

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

# La Capital Poética de América

David Jolly Monge

Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSAB  
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

Director de la Tesis: Alfredo Linares Soler

# Índice

## Capítulo I

Análisis del poema *Amereida* 13

## Capítulo II

Joaquín Torres García: un antecedente capital 57

## Capítulo III

Lo que heredamos en América del Sur 71

La latinidad y América del Sur 81

*Pietas* latina y Capital Poética 83

La construcción de la latinidad 85

## Capítulo IV

La *Phalène* 91

Abertura de la *Phalène* 95

La arquitectura y el acto poético, la *Phalène* 99

## Capítulo V

La Travesía Características 105

Las Travesías de la *Eneida* 107

La continuidad de Occidente 113

Travesías de *Amereida* y Donación 115

Destino su ubicación 123

El algoritmo vertical y horizontal 125

Obra efímera 127

Edificaciones indestructibles 131  
La Travesía una primera descripción 135

## Capítulo VI

*Amereida* y el acto fundador. Ciudad Abierta y Travesía,  
el espacio de la renuncia y la utopía 141  
El Mar Interior 145  
La elección de Santa Cruz de la Sierra en Bolivia 147  
La Capital Poética Santa Cruz de la Sierra, constructo mental y lugar 151  
La Capital de Europa, un espejo para la Capital Poética de América 157  
La Capital Poética y las lejanías 159  
La Capitalidad 165

## Capítulo VII

La Autoridad de la Observación 171  
La Observación, su ubicación y antecedentes 175  
La Observación, lo hecho 181  
Observaciones 187

Conclusiones 209  
Índice alfabético 221  
Bibliografía 225

## *Abstract Thesis*

*South America is a continent without myth: it does not have that initial word which indicates a destination. Given this inescapable reality it is not without words, it has the heritage that comes with the Castilian and Portuguese languages. Through these languages its inheritance is Latin. South America inherits the Latin pietas sung by Virgil in the Aeneid. The joining of the Aeneid with America gives origin to Amereida.*

*The active whiteness of the poem Amereida supports diagrams that form a substantial part of this collective work, making them integral to the architecture of the poem. They allow South America to enter the poetic arena via the poetic white of the page. It is the extent of the continent that enters the poetic field. This permits the reading of an initial proposition: poetic America is the actual continent that concerns its inhabitants.*

*On the other hand this poetry addresses the relation between poetry and reality. Its answer is a construction in which the poet is the bearer of the fiesta, la Phalène: a poetry made by all that is structured as a game. In this way a poetic act is created where the poetic word comes to light and mediates life and extent, establishing place. In this manner a space is constituted in which are grounded word and extent, poetry and architecture, the extent of the continent and the poetic act.*

## Resumen Tesis

América del Sur es un continente sin mito, sin esa palabra primera que indica una destinación. No por esa realidad ineludible se encuentra sin palabra, ya que cuenta con una herencia, que viene en las lenguas Castellana y Portuguesa. Es através de ellas que hereda la latinidad. América del Sur es heredera de la pietas latina cantada en la Eneida de Virgilio. La reunión de la Eneida con América da origen a Amereida.

En el poema de Amereida, obra colectiva en cuyo blanco actuante aparecen unos planos que forman parte del poema como tal, siendo parte del aporte hecho por la arquitectura al poema. Ellos lo hacen entrar en la arena poética, América del Sur entra en el blanco poético de la página. Es la extensión del continente la que entra en el campo poético. Esto permite leer una proposición primera: la América poética es el concreto continente que le concierne a quienes lo habitan.

La poesía por otra parte ha abordado la interrogante de la relación poesía y realidad. Su respuesta es la construcción de la Phalène, donde el poeta es el portador de la fiesta, es una poesía hecha por todos, concitada por el juego. De este modo se crea el acto poético donde la palabra poética surge y queda en medio de la vida y la extensión, constituyendo el lugar. De esta manera se ha constituido un espacio en el cual se han vinculado palabra y extensión poesía y arquitectura, la extensión del continente y el acto poético.

*Architects ground the poetic word and the oriented extent, word and position. This is possible because they give origin to a work by contemplating the act of inhabitation. They bring into presence the complexity of the architectonic act by way of the abstraction of sketch and text. It is possible for those who generate a work in this way to give room to poetry, because their work has a foundation, it has a word of origin.*

*Returning to this land without myth, poetry proposes the travesía: a crossing of the continent, endurance of its extent, and the erection of a work of architecture that is a gift. The gift is the key that guarantees a new relation with this extent, so that it is not born of exploitation or dominion like colonial space, but of a contemplation that precedes all use. This work that is a gift builds a relationship of gratitude with the land. The work of architecture must guarantee this gift, and thus there arises an ephemeral architecture that does not impose itself, but considers those who receive it, allowing them to decide its permanence or transience.*

*Architecture builds what is fixed about the space of inhabitation. What is fixed has traditionally been constructed as something that endures. A new possibility is proposed: building the fixed, i.e. the architectonic space, in an ephemeral way.*

*Now the South American continent does not have a direct interpreter who can assume its unity and totality, and receive propositions concerning its constitution. The primary figure of unity of this continent is its own extent, presented in the six maps that the poem *Ameréida* contains. The task of constructing this possibility of Latin destination, of fostering this Latin act of beginning that includes all who reside on American soil, requires a name that signals this beginning. Thus poetry proposes a name and a place: a Poetic Capital, Santa Cruz de la Sierra in Bolivia. Poetry puts forward words of a possible reality, thus indicating a poetic capital and venturing its possibility in an actual location, Santa Cruz de la Sierra.*

Son los arquitectos quienes vinculan palabra poética y extensión orientada, palabra y posición. Esto es posible porque originan la obra en la contemplación del acto de habitar. Trayendo a presencia la complejidad del espacio arquitectónico por medio de la abstracción del croquis y el texto. A quien origina de este modo la obra, le es posible darle cabida a la poesía, porque su obrar con fundamento, es con palabra.

Volviendo a esta tierra sin mito la poesía propone la travesía. Atravesar el continente, padecer su extensión y erigir una obra de arquitectura que es una donación. La donación es la clave que garantiza una nueva relación con la extensión, ya no de explotación o dominio, propio del espacio colonial, sino nacida de una contemplación que es anterior a todo uso. Obra de donación que construye una relación de gratitud con la tierra. La obra de arquitectura debe garantizar la donación, lo que la lleva a desarrollar una arquitectura efímera, que por sí misma no se impone, sino que incluye a quien la recibe, permitiéndole la decisión de su permanencia o desaparición.

La arquitectura construye aquello que es lo fijo en el espacio para habitar. Lo fijo ha sido tradicionalmente construido como lo perdurable. Se propone una nueva posibilidad, la construcción de lo fijo que es el espacio arquitectónico de un modo efímero.

Ahora el continente sud americano no tiene un interlocutor directo que asuma su unidad y totalidad, que pueda recibir las proposiciones que apuntan a su constitución. La primera figura de unidad de este continente es su propia extensión, aquello que se hace presente en los seis mapas que contiene el poema Amereida. En la tarea de construir esta posibilidad de destinación en la latinidad, en este principiar latino que incluye a todos quienes residen en suelo americano, se requiere de un nombre que signe este principiar. Así la poesía adelanta un nombre y un lugar: una Capital Poética, Santa Cruz de la Sierra en Bolivia. La poesía avanza palabras de una posible realidad, así indica una capital poética y juega su posibilidad en una concreta ubicación en Santa Cruz de la Sierra.



*Architecture initiates the construction of the poetic capital with the travesías, proposing the primary way in which it plays this role: every place of travesía in South America has an equivalent relation to the poetic capital in being a gift that sings of gratitude to the land. In this way the Poetic Capital is a horizon at the beginning and end of the construction of the travesía works of architecture, because in remaining or disappearing they sing of its possibility.*

La arquitectura inicia su construcción con las travesías para lo cual propone un primer modo de ser de la capital poética: todo lugar de Sud América está en una relación equivalente con esta capital, en cuanto a ser una donación que canta la gratitud a la tierra. De este modo la Capital poética es un horizonte que está al inicio de la construcción de las obras y al término de ellas ya que al permanecer o desaparecer cantan su posibilidad.



I



## Análisis del poema *Amereida*

### CONSIDERACIONES PREVIAS

El poema de *Amereida* publicado en 1967, obra colectiva dirigida por Godofredo Iommi, es central en esta investigación, en cuanto a que este texto es el que origina la visión poética de América que orienta e ilumina la labor de los arquitectos de la Ciudad Abierta. Es una obra que quiere ubicarse en el más alto nivel de la poética que acomete la labor de desvelar la posible realidad del continente americano, y en eso se sitúa como una construcción estable, una obra hecha entre muchos con un sentido de donación que quiere aproximarse en estatura a lo que acomete; así sus autores no figuran en el texto impreso, su individualización pertenece a lo que podríamos llamar *el ámbito de la leyenda*.

El cuerpo mismo del libro fue concebido como el poema, en un espacio inaugural, en la edición original del 15 de mayo de 1967, no numera sus páginas, porque es un texto para ser leído como un *biblos*, sin requerir de la ilación de la prosa. Asimismo el texto es sin signos de puntuación la que está indicada por el blanco entre las palabras, no contiene puntos seguidos, comas ni puntos y comas, no excluye los signos de interrogación, de exclamación, los paréntesis ni los guiones. Aquí hay que advertir que en las posteriores ediciones de estudio se han numerado sus páginas para hacer que las referencias al texto sean más asequibles al lector; el blanco permanece igual entre palabras y versos aunque se ha cambiado ligeramente el formato de la página y la tipografía, como también el papel para bajar su costo. Así las ediciones de estudio que se han

1. *Amereida*. Varios autores. Editorial Cooperativa Lambda. 1967 Santiago Chile.

1. Gadamer  
Hans-Georg, *Arte  
y verdad de la  
palabra*. Ediciones  
Paidós Ibérica S.A.,  
Barcelona, 1998.  
Pag. 100.

realizado con posterioridad a la edición original han mantenido el contenido de las palabras, pero no el espacio del original.

El presente trabajo es un análisis de la obra hecho en un ejemplar original, propiedad del autor de este estudio, que no agota las posibilidades de relación que un oficio puede tener con este poema, sino que quiere sentar el marco teórico que este texto constituye volviéndose el fundamento de un obrar arquitectónico que se sitúa ante la pregunta por América cuando es asumida como un libre reclamo o destinación.

Ahora la lectura de *Amereida* es un hecho realizado por quienes han trabajado con ella de manera que forma parte de las determinaciones arquitectónicas en el inicio del obrar, y no como un coronamiento final que por bello que sea es sin consecuencias. En ese sentido quiere ser una abertura, un modo de acceder a él por la experiencia de los arquitectos que han avanzado en una posibilidad de interpretación que sin anular otras saca el texto del normal hermetismo que rodea a los textos poéticos. Como sostiene Gadamer que toda lectura de un texto poético es interpretación:

Pero el texto con configuración literaria es texto en un sentido todavía más elevado y a esto corresponde que la interpretación de configuraciones poéticas sea 'interpretación' en un sentido eminente. Mi tesis es que la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos. Nadie puede leer una poesía sin que en su comprensión penetre siempre algo más, y esto implica interpretar. Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura. Por consiguiente, el 'texto' no es aquí un dato fijo al que, al final, tengan que retrotraerse el lector y el intérprete. El texto eminente es una configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída, aunque siempre haya sido ya antes comprendido.<sup>1</sup>

Es evidente que el oficio arquitectónico no nace conjuntamente con el poema, es una realidad en marcha que le da lugar a la poesía de *Amereida* convirtiéndola en planteamientos audibles por la arquitectura en alguno de los espacios que construye, es por esto que se dice que es una relación poesía-arquitectura, donde en la concreta práctica de esta relación, aunque ambos, poetas y arquitectos adquieran un conocimiento y sensibilidad respecto del otro oficio, lo que no ocurre es que se confundan ni en una realidad tercera ni que se trasvasijen unos a otros; los poetas permanecen como tales hombres de la palabra y el tiempo y los arquitectos hombres del espacio, de la posición, dándole cabida a la palabra y por eso al habitar humano.

Por último cabe aquí declarar que hemos seguido una orientación respecto a la poesía en la que ella misma dice de si misma en el poema de *Amereida* en la página 16 (12):

más que la poesía tras toda  
luz es signo que vela y desvela el sentido jamás tenden-  
cia productora y producto yacen en la oscuridad paterna  
que nos sorprende su canto es cifra instinto y cálculo  
nunca sentimiento ella es el mismo modo de aparición  
y apariciones que ya no simulacros y fantasmas-realidad  
transparente en su vértigo  
¿quién sino ella dice de un origen pues  
sólo poéticamente se aparece?

En estos versos creemos ver y entender una realidad poética del mas alto nivel creativo, ya que dice que la poesía «nunca es sentimiento» «jamás tendencia» y «no simulacros y fantasmas» es «realidad transparente en su vértigo». Es ella quien puede hablar de un origen. Así esta poesía está considerada como uno de los modos humanos de desvelar la realidad.

Es ese sentido de cifra el que permite que esta palabra dicha pueda ser oída como origen de la obra en otros oficios, ya que ella



1. Mallarmé  
Stephan, *Un coup de  
des jamais n'abolira  
le hasard*. Serie de  
la Nouvelle revue  
française. Gallimard  
Paris.1952.

no tiene un más atrás, no hay un antecedente que la respalde o de la que sea deudora, es por esto que se puede erigir como un punto de partida lícito por arbitrario que sea o se presente.

#### ANÁLISIS DEL POEMA AMEREIDA

Ahora pasaremos a analizar el texto del poema de Amereida, para lo cual partiremos con un punto de vista arquitectónico, desde nuestra propia autoridad, para no quedar a merced de otros, sino desde nuestro propio oficio dándole casa a la obra de otro la poesía.

La primera constatación que podemos realizar es que el texto del poema es «espacioso», no se trata de una prosa homogénea, sino de unos versos que se sustentan en un abundante blanco. Pero esta es una condición general de la poesía escrita en versos desde hace mucho. Los versos de *Amereida* sin puntuación se espacian con el blanco entre palabra y palabra, invención iniciada por Stephan Mallarmé en su obra *El Golpe de Dados*<sup>1</sup>. Este espaciamiento entre palabras hace que el blanco de la página participe como tal en el poema, es a la vez el soporte de las palabras pero es un soporte activo que está construyendo el silencio sobre el que se apoya la dicción.

#### NOTA EN CUANTO A LA NUMERACIÓN DE LAS PÁGINAS

Como se dijo antes la edición original no trae numeración en sus páginas, lo que naturalmente trae una dificultad para hacer las referencias al texto. Las ediciones posteriores traen sus páginas numeradas, pero al inicio del libro estas ediciones posteriores se saltan 4 páginas por lo cual he de mostrar dos numeraciones la primera del original y la segunda entre paréntesis es la numeración de las ediciones posteriores y la que está disponible en Internet en formato pdf.

[<http://www.ead.pucv.cl/wiki/index.php/Amereida>]

## Análisis del poema *Amereida*

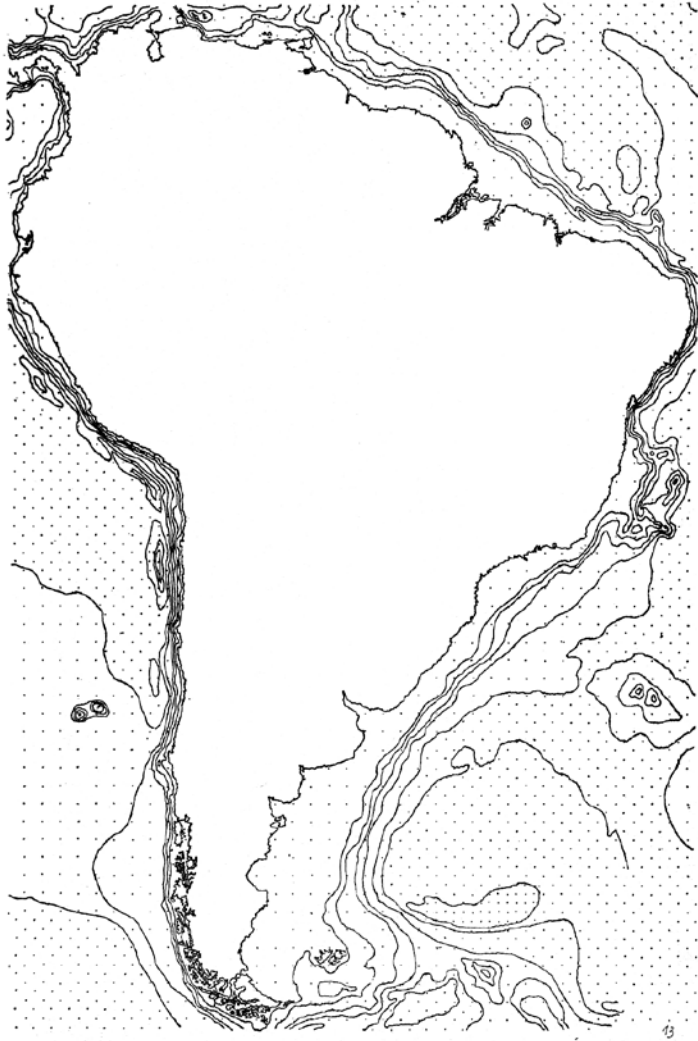
### TRECE (NUEVE)

Ahora mirando el texto página a página: El poema comienza en la página 7 (3), el que llega a la página 11 (7), la página 12 (8) está en blanco, y en la 13 (9) aparece el plano de América. Es un plano en el cual está dibujado la línea de mar y tierra, hacia el interior del continente está vacío y están trazadas las cotas del fondo marino, aparecen las islas próximas y la superficie del mar se encuentra punteada con tres tipos de tramas, una primera profundidad que llega hasta la orilla y se distingue una segunda y una tercera profundidad.

Este es un plano en blanco y negro como el total del libro, sin colores. Este mapa muestra una definición en el dibujo de la línea de costa del continente que es mayor a la que el ojo y la mano pueden dibujar en ese tamaño de la página que tenemos ante nuestro. Esto significa que este plano fue dibujado en un original mucho mayor y que fue reducido mecánicamente por un medio fotográfico u otro para su impresión, lográndose una calidad gráfica.

En este punto podemos constatar con las observaciones anteriores, primero que se trata de un dibujo que no es una ilustración plástica del poema, una presencia alegórica de una América con sus exóticas abundancias o que alude a alguna virtud que se le pueda atribuir. Sino se trata de la extensión cartográfica proyectada con un grado de precisión verificable, con las deformaciones que el sistema cartográfico implica, deformaciones medibles por el paso de la forma esférica de la Tierra a la una proyección plana. En ese sentido se trata de la extensión del continente verificable por todos y cualquiera como lo es un dato.

Ahora el mapa en su proyección calculada y construida tiene una proposición espacial: la tierra aparece en blanco, vacía, hace entrar el blanco de la página en el continente, cuidadosamente. Esta proyección hace entrar al continente en el blanco poético de la página. Aunque aun no sabemos la implicancia de esta afirmación.



### VEINTICINCO (VEINTIUNO)

La página 24 (20) está en blanco, y en la página 25 (21) aparece un segundo mapa: está conformado por círculos que representan ciudades, el tamaño de cada círculo corresponde a la cantidad de población de cada ciudad. Así aparece una América del Sur delineada mayormente por su perímetro, donde también entra el blanco de la página. Los versos hablan de vivir en los contornos de una figura frente a su mar de dentro que es nuestro modo de huir. Luego se anuncia: un mar interior se abre para nuestra consistencia, que prepara para el siguiente mapa.



---

*Amerida* 25 (21)

### TREINTA Y TRES (VEINTINUEVE)

En la página 33 (29) aparece un dibujo realizado con un sombreado a mano alzada, sombreado en diagonal de izquierda a derecha (probablemente hecho por Alberto Cruz, ya que ese sentido de derecha a izquierda le resulta mas cómodo de realizar a un zurdo que a un diestro). Este sombreado considerando que se han visto los mapas anteriores en la misma posición permite reconocer una América insinuada por las superficies de los sombreados. Aquí el blanco de la página pasa a ser ya no un ingrediente sino el protagonista.

En esta lectura que hemos hecho de mapa en mapa, en este último no permite una comprensión inmediata, de suyo el dibujo no dice cual es el tema, aunque podemos reconocer el continente, no es posible saber qué indican las superficies sombreadas. Por lo cual es necesario retroceder a la página 32 (28) y leer, el texto que dice:

es un mare magno

e oculto

porque aunque se ve

lo más dello se ynora

los nombres-

Lo que obliga a retroceder a la página 31(27) para ver en el contexto en que esto está dicho, donde aparece:

¿no heredamos

esta capacidad de desconocido

o mar

que nos ahueca para la admiración

y el reconocimiento?

En esta vuelta atrás podemos darnos cuenta que se trata de un mar, uno que es doble, es el mar que tenemos dentro nuestro los americanos la capacidad de desconocido y a la vez esta extensión a la que alude el verso como un mar del cual no se conocen los nombres en boca de un cronista por el castellano antiguo en el que está dicho «lo más dello se ynora los nombres».

