a la historia. Mencionamos, para precisar esta característica de dicha edificación colosal, que se grababan sobre el concreto las palabras con las cuales se pretendía dejar en claro la definición. El frente de las mismas queda perfectamente delimitado, no se hace necesario ningún trabajo *extra* de interpretación, accediéndose a su significado con el solo acto de leer su fachada. Aquí, la palabra *prescribe* el *ser* de la cosa. En esta búsqueda por adjudicar a los signos una dirección unívoca se manifiesta el intento del Estado por ser el poseedor exclusivo de la interpretación legítima; las construcciones de ese entonces cargaban sobre sí el peso de toda la narrativa emanada de las instituciones oficiales.

Durante la pasada década, se da una mutación en la discursividad hegemónica y, con ella, en los modos en que la misma se nos muestra. Las formas en que nuestra subjetividad se expresaba a través de lo urbano reemplazaron el límite preciso e inmediatamente accesible por la inmaterialidad de los vidrios y su inherente deseo de desvanecerse en su entorno.

Esta metamorfosis de los *modos de ser* expresa los cambios acaecidos en el proceso de (re)construcción social del sentido. Esa búsqueda por la unicidad de la interpretación se ha desplazado: su centro ya no fue más aquel Estado que jugaba a encarnar el Ser de su tiempo; sin embargo, esto no ha significado –como pretenden ciertos análisis– la desaparición de este agente social; más bien, ha supuesto un cambio de la relación entre éste y su espacio. Así como anteriormente era esta entidad el núcleo central a partir del que se desplegaban las formas de urbanidad, durante los años 90 las construcciones edilicias paradigmáticas de la época se hallan, principalmente, en manos de entidades más difusas y menos aprehensibles.

Durante esos años, el tejido urbano fue adquiriendo rasgos diferenciales respecto del período tratado anteriormente. Las disputas por la espacialidad se tradujeron bajo la forma de transparencias, planos yuxtapuestos, (in)visibilidades aparentes, espejos, reflejos,

fachadas que –en oposición al *monumentalismo*– se desbordan, se desmaterializan y desaparecen, perdiéndose en el aire; en última instancia, desde el diseño se buscaba que "... el cielo se lea como una transparencia, en proyección. El edificio acaba siendo *una serie de imágenes superpuestas del cielo, los árboles y el reflejo de éstos*. El cristal de las fachadas es claro. Unos toldos enrollables filtran la luz en las fachadas sur y oeste. Su tejido es como un tul, más o menos tupido" (*Poveda Cabanes, 1994: 234*).

En oposición a la iconografía de las moles de Salamone, la *ciudad difusa* se fue caracterizando por la ilegibilidad del signo. A diferencia de las del primer período, en estas construcciones la relación imagen/palabra adquiere un matiz enteramente diferente: si en el monumentalismo se trataba de una relación unívoca y rígida –dado que la sola mirada del frente permitía la lectura e interpretación de su sentido–, en la *ciudad difusa* ambos términos se hallan absolutamente disociados. Se torna difícil otorgar un significado a ese símbolo que se levanta en medio de la ciudad; el sujeto no encuentra modo de leerlo, de saber cuál es su sentido. Precisamente porque la distinción pasa por no distinguirse, es que estos edificios buscan diluirse, perderse, *ser nada*.

Creemos que esta búsqueda de la arquitectura por *ser inmaterial, evanescente y ausente*, se vincula con la intención de regir las relaciones sociales desde un *no-lugar*, pretendidamente no visible y no vulnerable. Así, la cuestión del límite aparece como un eje central, a partir del cual podríamos comprender este estilo arquitectónico como un intento por *borrarlos*. Si partimos de que todo límite, necesariamente, conlleva en sí su propia negación –en otras palabras, supone una resistencia y, en consecuencia, la posibilidad de trascenderlo, precisamente porque es límite–, el deseo de esta arquitectura por aparentar una *etereidad* nos remite, una vez más, a la relación entre *arte y política*. Así, vemos cómo la mutua implicación que se da entre ambas no es un hecho fortuito, sino que las *huellas de lo político* encarnan, en la creación artística –así como en toda práctica– de modo forzosamente necesario.

En este sentido es que el acto político de querer perderse en el aire conlleva en sí su propia incertidumbre: su imposibilidad de resolución está dada de antemano, pues, precisamente, esta dialéctica infinita es el modo –político/subjetivo– en que la vida se despliega. Y la arquitectura, en tanto manifestación del *ser*, no puede ser una actividad objetiva, porque es, inevitablemente, como toda acción humana, un espacio atravesado por lo político.

Creemos que se accede a la esencia de ese movimiento en el recorrido por la definición subjetiva si comprendemos que este tipo de arquitectura "... explora la cuestión cuasi metafísica de los límites de un edificio (...) en una estética regida por una *doble desaparición*: desaparece la base del edificio (...) y se difumina en altura a través de una progresiva *desmaterialización* de la fachada, que se confunde con el cielo en su *límite superior*" (*Poveda Cabanes, 1994: 142*).

Sin embargo, la pérdida de límite no existe, así como tampoco existe la invariabilidad de los límites a lo largo de la Historia; pues es inherente al *ser* el trascenderse en forma continua, traspasando sus propias creaciones, abriéndose y desplegándose más allá de las formas que él mismo crea para sí.