El mapa aquí presentado es hasta ahora el mas enigmático porque ha de estar dibujado en referencia a alguna dimensión del continente que no la declara, porque no coincide con la extensión no ocupada por las ciudades, y no aparece como una invención plástica como un arabesco. Estamos aquí ante una extensión que por una parte tiene una atadura a un cierto reconocimiento visual, podemos reconocer que se trata de América del Sur, pero no es simplemente un modo de dibujarla, como quien hiciera una nueva versión de lo mismo. Tampoco es un conjunto de datos como el mapa de las ciudades. Se quiere sujetar a alguna ley que no se declara pero que se percibe que subyace.

Supongamos una posible construcción que se desarrolle en la propia construcción del mapa: se ha partido dibujando algún tipo de accidente geográfico que sea consonante con la dimensión de mar a la que aluden los versos, como por ejemplo, las hoyas hidrográficas del Orinoco, del Amazonas y el Río de la Plata. Pero estos datos no entregan una figura reconocible del continente. Entonces se le introduce un nuevo tipo de dato, o se permite añadir algunas superficies arbitrariamente. Todo esto guiado por el propósito de volver el mapa reconocible.

Es esta una construcción que quiere reunir los términos poéticos de «capacidad de desconocido» o «mar» con «nos ahueca para la admiración y el reconocimiento».

Capacidad de desconocido, esto puede indicarnos la capacidad de ubicarnos ante lo que no conocemos, y sin deshacernos enfrentarlo, lo que a su vez tiene al menos dos modos posibles de ser: el primero que es más frecuente, la de volver lo que no se conoce en algo conocido, lo que normalmente se nombra como adquirir conocimiento. Pero existe también una posibilidad distinta y distante, la que construye ante un desconocido y logra erigir una obra que canta el haber sido hecha ante un desconocido que permanece como tal.

Así de los tres mapas aparecidos en esta lectura de *Amereida* éste es el mas enigmático, porque los dos anteriores representan

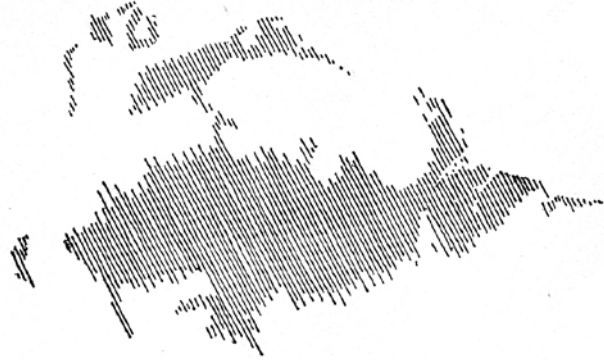


existencias que contienen una certeza, podemos inequívocamente ir a ellos, a cualquier punto del perímetro que aparece ahí dibujado. No así al de este mar sombreado, que si atendemos al dibujo no es un mar sino unas doce o trece zonas que hay que decidir cuantas son, hay que inventar un algoritmo por medio del cual contarlas, como por ejemplo son zonas las que interrumpe el blanco de la página, pero como las superficies están constituidas por sombreados hay que decidir la interrupción. Se trata de una indicación del continente que aludiendo a su extensión, como no es un dato hay que decidirla. Están constituidas por sombreados y hay que decidir la interrupción.

Aquí caemos en la cuenta de un hecho que este análisis nos hace ver. El poema se pregunta por cuál es nuestra herencia (31) de quienes estamos en este borde, dice *amanecidos*, ni sólo los nacidos aquí, ni de ningún linaje, sino *inmigrantes, hijos de inmigrantes, mestizos o aborígenes*, es decir, todos y todas las posibilidades de seres humanos.

Y responde en forma de pregunta si no es esa *capacidad de desconocido o mar que nos ahueca para la admiración y el reconocimiento*. Luego cuando se refiere a la extensión del continente dice «es un mare magno e oculto porque aunque se ve lo mas dello se ynora los nombres».

Caemos en la cuenta de un hecho, en más de 20 años de Travesías por el continente nos referimos y aún en algunos textos posteriores a la edición de *Amereida* aparece así como que el interior del continente poéticamente es el Mar Interior. ¿No será que la extensión al interior del continente *Amereida* la nombra «mare magno» y la «capacidad de desconocido o mar» está al interior nuestro? ¿Así, cuando vamos en Travesía llegamos, permanecemos, pasamos, por el mare magno en estado de mar interior?.



### TREINTA Y NUEVE (TREINTA Y CINCO)

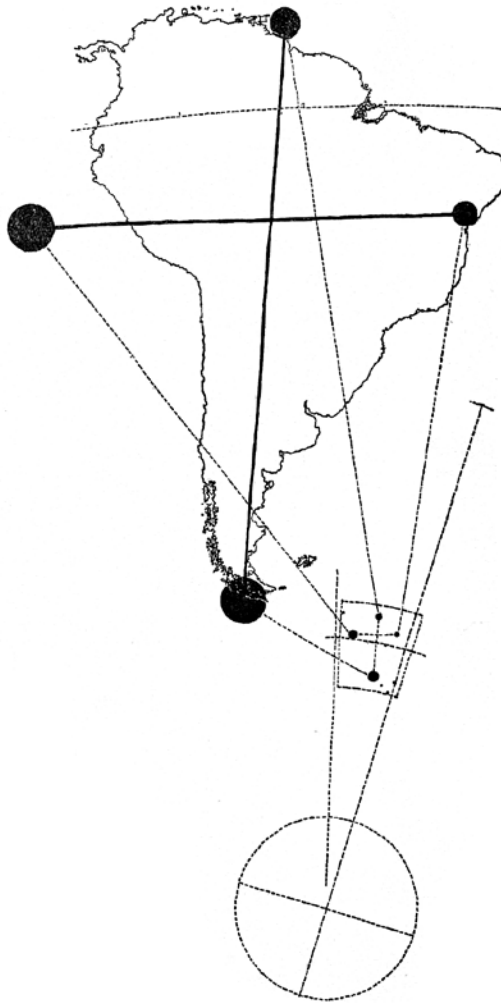
Seguimos a la página 39 (35) donde aparece un dibujo que ya no es un mapa con un solo plano de proyección, ya que se trata del perfil de América del Sur, que tiene trazada sobre él la constelación de la Cruz del Sur, que se proyecta desde un fragmento de la esfera celeste sobre el continente, mostrando su distancia al Polo Sur Celeste.

Es evidente que esta es una proyección buscada, construida, de la constelación de la Cruz del Sur, que distingue los tamaños de las estrellas que la conforman y la posición relativa entre ellas tal como las podemos ver en la bóveda celeste (ya que estas cuatro estrellas en el firmamento no se encuentran en un mismo plano y es sólo una posición aparente) y la orienta haciéndola aproximarse a los cuatro puntos cardinales.

Esta es una bella proyección donde la estrella que cae sobre el norte está sobre el mar tocando la tierra, la que cae sobre el sur está mitad en la tierra y mitad en el mar, la que cae en el costado del Atlántico está enteramente sobre la tierra, y la que cae en el Pacífico está enteramente en el mar.

El poema relaciona cielo mar y tierra, la navegación es posible por las estrellas que orientan al navegante en medio de lo indistinto, y escudriña en las crónicas de quienes se enfrentaron por primera vez al hemisferio Sur Celeste, y ante este cielo nuevo querían indicar el otro polo. El descubridor a su vez se remonta en su memoria al Dante y trae a presencia los versos en los que al salir del purgatorio desde el fondo de la Tierra, describe el Polo Ártico con cuatro estrellas que relaciona con lo que tiene ante sus ojos.

*Amereida* propone un signo que venga a orientarnos al trazar la Cruz del Sur sobre el mapa del continente.



---

*Amerida* 39 (35)

#### CUARENTA Y TRES (TREINTA Y NUEVE)

En la página 43 (39) después de una página 42 (38) en blanco, aparece el mapa de América del Sur compuesto por el trazado de sus ríos, el contorno del continente no está trazado con una línea sino que es una reconstrucción mental que hace quien lo mira. El blanco de la página penetra en la extensión del continente, lo que trae como consecuencia que este blanco no está cortado en dos zonas, ya que no hay ningún río que en su nacimiento sirva a dos hoyas hidrográficas opuestas.

Sobre este continente dibujado por sus ríos se han dibujado dos líneas que se cortan que corresponden a los ejes o brazos de la constelación de la Cruz del Sur proyectadas sobre el mapa que apareció por primera vez en la página 39 (35). Este por primera vez no es sólo un giro literario, probablemente esta sea la primera vez que se dibuja la constelación sobre este mapa.



---

*Amereida* 43 (39)

### CUARENTA Y SIETE (CUARENTA Y TRES)

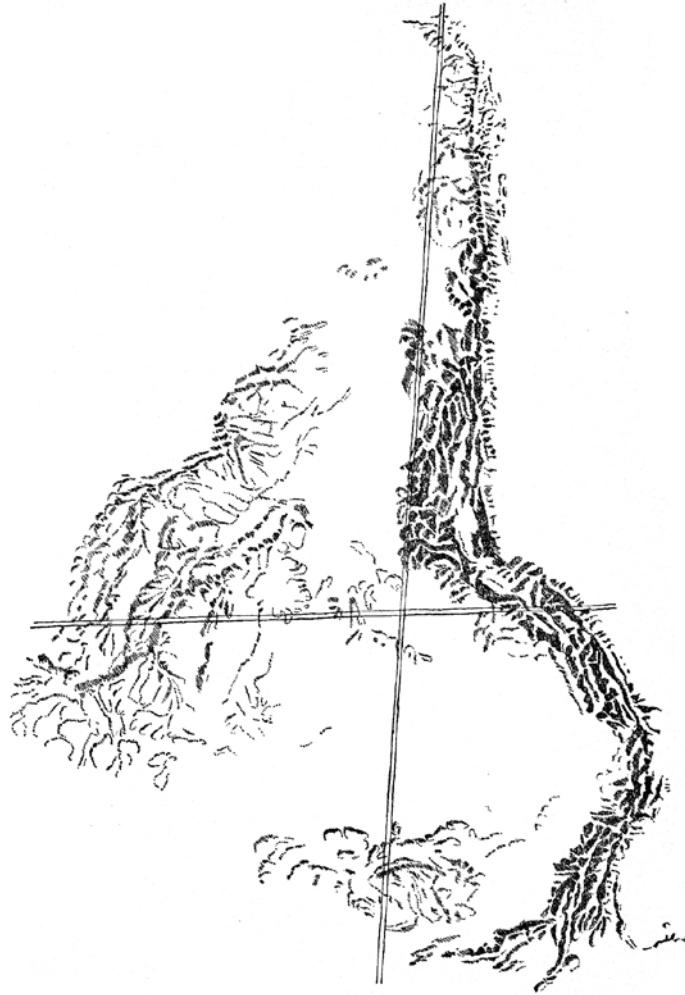
En la página 47 (43) aparece el plano de relieves de América del Sur con el trazado de la Cruz del Sur hecho con dobles líneas, esta vez con una proposición radical, se gira el continente en ciento ochenta grados. América con este par de ejes es ahora girada en torno al mayor quedando hacia arriba el sur.

En la página 49 (45) los versos se preguntan por un lenguaje sin el cual no hay camino hacia la intimidad.

El poema se responde con una pregunta:

¿no irrumpió américa  
en lenguas portuguesa y española?  
lenguas de misma fe y latinas

Es en este giro del continente hacia una propia orientación donde se hace aparecer la dimensión de la latinidad por primera vez.



---

*Amereida* 47 (43)

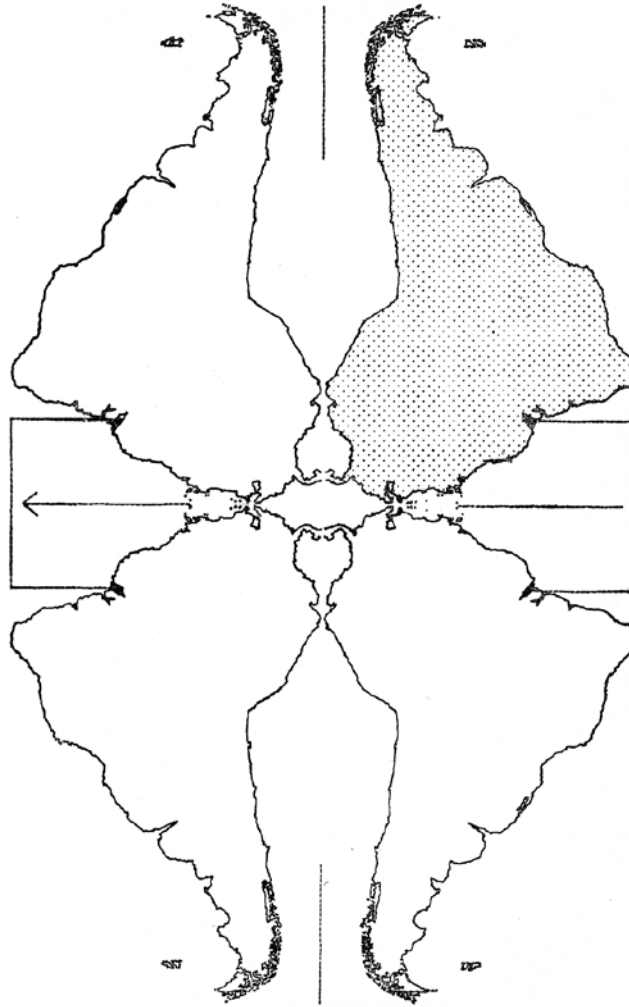


### CIENTO SETENTA Y CINCO (CIENTO SETENTA Y UNO)

En la página 175 (171) aparecen cuatro mapas de América, estos mapas en cuanto al dibujo son una reducción mecánica del primer mapa, pierden el valor de su línea como valor plástico porque los distinguos que contiene no los permite el grosor de la línea empleada en la impresión.

- \* Derecha Abajo: el mapa de uso corriente con el norte hacia arriba.
- \* Izquierda Abajo: el reflejo del anterior que es el continente visto desde el centro de la tierra con el norte hacia arriba.
- \* Izquierda Arriba: el mapa geográfico girado, con el sur hacia arriba.
- \* Derecha Arriba: reflejo del anterior es América reflejada e invertida vista desde el centro de la tierra con el Sur hacia arriba.

El mapa superior derecho se encuentra cubierto por una trama de puntos dispuestos en una cuadrícula a  $45^\circ$  de los bordes de la página, distinguiéndose de los otros tres, lo entiendo como en el cual hay que poner atención.



---

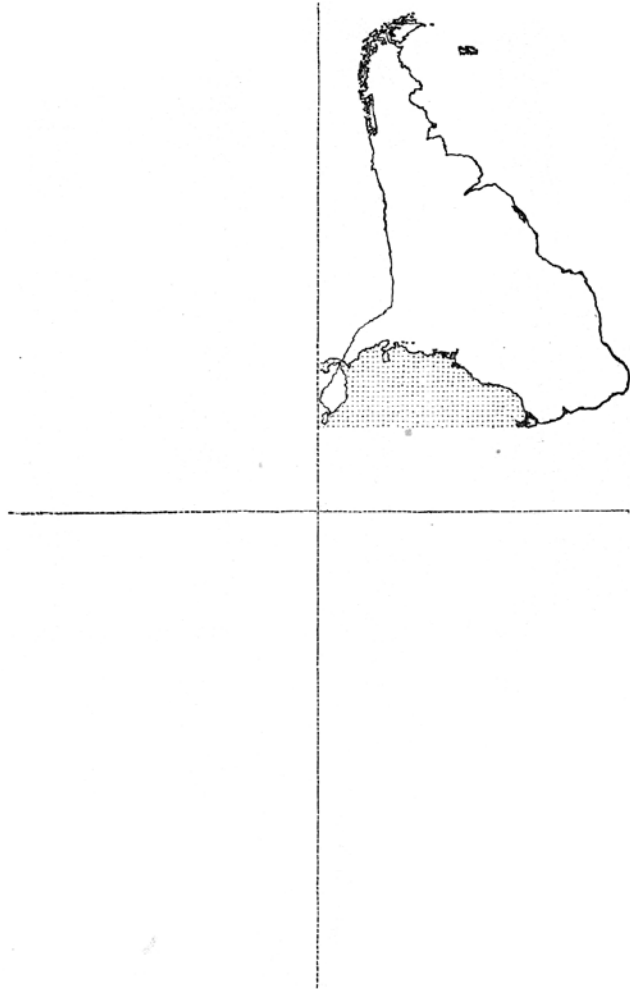
*Amereida* 175 (171)

### CIENTO SETENTA Y SIETE (CIENTO SETENTA Y TRES)

En la página 177 (173) aparece el mapa del continente retornado e invertido, visto desde dentro de la tierra con el Sur arriba, en el cuadrante superior derecho, los otros tres cuadrantes aparecen vacíos. A la altura de Maracaibo el dibujo se encuentra plegado sobre si mismo, indicando que nos encontramos mirando el reverso del mapa.

En la página 176 (172) se analiza lo que este mapa señala, diciendo que:

pues esta visión ( ) es paradójicamente  
la total abstracción – que reencuentra  
lo concreto (lo que viven los europeos)



---

*Amerida* 177 (173)

CIENTO OCHENTA Y UNO (CIENTO SETENTA Y SIETE)

En la página 181 (177) en su texto termina diciendo:

la habitación  
debe de antemano modificar la orientación  
decir

Y aquí, aparece un dibujo con líneas terminadas en flechas indicando un sentido, dónde se puede leer: «Este pasando por el Sur llegando al Oeste y ya no Este pasando por el Sur llegando al Oeste».

Logro interpretar este esquema gráfico como una comparación entre lo vivido en Europa y América respecto de la orientación y la extensión habitable, donde la primera figura indica el movimiento aparente del sol para quien está viendo el continente americano desde el centro de la tierra con el Sur hacia arriba, y el segundo esquema es lo que viven los europeos, para quienes el sol aparece a la izquierda, al Este, pasando por el Sur que tienen hacia arriba y se dirige al Oeste que se encuentra a la derecha.

En la página siguiente el verso dice:

esto es ver un nuevo sol  
es decir un no-apolo

nada puede ser perfectamente transpuesto en américa del  
sur esto proviene en primer lugar de los astros constela-  
ciones y del sol

las cuatro direcciones se mantienen

todo en américa del sur  
se complica cuando se trata de habitar la superficie

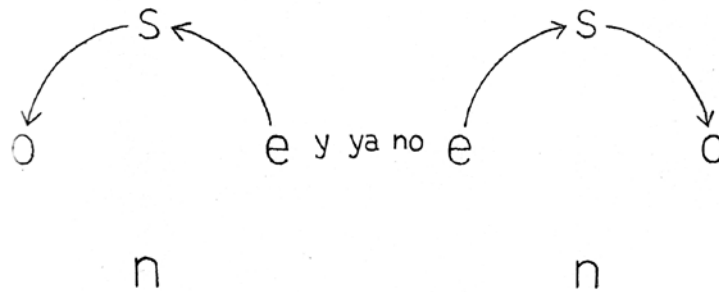
en efecto  
si se conserva la referencia nórdica el sol sin duda se eleva al  
este pero va hacia el norte mientras que el sur no lo ve nunca

si por el contrario se da vuelta el mapa el norte es  
indudablemente el frío y la ausencia de sol pero el sol se levanta  
a mano derecha de quien mira hacia el sur

la habitación

debe de antemano modificar la orientación

decir



### CIENTO NOVENTA (CIENTO OCHENTA Y SEIS)

En la página 190 (186) aparece un fragmento del mapa de América del Sur, aparece el Cono Sur a una mayor escala que todos los mapas anteriores. En él, once lugares están marcados con un círculo, unidos por una línea que corresponde al camino que los conecta. Se trata del recorrido realizado por la primera Travesía de Amereida que se inició en la ciudad de Punta Arenas y finalizó en la ciudad de Tarija en Bolivia. En la página siguiente la 191 (187) aparece dibujado solo el trazado del camino recorrido sin referencias al continente.

Estos dos últimos mapas son los únicos que no se refieren a la totalidad del continente. Me lo explico en el sentido que son una prueba, de que la primera Travesía de Amereida fue concretamente realizada, que abarca no solo los planteamientos teóricos y la visión que contiene sino que es una acción acometida.



---

*Amereida* 190 (186)



### CIENTO NOVENTA Y UNO (CIENTO OCHENTA Y SIETE)

En la página 191 (187) aparece el dibujo de una línea quebrada, casi como una ilustración plástica. Ésta es el trazado del recorrido efectuado por la Travesía de Amereida sobre el blanco de la página sin sus referencias al mapa del continente. A primera vista es un dibujo enigmático, separa el recorrido como si éste pudiera indicar algo. Sabemos que el intento de la Travesía fue atravesar América por su centro. Mirando este trazado se aprecia que este ir por el centro no es la voluntad de los caminos o huellas por los que se anduvo, ir por el centro no forma parte de ninguna voluntad ni privada ni pública, eso explica un trazado tan irregular.

La página subsiguiente viene a proporcionar una nueva lectura de este trazado, centrado en el blanco aparece el último verso del poema:

el camino no es el camino

Hasta aquí el análisis de la páginas relativas a la extensión dibujada que aparecen en *Amereida*.



---

*Amerida* 191 (187)



## Conclusiones en esta mirada a los dibujos del poema *Amereida*

Lo primero que podemos constatar en el poema es que se ocupa de la extensión de América del Sur. La extensión que aparece delimitada por el perímetro que forma la línea de tierra-mar es la de América del Sur con su plataforma marina.

El poema trata de una América poética, sí, pero no se trata de una América que yace dentro del alma del poeta, sino que la América poética es la concreta extensión rodeada de mar que todos pueden habitar. Así, la extensión de tierra del continente que queda dibujada por su negativo el mar, es el mar el que está dibujado haciendo aparecer la extensión de tierra por su contorno por la línea de mar-tierra. Así el continente surge como una extensión intocada del blanco de la página. Sobre este plano abstracto que es la página, se ha trazado un plano cartográfico que presenta y representa a América del Sur en el blanco poético del texto. Este primer plano espacialmente cuidado en su dibujo, no es un simple esquema ni una expresión plástica como el que dibujara Joaquín Torres García, este continente que surge del blanco poético de la página anuncia su posibilidad como *poiesis*: lo que pasa del no ser al ser. América del Sur llegando a ser en *Amereida*; en ella se canta su posibilidad en una construcción de la lengua que es simultáneamente palabra y extensión.

Aquí debemos detenernos en este hecho casi obvio, pero capital. Los planos que aparecen en el poema de *Amereida* no son una ilustración o una iconografía ad hoc para el poema, son parte constitutiva del él.

1. Daniel Arasse,  
*On n'y voit rien. Descriptions*. Editions  
Denöel, 2000, pp.  
32 a 56.

Quiero traer a presencia el estudio realizado por el historiador del arte Daniel Arasse de una obra del artista Francesco del Cossa. Se trata de una Anunciación y su texto lo titula «La mirada del caracol»<sup>1</sup>.

Este estudioso del arte repara que en la Anunciación pintada por del Cossa alrededor del año 1470 en medio del cuadro que contiene el programa tradicional de una anunciación, figura en primer plano un caracol.



---

*Anunciación*, Francesco del Cossa. Entre 1470-1472. Gemälde Galerie, Dresde.

Démonos un tiempo para oír en una versión sintetizada la argumentación que hace Arasse siguiendo los siguientes argumentos en once pasos:

- \* El caracol podría ser una fantasía del pintor, pero esta obra ha de haber sido hecha con un mandante por encargo, y un *capriccio* inexplicable hubiera sido rechazado, borrado o cubierto, no habría perdurado en el tiempo.
- \* La iconografía cierra las dudas y termina con el asombro argumentando que en esa época se creía que los caracoles eran fertilizados por el rocío y por lo tanto es una figura de la Virgen. Pero no se los encuentra en otros cuadros en esa función. Y sin embargo el caracol está ahí al borde del cuadro.
- \* La obra, por otra parte, es una proeza de perspectiva, por lo que el caracol podría tener una ubicación en una geometría mística formando un triángulo con la mano del ángel y la figura de Dios Padre. El caracol en la tierra equivalente a Dios en el cielo, pero en la exégesis cristiana no hay antecedentes de la relación Dios-caracol. Aún podría ser la invención de una nueva exégesis surgida de la pintura de Cossa.
- \* En la teología medieval les preocupaba a los exégetas la gran demora que tuvo Dios entre la caída de Adán y la Anunciación. Surge entonces la pregunta ¿por qué Dios se había comportado como un caracol? El caracol sería entonces una figura no solo de la Virgen, también le da figura a Dios. La objeción es que no hay otros ejemplos de esta posibilidad.
- \* Remirando el cuadro (una ilustración), se cae en la cuenta de que el caracol es enorme al compararlo con el pie del ángel: tendría 25 cm. de largo.
- \* Luego se cae en la cuenta de que el caracol está bien pintado, pero no está en el cuadro, está en nuestro espacio. Esta construcción ya no es única, la hace también Lippi. El caracol es entonces metáfora de la Virgen encinta ubicado en el lugar de entrada de la mirada del cuadro.

- \* Si el caracol fuera una figura de la Virgen a la que no se le parece en nada. El caracol estaría diciendo que no es como la Virgen así como esta Anunciación no es como la que aconteció en Nazaret. El caracol deja ver que el cuadro es una representación no parecida del advenimiento que ella representa. Una Anunciación no nos hará ver nunca la encarnación del Dios salvador.
- \* El caracol no es una ilusión óptica (trampantojo, *trompe l'oeil*) porque está pintado sobre el cuadro. Un San Jerónimo de Lorenzo Lotto tiene pintado un saltamontes sobre el cuadro. El vaso de Lippi, el caracol de Cossa, el saltamontes de Lotto fijan el lugar de entrada de nuestra mirada en el cuadro. El saltamontes es un poco distinto ya que ha volado del cuadro a nuestro mundo.
- \* Ahora al rever el original del cuadro, de cuerpo presente se manifiestan los tamaños, el cuadro no es tan grande y ¡oh! sorpresa, el caracol no es enorme es de una talla normal: de unos 8 cm.
- \* Analizando el cuadro al reconstruir su plano con un arquitecto se da cuenta que no es una perspectiva rigurosa, finge una profundidad para lograr una escena. Pero la perspectiva es una construcción que permite la conmensuración de las cosas. La Anunciación es la llegada de lo inconmensurable a la medida.
- \* Sobre el borde de la construcción en perspectiva el caracol hace señas, diciendo: ustedes no ven aquello que miran, o en eso que ven no ven aquello que miran y de este modo lo invisible viene a la visión. Hasta aquí las argumentaciones de Daniel Arrasse.

Esta breve síntesis del trabajo realizado por Arrasse nos apoya teóricamente en varios aspectos. El primero es en la construcción de lo que podríamos llamar el plano mental, en la cultura occidental la realidad pensada acontece tanto en la palabra como en la extensión, que se vuelve tal por medio de un plano que la presenta y representa, construyendo aquello que somos capaces de ver. Luego la construcción de una representación que es capaz de traer a presencia algo que no es de suyo visible en nuestros afanes: el continente americano. Luego la invención del límite entre el plano

especulativo y nuestro espacio habitado donde es posible que haya umbrales o puntos de entrada a él.

Este primer plano constituye la invención de un umbral poético para América del Sur, es el de la entrada del continente propiamente tal en el blanco poético de la página es la presentación del continente en su pura superficie quitado de todo dato, anterior a los nombres, haciendo presente la mayor de sus dificultades su totalidad y unidad.

Este continente intocado que aparece en el poema comienza a tener existencia mental en quienes leen y miran el texto. Ahora esta construcción mental de un continente intocado que es primeramente una metáfora, comienza a ser una existencia mental.



---

*Americida* 13 (9)

Antes dijimos que este poema era una construcción de la lengua que es a la vez palabra y extensión, podríamos adelantarnos desde un punto de vista arquitectónico, es decir, proyectar este



hecho conjeturando que palabra y extensión son las dimensiones que dan forma a un acto. Ya que es un hecho que sus autores son artistas, arquitectos, poetas, pintores, escultores, filósofos que parten a recorrer América. A esta realidad hay que añadirle que no van desprovistos, van premunidos de una invención que inaugura el acto poético o *phalène* que justamente reúne palabra y lugar en un acto.

América atravesada por quienes van en un acto contemplando el blanco poético, lo intocado de la extensión del continente, es decir, trayendo lo inconmensurable para la mirada la totalidad del continente a presencia en el espacio del acto de habitar, esta es la Travesía.

Volviendo a los planos, el continente americano aparece tanto en su extensión artificial construida por la mano del hombre como el plano de las ciudades de la página 25 (21) como en su extensión natural. Extensión natural y construida ambas sostenidas en el blanco de la página. Esto nos viene a indicar que el blanco poético no sólo está en la naturaleza de América, sino también en su extensión artificial o construida. Lo poético es posible encontrarlo también ahí.



Estos planos también incluyen una extensión «formulada» del continente: hay un mapa en la página 33 (29) en el cual aunque se alcanza a reconocer que se trata del continente americano no se logra identificar la regla por la cual destaca el área que designa. Indica una situación al interior del continente que la designa en el texto como mar, sin identificar qué preciso accidente geográfico lo compone. Es el dibujo de una situación formulada, que contiene una cuota de ambigüedad ya que no solo designa zonas al interior sino también algunas en la orilla. Esta extensión formulada la del mar interior, el desconocido de América viene a ser un primer fruto de esta contemplación poética del continente. Proposición que en su dibujo podríamos afirmar que es el menos definitivo de cuantos hemos visto hasta ahora ya que está a medio camino entre la extensión verificable del continente y la representación de una idea de él.



1. Nuñez Cabeza de Vaca Alvar, *Naufra-  
gios y Comentarios*.  
Ed. Espasa Calpe,  
Madrid 1957,  
pp. 24,25.

### METÁFORA DEL MAR INTERIOR

Dos hechos que podemos suponer detonan la construcción de la metáfora en el poeta. El primero está en el mismo poema de Amereida, el plano anterior donde aparecen las ciudades dejando un gran espacio en blanco hacia el interior, en ese momento deshabitado. El segundo hecho son los relatos de los cronistas. En el texto Los Comentarios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca aparece la épica de los descubridores adentrándose en el continente desde la Isla Santa Catarina donde no hay huellas ni caminos, lo hacen a pie, cuando llegan a un río «Aquí tomaron los pilotos el altura» y mas tarde en otro episodio «y en este lugar tomaron los pilotos la altura en 24 grados y medio, apartados del trópico un grado»,<sup>1</sup> el modo de avanzar de lo conocido a lo desconocido fue utilizando los conocimientos con que contaban y para esto hicieron de las pampas y selvas un mar y navegaron por él.

De lo conocido a lo desconocido, la poesía opera nombrando, dándole un nombre a la interioridad del continente. De lo conocido, se navegó por esta extensión, a lo desconocido de una interioridad que aun no tiene nombre.

Este es el segundo mapa que en el poema abre un nuevo espacio, así como el primero introduce al continente en el blanco poético de la página, asunto capital que habilita la extensión del continente en extensión poética para habitarla como tal. Este mapa del mar interior inicia una construcción abierta en una doble situación, mas bien abre la extensión del continente dejándola en una presencia doble. Se nombra mar interior a unas regiones y a su vez se habla de una capacidad de los americanos, *capacidad de desconocido o mar*, hacia el interior de sí mismos.

La metáfora vincula la gran extensión del mar océano con la gran extensión de tierra por la cual los descubridores navegaron. A su vez llama mar interior a la construcción mental de los americanos en su capacidad de desconocido.

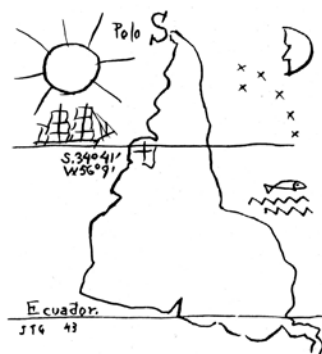
Este mar interior indica el interior del continente, la continentalidad de América del Sur en su ser continente, en su totalidad.

La extensión del continente no estaría entera si no incluyera su cielo, el poema hace suya una constelación que la vuelve su signo: la Cruz del Sur. Este signo celeste lo baja sobre el mapa de América orientándolo cardinalmente. Los cuatro puntos de la Cruz del Sur en un acto poético fueron nombrados, recibieron un nombre de acuerdo a un cierto sentido en cuanto a su ubicación<sup>2</sup>. El extremo que cae sobre el Caribe se lo nombró *Origen* ya que ahí se inició la invención de América como lo señala O' Gorman<sup>3</sup>. Al extremo cerca del Polo Sur se lo nombró *Ancla* indicando que este es nuestro norte desde el cual tendremos un destino. Al extremo sobre el Atlántico se lo llamó *Luz* ya que desde esa dirección nos llega la iluminación que viene desde Europa. Al extremo sobre el Océano Pacífico se lo llamó *Aventura* ya que es el mar que depara el futuro.

Esta construcción que une la extensión geográfica del continente con la constelación de la Cruz del Sur, anima y permite, da pie a realizar una operación creativa girando en 180° el mapa en su modo de representar América del Sur. América invertida se sale de sus usos y costumbres. Esta no es la primera vez que esto ocurre, *Amereida* recoge esta vez con un horizonte mas amplio para todo el continente lo que intenta fundar para un solo lugar en la ciudad de Montevideo, con una escuela de pintura, el gran artista Joaquín Torres García en el año 1943.

2. *Amereida II*, Pág. 218, nota 55.

3. Edmundo O' Gorman, *La invención de América*. Fondo de Cultura Económica, México, 1958.



Joaquín Torres García, plano de ubicación de la Escuela del Sur.

Godofredo Iommi  
M., Alberto Cruz  
C., *De la utopía al  
espejismo*. 1983, p. 4.

El dibujo de Joaquín Torres García tiene el mérito de la invención plástica del giro del continente. Ahora es un continente que si le hacemos caso a su dibujo se cumple en Montevideo ya que es la única precisión que contiene  $S34^{\circ} 41' W56^{\circ} 9'$ . El dibujo mismo es una construcción plástica en el que aparecen en forma alegórica el sol, la luna, un buque a vela, estrellas, un pez, ondas en el mar la línea del ecuador. Este es un intento de fundar en América del Sur un centro con el rigor de un oficio.

Nos preguntamos inmediatamente qué implica este giro, la consecuencia inmediata que trae esto es: pensar. Hay que tener algún planteamiento acerca de América ya que este giro inmediatamente urge a una explicación. Este es el mapa para pensar América con el Sur hacia la parte superior de la página, América reorientada. Este giro para pensar es suspender lo obvio, suspender lo que siendo obvio prosiga en su mutismo y pase a hablar, pase a tener palabra.

Este giro en la orientación del continente americano abre a indagar los giros posibles y analizar sus implicancias respecto de la orientación. Esta especulación con la figura del continente arroja primeramente las diferencias con Europa respecto del movimiento aparente del sol. El cambio de hemisferio trastoca el modo convencional de orientarse entre Europa y América del Sur.

Volvamos en este pensar América del Sur, en el continente habitado y habitable hasta hoy. Aparece el mapa de sus centros poblados de mayor densidad, los que indudablemente habrán variado; es la extensión artificial la que deja en evidencia que hay un interior despoblado sin densidad. Esto último da pie a la formulación de un plano que antes mencionamos en la página 33 (29). Este plano tiene un nivel de doble abstracción ya que opera sobre la suposición de un plano catastral como los anteriores, proponiendo una figura que no se muestra en su consistencia como el catastro de los ríos que aparecerá mas adelante, ni es una construcción arbitraria pero deducible como la superposición de la constelación de la Cruz del Sur sobre el continente siguiendo la orientación de

los puntos cardinales. Esta doble abstracción se sitúa en un límite ya que trae a presencia algo que no es ni un catastro ni una construcción evidente, sino una proposición: mar interior.

Si atendemos al plano presentado del cual no podemos deducir una regla de construcción y sin embargo está dentro del campo de lo visible y en un cierto campo cartográfico porque reconocemos virtualmente el perfil insinuado del continente. Podemos intentar no una definición sino un nombre para avanzar en su dilucidación, digamos que como plano o mapa trae a presencia una posibilidad ya que quiere estar en el campo de lo visible pero no quiere entregar su regla de construcción, porque se encuentra en un espacio que no es puramente extensión sino que participa de una construcción mental.

Esto cobra sentido cuando el poeta mas tarde formula que el mar interior americano es el desconocido de América. En el texto *De la utopía al espejismo* se dice:

...Así, Amereida no sólo señaló una ubicación junto al mar sino junto al Océano Pacífico, cuya vastedad no indica solo lo aún no conocido de él, sino una presencia de lo desconocido mismo. Por eso, él lanza al interior del continente al otro desconocido: «Mar interior» lo llama *Amereida*<sup>3</sup>.

Indicando con esto que no se trata de aquello que está por conocerse, sino este desconocido es un horizonte ante y desde el cual han de construir mundo los sudamericanos. Donde este desconocido permanece como tal.

Este desconocido es el primer paso en este pensar América reorientada desde sí misma. Este si mismo que puede parecer excluyente podríamos nombrarlo mas bien como «ahora mismo» ya que no es ni excluyente ni una reacción sino una abertura que quiere ser lúcida.



II





## Joaquín Torres García: un antecedente capital

Nos preguntamos si en América del Sur hay algún antecedente que nos venga a iluminar en esta faena de fundar una realidad americana, pensada como americana.

Y nos encontramos con un valioso antecedente, que evidentemente los constructores de *Amereida* conocían porque era parte de su suelo ya que en su juventud habían fundado en Buenos Aires el movimiento Arte Concreto-Invención y Arte Madí en el año 1946. En la publicación de Mario H. Gradowczyk de las obras de Torres García dice que:

...La importancia de su escuela no solo surge por la calidad y originalidad de sus discípulos sino también por el papel desempeñado como centro propulsor del arte de vanguardia de las Américas. Comenzando por su país vecino, el origen del arte no figurativo argentino está indudablemente signado por la influencia de Torres García, quien había mantenido estrecho contacto con artistas, críticos y coleccionistas a través de visitas periódicas, conferencias y notas publicadas en el diario *La Nación*. En el año 1942 expone en Buenos Aires en la Galería Müller y colabora activamente en la revista *Arturo*, cuya aparición en 1944 es el punto de partida del Movimiento de Arte Concreto-Invención (1945) y el Movimiento Madi (1946)...

...Tal como lo señalara Aldo Pellegrini al referirse al arte argentino contemporáneo: «El segundo período correspon-

x. Mario H. Gradowczyk, *Torres García*. Ediciones de arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985, pp. 83-84.

de a la irrupción de la abstracción, y se desarrolla a partir de 1944. Esta abstracción inicial fue fundamentalmente geométrica y se caracterizaba por dar la espalda a los representantes argentinos de la primera vanguardia e inspirarse en cambio en la obra y en la prédica teórica del gran artista uruguayo Torres García»<sup>1</sup>.

Llegamos a Torres García porque él es el primero en «poner el mapa al revés» en su dibujo que fecha en 1943:

Su presencia nos parece doblemente importante ya que es la primera que constituye un antecedente de quien le dedicó parte de su creatividad a pensar una formulación para el continente latinoamericano, en la cual necesariamente nos sustentamos no por coincidencia o continuidad con sus planteamientos sino por lo que hoy podemos nombrar como abertura. Un planteamiento acerca del continente que queda manifestado se abre a otros oídos con lo que queda expuesto a su propia consistencia y a lo que de él puedan otros desprender, esta realidad puede ser nombrada como una de las dimensiones de la abertura.

Aquí cabe introducir una nota sobre *Amereida* y el futuro, para lo cual podemos tomar lo que el poema dice del futuro como rigor en cuanto a que se propone hacer hablar a la visión poética primeramente desde sí misma. El término futuro está contenido en las páginas: 11, 24, 111, 161 y 166 de las versiones con páginas numeradas posteriores a la original, como tal aparece cinco veces en el poema con un tono general concurrente, que es precisamente de aquello que el poema no se ocupa, no trata, ni debe ocuparse.

La primera aparición en la página 11, es por boca del poeta Panameño Edison Simons, quien encabeza sus versos con su nombre. Donde se presenta un estado negativo de la gente de América como imitadores, fruto de la nostalgia. Y se nombra al futuro como una promesa que corroe la energía y desvanece la figura.

Luego en la página 24, se enumeran los componentes de la imitación, donde uno de ellos es la nostalgia de un futuro promi-

sorio, el segundo es el resentimiento de los folklores, y el abuso del trabajo y la eficacia civilizadora.

Mas tarde en la página 111, el texto muestra un hecho común: al hablar no hay sospecha al referirse al pasado o ensoñarse en el futuro, pero el escueto presente los deja como un animal alerta al referirse a lo común que es este continente.

Se trae a Bolívar en la página 161, quien habla del futuro de América y lo enuncia como un caos en el que los americanos se devorarán entre ellos.

Por último en la página 166, el texto alude a un pasado reciente donde los países americanos eran naciones jóvenes del futuro, subdesarrolladas, y a poco andar esta expresión del futuro el subdesarrollo se ha vuelto una condición humillante.

Así la visión poética de *Amereida* no se ocupa, no tiene ningún interés en el futuro, considerándolo como un error poético. Al desvelar poético le concierne el presente como ahora y aquí como el mismo término lo trae consigo en cuanto don. Y la gran presencia de las crónicas de lo acaecido en tierras americanas al ser vertidas a los versos traen una presencia de las palabras que es siempre presente. De esa manera los hechos del pasado no son una garantía o figuración de un futuro sino parte constitutiva del presente de América desvelado por la poesía. Es la construcción del presente el que fija y da curso a lo porvenir y no al revés.

De este modo la abertura hacia América Latina que inaugura en Montevideo en el año 1935 nos muestra por oposición o coincidencia lo que treinta años después formula *Amereida* en 1967.

Joaquín Torres García se levanta como un gran hito en América Latina introduciendo la visión de las vanguardias y sobre todo lo que hereda *Amereida* de él vía el Arte Concreto: el horizonte de fundar en tierra americana por vía del quehacer artístico, lo que implica darle lugar al rigor del oficio en tierra americana. Rigor que se hace presente, que se deja leer explícitamente y entre líneas en sus escritos y que se traspa a los movimientos de Arte Concreto en sus manifiestos. El rigor aparece junto a este exponerse

2. Sylvia Arriagada,  
Cecilia Brunson  
y Tomás Browne,  
*Claudio Girola: Tres  
momentos de Arte,  
Invención y Travesía  
1923-1994*. Ediciones  
UC, 2007, p. 206.

de los artistas que se dirigen manifiestamente a una construcción de mundo que va más allá de una actividad empírica, ya que un texto antecede a la acción.