Finalmente, pensamos que la importancia de problematizar lo estético a partir de su relación con lo político permite poner de relieve que no hay posibilidad de lo uno sin lo otro, dejando en claro que la Historia nunca se agota, pues ésta no es más que un sinfín de creaciones a través de las cuales el ser se trasciende a sí mismo. En resumen: "... *el hombre es el ser que liga, que siempre debe separar y que sin separar no puede ligar (...)* Y del mismo modo

el hombre es un ser fronterizo que no tiene ninguna frontera (...) Pero así como la delimitación informe se torna en una configuración, así también su delimitabilidad encuentra su sentido y su dignidad por vez primera (...) en la posibilidad de salirse a cada instante de esta delimitación hacia la libertad" (Simmel, 1986: 34)

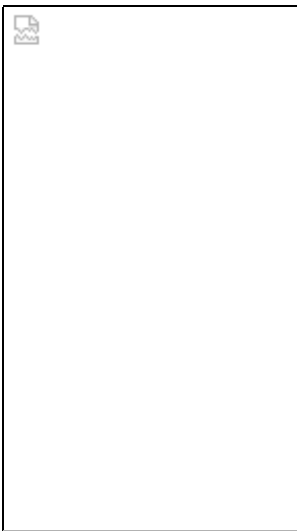
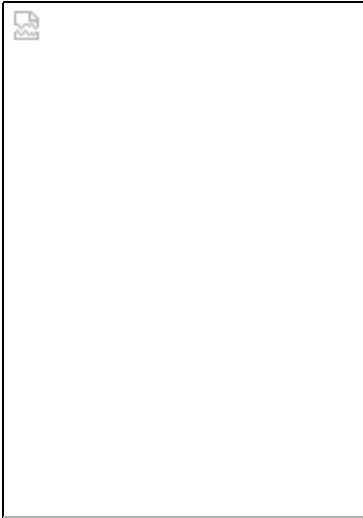
El presente artículo se inspira en un trabajo presentado para la materia Teoría Estética y Teoría Política, a cargo de Horacio González y Eduardo Rinesi, correspondiente a la Carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA durante el año 2002.

Anexo fotográfico



Municipalidad de Lobería Matadero de Carhué

Edificio Telefónica, Ciudad de Buenos Aires Libertad Plaza, Ciudad de Buenos Aires



Bibliografía

Bauman, Zygmunt (1999) *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Berman, Marshall (1989) *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1990) *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.

Durkheim, Émile (1998) *Las reglas del método sociológico*. Madrid, Alianza.

Forn, Juan "La fachada bonaerense. El misterio de la piedra líquida." En: *Página/12*, Buenos Aires, 2 de junio de 2002; Suplemento Radar.

Foucault, Michel (2000) *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.

Geertz, Clifford (1987) *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.

Marx, Karl (1983) *El Capital*. México, Cartago, Tomo I, Cap. I.

Poveda Cabanes, Paloma. "Jean Nouvel. 1987-1994". En: *El Croquis*, Año XIII, Nº 65-66, Madrid, 1994.

Sartre, Jean-Paul (1998) *El ser y la nada*. Madrid, Altaza.

Sidicaro, Ricardo (2002) *Los tres peronismos. El Estado y los actores socioeconómicos en 1946-1955, 1973-1976, 1989-1995*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Simmel, G. (1923) *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales,

Universidad Nacional de Córdoba.

----- (1986) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península.

----- (1939) *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización*. Buenos Aires, Espasa Calpe.

Noticia de los autores

María Sol Ayarza nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1980. Egresada del Colegio Nacional de Buenos Aires en el año 1997. Licenciada en Sociología (FSoc, UBA), actualmente cursa la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES). Integrante del equipo de investigación a cargo de la Prof. Ana Wortman (IIGG, FSoc, UBA). Ha presentado ponencias en jornadas y congresos organizados por la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional del Comahue y la Universidad de Buenos Aires. Co-coordinadora de la *Serie Urbana* correspondiente a la *Colección Propuestas* del Instituto de Investigaciones en Humanidades "Gerardo E. Pagés" del Colegio Nacional de Buenos Aires (UBA).

Franco Bellizzi nació en la Ciudad de Buenos Aires el 9 de octubre de 1978. Licenciado en Sociología (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Docente de la Cátedra Sociología General de la Carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, a cargo del Profesor Lucas Rubinich. Miembro del Comité Editorial de la revista *Apuntes de Investigación del CECyP (Centro de Estudios en Cultura y Política)*. Miembro del grupo de investigación *Los recuerdos del 19 y 20 de diciembre de 2001 en el marco de los nuevos lazos con la política*, a cargo de la Licenciada Mariana Heredia, con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Ha presentado ponencias en jornadas organizadas por la Universidad de Buenos Aires. Ha corregido diversas traducciones publicadas en *Apuntes de Investigación del CECyP*. Coautor, junto a la Licenciada Laura Zambrini, del artículo "Lo importante es la mirada", de próxima publicación en la misma revista. Coautor del artículo "La ciudad (in)definida (o la arquitectura como recorrido del *Ser* en la historia)" publicado en la presente colección.