En palabras del propio Claudio Girola:

Un año después del Manifiesto de cuatro jóvenes estábamos agrupados junto con otros jóvenes artistas y poetas. Dos grupos, uno el Arte Concreto, el nuestro y el otro, Arte Madi, son los que instituyen en Buenos Aires, y en América toda el arte abstracto geométrico, patrimonio que heredamos de movimientos como el Stilj. Como antecesor nuestro estaba el uruguayo Torres García. En ese año realizamos la primera exposición del movimiento Arte Concreto en el Salón Peuser de Buenos Aires, septiembre 1946<sup>2</sup>.

Torres García publica un extenso texto de más de 800 páginas con su formulación del Universalismo Constructivo en dos tomos. Este texto lo estructura en la forma de ciento cincuenta lecciones, modo que resulta coherente con su propósito de fundar una escuela de pintura en la ciudad de Montevideo en Uruguay. El artista de oficio pintor, tarea que no abandona nunca aunque las circunstancias y el espectro de su creatividad le permitan aventurarse hasta en el diseño y fabricación de juguetes de madera policromada. Todo lo que acomete, realiza y produce, alcanza el tono de obra porque se encuentra dentro de la plástica que inaugura.

Quiero presentar una brevísima biografía de este artista porque me parece que tiene grandes consecuencias en cuanto a la consistencia de sus planteamientos y que repercuten en lo planteado y construido por la visión de *Amereida*.

Joaquín Torres García nace en Montevideo en Julio de 1874, hijo de un carpintero catalán proveniente de Mataró, quien emigra a Uruguay.

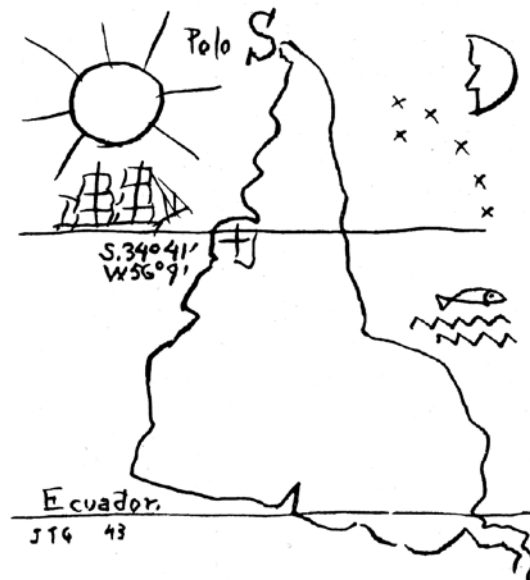
A los 17 años con su familia retorna a Cataluña donde estudia pintura en las academias Vinardell y Baixas.

Entre los 34 y 58 Años colabora con Gaudí, enseña dibujo, se relaciona con Albeniz y Payro. Pinta los frescos del Salón San Jorge en el Palacio de la Diputación de Barcelona. Viaja a Nueva York donde desarrolla el proyecto de fabricación de juguetes. Se radica en Paris donde pinta y expone. Funda con Mondrian el grupo Cercle et Carré. Expone en Barcelona con Mondrian, Arp y Vantongerloo. Expone en Madrid y se relaciona con García Lorca.

2. Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.

De los 65 a los 75 edad en que muere, realiza toda su actividad artística en Montevideo, Uruguay donde funda la Asociación de Arte Constructivo publica *Círculo y Cuadrado* en castellano y realiza el Taller Torres García.

Oigamos lo que expresamente dice acerca de América en la obra antes mencionada, *Universalismo Constructivo*<sup>2</sup>.



América al revés, imagen de Torres García.

La primera aparición de América es en la página 193, en la lección 30 de 1935, donde dice:

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro sur.

Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque ahora está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda.

Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos.

Y aparece este bello dibujo de la América al revés, que es el primer llamado a la totalidad del continente.



Joaquín Torres García, plano de ubicación de la Escuela del Sur.

## LA NACIÓN Y LA TIERRA

Mirando su biografía y leyendo sus textos que constituyen su visión de América del Sur, el arte y el artista, podemos constatar lo siguiente:

Joaquín Torres García regresa a Montevideo como un artista cabal, ya formado, en la madurez de su oficio a los 60 años de edad. Es un oficiante de la pintura con una proposición inaugural de ella: el Universalismo Constructivo, con obras con reconocimiento mundial en las colecciones de museos de primer orden. Esto es fruto de su participación en la vanguardia creativa en Barcelona, París, Nueva York y Madrid. Con esta ubicación en el arte funda una escuela de pintura en Montevideo para abrir un nuevo horizonte del arte en América del Sur. Debido a su experiencia como realizador y a su olfato artístico distingue inmediatamente dos direcciones contrapuestas en América, lo que él llama la nación y la tierra, donde la nación se dirige a lo político y la tierra se dirige a lo que nombra como lo cósmico. Este primer gesto de orientación le permite dirigir su mente a la totalidad del continente; en la otra dirección el concepto de nación no se lo hubiera permitido.

## RUPTURA CON EUROPA

Este es un punto aparentemente conflictivo en el pensamiento de Torres García, que para no entenderlo como una contradicción hay que oír sus afirmaciones en el contexto en el que están situadas en el momento que fueron formuladas.

Torres García nombra la relación con el Viejo Mundo como *una tiranía espiritual*, ya que se encuentra recién llegado a una América Latina donde no reconoce ninguna existencia artística propia (Lección 47). Por otro lado él mismo ha sido formado con todo el rigor del arte en un centro creativo como Barcelona, lo que le permite más tarde formar parte de las vanguardias del siglo XX en París. Esta aparente contradicción la aclara cuando sostiene que la traida de valores extranjeros *ha sido encomiable en un tiempo de aprendizaje* (Lección 127).



Ahora podemos entender que Torres García llega a Montevideo y ha venido para quedarse, la orientación de sus escritos tiene una clara orientación fundadora. Se instala en la capital de Uruguay y funda lo que él llama *un laboratorio para el estudio del arte plástico* y su intención es abrir un camino fundado, con su propio fundamento en América (Lección 47). Así esta ruptura con Europa se entiende ante la situación habitual en este continente en el cual los artistas se hacen seguidores de movimientos e invenciones creativas realizadas en el hemisferio norte, lo que Torres García llama *vinculación cultural*. Ante estos hechos él propone un no rotundo a la imitación como repetición de lo ya existente en otras partes.

#### RIGOR DEL ARTE EN AMÉRICA

La proposición creativa de Torres García, su formulación de una visión plástica el Universalismo Constructivo es la constitución de una realidad artística en suelo americano. Una de las características de esta proposición consignada en sus escritos, es la práctica de todas las reglas y realidades del arte pictórico, de nivel mundial, sin atenuaciones. La fundación de una escuela que le da cabida a un movimiento artístico que es una realidad inaugural en América, introduce el rigor del arte y la visión moderna del arte de las vanguardias en el continente. Torres García con su vida se constituye en un referente del rigor artístico y creativo que indudablemente involucra su vida. Rigor sin el cual no es posible inaugurar un nuevo espacio plástico. Su discurso expone las peripecias del arte pictórico en las que funda en América.

#### AMÉRICA ES EN EL FUTURO

De la lectura de sus textos podemos caer en la cuenta que todas sus afirmaciones en las que relaciona el oficio de la pintura y el continente americano quedan ubicadas en el espacio del futuro. «América debe tener un arte propio», «debemos orientarnos hacia lo moderno», «un nuevo clasicismo se anuncia» «destacando valores mas absolutos y que miraría mas a lo cósmico. Es decir el

arte futuro de América», «Y con esto conseguiríamos en primer término la creación de un arte fuerte y grande, y luego de esto, un arte al fin propio: el futuro arte de América», «...tiene la regla (que será la suya) y la naturaleza en que vive (que también lo es) y él; así se hará el artista de América», «El hombre de América mira hacia delante, y lo que es lo debe a eso».

La proposición de Torres García con respecto a América es una construcción que se levanta a partir de un arte frontal con signos que apuntan a lo que él nombra como lo universal y que a través de la expresión geométrica se vincula con el pasado indigenista de las construcciones precolombinas. La vinculación con esta prehistoria indígena que la vislumbra como una continuación es algo que ocurrirá en el futuro.

#### TORRES GARCÍA ANTECEDENTE DE AMEREIDA

Ahora pasemos a ver relaciones que constituyen a Torres García en un antecedente de *Amereida*. No solo porque ha realizado su obra antes, sino porque como se verá, tiene una doble vinculación, una primera de hecho, de relaciones directas entre movimientos artísticos que conocen su existencia y la segunda es en el campo de las formulaciones. Los escritos de Torres García permiten una ubicación en quienes han heredado su visión del continente. Tanto en aquello que se es coincidente como divergente, ambas constituyen el campo en el cual una fundación se desarrolla construyendo y a la vez sabiendo que es lo que construye, lo cual es la conciencia.

Primero podemos traer a presencia una filiación actual en el sentido de acto, entre el pintor y el grupo de artistas que construye *Amereida*. La Escuela y el Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso se constituye con un grupo de arquitectos y artistas que realizan una migración en suelo americano. La primera característica es que está constituido por dos nacionalidades, argentinos y chilenos situación que desde el primer instante les exige y los ubica en un horizonte de hospitalidad, que no es en palabras de Torres García, el de las naciones sino el de la tierra.

Ahora la presencia de Godofredo Iommi y de su sobrino el escultor Claudio Girola Iommi, ambos argentinos, y este último como se mencionó antes fundador junto a los artistas Tomás Maldonado y Alfredo Hlito del movimiento Arte Concreto Invención, trae consigo la presencia del arte concreto que ha instaurado Torres García en Montevideo, a mas abundancia Girola se declara a sí mismo discípulo de Georges Vantongerloo en 1949. Por lo que aquello que Torres García ha inaugurado en Montevideo, llega a Valparaíso como una materia cierta y una presencia de las vanguardias en América; pero no solo como un hecho del pasado sino como una abertura permanente en el ejercicio de la escultura y la plástica del escultor Claudio Girola Iommi quien desde el comienzo tiene su taller en medio de la Escuela de Arquitectura. Así la forma abstracta que nace del Arte Concreto está presente cotidianamente para profesores y alumnos durante mas de 40 años. Presencia que transmite lo que antes se nombró como el rigor del arte, la convivencia, la presencia del escultor Girola con su fidelidad al arte que profesa es lo que hace ver y suponer con un grado de certeza, que Torres García en su Escuela del Sur inauguró el rigor del arte.

#### TORRES GARCÍA UN PIONERO

Torres García funda en Montevideo una escuela de plástica en la cual él es la cabeza, podríamos decir es en una nación con un creador y un grupo de discípulos. La postura primera del artista en suelo americano es la de emprender una empresa de gran envergadura, no pretende ser un caso aislado. Requiere para esto formular una escuela con discípulos y su tarea es desde la partida continental. Lo cual le implica una tarea teórica debe escribir y exponer un pensamiento en el que explicita sus propósitos y medios para conseguirlos. Esto lo lleva a una aventura existencial porque lo que postula es una construcción junto a otros que él mismo realiza.

## COINCIDENCIAS Y DIVERGENCIAS EN LA HERENCIA DE TORRES GARCÍA

### *Coincidencias*

Queremos mostrar las coincidencias y divergencias que existen entre la visión de *Ameréida* y la de Torres García respecto de lo que nos ocupa que es el continente americano. Porque evidentemente no se trata de una continuidad simple entre ambas visiones, sino que queremos plantearla como una herencia, donde necesariamente hay profundas diferencias que son las que precisamente revelan la naturaleza de cada una.

Antes veremos las coincidencias, porque por ellas parte la consistencia de una heredad. La primera de todas es que se propone fundar en América del Sur, no es este un problema de localidades ni de realidades individuales. En esto hay dos grandes postulados que van al unísono: se trata del continente y lo que se realiza es por medio de una fundación. Esto revela al menos dos condiciones esenciales: la primera es que se trata de una construcción a lo largo del tiempo que se inicia ahora pero que se pretende perdure.

La segunda implicancia de fundar es que no se trata de un quehacer individual sino que solo es abordable por una colectividad.

Estos primeros dobles propósitos los lleva a cabo con el arte moderno, con la potencia de abstracción del Arte Moderno.

Luego en su genial intuición de lo que es fundar en América se aleja inmediatamente del ejercicio del poder y la política distinguiendo dos campos irreductibles que los nombra como la nación y el cosmos, donde la constitución de la nación va dirigida a la política, y el cosmos va dirigido a la tierra, propiamente al continente, y es allí donde sitúa la fundación creativa.

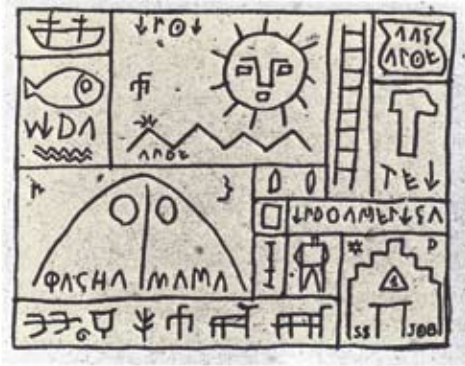
### *Divergencias*

La gran divergencia entre la visión de Torres García y la de *Ameréida* es la presencia de la palabra poética, que es la que sitúa la posible realidad americana en su punto fundamental, mas atrás de la cual no es posible ir. Este no más atrás es su relación con la primera palabra o mito sin la cual no es posible abrir y fundar.

Así Torres García en esta argumentación parte de un segundo paso que es la constitución del oficio artístico.

Es esta la gran diferencia con Torres García porque en su empeño y faena de constituir el oficio la relación con América le queda como la formulación de una tarea que se encargará el artista en el futuro. No proponemos como lectura que lo que Torres García no tenga presente porque sus construcciones plásticas si lo tienen, pero la América construida por los americanos es una realidad del futuro.

Desde la poesía a sí misma declara que la palabra poética vela y desvela la realidad, el presente. En *Amereida* por la poesía hace cantar desde los cronistas la plenitud de un presente, por esto su visión no es política, ni salvífica, canta la plenitud de la posibilidad de ser, aparecimiento, solo presente.



Dibujo extraído de “La tradición del hombre abstracto (doctrina constructivista)” 1938.  
Tinta sobre papel.



Texto tomado de Joaquín García: “La regla abstracta” en “Nueva Escuela de Arte del Uruguay”, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo 1946.



## Lo que heredamos en América del Sur

Pero ¿No heredamos algo en América del Sur, parte del mito europeo? ¿Pero cómo podríamos heredar parte de un rapto?

Estas preguntas surgen a raíz de lo que constata *Ameréida*: en América nada puede ser perfectamente transpuesto. Ya sabemos después de cinco siglos de colonización que América del Sur no se ha constituido en una segunda Europa, y digo bien colonización ya que en muchos casos se constituye en colonia de los propios americanos. *Ameréida* lo dice así:

¿admitimos su irrupción  
en nuestro instinto?  
¿no es nuestro modo de quererlo  
—tendencia a la conquista—  
íntimamente colonial?  
¿no nos sobrellevamos aún así  
los propios americanos?  
américa independiente  
¿no es nuestra propia colonia?  
su mar nos delata enajenados  
sobre un borde  
comedido  
y aún en lo indígena o seguro  
imitamos  
—reflejos  
de otro acto que origina el dominio



(imitamos en la nostalgia de pasados infecundos o indigenistas en la nostalgia de futuros promisorios huimos en el resentimiento de folklores que no esconden su agresividad con que se atan y dependen de la orilla huimos con el trabajo y la eficacia civilizadora que no esconden el desprecio de lo que abusan)<sup>1</sup>.

Podríamos decir que en el mito de Europa el poeta ha elegido para relatarlo y constituirlo como tal, la figura del rapto para significar que se trata de una acción que no se puede deshacer ni hacer a medias. Europa y los europeos han vivido por siglos esta impronta del rapto que no tiene atenuaciones, el rapto no es una transacción.

Así el rapto que hace Júpiter de la doncella Europa y cruza el mar, instaura la búsqueda de nuevos horizontes como destinación.

Este mito rige también para Norteamérica porque están en el hemisferio norte y cuenta con la misma Estrella Polar como orientación inequívoca en el cielo. ¿Rige igualmente? Esta pregunta exige de este trabajo.

*Amercida* canta la *pietas* latina, ese vacío que Godofredo Iommi reconoce en Eneas antes de matar a Turno, ese espacio de libertad en el que la venganza no es ciega, mecánica, como única posibilidad, Iommi sostiene que esa vacilación impensable en un guerrero, es el espacio de la *pietas* en el que se funda el imperio romano, que da cabida a la gran diversidad de la *pax romana*. Esta es una relectura de la *pietas* latina.

Vuelvo al texto de la *Eneida* donde Eneas y su gente realizan los juegos fúnebres en honor a su padre Anquises, donde se podría decir se anticipa en la piedad y en el espacio el vacío que se le otorga al juego y a la celebración. Aquí podemos decir que la latinidad se funda en un cumplimiento, se acomete una construcción que es la que da lugar al orden de un mundo nuevo. Porque Eneas va en busca de una patria nueva, no va a establecer una factoría dependiente de Troya sino un suelo nuevo, un nuevo comienzo. En este

hecho puedo ver la importancia de un cumplimiento, la piedad debida al padre al cumplir con los ritos funerarios concluye con su tiempo, concluye el tiempo de Troya y eso permite iniciar uno nuevo, sin ignorar su origen, es decir, heredando una tradición.

En esto lo que propone *Amereida* al reunir América con la *Eneida* es una partida radical se trata de encontrar y construir una nueva y propia destinación para América del Sur, una construcción y no una reacción como lo han sido todas las postulaciones parciales como: amerindia solo con los aborígenes, Ibero América solo con la Península Ibérica, Hispano América solo con España, ambas continuidades coloniales. O la reacción de rechazo nada con Europa y toda América del Sur habla Castellano o Portugués, lenguas donde reside occidente completo quedando en una situación inconsistente.

*Amereida* propone ubicarse en el punto exacto que permita una construcción lúcida, él no es una reacción, es un sí a la construcción, a la abertura que es incluyente, no podemos pensar América sin la luz que viene de Europa. Y esto está bien propuesto ya que es la poesía quien tiene potestad para una tal proposición, así lo reconoce desde la filosofía Heidegger cuando afirma que la poesía propone lo abierto:

...Pero la poesía no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía.<sup>2</sup>

¿El nuevo comienzo está ya iniciado? Si porque la realidad en su complejidad contiene todas las dimensiones, es la construcción de mundo la que al explicitar o adquirir la conciencia, o formulación permite llegar a la forma de un nuevo modo de ser. El paso

Martin Heidegger,  
*Arte y Poesía*.  
Fondo de Cultura  
Económica, S.A. de  
C.V., México, 1958,  
p. 111.

de Las Indias a América se inició probablemente el primer día ya que a pesar de que creyeran que estaban en Cipango como anota el poema «vieron una realidad distinta a su pesar» ¿Dónde podríamos fundar la partida de América del Sur como América y ya no las Indias? ¿Qué se opone a la colonia, a la factoría? ¿Cuáles son las características de la colonia? Este continente como Indias es una tierra que no es en sí misma, es un medio para alcanzar la metrópoli, así es una fuente de riqueza y producción. No es un lugar donde se deba permanecer, solo se está de paso para luego emigrar para regresar a la metrópoli, esto significa que la colonia es una tierra de castigo, es un lugar incompleto, donde no se puede dar el destino de cada cual.

¿Qué se opone a este modo colonial? Fundar, la fundación de una ciudad no es una construcción momentánea como un campamento, la fundación de una ciudad constituye lo indejable. Aquí podemos detenernos en ambos términos el de campamento y lo nombrado como «indejable». El término campamento en el sentido de castrum es un establecimiento que permite habitar con miras a un fin. No ignoramos que muchas ciudades europeas tuvieron un inicio como castrums romanos, que en un momento giraron a hacia constituirse en ciudades.

En la experiencia americana podemos distinguir una radical diferencia entre aquellos establecimientos que parten como campamento y las que se fundan como ciudades. El campamento no llega nunca a ser ciudad, porque su inicio se haya unido a un producto, terminado el cual el poblamiento no continúa. Esta ha sido la larga experiencia de los campamentos mineros en el norte de Chile. Éstos han llegado a tener magníficas instalaciones y aún la presencia de artistas de nivel mundial como la de Sarah Bernhardt en el campamento de Humberstone en 1800. Campamento que en la actualidad es una bella ruina.

Volvamos ahora al término «indejable» que porsupuesto no tiene aún un lugar en la Real Academia. En esto debemos advertir un hecho, la lengua castellana en América es una lengua viva, es capaz

de nutrir la existencia proveyendo una estructura que le da lugar a la conciencia de la vida de un pueblo. Dentro de esta existencia en una comunidad de pensamiento connaturalmente se requiere de la expresión «de nuevo» de los fenómenos que se experimentan, viven o describen, y en algunas ocasiones se acuñan nuevos términos o se le adjudica a uno existente un nuevo sentido. Este es un hecho y signo de fecundidad propio de este continente desde el primer momento. Así el término indejable acuñado por el arquitecto Alberto Cruz para indicar que la fundación de una ciudad instaure aquella dimensión que le permite a la condición humana residir en las verdaderas magnitudes y que una vez iniciada no es posible dejarla, abandonarla, porque para quienes la fundan se les vuelve una destinación. Así para una comunidad de estudio el término indejable apunta a aquello que ya no es posible de abandonar y que el vocablo dejar lo señala breve y eficientemente.

Todo esto cobra mayor sentido ya que la extensión americana, fue contruida como parte del mundo aún como colonia por medio de la fundación de ciudades. Y en el ámbito del actual poblamiento del continente, la fundación de nuevas ciudades es un hecho que está acaeciendo o tiene muchas posibilidades de serlo. La conquista de América por España y Portugal se realizó fundando ciudades con un propósito colonial, colonizante, pero a pesar suyo se fundaron, accedieron a algo más allá de un mero interés mercantilista, a pesar suyo llevan el signo de lo indejable. Fundar quiere decir al menos dos cosas: la primera es que se constituyen permanentemente, no son un ensayo por si resulta favorable, o mientras la tierra entregue sus riquezas y la segunda es que el acto de fundar implica una detención contemplativa. ¿Dónde se inicia la ciudad? En la plaza mayor, desde ahí se reparten los solares, sí pero esta trama hay que emplazarla. Es cierto que se cuenta con las Leyes de Indias que reglamentan la fundación y trazado de ciudades, pero entre la ley y la ciudad erigida hay un salto que es el encuentro con la geografía, con el lugar. Esta vinculación entre lo reglado de la ordenanza y el concreto sitio pide de una decisión, de unos ojos

4. Godofredo Iommi M., *Eneida Amereida*. Escuela de Arquitectura UCV, Taller de América, 1974, p. 4. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/biblioteca-constel/>

3. Martin Heidegger, *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V, México, 1958.

que miran y un cuerpo que se desplaza y toma partido orientando la cuadrícula y trazando el orden de la ciudad. Podríamos sostener que la conquista del continente es colonial, si pero a pesar suyo funda, da cabida a la posibilidad de permanecer porque mira y ve, contempla para decidir. Se me podría refutar que es una contemplación con un propósito, que está de antemano dirigida, si pero es un acto de abertura, es una detención que no arrasa con lo existente sino que lo canta, se abre a su ofrecimiento. La contemplación es la instauración de un presente conciente, en su doble sentido el temporal, ahora y aquí y en su sentido de presente que es un don, una donación, la instauración de un presente, es decir, de una plenitud que es lo que permite habitar en permanencia. Queremos sostener que el primer acto americano realizado en Sud América es la contemplación, partiendo con la mas notable a la cual le debe su nombre este continente, la de Américo Vespucci que contempla tierras y cielo y ve que no ha llegado a la India como lo creía Colón.

Aquí viene en nuestra ayuda Martín Heidegger, quien sostiene que:

La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real solo en la contemplación. Así, a cada modo de instaurar corresponde uno de contemplar...<sup>3</sup>

Lo que parte construyendo *Amereida* es la contemplación por parte de los sud americanos, una real partida y no una reacción, reunir el nombre de América y la *Eneida* es concluir y dar comienzo, un real comienzo que reconoce nuestro origen en la primera unidad de Europa: la latinidad y la vincula con la partida del Nuevo Mundo.

El poeta Iommi ante la pregunta ¿Qué significa ser americanos? Propone Latinoamericanos:

Sin embargo, nosotros decidimos pensarla haciéndonos unas preguntas fenomenológicas, partiendo de la base por reconocer quiénes estamos en América. Y está claro que son múltiples razas, múltiples lenguas, múltiples costumbres. Y la pregunta fue si hay algún estatuto o palabra que pueda reunir esta multiplicidad. Se trata bien de reunir, y si lo hay ¿qué significa, qué nos dice ese vocablo?, hacia dónde nos mueve o nos lleva, pues de existir tal palabra y de movernos en un sentido, sería propiamente un modo de ser y de hacernos americanos. Esa palabra existe y se llama América Latina.<sup>4</sup>

4. Godofredo Iommi, *Eneida-Amereida*, 1982. Ediciones de la Escuela de Arquitectura. <http://www.ead.pucv.cl/1982/eneida-amereida/>

5. VV. AA., *Amereida*. Editorial Cooperativa Lambda, Santiago de Chile. 1967, p. 49. <http://www.ead.pucv.cl/wiki/index.php/>

Esta desición poética de e-legir la latinidad describe un estatuto propiamente americano ya que el poema dice:

pues no se nace  
se principia latino  
suerte  
que razas y pueblos  
entramados de guerras y cultivos  
asilan  
en una lengua hasta el derecho  
—con que se reúnen y alumbran  
en juego  
la antigua robada  
dio mundo o imperio  
donde américa irrumpe  
de tal origen  
todos los americanos  
somos latinos.<sup>5</sup>

Este principio latino es el umbral de la hospitalidad con que cuenta América del Sur, donde ninguna diferencia de etnia, lengua, cultura se puede erigir en impedimento para residir en este

continente, mas allá de las buenas o malas prácticas, se puede constituir en americano el que alcanza a pisar el continente.

### PIETAS LATINA PIETAS AMERICANA

Cabe una detención en cuanto al término pietas latina ya que implica una importante vía para pensar la realidad americana.

A lo primero que le tenemos que hacer frente es a los supuestos, entendidos y convenciones del lenguaje, lo que no se pretende erradicar ya que estamos apoyados en ellos, sino por un instante suspenderlos para lograr la construcción de un lenguaje que permita dilucidar la realidad americana en su posibilidad de ser, en su presente hoy, en su donación o don, que incluye lo que ya ha sido que ilumina el presente. Ahora este lenguaje sin anular ni desdecir lo que las palabras traen acumulado avanza hacia nuevos sentidos. De esta manera cuando el poeta trae a presencia para nominar a esta América del Sur, dice América Latina, sin negar las convenciones que sobre ella se tengan, sean estas costumbrismos, folklor, lo típico, se quiere avanzar hacia un nuevo sentido. Cuando se dice latino junto a América en Amereida creemos oír aquello que constituye propiamente la latinidad según la proposición de Godofredo Iommi la pietas latina. Aquella dimensión poética que propiamente sustenta la fundación del imperio con su concepción de mundo que incluyó a todos los pueblos y credos bajo una lengua común.

Asimismo en esta construcción debemos avanzar en la comprensión de la pietas dando un paso mas allá de sus significaciones ya acuñadas. Para esto podemos recurrir al texto de la exposición que realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, la Escuela de Arquitectura de la UCV al cumplir 20 años de existencia en 1972, el texto expuesto en uno de sus párrafos dice así:

(...) un trazo, de veinte años, por la arquitectura  
recorrido por el Instituto de Arquitectura  
y más tarde por la Escuela de Arquitectura de la Universi-

dad Católica de Valparaíso...  
Un modo de pensar la extensión orientada  
que da cabida

Arquitectura co-generada

con la Poesía.  
¿Por qué así?

Porque la palabra es inaugural;

lleva, da a luz, dice una «pietas»  
(Virgilio)

o extensión.

Así la piedad, que es también la extensión  
abierta para hacer nuestro  
mundo, excede toda desilusión  
o esperanza y forma nuestro  
arbitrio.  
(Oda a K)<sup>6</sup>

Aquí se dice que la palabra dice una pietas, que la palabra es inaugural y esta pietas es la extensión. Luego se precisa trayendo unos versos del poema Oda a K en la que *la piedad es la extensión abierta para hacer nuestro mundo*. Ahora en esa exposición que es una construcción entre poesía y arquitectura el texto hace residir a la pietas en el término extensión.

De ser esto así estaríamos en presencia de un hecho creativo crucial, donde reside lo nuevo, la abertura poética que ilumina y abre un camino en América.

Retomemos la argumentación, desde varios de los ámbitos a los que alude:

6. Exposición 20  
Años Escuela de  
Arquitectura UCV.  
<http://www.ead.pucv.cl/1972/exposicion-20-anos-escuela-de-arquitectura-ucv/>



7. Publio Virgilio  
Marón. *Eneida*.  
Editorial Edaf, S.A.  
Madrid, 2003,  
p. 343

La latinidad como el estatuto que da cabida a la diversidad en una unidad compleja que tuvo la forma de un imperio. Ahora esta latinidad, este ser latino se lo reconstruye en América a la luz de la Eneida en una nueva forma de la pietas latina que es la extensión.

El salto que se propone desde la Eneida es una nueva lectura de la suspensión del brazo y la mirada de Eneas antes de matar a Turno. La pietas del tiempo funda Roma con la Ley, Amereida propone para América la pietas de la extensión.

(...) detúvose con esto el formidable Eneas, volviendo a una y otra parte los ojos, suspensa la diestra, indeciso sobre lo que debía hacer, y ya las palabras de Turno empezaban a ablandarlo (...)<sup>7</sup>

Retornemos a esa culminación de los actos volcados en palabras que constituyen la épica, la pietas tempo es un tiempo porque oye argumentos, descargos, culpabilidades, que es lo que da origen a la ley. Ahora la pietas espacio no dice en los versos lo que mira, solo indica que los ojos escudriñan y luego reconocen los despojos de Palante sobre el pecho de Turno, para luego volver a la argumentación de la venganza que ya no es ciega porque ha tenido su debido tiempo para zanjar el final.

La herencia americana estaría en esta pietas espacio anterior al reconocimiento, la pietas que escudriña con los ojos la extensión para que hable, ya que la pietas según la reformulación de la Exposición de los 20 Años ya expuesta es palabra y extensión, la palabra es inaugural dice una pietas o extensión.

En esta álgebra del lenguaje la extensión abierta para hacer mundo en América viene de su extensión. El cuidado o construcción de la extensión americana es la nueva forma de la pietas latina, la pietas espacio americana. En la construcción de esta extensión está la destinación de los americanos como americanos. Ahora se vuelve a entender la proposición poética de Amereida que indica: travesía que no descubrimiento o invento, dejando lanzada la épica americana a la extensión del continente.

## La latinidad y América del Sur

La latinidad es el reconocimiento de un pasado que podemos heredar.

La latinidad en *Americida* parte por reconocer un pasado mítico, aquí mito quiere decir primera palabra, primera en el sentido que es la que inicia, la que da la partida a lo que luego por mucho tiempo vendrá, también primera en cuanto a la principal, aquella que hace de cabeza en una determinada concepción o visión.

Así la visión del poeta al tomar la *Eneida* como nuestro origen latino lo sitúa en una construcción que ha de tener algunas analogías con la situación de América del Sur, que son iluminantes.

Es evidente que Eneas ha sido arrojado a la extensión y permanece errante en busca de una patria nueva. Nosotros los sudamericanos nos encontramos en este continente no arrojados a él en el extremo de Eneas, pero sí desempeñando el papel del errante, en tanto no se tenga mito, una palabra primera que nos indique nuestro tiempo y destinación propias, así esta primera analogía resulta iluminante.

La segunda y probablemente la más trascendente es el hallazgo en la lectura que hace Godofredo Iommi del origen de la *pietas latina* con la que luego se fundará el imperio romano. Es evidente que un texto poético como la Eneida cuyo héroe es el piadoso Eneas coherente consigo mismo tiene varios pasajes donde es posible rescatar y releer la dimensión de piedad porque es precisamente de lo que trata. La *pietas latina* que funda un imperio dándole cabida a muchos pueblos distintos bajo una misma lengua, pero

1. Paul Ricoeur. *Del texto a la Acción*.  
Fondo de Cultura  
Económica de  
Argentina S.A.  
Buenos Aires 2006.  
Pag.237.

manteniéndolos en su diversidad, esta es una dimensión iluminante para el reclamo de la realidad de Sud América compuesta por una gran diversidad de etnias lenguas y culturas, quizás todas las etnias del mundo ya estén presentes hoy en América del Sur.

El imperio es el único régimen político que ha sido capaz de sostener, de darle cabida simultáneamente a una diversidad en un orden. Pero nuestra ocupación no es política, desde la partida nuestra ocupación y ánimo es expresamente sin el poder. Podría decirse que la dimensión poética está antes del poder, la poética es aquello que puede permanecer largamente entre los hombres.

El ejercicio del poder es breve, cambiante en dirección y sentido y corresponde al decir de Aristóteles y de Paul Ricoeur que:

no hay que dejar de repetir que la razón práctica no puede erigirse en teoría de la praxis. Es necesario volver a decir con Aristóteles que no hay saber sino de las cosas necesarias e inmutables. Por tanto la razón práctica no debe elevar sus pretensiones más allá de la zona media que se extiende entre la ciencia de las cosas inmutables y necesarias y las opiniones arbitrarias, tanto de las colectividades como de los individuos. El reconocimiento de este estatuto medio de la razón práctica es la garantía de su sobriedad y de su apertura a la discusión y a la crítica.<sup>1</sup>

Entonces la latinidad se perfila en la pietas latina, en ese espacio que permite reunir a muchos con distinto origen y orientación bajo una misma lengua. Hasta hoy en América del Sur, nos une la lengua luzo-castellana con los matices y acentos del caso según su ubicación.

## *Pietas* latina y Capital Poética, construcción de la latinidad

La tarea de construir la *pietas* latina, esa extensión que permite incluir a todos en su propia diversidad en el continente sudamericano, es una tarea para los arquitectos que evidentemente tiene muchas más incógnitas que certezas sobre la cual formularla.

Ahora desde la construcción tradicional del conocimiento se avanza de un modo lógico de lo conocido a lo desconocido, situación en la que nos encontramos.

Pero este avanzar de lo conocido a lo desconocido, nos advierte el poeta, tiene una variante que viene a constituir una de las características de la *pietas* latina en América del Sur.

Veámosla, ya se nos dijo que la primera manifestación de la *pietas* latina en este continente es el amor a lo desconocido. Esta formulación ubica al término desconocido en un nivel más alto de abstracción del que le atribuimos habitualmente. Que es aquello que aun no se conoce y que es lo por conocer. Pero el amor a lo desconocido como horizonte existencial no es algo que se pueda cumplir de una vez y para siempre, sino que es una abertura. De este modo el desconocido como objeto del amor de los sudamericanos lo ubica en la creatividad que trayendo a presencia lo nuevo, no es una respuesta definitiva que cope el desconocido como quien soluciona un problema, sino que construyendo ofrece una respuesta que deja al desconocido como desconocido.

La fidelidad a la *pietas* latina ha llevado a la construcción de un espacio arquitectónico que avanza simultáneamente en dos vías: la Ciudad Abierta y las Travesías. Estas construcciones que debaten

la existencia de lo efímero en la arquitectura, una nueva opción del espacio habitable, por cierto no tiene un resultado previsto ni previsible, pero sí tiene un ámbito de ejecución y concernimiento que es la total extensión del continente sudamericano. La reunión de la extensión del continente como totalidad con esta fidelidad a la *pietas* latina es lo que poéticamente se ha nombrado como la Capital Poética de América.

Este es a la vez un nombre-tarea, que se enuncia antes de realizar nada, es un constructo mental que permite designar una construcción que aún no se acomete, que se conoce de ella algunas dimensiones a las que debe responder, límites que la van configurando.

La Capital Poética ha ido cobrando forma arquitectónica desde la fundación de la Ciudad Abierta y el inicio de las Travesías en la construcción de lo efímero.

## La construcción de la latinidad

### CARTA DEL ERRANTE

Cabe aquí hacer una breve presentación del texto *Carta del Errante* donde el poeta Godofredo Iommi traza el fundamento de un nuevo espacio poético: la phaléne o acto poético. Creación que tiene su origen en la tradición poética occidental y en la última frontera que promete la vanguardia del siglo XX con el Surrealismo de Breton.

El poeta se sitúa ante la posibilidad de que el arte poético salga del poema, salga del texto y aún de las palabras. De manera que la poesía se inserte en la realidad y en la vida.

Este breve y radical texto trae a presencia precisiones acerca de este nuevo horizonte que se abre al introducir la poesía por medio del acto en la existencia y en la vida, donde el tiempo es el don del poeta.

Fue publicado inicialmente en francés en París en el año 1963 y ya contaba en esa fecha con experiencias vividas que avalaban su existencia, así no se trata de un proyecto o deseo, sino de una realidad en curso. Los argumentos que ahí se presentan corresponden a su origen y a su fundamentación teórica donde se afirma que el poeta es el portador de la fiesta de la condición humana que le revela el esplendor que llevan en sí los hombres. Postula la posibilidad poética que es el hombre:

(...) Obedece al acto que lleva en sí y hace, en el mundo, la fiesta de la condición humana. Fiesta consoladora, a pesar de todas las interpretaciones posibles. Pero ¿qué es lo que

1. Godofredo Iommi  
M. *Lettre de l'Errant*  
Revista *Ailleurs*,  
N1. París 1963 pp.  
14 a 24  
En internet en la  
Biblioteca Constel:  
<http://www.ead.pucv.cl/1976/carta-del-errante/>

quiere decir consolar? El consuelo no es el bálsamo sobre las heridas ni el pañuelo para las lágrimas. Consolar quiere decir revelar constantemente a los hombres cogidos por las tareas del mundo, el esplendor que llevan en ellos, el fulgor de esa pura posibilidad antes de toda elección; de esa posibilidad de hacer y de alcanzar toda realidad no obstante las culpas, los errores, los éxitos, los crímenes y aún la alegría admitida. La revelación de esta posibilidad a través de sus trabajos, penas y placeres, a través de todas las significaciones que son cumplimientos reales, ya establecidos en curso de desaparición, significaciones conocidas, mal conocidas o desconocidas; revelación que es también -¿por qué no?- lámpara sobre zonas del espíritu y sobre el país de la labor. Revelación del instante que es el hombre antes de todo tiempo. Revelación que es verdadera memoria.<sup>1</sup>

El acto poético lo nombra como fiesta consoladora que se da en la plenitud del juego que es puro presente y aparición, donde la poesía hecha por todos postulada por Lautréamont tiene lugar.

El texto concluye en un llamado a los artistas a cambiar de vida que es lo que cada cual puede hacer sin la previa necesidad de llegar al poder que es cambiar la vida.

El texto como se dijo antes presenta la teoría que está detrás del acto poético, sustentándolo, no da ningún ejemplo ni tampoco discurre sobre los caminos para la realización del mismo.

De este modo la construcción de la pietas americana no es simplemente un anhelo sino que se erige sobre la base de una creación artística de vanguardia que la posibilita, la poesía hecha acto, abertura donde tiene cabida un cierto 'todos'.

Ahora podemos volver a plantearnos el camino que se ha realizado por vía de la poesía en relación al continente americano. Recordemos que el primer gran paso dado fue la inclusión de los mapas en Amereida como parte constitutiva del poema. La superficie del continente pasa a ser parte del blanco poético de la

página, la América continente habitado pasa a ser parte del poema. La creación del acto poético recorre el camino inverso, lleva a la poesía hacia la vida, la existencia, a la extensión construida y natural. Esta nueva posibilidad de ir al continente en un estado y tiempo extraordinario, el del acto poético, el que permite una nueva construcción que ya no es colonial, ni de conquista ni producción, sino de gratitud a la tierra.

Es esta nueva posibilidad de arte, de poesía hecha por todos es la que le permite decir al poeta que en esta tierra sin mito, sin palabra originaria, es posible tener fidelidad a una herencia. Europa con su mito del rapto siempre dirigida hacia nuevos horizontes su fidelidad se ha cumplido en los descubrimientos y los inventos. Para América la Amereida propone una pietas americana, la pietas de la extensión, la que tiene un posible cumplimiento, una posible fidelidad hoy por medio del acto poético. La relación acto poético extensión del continente toma una primera forma en la proposición de la travesía, que se erige como una alternativa genuinamente americana.









## La *Phalène* o el acto poético

Como ya se ha enunciado la *Phalène* es una invención poética realizada por Godofredo Iommi alrededor del año 1962. Se trae a presencia esta creación poética porque se ha convertido en una abertura, en una herramienta constructiva en el modo de concebir la arquitectura para el ámbito de la UCV en Valparaíso. Los poetas y Iommi mismo hace un distingo entre la *Phalène* y el acto poético esta es una intimidad creativa que su dilucidación excede los propósitos del presente estudio por el momento.

Breve descripción:

El poeta convoca a la realización de un acto poético con fecha y hora, éste se realiza con los que concurren sean éstos unos cuantos o una multitud. El acto (*Phalène*) comienza recitando el poema El Desdichado de Gerard de Nerval para abrir el campo poético. Esto, lo advierte Iommi, no es un capricho si no tiene una razón, la presencia del poema libera de los equívocos dejando el acto centrado en la poesía y alejando la suspicacia de segundas intenciones. Para que aparezca la credulidad o disponibilidad de que habla Coleridge<sup>1</sup>.

La *Phalène* se desarrolla como un juego, pudiendo incluir un juego tradicional infantil, con sus reglas que le dan la consistencia de juego, produciendo un interior: los que están dentro de él y los que permanecen fuera. Están en él los que obedecen sus reglas. Dentro de las reglas está la dicción de palabras por parte de los participantes, las que cuando son dichas el poeta o a quien él designe las registra. En este campo de juego de la palabra se produce una

1. Samuel Coleridge: «willing suspension of disbelief», Biografía Literaria, 1817.

disponibilidad de quienes participan, es un juego abierto, el que quiere puede participar aun quienes no estaban convocados y solo pasaban por ahí. De este modo el juego en ocasiones llega a incluir hasta quienes se quieren oponer a él, se han dado ocasiones de Phalène en Valparaíso donde un vaga mundo lanzaba improperios a los participantes y a poco de oír lo que se decía los improperios eran relacionados a las palabras del juego con lo que se produjo un contra canto.

Como todo juego está suspendido de la libre aceptación de unas reglas, este juego conteniendo la espacialidad que se quiera, como máscaras u otra implementación, está centrado en la palabra, por lo que se puede arruinar con la misma palabra si quienes concurren no se atienen al silencio sobre el cual descansa y lo arrasan con una conversación trivial.

El juego tiene una duración que libremente acuerdan los participantes; cuando ya todos han dicho, el poeta arma el poema de la Phalène con las palabras aparecidas sin quitar ni agregar ninguna, lo único que el poeta le introduce son conectivas. Así se confecciona un poema hecho por todos. Cumpliendo así el anhelo y postulado de Lautréamont: la poesía debe ser hecha por todos. El poema es escrito en algún tipo de soporte inventado para la ocasión y es dejado en regalo al lugar. Después de lo cual se termina el acto y cada cual parte a lo suyo.

Como ya se ha dicho, la Phalène es una invención realizada por Godofredo Iommi alrededor del año 1962. Se trae a presencia esta creación poética porque se ha convertido en una abertura, en una herramienta constructiva en el modo de concebir la arquitectura para el ámbito de la UCV en Valparaíso.

Ahora, esta invención creativa que permite y lleva el arte de la poesía a la vida, a la ciudad, a los campos, al paisaje y la naturaleza, los hace hablar de un modo nuevo en el cual por la gratuidad sin más con que se despliega, hace aparecer el lugar. Donde hombres y extensión se dan cita en un tiempo donado.

Desde el punto de vista de los arquitectos que contemplan la

vida de la ciudad escudriñándola para dar con el acto de habitar que se da en ella, en el acto poético se produce un punto cero. El acto poético es una situación originaria, algo así como un meta-acto en el sentido de ser un acto de los actos, lo que por un lado es cierto ya que es un acto «inútil», pero al mismo tiempo es un acto concreto y singular donde se lleva a cabo un juego con un tiempo determinado y preciso como una pieza musical, no es una generalidad, es un hecho histórico. Es a la manera de un juego cuya regla se da en ese momento para una única vez dónde se ha suspendido todo menos las reglas que se han convenido.

La experiencia de la Phalène y los actos poéticos ha llevado como lo dice brevemente Godofredo Iommi en la Carta del Errante a la construcción de signos, el signo del lugar. Esto ha sido generado por el ejercicio de los artistas plásticos, pintores y escultores que se han dicho a sí mismos que lo realizado en un acto poético no es pintura ni escultura, sino que es un signo escultórico o un signo plástico. Esto trae como consecuencia el darse un cierto espacio en la suspensión del tiempo y de los hábitos ya que se trata de otra cosa que de la obra.

Podemos atestiguar que en casi 50 años de Phalènes y actos poéticos en la postulación de Godofredo Iommi se cumple una constante: la Phalène no ha podido constituir un «libro»; hasta hoy la potencia del acto no ha podido ser registrada a cabalidad en ningún texto, recuento, filmación u otro medio de manera que su carácter de aparición y desaparición ha permanecido incólume, es decir, no se la ha podido reducir a otro lenguaje.

Esto no quiere decir que no haya tenido consecuencias, al contrario el mundo ya no permaneció igual, ha quedado modificado definitivamente para quienes han vivido la experiencia y la cuentan dentro de su modo de ser como una posibilidad.

¿Qué es lo que ha desatado la Phalène o acto poético? En el sentido de des-atar lo que antes estaba firmemente unido y relacionado de un modo no dispuesto a ser modificado, démonos un tiempo para ver algunas de sus consecuencias:

- \* Es posible realizar una construcción gratuita por el gusto de realizarla , una construcción en el arte, es decir, con el mayor distingo que tiene la condición humana, que se puede donar, dejar, o abandonar.
- \* Esta donación está construida entre varios, entre muchos y hasta un cierto todos. Esto tiene dos consecuencias inmediatas: la primera es ser incluyente, es sin rechazo ni discriminación. La segunda es que permite reunir, congregar a un quorum en una relación de libertad entre quienes cuentan con disponibilidad.
- \* Todo esto ocurre, tiene lugar y lo que precisamente se revela es el lugar mismo. Es un acto donde el protagonista es el lugar como lugar.
- \* Siendo un acto gratuito y de donación permite dirigirse a cualquier parte ya que desde sus propósitos casi ningún lugar está impedido de esta abertura poética.

Contar con esta posibilidad creativa es lo que llevó al poeta a formular la travesía como alternativa de destino para América, donde se reúne la pietas americana, su extensión con un modo de revelarla como lugar desde el arte, en un acto de donación .

## Abertura de la *Phalène*

La *Phalène* es lo más cercano a una experiencia en el sentido heideggeriano de este término. Es lo más cercano para cualquiera, ya que solo pide de disponibilidad.

Esta experiencia tiene varias connotaciones, una de ellas es la suspensión del tiempo de un modo advertido, ya que quien entra en un juego, en cualquier juego lo que ocurre es la suspensión del tiempo habitual para centrarse en el tiempo en juego. Esta es una realidad que tenemos hoy presente y que podemos verificar en nuestra vida urbana con la existencia de los deportes profesionales. Este hecho que se podría atribuir a la esfera de las distracciones que logra suspender el tiempo del negocio para pasar al tiempo del ocio. Esto que pudiera atribuirse a un hecho sin importancia, sin embargo proviene de nuestra más profunda herencia occidental desde Grecia donde los juegos tenían el carácter de sagrados y eran capaces de suspender el tiempo al punto que se detenía hasta la guerra entre las ciudades estado.

Evidentemente que la *Phalène* es a otra escala y en el ámbito de estudiantes, profesores, artistas y profesionales, ciudadanos comunes, la *Phalène* proporciona por unos breves instantes la conmoción de la experiencia poética, un acercamiento a la experiencia de la poiesis, el paso del no ser al ser. La *Phalène* es así una ventana hacia nuevos horizontes ya que multiplica las posibilidades de ser. En lo cual lo que es posible de construir no es solo lo que está ya previsto, condenados a repetir lo que ya existe, sino que ser más, más y distinto.



1. H. Arendt. *La Condición Humana*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1993. Pag. 51

Una vez conocida esta realidad de la Phalène como experiencia, hay que caer en la cuenta de su realidad como abertura, ya que permite y dona una relación otra con el tiempo, abre una ventana con una vinculación distinta con la palabra.

El tiempo se manifiesta en los actos y en las actuaciones ciudadanas donde la palabra está reglada.

El orden urbano y la conducta de los ciudadanos se encuentra reglada, sigue ciertas reglas que son culturales, es lo que corrientemente se llama urbanidad. La urbanidad es una buena construcción que se puede medir en la fluidez; en la ciudad la vida fluye gracias a la cultura urbana, que permite la continuidad de las actuaciones individuales y colectivas. Los «buenos días» son una fórmula eficiente donde el decir está ya reglado y el tiempo del saludo también lo está. Un saludo que dura quince minutos ya no es tal, es un encuentro, ha cambiado de naturaleza.

Es más, Hannah Arendt sostiene que la sociedad ha reemplazado a la acción por la conducta:

Es decisivo que la sociedad, en todos sus niveles, excluya la posibilidad de acción, como anteriormente lo fue de la esfera familiar. En su lugar, la sociedad espera de cada uno de sus miembros una cierta clase de conducta, mediante la imposición de innumerables y variadas normas, todas las cuales tienden a «normalizar» a sus miembros, a hacerlos actuar, a excluir la acción espontánea o el logro sobresaliente.<sup>1</sup>

Desde este punto de vista la Phalène es una experiencia que le permite al que participa acceder hoy a la acción y no permanecer en las conductas.

La relación palabra tiempo sin fórmula se da en los afectos, en ciertos afectos donde el aire parlante o el silencio son equivalentes, porque se le tiene otorgada la existencia al otro en una proximidad.

Luego está la cortesía urbana que transcurre mayormente en base al silencio pudor o silencio neutro o indiferencia. La interpe-

lación irrumpe ocasionalmente en las rupturas de la continuidad, en las emergencias como los accidentes de tránsito, o las catástrofes naturales.

La *Phalène* desata un tiempo palabra que obedece al tiempo juego, pero como sigue una regla para una única vez queda fuera del hábito, de lo habitual y mantiene suspendidos en la aparición de la palabra a quienes participan siendo otros en esa vinculación que dura un parpadeo.

Esta ventana de la relación palabra tiempo espacio es la que permite la formulación de la Travesía y de la Ciudad Abierta. Porque permite partir y acometer una construcción fuera de las garantías de lo habitual.

La Ciudad Abierta y las Travesías son construcciones nacidas de la visión de Amereida. En este momento se quiere presentar el hecho que ambas nacen de la apertura poética de la *Phalène*.

Debemos advertir que los hábitos aparentemente con un halo de negatividad en este discurso, son la garantía que nos sostiene en un mundo con orden entre los parpadeos del arrojado.

Quien ha tenido la experiencia de la *Phalène* sabe sin certeza que es posible más, que es posible suspenderse en un tiempo otro.

El arte es la construcción que se realiza en el ámbito del saber sin certeza, porque se arroja a lo posible, ya que solo el hombre puede constituir y constituirse en lo posible.

Así la *Phalène* se ha constituido en un parpadeo de lo posible que se abre, que no repite lo habitual sino que salta al presente desde nuestra mas profunda herencia y tradición: la palabra, la palabra no solo dicha y escrita sino que oída en un espacio tiempo presente.



## La arquitectura y el acto poético, la *Phalène*

### CONSECUENCIAS QUE HA TENIDO LA PHALÈNE O ACTO POÉTICO PARA ESTE MODO DE SER EN EL ARTE ARQUITECTÓNICO

La primera es atender, asistir a un acto colectivo abierto cuyo resultado es básicamente incierto ya que teniendo una parte que puede ser largamente preparada por el poeta y otros lo que finalmente resulta es lo que se decide en el acto mismo.

Generalmente toma la forma de un juego, donde las reglas abren un campo de posibilidades que hacen aparecer el presente, lo que está en juego hoy. Se produce entre los participantes una disponibilidad, se puede entrar y salir de él cuando se quiera, es sin coerción. Se está disponible para el juego, es un juego de participación aunque puede incluir alguna competencia su materia es la aparición de la palabra dicha.

Así la primera consecuencia para el arquitecto es que está dispuesto a oír y participar de un acto que no dirige, no domina ni controla y que es de antemano incierto, lo que pide de un estado de abertura.

La segunda consecuencia es espacial, como es un acto, comparecen simultáneamente el espacio y el tiempo en el cual nos encontramos junto a las palabras que surgen del juego. Esto trae para los arquitectos una realidad sensible y verificable del tamaño, cuan grande es el lugar donde el acto se realiza, la relación con el cuerpo humano, la densidad con la cantidad de participantes. Esto no quiere decir que estas dimensiones vengán a constituir un dogma al cual hay que someterse, al contrario son dimensiones de las cuales dispone una cabeza contemplativa.

De este modo lo primero que podemos constatar es que se trata de una dimensión más con la que cuenta el arte arquitectónico. Desde el punto de vista poético la Phalène no busca ni requiere de registro alguno su producción se pierde o gana en la memoria de quienes asisten a ella, de ahí su nombre, la Phalène en Francés es una mariposa nocturna que es fatalmente atraída por la luz y siguiendo este apetito se consume en la llama que la atrae.

Desde el punto de vista de los arquitectos, registran en el croquis todo lo que les aparece como digno de retener, en lo que la Phalène no es una excepción, sino mas bien una ocasión donde mirar el acto en su sentido mas profundo y emergente. Es así un estado primero del acto donde es posible contemplar los tamaños y los cuerpos en verdadera magnitud, sin atenuaciones.

Existe una gran relación entre la observación arquitectónica desarrollada por la Escuela y la Phalène. El tema de la observación tendrá su espacio mas adelante en el texto, sin embargo es importante hacer ver que en el decurso creativo de ambas invenciones artísticas es posible ver una mutua vinculación en ambos sentidos. La observación es la creación básica que realiza el grupo de artistas que funda la Escuela en el año 1952, ella consiste en contemplar la vida de la ciudad tal cual es, se sale a mirar los actos que se dan en ella, y se los registra dibujando. Cuando el poeta inaugura la Phalène ya había una tradición de una década de arquitectos practicando la observación y una escuela de arquitectura que salía diariamente a dibujar a la ciudad de Valparaíso. Un acto contemplativo realizado en común entre muchos en la ciudad me permite postular que es un buen antecedente para la invención que realiza mas tarde el poeta.

Ahora en el sentido inverso para quienes salen a contemplar la vida de la ciudad dibujando y anotando lo que han visto, la Phalène les trae una nueva relación con la palabra que brota desde y en el lugar.

La observación y esto hay que aclararlo no es la escritura de poemas, son textos arquitectónicos, donde la experiencia de la

Phalène aporta la relación con una palabra inaugural.  
En la *Carta del Errante* Godofredo Iommi dice:

1. *Carta del Errante*,  
op.cit.

He visto al poeta que muestra el mundo porque él se desnuda. Su acto revela el paisaje, las gentes, las relaciones de hombres y cosas. Portador de fiesta, él es portador de probabilidades porque, con su presencia desencadena relaciones imprevistas y provoca la participación activa en los Juegos a fin de dar cumplimiento a lo que nos fue dicho: “La poesía debe ser hecha por todos. Y no por uno”. Y puesto que su acto es libre de toda dependencia al mundo, es siempre el regalo, presente poético que conmueve y consuela. El soporta la alienación del hombre contra sí mismo.

La poesía en acto surge y se inserta verdaderamente en la realidad. Desvela la posibilidad que funda toda existencia efectiva y al mismo tiempo se hace acto en el mundo. He visto entonces al poeta salir de la literatura, sobrepasar el poema, y aún, abandonar la escritura.<sup>1</sup>

El acto poético es otro modo de estar en el mundo, es una manera colectiva e incluyente que permite hacer aparecer la construcción de mundo anterior a cualquier propósito.

Ahora debemos aclarar que la participación en el acto poético no anula ni elimina ninguna realidad del oficio arquitectónico, y aquí conviene notar un punto respecto de las dimensiones de libertad. La arquitectura es un arte una de cuyas características es la de recibir determinaciones de otro que no es ni el oficio en sí mismo como un ente abstracto ni del propio arquitecto, esta alteridad es una de sus características mayores. Bueno y es lícito preguntar ¿Hasta qué punto recibe determinaciones de otro? Pueden ser muchas pero evidentemente no todas, el límite son los grados de libertad, si está todo determinado no es arquitectura o es simple edificación o copia de algo que ya existe.

De este modo el acto poético no es un supuesto paraíso para la

arquitectura y los arquitectos sino otra posibilidad que se ofrece en el inicio de la obra, que puede iluminar su origen respondiendo ¿Qué es lo que se quiere hacer? ¿Qué es esta obra?

Lo que el acto poético ha entregado como posibilidad nueva es la Travesía, solo es posible salir a la extensión con algún propósito, aún el vagabundo o vaga mundo se desplaza con el propósito de recibir de otros su subsistencia ya que no trabaja ni cultiva; los motivos para salir a la extensión son múltiples y variados incluyendo el ocio, la distracción, el esparcimiento y para qué decir los que son de conquista, dominio o explotación. Pero ninguno es para que la extensión diga de sí misma de su donación, de su destinación que es una de las posibilidades que ofrece la *Phalène* o acto poético.

La *Phalène* o acto poético ofrece para el obrar de las artes una partida. No sabemos si para otros oficios también pueda serlo. En esto hay que notar que no cualquier hecho, acto, actuación, o texto puede ofrecerse como punto de partida de un obrar, que no pueda ser impugnado por tener ya un propósito o intencionalidad de antemano.

Lo que los arquitectos de la UCV a lo largo de estos primeros cincuenta años han constituido es esta posibilidad de oír a la poesía en esta suspensión de su propio decir que no tiene un más atrás.

Por esto la apertura del campo poético al inicio de la *phaléne* es de capital importancia para suspender la incredulidad y permitir una fianza en las palabras que de ahí surjan. Es ese hecho de libertad consentida entre los participantes el que lo constituye en una partida. Partida que por supuesto no garantiza ningún término.

V





## La Travesía Características

La Travesía no es un hecho corriente, se inscribe dentro de lo extraordinario, y como hecho mítico es un hecho heroico que funda un modo de hacer mundo para una civilización completa, por esto constituye un fondo inagotable de recursos creativos porque se constituye en un origen. Aquí hay que reparar que un hecho que ha llegado a constituir un texto original, no quiere decir que sea el mas antiguo sino aquel que se constituye en una partida; al que se puede remitir con propiedad como principio.

Si miramos la Travesía en la *Eneida*<sup>1</sup> podemos constatar que este hecho extraordinario reúne a un grupo humano que se constriñe a vivir en el tiempo y en el espacio en condiciones mas restringidas que las habituales, en una nave, porque se despliega sobre un medio impropio, el agua salada del mar, para conseguir un propósito que les es común.

En la Travesía realizada por Eneas la dirección hacia donde se dirige es el propósito de la misma, el punto de destino es el propio destino: fundar una nueva patria, así el destino que es el lugar de detención o término del viaje coincide con el destino propósito.

Ahora la Travesía, esta Travesía mítica de Eneas y su pueblo contiene un elemento de gran tamaño y de lucha que es la incertidumbre, dirigirse y llegar a un lugar, ese hecho de llegar constituye en sí un triunfo ya que los que realizan la Travesía no conocen de antemano hacia dónde se dirigen, es un enigma a resolver para ellos. En ese sentido la Travesía no es un viaje, no es un traslado garantizado, muchos factores se oponen a su realización. Hay una

1. Publio Virgilio Marón, *Eneida*. Ediciones Clásicos Universales, Madrid, 2003.

gran construcción interna, dentro de la nave, hay que lograr la unidad concurrente de los que participan en la navegación, se debe luchar contra las inclemencias del tiempo que son manifestación de la ira de los dioses, para finalmente luchar con los pueblos que habitan los lugares a dónde se llega.

La Travesía es una errancia que dura años, por lo que siendo un hecho extraordinario no es una simple emergencia, constituye un tiempo, pasado en el cual, los que sobreviven salen de él constituidos en otros que pueden tener una relación tiempo-espacio distinta antes de la Travesía y después de ella.

## Las Travesías de la *Eneida*

Godofredo Iommi en su texto *Eneida Amereida*<sup>1</sup>, hace una lectura de la Eneida como una experiencia de ella, en el sentido con el que define la experiencia Martin Heidegger, para él la experiencia supone un hecho que puede ser descrito con una frase del tipo «se le ha caído la casa encima». En una lectura de esta naturaleza, teniendo presente la emergencia de América del Sur y el ser americanos, sin una palabra inicial lee la *Eneida* como una experiencia. De esta lectura concernida Godofredo Iommi distingue cuatro Travesías: La primera la llama *Travesía del Naufragio*.

Estando en una embarcación en medio del mar en una tempestad, con el barco a la deriva, sin timón ni timonel, con un cielo cerrado por las nubes que no permite distinguir ninguna dirección. Este es el estado de pavor radical en el que se está al borde la muerte, de este estado se sale de él de una sola manera: creando. Este es un estado de ruptura con lo anterior y surge un tiempo nuevo. De este estado creativo inicial más tarde hará Dante en la *Divina Comedia* una descripción análoga ubicándolo ya no en el mar sino en un bosque.<sup>2</sup>

Esta *Travesía del Naufragio* no se nos da en América del Sur ya que vivimos sumidos en la dulzura de la vida de los hábitos y costumbres, y no nos percatamos de la falta de rumbo, hasta que «se nos caiga encima» el requerimiento de ser americanos.

Iommi dice una frase que repite con insistencia en su texto. Habrá que estar atento por si nos surge alguna luz acerca de ella: «Hay que arrojarse a las carencias para palpar el borde del propio ser en su mayor zozobra».

Godofredo Iommi.  
*Eneida-Amereida*,  
1982. Ediciones de  
la Escuela de Arqui-  
tectura. <http://www.ead.pucv.cl/1982/eneida-amereida/>

2. Dante Alighieri,  
*La Divina Comedia*.  
Ediciones Carlos  
Lohlé, Buenos  
Aires, 1972, p. 71.

La segunda es la *Travesía de lo Impropio, el Amor y el Reino*.

Ubicándonos en la situación de este pueblo arrojado al mar, los que ya han pasado por muchas penurias y habiendo estado al borde de la muerte. Su viaje es sin un término conocido, el punto final para ellos, es un enigma. Llegan a Cartago, ciudad en construcción, Dido su reina y su pueblo también han sido arrojados a la extensión, ella está recientemente viuda, se enamora de Eneas y es correspondida. Para todo este pueblo errante, Cartago se constituye en el posible lugar que tanto han buscado, son acogidos con hospitalidad y hechos parte de la construcción de una magnífica ciudad. Estando en medio de este mundo favorable y fecundo un dios les hace ver que ese no es su destino. Ante esta señal se corta el aire y la armonía reinante se termina en ese instante y sin esperar un segundo el pueblo errante debe partir. Con las trágicas consecuencias que esto implica donde Dido finalmente se suicida.

Esta Travesía da a ver que no hay patria sin destino y que el destino es más que el mejor de los bienes personales como el amor y la felicidad. Lo notable o heroico es que las dimensiones individuales, en extremo favorables esta vez, son desechadas sin vacilación ante el llamado del destino. La fidelidad al destino anunciado supera las legítimas necesidades.

La tercera es la *Travesía de los Muertos*.

Godofredo Iommi lee que a la patria se entra por los muertos, son ellos los que vinculan con la tradición, son ellos los que pueden dar una partida. Es el padre de Eneas el que le indica su destino con una precisión matemática en la frase: «acuérdate de someter a tu imperio los pueblos, de imponer condiciones de paz, perdonar a los vencidos, y someter con la fuerza a los soberbios». El poeta hace presente que es la primera vez en la historia que como mandato de destino esté el perdonar a los vencidos. Es la formulación de la *pietas* latina.

Ahora no se piense que la *pietas* latina es una actitud de buena voluntad o de beneficencia, este no es el lugar para tratarlo, pero hay que hacer presente que el perdón de los vencidos está dentro

de una construcción jurídica y militar, que es un orden dentro del cual esto es posible, y que no corresponde a ninguna ingenuidad, así logran construir un imperio con esta abertura.

La cuarta es la *Travesía de la Guerra*.

Esta Travesía la llama el poeta como el modo de vivir y de morir. Aquí es donde se revela porque se ejerce la *pietas latina*, en el instante de vacilación de Eneas antes de matar a Turno. En este texto final Godofredo Iommi sostiene que ese instante es el de la invención de la extensión o *pietas*. Esta nueva lectura de la *Eneida* no solo trae a presencia la actitud del perdón, la posibilidad del perdón a los vencidos, por esto vacila ante Turno, si no que genera una extensión donde vivir y morir. Es decir la *pietas latina* no solo es una actitud de las personas individual y colectivamente, que es el modo habitual de entender el término, sino que es una extensión, que es la que le dará cabida a la multiplicidad de etnias, culturas, hábitos y costumbres en una lengua común que es el latín.

Aquí hay que valorar lo que en esta travesía acontece porque es aquella donde se da el paradigma de la acción. En la existencia de los hombres se dan muchos hechos pero sólo algunos alcanzan a ser una acción. La acción va unida a una palabra que la ilumina y ella perdura indeterminadamente hacia adelante mientras exista el mundo que le dió lugar. Hanna Arendt la formula así: «La acción, única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten el mundo.»

Ésta es una acción guerrera y cabe aquí el distingo que la misma Hanna Arendt hace al decir: «...solo la pura violencia es muda, razón por la cual nunca puede ser grande».

Así ésta es propiamente una acción, un hecho que va unido a la palabra, alejándolo de la simple violencia. El poeta Virgilio ubica en un hecho tan breve como el término de un combate las palabras que abren a una destinación. La destinación se construye en un momento decisivo, en un breve intervalo, en un presente

que determina caminos divergentes hacia adelante. El héroe se constituye como tal en ese instante apremiante le da cabida al tiempo y sus argumentaciones tanto como a la extensión que lo rodea, su nueva patria y comparecen presentes en este momento culminante por la memoria los que ya han muerto.

El artificio poético hace comparecer en este acto a todos los otros que le permiten fundar, es decir, dar inicio, dar el golpe de partida a un nuevo tiempo y espacio o mundo, que se inaugura con una gran acción. Todo esto ocurre en la breve resolución de un combate que se detiene por unos instantes para dejarlo fuera de la mera violencia muda, dándole paso a la duda que es el ejercicio de la libertad. Oír las súplicas, darle un tiempo, interrogar la extensión para luego decidir.

También es ocasión de caer en la cuenta de una dimensión que mas adelante cobrará su importancia y es la siguiente: esta acción que constituye destino se ubica en un breve intervalo de tiempo donde concurren todos los involucrados en la fundación de una patria nueva, los que los antecedieron, los que se oponen, los que la continuarán. Todo esto acontece en un régimen donde la relación tiempo y espacio se dan podríamos decir en una relación uno es a uno, lo que acontece va directamente relacionado con la extensión. Cada paso que se da en el combate es un traslado espacial que a su vez avanza en la resolución de su argumentación. Postulo que ésta es la razón por la cual el poeta Godofredo Iommi nombra la estructura de la Eneida constituida por travesías. Es un hecho elemental pero significativo el que la travesía así entendida es una acción donde tiempo y espacio se han aproximado máximamente. Quizá sea esta relación la que constituye a un hecho extraordinario como tal mas allá de sus singulares argumentaciones. Esta dimensión se abordará nuevamente mas adelante cuando se expongan las travesías de Amereida por el continente americano.

Las cuatro Travesías tienen en común una realidad que es el paso de un lugar o situación a otro de una manera concernida. Quienes la acometen realizan una construcción de su tiempo que es histórico,

con una diferencia existencial de un antes y un después.

La *Travesía del Naufragio* lo es en todos los sentidos directamente sin metáfora, el traslado por la extensión y como acrecentamiento de quienes la acometen, su realización es la creatividad que salva la vida y permite reiniciarla.

La *Travesía del Amor y del Reino* lo que Godofredo Iommi nombra como impropio, se revela como Travesía cuando concluye, ya que antes es residir en Cartago y construirla. Cuando se la abandona en obediencia al destino se vuelve una Travesía, se ha atravesado una extensión urbana edificando un reino. La construcción de esta Travesía es la fidelidad al destino, al precio de la tragedia.

La *Travesía de los Muertos* es una Travesía en otro espacio, que solo es capaz de realizarla el héroe, descender al infierno y hablar con los muertos es en un espacio mítico sobrenatural. Eneas recibe unas palabras precisas que corresponden al lenguaje del augurio. Aunque este descenso al Hades tenga ubicación geográfica en Italia, corresponde a un estado especial de la mente. Hoy lo podemos imaginar en el espacio de los sueños, donde la relación espacio tiempo no sigue las reglas habituales permitiendo nuevas relaciones.

La *Travesía de la Guerra* que ocurre en el espacio habitable, tiene una relación metafórica con la Travesía, ya que no constituye propiamente un traslado. Son los hechos físicos y mentales que son llevados a un extremo donde se inventa una nueva extensión, un nuevo espacio habitable para los hombres donde se puede cumplir el enigma revelado en la *Travesía de los Muertos*.





## La continuidad de Occidente

El primer horizonte que se nos presenta en América del Sur de abertura e inclusión, es recibir en herencia la tradición del mundo greco-romano con la posibilidad de incluir en esta continuidad ininterrumpida que se nombra como la cultura occidental a todo otro pueblo y tradición en suelo americano.

Se me podría decir que esto es un juego de palabras en el papel, pero la capacidad de recibir a inmigrantes como americanos en América del Sur es un hecho constatable hoy.

*Amereida* lo precisa diciendo:

donde se dieron  
todas las razas del mundo  
rendez-vous  
por la primera vez  
desde la división de la torre  
de babel<sup>1</sup>

Aquí hay que intercalar una voz que canta en *Amereida* que dice que «nada puede ser perfectamente transpuesto en América del Sur y esto proviene en primer lugar de los astros, constelaciones y del sol»<sup>2</sup>.

Aquí tenemos que reparar en un hecho lógico, donde se puede trasponer una cultura tal cual buenamente cabe una, pero el que quepan varias o todas simultáneamente se debe a que ninguna lo está enteramente.

1. *Amereida I*, p. 165.
2. *Amereida I*, p. 178.

3. *Ameréida I*, p. 11.

4. *Ameréida I*, pp. 92, 102, 115.

De esta manera el no «perfectamente» viene a ser una bondad y no un impedimento.

Esta imperfecta transposición es la que le da cabida a todo ser con su peculiar cultura.

Hasta aquí hemos hablado como si todo fluyera en un normal estado de excelencia. Pero la existencia cotidiana de una América sin mito transcurre como lo indica el poema de *Ameréida*: «...entre simulacros y fantasmas las gentes de américa solo imitamos...»<sup>3</sup> Esto no está dicho en el sentido de imitación aristotélica, en el sentido de su Poética sino en el sentido corriente de la palabra imitación, mas cerca de remedo. Por lo cual la latinidad es una dimensión a alcanzar, podemos pensar que connaturalmente la extensión americana tiene algo que la favorece, el ser un regalo una tierra que se ha ofrecido como regalo presente o don. El punto está entonces en salir de la imitación y la nostalgia. El primer paso es la conciencia, la conciencia es saber que se sabe o saber que se ignora. Nuestra conciencia es una conciencia primera no de lo que somos porque eso equivaldría a ya haber sido revelado por algún mito o palabra primera que es lo que no tenemos. Estamos caminando en un estado primero de la conciencia anterior al mito, sin una certeza formulada. La misma *Ameréida* viene en nuestra ayuda con un término posible: la partida, no pensemos en un punto de partida que remite a un absoluto, sino la partida<sup>4</sup> como acto, estar en estado de partida, estar en estado de partir, en una tal consistencia.

Partir no es simplemente un buen propósito, es iniciar una acción con fundamento, y por supuesto no es en ningún caso tener un resultado de antemano; la frase «correr el riesgo» es buena en este contexto ya que el riesgo aparece en tanto se corra, no es un propósito o intención, nos hemos pasado al campo de los hechos.

Así este grupo de arquitectos,poetas, diseñadores y artistas han querido desde el año 1984 correr el riesgo de aventurarse en la extensión americana a realizar una vez al año una Travesía en pos de develar la posible destinación del continente americano.

## Travesías de *Amereida* y Donación

La Travesía es una construcción nacida de la poesía que han llevado adelante los oficios de la Arquitectura y los Diseños en la Escuela de la PUCV, en el horizonte de la donación. Lo que la Travesía realiza está ordenado por aquello que se dona a los habitantes del lugar. Sean estos habitantes interlocutores directos, la gente que habita en la proximidad a la obra cuando los hay, o sean habitantes potenciales con los que no se alcanza a tener interlocución en el caso de una extensión baldía.

Ahora la Travesía como postulación es una construcción que se funda en la donación, no busca ni dominio, ni extracción de riquezas, ni aún un afán civilizador que puede ser una forma de dominio, quiere ubicarse exclusivamente en el campo de la donación, quiere constituirse en regalo, un presente es un buen término. Aquí se nos hace presente el texto de Heidegger que alude a la poesía y la donación, que dice así:

Aquí dice Hölderlin (v.32s.):

Pleno de méritos, pero es poéticamente  
como el hombre habita esta tierra.

Lo que el hombre hace y persigue lo adquiere y merece por su propio esfuerzo. «Sin embargo –dice Hölderlin en duro contraste–, todo esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana.» Ésta es «poética» en su fundamento, Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar

Heidegger Martin.  
*Hölderlin y la esencia  
de la poesía*. En *Arte  
Poesía*, Buenos  
Aires, F.C.E., 1992.

que instauro los dioses y la esencia de las cosas. «Habitar poéticamente» significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es «poética» en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurado (fundamentado) no es un mérito, sino una donación.<sup>1</sup>

Pero ahora hay que separar lo que es la intención, de aquello que puede constituir razonablemente, o más bien razonadamente alguna garantía en ese sentido. Como se trata de un mundo teórico la donación llevada al campo de los hechos de la Travesía, lo que rige es la construcción de un acto de ahí la fuente de la *Phalène*.

El campo de los actos es un dominio creativo por lo tanto se rige por leyes fácticas, lo que no puede ser es que la formulación sea magnífica y el acto no se realice; esta realidad está gobernada por lo que podemos nombrar con términos como intuición, instinto u olfato, aquella capacidad de decisión por donde alguien dirige sus pasos en una síntesis entre los propósitos teóricos y la construcción de facto de algo que se erige. Tal como lo sostiene Kandinsky en su texto *De lo espiritual en el arte*, que dice:

...En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras de sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero solo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aún cuando la construcción general se puede lograr mediante la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sencibilidad y, por lo tanto, solo puede actuar a través de la sencibilidad. El cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca producirán resultados artísticos. No

se pueden formular matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos.<sup>2</sup>

Kandinsky Vasili,  
*De lo Espiritual en  
el Arte*. Ediciones  
Paisós Ibérica, S.A.  
Barcelona. 1993,  
p. 68.

Volviendo la mirada hacia las Travesías hechas en los últimos veinte años, tienen una característica que podríamos nombrar como garantía de la donación. ¿Cómo podemos garantizar el que algo realizado quede en el ámbito de la donación? Un modo es lo efímero, aquello que no exige duración, que no tiene ni garantizado ni obliga a su permanencia. Las obras realizadas en las Travesías se ubican de partida en lo efímero, que es un campo de la construcción que me parece ha sido poco explorado como creatividad. No se trata de aquello que es desechable, lo que se ha desarrollado mucho y no necesariamente en una dirección realmente constructiva con los desechos no degradables. Lo efímero es un concepto que parte por la forma que se quiere lograr, que no parte incorporando la duración. Este es un punto que en la arquitectura no se deja ver tan fácilmente.

La invención arquitectónica occidental se ha asentado desde sus orígenes en Grecia en la construcción de la dimensión fija del habitar humano. El Partenón se mantiene aún como ruina constituyendo un magnífico lugar orientado sobre el témenos del Acrópolis. Las piedras talladas construyen una luminosidad que llega a la mirada y al cuerpo de quien se detiene ante ellas, desde hace al menos un par de milenios. Esta condición de permanencia está detrás de toda la arquitectura occidental hasta el inicio de las Travesías. Esta afirmación puede aparecer pretenciosa, pero no lo es porque este camino iniciado no implica ninguna garantía, y se ha corrido el riesgo de encaminarse como arquitectos en esta abertura que bien puede ser un camino sin salida.

Volvamos a nuestro nombre tarea, lo efímero, aquello sin duración, o que al menos no parte por garantizarla, o que no se encamina primeramente a lograrla. Esta característica es de capital importancia porque da en medio o es la clave que abre a la posibilidad de una donación. Pasemos a analizar por qué se produce esto.

Un grupo de oficientes después de trasladarse por la extensión del continente Sud Americano llega a un punto, supongamos un lugar habitado que es de mayor complejidad; la Travesía ofrece hacer una construcción arquitectónica leve a los habitantes del lugar. Los residentes evidentemente no tienen porqué tener previsto un tal ofrecimiento, si esto se trata de una construcción efímera garantiza el que sea una donación porque si no les parece una vez realizada la pueden desarmar. Este ofrecimiento de algo que se dona y que incluye su propio desaparecimiento es una clave que abre la posibilidad de realización, que garantiza el que se quede en el campo de la donación y no de la conquista de un territorio, y mucho menos en una imposición.

Ahora analicemos al menos un punto con respecto a la donación y lo efímero. ¿Porqué lo efímero garantiza la donación y no nos deja en la conquista a pesar nuestro? Por lo siguiente, la garantía de la perdurabilidad necesariamente debe pasar por el poder, por cualquier forma de poder, para erigir algo que se perfila como durable, la duración sostenida por el cuerpo erigido en si mismo pide, exige, llama al poder que le permita erigirse como un lugar fijo en permanencia pensemos nada mas en el hecho elemental de la propiedad del suelo, la destinación que se le otorgue a éste es una forma de permanencia o perdurabilidad. Así lo efímero es una garantía que permite erigir sin pasar por la ratificación del poder, la presencia de lo efímero hace que quien detenta alguna forma de poder quede inhabilitado ya que lo efímero no pasa por su concernimiento, le es al menos indiferente.

Ahora tenemos que dirigirnos hacia el campo de lo efímero ya que lo efímero nos deja fuera de la esfera del poder y quedamos en aquella cualidad que es la pura aparición o poiesis. Porque nuevamente algo debe garantizarnos que efectivamente quedemos en lo efímero y no nos pasemos a pesar nuestro a lo perdurable.

Hasta hoy siguiendo aquella realidad que nombrábamos como el olfato constructivo, las obras de Travesía se han situado en lo que podríamos nombrar como la facturación mínima.

Dirijámonos a presentarnos la facturación mínima: el inicio de las Travesías tuvo que vadear una gran zona, aquella justamente de abandonar la perdurabilidad, cuando se plantea el erigir una obra de arquitectura, porque desde el primer día las Travesías se propusieron la realización de una obra de arquitectura y no una obra plástica ni un signo como fue el nombre que se le dio a las obras espaciales surgidas del acto poético o *Phalène*.

Entonces para los arquitectos realizar una obra de arquitectura que se erige en un brevísimo tiempo al recorrer la extensión del continente implicó un acto interior, casi un desgarramiento para considerar aquello como una obra de arquitectura y no una metáfora de una obra.

Se ha seguido la pista de la abertura poética que se indicó al enunciar la Travesía que se habría de realizar una obra de arquitectura en breve tiempo. Un arquitecto es un oficiante que no dirige sus pasos por los estados de ánimo o la buena voluntad sino que se exige a sí mismo una fundamentación de lo que realiza. ¿En qué se puede apoyar para acometer lo efímero que engendre una obra de arquitectura cabal, de modo que no sea una tergiversación del término «obra de arquitectura»? Se apoya en aquello que el poeta nombra como la característica de la *pietas latina*: el amor a lo desconocido. La construcción de lo efímero en arquitectura se apoya en ese fondo u horizonte de desconocido que es condición de la latinidad.

Ahora esta formulación del vínculo entre la latinidad y lo realizado debe llevar a la construcción de algún hecho que se erija como garantía de aquello que se persigue y sostiene. Esta garantía cobra cuerpo en un hecho que podemos nombrar como la facturación personal.

Miremos por un instante lo que implica este simple hecho de la facturación personal. La Travesía erige una obra de arquitectura en un brevísimo tiempo y la levanta con las manos de quienes participan en ella; hasta hoy los ejecutores de las obras de Travesías realizadas por el continente sudamericano se han erigido con la



energía y trabajo de sus participantes. Este simple hecho junto al tiempo de dedicación se erige como una garantía de lo efímero porque deja la cantidad de materia transformada en un tamaño que está fuera del ejercicio del poder, la cantidad de materia transformada en un breve tiempo deja en la escala de lo efímero. Lo que una persona erige en una semana de trabajo puede ser demolido en unas horas.

Evidentemente que esto lleva a otros problemas teóricos respecto de la facturación de la obra de arquitectura en la que tradicionalmente la mano del arquitecto se encuentra distante de la materia que construye el vacío habitable, distinto al espacio pictórico por ejemplo en el que la mano con el temblor del pintor son inseparables de la obra. Está por dilucidar si ese distanciamiento se mantiene o modifica.

Así la cantidad de fábrica de obra de una obra de Travesía garantiza lo efímero, que la hace permanecer en la esfera de la donación sin requerir de un ejercicio del poder propio de lo perdurable. ¿Ahora esto implica que la obra de Travesía no deba perdurar? Ciertamente lo efímero no es lo desechable que de suyo no puede durar. Las obras de Travesía siendo efímeras pueden perdurar, pero eso ya depende de la libre aceptación de quienes la reciben, ya que ellas para perdurar requieren de manutención. Muy probablemente todas las obras de arquitectura la requieran y el normal curso de las obras de arquitectura que no se mantienen sea el de convertirse en ruinas y luego desaparecer. Pero las obras de arquitectura efímeras tienen garantizada su desaparición a menos que surja una fuerza que lo impida. Esta es la garantía de quedar o permanecer en el campo de la donación.

La Ciudad Abierta fue nombrada por el poeta en relación a las Travesías como el Jalón de América. En este momento se está en condiciones de comprender lo que el término jalón puede significar y es que la Ciudad Abierta es el punto de América donde se erige la arquitectura efímera que se quiere mantener, donde hay quienes se destinan a mantenerla.

Asimismo la Ciudad Abierta es la abertura que permite llevar adelante erigiendo obras que disputan lo efímero y lo perdurable para construir el espacio habitable.

Las Travesías centradas en la obra de arquitectura efímera y la Ciudad Abierta en la disputa de la obra de arquitectura efímera y perdurable, nacen de la pietas latina en su versión sudamericana sin pasar por el poder. Se estima que este sentido de la obra que se erige primeramente como donación a la tierra americana es lo que el poeta adelanta como la gratitud al continente.



## Destino su ubicación

El término destino está traído a presencia aquí en su sentido más alto que es a la vez sencillo de definir en sí mismo y difícil de formular para una comunidad humana. En su sentido más directo sostiene Godofredo Iommi que destino no quiere decir otra cosa que:

...la pregunta por nuestro ser americano amanece y ancla en uno, tal pregunta inquiere por lo que se suele llamar destino, que no es de suyo una fatalidad sino el lote de ventura y desventura –ritmo– que nos toca, que nos atañe, con y en el cual resonamos y con el cual nos volvemos personas (per-sona-re). Ya la pregunta por nuestro ser americano, en su último extremo no puede ser científica, pues no se ciñe a un campo delimitado con respuestas predecibles y verificables, sino que es poética, por lo compleja, extensa y ambigua. La respuesta lo es también y por eso se abre sin certidumbres, mas sí con indicaciones.<sup>1</sup>

Tomado en este sentido directo y elemental el destino es primeramente lo que nos toca, aquello que nos corresponde. A primera vista esta realidad de aquello que nos corresponde ha de estar compuesta a lo menos por dos partes, lo que recibimos, lo que nos toca en una buena parte es una herencia, por ejemplo la lengua materna. Por el otro lado necesariamente debe estar aquello que podemos y debemos construir con nuestra existencia.

1. Godofredo Iommi  
M. *Eneida Amereida*.  
<http://www.ead.pucv.cl/1982/eneida-amereida/>

Oyendo lo que dice Godofredo Iommi esto incluye lo favorable y desfavorable. El destino incluye ambos signos positivo y negativo constituyendo el ritmo que nos posee. Luego sostiene que con esto, con esta parcela que eso quiere decir lote, que nos toca en nuestra existencia la haremos resonar, este resonar de lo heredado y lo construido por cada cual es lo que vuelve a un ser humano persona.

Es evidente que el concepto de destino apunta a una dimensión trascendente de la existencia humana. Se trata de la reunión en el individuo de las dimensiones que tiene en común con aquellos que constituyen su mundo. Con aquellos que comparte un espacio y un tiempo doble, heredado y construyéndose en el presente y con su peculiar y singular modo de recibir esa herencia y construir el presente en lo que le concierne directamente. Y se sostiene que esa construcción es la que constituye al individuo en persona.

Ahora aclarado cual es el ámbito del término y concepto al que se quiere apuntar con destino hay que realizar una segunda ubicación.

En el campo de la fundamentación en la que hemos ubicado este trabajo como lo es el del *mytho*, es un recorrido en la búsqueda de luces que nos indiquen, que nos permitan acceder, tener pistas sobre nuestra realidad de sud americanos recuperando la mas profunda tradición occidental como la *Eneida* que es la que ha hecho aparecer términos como el de destino.

Fundamento es sinónimo de conciencia, saber que sabe lo que sabe, y en eso la cronología del tiempo no es una traba o impedimento, lo que cuenta es la potencia constructora de lo que llega a ser un texto, aquello que llega a ser expresión. Como prueba de esto podemos constatar que la *Eneida* texto mítico del imperio romano ve la luz, la escribe Virgilio unos veinte años antes de la era cristiana cuando ya Roma era un imperio consolidado con Augusto a la cabeza. Así la primera palabra o *mytho* siendo una partida surge y aparece no necesariamente en el inicio de la existencia de un pueblo.

## El algoritmo vertical y horizontal

En las Travesías se ha revelado una gran diferencia en la constitución del espacio entre el erigir en vertical o en horizontal.

Vamos a tomar estos términos en su sentido más elemental como gestos nacidos de las posturas del cuerpo humano. El gesto vertical la estatura de una persona de pie, la llegada de alguien caminando, se dice normalmente de alguien que llega de pie, caminando hizo su entrada en escena. Es una situación donde lo que se ve es lo que existe es la presencia, el presente. En el otro extremo siguiendo con el cuerpo y sus gestos, un cuerpo que yace en posición horizontal, en el suelo o paralelo a éste, lo que ese cuerpo es y su apariencia o aparecer no coinciden, puede no ser visto. Mas aún en un combate los soldados avanzan, se arrastran horizontalmente para no ser percibidos, su apariencia es totalmente distinta a su capacidad destructora.

Esta relación gestual del cuerpo y el espacio habitable en cuanto a erigir una obra efímera en la Travesía es de primera importancia.

Todo lo que se erige en el campo de la vertical va con el sentido de la Travesía, una máxima aparición y un mínimo de firmeza o permanencia. Formulado de un modo simple la aparición de un suelo, de un pavimento requiere de una estabilización del subsuelo donde esta superficie se apoya, y el resultado como visibilidad, presencia es más bien escaso. Al lado de esto se lo puede comparar con erigir un muro o paramento, el que en su ser vertical tiene una gran presencia en el espacio habitable. En el muro todo lo que aparece desde el suelo hacia arriba es su dimensión vertical,

y lo que lo sustenta, su fundación que está bajo el suelo es su dimensión horizontal.

Así estamos en condiciones de postular que la dimensión vertical es la que tiene mayor presencia en el espacio y que su efectividad es la mayor, todo lo que se erige en vertical trae consigo el mayor cambio aparente en la extensión. Y en el otro sentido las dimensiones horizontales son las que garantizan la permanencia, el largo plazo y por lo mismo se cobran un tiempo de ejecución también más largo.

Ahora la Travesía en su breve lapso de tiempo en obra toma partido por la dimensión vertical con el mínimo de dimensiones horizontales, las suficientes para la aparición de un cuerpo que transforma el espacio pero no para garantizar su permanencia.

## Obra efímera

La arquitectura efímera, no por eso sin cuidado ni forma. Dentro de sus cuidados está su levedad, ser sin garantía de permanencia.

La permanencia se deja proponer como una garantía ya que los cuerpos construidos son un algoritmo constructivo. Podríamos decir que los cuerpos construidos, como no son entes orgánicos que se proporcionen a sí mismos un modo de crecimiento, son erigidos por el hombre en una serie de operaciones constructivas numerables que conforman un cuerpo final. Las operaciones constructivas formales, es decir, que le dan forma a la materia, descritas por el arquitecto Fabio Cruz<sup>x</sup> son básicamente tres: operaciones de desbaste de partición o corte del material, operación de redistribución del material, y finalmente operación de montaje.

El algoritmo constructivo de una obra consiste en la combinación sucesiva una cantidad numerable de operaciones de estos tres tipos, el que termina con un cierto cuerpo erigido, que corresponde a un propósito formal. Este algoritmo constructivo operado en un sentido erige un cuerpo y en el sentido contrario lo demuele o destruye. De este modo podemos afirmar de un modo axiomático que todo lo que se construye en un sentido puede ser en el sentido opuesto destruido.

Ahora esta descripción analítica de la construcción para tener alguna validez teórica debe considerar mas dimensiones. Vamos a decir que este algoritmo constructivo que tiene garantizada la posibilidad de desaparición de lo construido, requiere de una determinante que lo desencadene en un sentido o en el otro, porque

x. Fabio Cruz P., *Construcción formal*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección Arquitectura y Diseño, 2003, p. 37.



no es un mecanismo autónomo, la construcción es una operación de la voluntad del hombre, voluntad individual o colectiva según el caso. El algoritmo requiere de una estimulación positiva hacia el erigir o negativa hacia el destruir. En estricto rigor ambas operaciones del algoritmo son positivas porque dependen del resultado que persiguen. Constructivamente es tan positivo el vacío que deja la demolición de un edificio como el levantar una obra nueva, como propósito formal.

En la construcción o destrucción de una obra hay una fuerza urbana que la permite, un pueblo que la sostiene como tal o la hace desaparecer, así la parte edificada de una obra va desde su estado óptimo en pleno uso y conservación, a ser una ruina en trance de desaparición.

Ahora podemos postular que las obras de arquitectura al no ser organismos auto generados y autogenerantes, necesariamente se rigen por el principio que los lleva hacia la destrucción o desaparición a menos que una fuerza constructora en el tiempo se oponga a la fuerza destructora y la neutralice.

Las obras de arquitectura tradicionales en cuanto a su permanencia podríamos postular que tienen una marcha hacia lo permanente, esta marcha hacia lo que permanece la podríamos caracterizar con una palabra que es a la vez una metáfora. Podríamos decir que la arquitectura está constantemente llamada hacia su formulación en piedra, marcha hacia la piedra, tanto simbólica o metafóricamente como en el hecho ya sea que se emplee la piedra directamente con sus variantes de los mármoles a los granitos, y al sentido de permanencia de la piedra ya en sus nuevas versiones como el hormigón armado y aún la madera tratada contra los agentes que la pudren o se la comen como los retardadores del fuego que impiden su combustión. Los aceros inoxidables, los aluminios anodizados y ahora último los plásticos de alta resistencia.

La piedra en la arquitectura tanto simbólicamente como de hecho presenta y representa la materia que con una gran cantidad trabajo o energía sostiene una figura indeformable o forma en el espacio y el tiempo.

Volviendo a nuestro tema la arquitectura efímera, estamos en condiciones de afirmar que las obras de Travesía no se erigen, no sostienen su forma en piedra, se abstienen de esa fijación de la forma. Esto primeramente por la cantidad de trabajo involucrado, el del trabajo que nombramos como personal sin recurrir a grandes medios energéticos.



## Edificaciones indestructibles

Una edificación de 39.000 metros cuadrados, en la que se emplearon 480.000 metros cúbicos de hormigón, según estas cifras hay 12 metros cúbicos de hormigón por cada metro cuadrado edificado, y cuyo uso y destinación ya no están. Es la base de submarinos construida en el año 1941 en el puerto de Saint Nazaire por los alemanes que ocupaban Francia en ese entonces.

El motivo de su construcción era la protección de los submarinos que se aprovisionaban y reparaban en dicho puerto. La losa de hormigón en algunas partes llega a tener ocho metros de espesor, toda la cubierta de hormigón macizo está concebida para resistir a las bombas que dejaba caer la aviación aliada de esa época.

Terminado el conflicto esta edificación que es casi un útil, una herramienta, una coraza, ya no tiene un uso que justifique su gran masa edificada.

Hoy se sostiene como una curiosidad que se puede visitar, cuenta con algunos sectores con el carácter de museo, pero la mayor parte está en un estado de obra baldía.

Puedo suponer que la ciudad no ha encontrado aún una destinación para esta edificación que permanece debido a su masa edificada a pesar de no contar con las energías de nadie o casi nadie. La masa edificada es de tal magnitud que ninguna iniciativa corriente es capaz de demolerla. La base resistió el bombardeo durante la segunda guerra mundial que destruyó completamente la ciudad de Saint Nazaire. La cantidad de energía que hay que emplear para su demolición es tal que lo que se invierte en ella probablemente no tiene retorno, es hasta hoy una inversión inviable.

A partir de este caso tenemos un extremo contrario al de la construcción efímera, que podríamos nombrarla edificación indestructible, ya que no encuentra ni la fuerza que la demuela ni la creatividad que la transforme en un espacio con una nueva destinación.

Traemos a presencia este raro caso de construcción ya que se sitúa en el polo opuesto a la levedad en la que se inscriben las obras de travesía, que buscan ser efímeras.

Esta construcción se inscribe doblemente en lo no deseado u deseable. Su enorme masa edificada no ha permitido hasta hoy un reciclaje de ella en la que sus condiciones materiales revelen una espacialidad que la haga merecedora de su conservación como un bien. A su vez su participación en la memoria colectiva un pueblo no constituye un motivo gratificante, por el contrario retrotrae a la guerra y su implacable destrucción de vidas y espacios, con la pérdida irrecuperable que ella conlleva. De manera que esta construcción en cuanto a la presencia de la memoria que ella evoca tiene un carácter negativo. Al haber sido edificada en tiempos de la ocupación por una potencia vecina, en el ámbito de una invasión, donde un pueblo somete a otro sin estado de derecho bajo pena de muerte. Es una construcción hecha bajo un total sometimiento donde no existe el espacio de la argumentación y la humillación es la natural consecuencia de la falta de libertad. Todas situaciones que de suyo no se quieren evocar y que se desea pasen al olvido lo antes posible, no como registro de lo acaecido, sino como memoria que funda el presente.

El presente de esta construcción es ser un baldío sin real recuperación, y no abre hacia delante hasta hoy ningún horizonte, manteniendo ocupado un sitio privilegiado en la orilla del puerto de Saint Nazaire.

Ahora en el otro extremo las obras de travesía se sitúan en lo leve, buscan ser obras efímeras primeramente para garantizar el ser un regalo, un don para quienes las reciben.

Esto que aparentemente puede aparecer como una connotación accidental o sin importancia, a la luz del ejemplo negativo que

acabamos de ver nos permite situarnos para ver en las travesías una característica no menor. En la vida habitual contemporánea realizar una acción gratuita que no persigue mas fines que los que se ha declarado respecto del continente americano, constituye un hecho que quiere ubicarse en lo memorable, y su poca permanencia material lo sitúa de un modo mas acentuado en lo memorable, en la memoria de quienes han asistido a su aparición y en los que acceden a su registro.

La obra de travesía no se sitúa en medio de ningún conflicto, quiere ubicarse en la plenitud de la disponibilidad de un pueblo por eso es efímera, no requiriendo del poder desde sí misma, lo conjuga como un agente favorable. La construcción efímera trueca la permanencia física por la permanencia en la memoria, para esto constituye una obra que es acción y discurso, ni la sola teoría ni la muda ejecución.



## La Travesía una primera descripción

La travesía aunque nacida de un gran trasfondo teórico es definitivamente una experiencia, un hecho acometido en un tiempo histórico, con fecha y lugar, por individuos que conforman un quorum, un espacio colectivo que le da curso a la acción. Ahora este es un intento de poder llevar a un texto esta experiencia desde varios puntos de vista para traer a presencia su realidad. Y como lo sostiene Paul Ricoeur :

Hay que presuponer que la experiencia en toda su amplitud (según la concebía Hegel, como aparece en el famoso texto de Heidegger sobre «el concepto de experiencia en Hegel» no es por principio indecible. La experiencia puede ser dicha, requiere ser dicha. Plasmarla en el lenguaje no es convertirla en otra cosa, sino lograr que, al expresarla y desarrollarla, llegue a ser ella misma.

La Travesía es un hecho extraordinario, se inscribe dentro de la existencia de quienes la realizan como algo no habitual. Es un tiempo que transcurre en un estado distinto, tiene incluido dentro de ella el viajar por la extensión americana. Y dentro del tiempo tiene una breve duración por ejemplo no mas de un mes, es decir, se mantiene dentro de lo extraordinario.

Este estar dentro de lo extraordinario es muy importante porque inmediatamente deja dueño del tiempo, se dispone de él y no se está al servicio de él como en la vida habitual. Se dispone

1. Paul Ricoeur. *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica Argentina S.A, 2006. p. 55



del tiempo en jornadas completas y continuas, en un régimen de viaje en común sin actividades privadas. La Travesía supone un tiempo que se desprende del acto poético en el cual se está a entera disponibilidad y dedicación, es por esto que se dice que se «sale» de Travesía, porque efectivamente cada participante sale de su existencia individual para entrar a una colectiva.

La Travesía formula de antemano su propósito, su itinerario, destinación, posible lugar donde quiere realizar la obra, tiempos de ida, tiempo de permanencia, tiempo de vuelta. Prevé también el, o los medios con los que se desplazará por el continente.

Puntos que una Travesía prevé y calcula para partir:

- \* Cálculo de distancias hasta donde quiere llegar: Desde Valparaíso hasta la división de las aguas entre la cuenca del río Amazonas con la cuenca del río Paraná.
- \* Viaje en bus. Reconstrucción del interior de manera que se pueda realizar un viaje que dure cinco días y cinco noches ininterrumpidamente para alcanzar distancias de 6.000 Km. en breve tiempo. En un viaje de esta naturaleza es necesario dormir con el cuerpo horizontal, se puede dormir sentado hasta tres días después de lo cual comienza un deterioro notable del cuerpo.
- \* Régimen de comidas. En el bus durante su marcha, se calcula un modo de meriendas todas en conservas donde la aproximación a comida habitual la constituye lo que posibilita el agua caliente. No hay cocción de alimentos con en el bus andando. Es posible incluir en el menú platos cocinados en algunas detenciones. La comida se sirve en platos desechables para una mayor higiene, sobre unas bandejas de espacialidad creativa.
- \* Detenciones en el camino:
  - a. Obligadas son las aduanas, estaciones de servicio para recargar combustible. Algunos chóferes requieren comida cocinada algunas veces al día.
  - b. Detenciones voluntarias, para realizar actos, sesiones de dibujo en lugares de interés, visitar ruinas o museos.
  - c. Detenciones para pernoctar, cuando el bus no cuenta con las li-

terás al segundo día de viaje se hace necesario detener la marcha para pernoctar, según la circunstancia se arma el campamento por una noche.

- \* Detenciones especiales. Estas se han producido al menos por dos motivos, el primero es por un cambio de ubicación de la obra , si se presenta una imposibilidad de realizar la obra en un lugar predispuesto para esto, hay que cambiar de rumbo y conseguir otra ubicación.

El segundo tipo de detención es de naturaleza teórica, por ejemplo se quiere alcanzar desde la orilla del Pacífico al Atlántico, para luego adentrarse tierra adentro y hacer la obra.

- \* Detención principal. Es donde la Travesía calcula que es su llegada, donde realizará la obra. En este punto las tareas son mas o menos las siguientes:
  - a. Armado del campamento, disposición de carpas , lugar para cocinar, lugar para comer.
  - b. Régimen de cocina, comidas y compras de víveres.
  - c. Relaciones con las gentes del lugar, autoridades edilicias si las hay u otras.
  - d. Plan de acción para la construcción de la obra. ensamble entre lo que se trae preparado, previsto, prediseñado con las existencia del lugar.
  - e. Una semana a dos de faena de obra, erigiendo una obra de arquitectura leve.
  - f. Al término de la obra se realiza un acto de entrega de lo realizado a los habitantes del lugar, en un acto de proclamación de la Capital Poética de América.
  - g. Después del acto de proclamación hay una celebración o banquete del término de la obra con huéspedes del lugar, autoridades si las hay, y vecinos.
  - h. Viaje de regreso a Valparaíso. Si uno mira el trazado de una Travesía sobre el mapa el dibujo realizado en uno y otro sentido es de la misma naturaleza, es un ir por la extensión. Pero como acto es muy distinto, el esfuerzo realizado por erigir en un bre-

vísimo tiempo un espacio arquitectónico con un primer grado de acabado es muy grande, es indudablemente un hecho culminante, con respecto a los propósitos de la Travesía después del acto de proclamación se encuentra mas de la mitad realizada y cumplida, es existencialmente así, se lo vive como una culminación, por lo que el viaje de vuelta es desandar lo caminado, con mucha dificultad se logra construir que siga siendo un «ir».

- i. Arribo a Valparaíso, guardado de las herramientas y los útiles de campamento en la Ciudad Abierta; se acuerda unos días de descanso, antes de proseguir el régimen académico del taller.
- j. Confección de la carpeta de Travesía que contiene el registro personal de lo realizado y la experiencia de cada cual en la Travesía.
- k. En el examen final del trimestre, los profesores dan cuenta a la Escuela de la Travesía realizada, de sus acentos, vicisitudes y la teoría que la sostuvo.





## *Amereida* y el acto fundador. Ciudad Abierta y Travesía, el espacio de la renuncia y la utopía

Paul Ricoeur a propósito de la disputa entre utopía e ideología apunta el nivel más profundo y a la vez más cercano a la experiencia que aporta la ideología como vínculo con los actos fundadores:

Si ya cada uno de nosotros se identifica con la historia que puede relatar a propósito de sí mismo, ocurre lo mismo con toda sociedad, con la diferencia de que nosotros tenemos que identificarnos con acontecimientos que ya no son el recuerdo directo de nadie y que no han sido el recuerdo más que del círculo limitado de los padres de la Patria. Entonces, la función de la ideología es la de servir de lugar de enlace para la memoria colectiva, a fin de que el valor inaugural de los acontecimientos fundadores se transforme en el objeto de la creencia del grupo entero. De ello resulta que el acto fundador solo puede ser revivido y reactualizado mediante interpretaciones que no cesan de remodelarlo retroactivamente, y que el acontecimiento fundador se representa ideológicamente para la conciencia del grupo.<sup>1</sup>

1. Paul Ricoeur, *Del texto a la Acción*. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2006, p. 355.

Ahora salvando las distancias en cuanto a envergadura entre la sociedad en general y la fundación de la Ciudad Abierta este texto nos trae a luz lo que la experiencia fundacional de *Amereida* ha abierto. La utopía construida de la Ciudad Abierta como destinación para desvelar América en su posibilidad de regalo, don o presente, se propone en su relación con la poesía estar en

un permanente estado inaugural, ese es uno de sus propósitos utópicos. De manera que por medio de los actos poéticos se viva, se trabaje y se estudie en un permanente estado inaugural. Este estado de partida es lo que también se propone para la totalidad del continente con las travesías. En ese sentido las travesías no son un débil inicio que con el tiempo se establecerán de manera plena. Quieren ser una plenitud leve que llama al pueblo de palomas que se podría alojar en su espacio.

Es evidente que en una existencia habitual esto no es posible, primero porque nadie se lo propone. Y luego porque toda construcción tiende a la permanencia y la acumulación.

Habría algunos artificios que darían pie a un cierto giro que permitiera este estado de no acumulación para permanecer en el acto inaugural y se estuviera permanentemente fundando sin pasar a un estado de consolidación.

Los artificios en una comunidad activa y relacionada son parte de acuerdos adquiridos libremente, y se inscriben en el ámbito de las renunciaciones. Ya que no es posible acometer una acción, llevar a cabo una experiencia sin disponer de un cierto espacio que la permita. El cumplimiento total de los hábitos establecidos en cualquier grupo humano no permite ninguna innovación. Así la renuncia a ciertos hábitos, derechos individuales o colectivos hace aparecer una extensión donde se puede perfilar lo posible.

En el caso de la Ciudad Abierta sus miembros han renunciado a la lucha por el poder, la relación con la poesía de Amereida lo excluye expresamente, se trata de cambiar de vida y no cambiar la vida (en general para todos, eso requiere del poder). Luego han renunciado a la riqueza, el modo de estar juntos y relacionados no tiene como propósito el enriquecerse, de aquí que la tierra y las obras de arquitectura no son propiedad privada ni un bien heredable. Luego vienen las renunciaciones que son la adhesión a una construcción positiva como lo es la hospitalidad, lo que implica dentro de un régimen de vida no grandemente exigido llevar una vida más expuesta en cuanto a las solicitudes de la hospitalidad

y los huéspedes. Los que viven en la Ciudad Abierta han renunciado a los derechos de la vida privada, han sido cambiados por vida pública y vida íntima.

Este modo de residir en tierra americana en una extensión de ciudad abierta poéticamente posibilita aunque no lo garantiza el que se de, que tenga lugar, el acto inaugural de la hospitalidad.

Las travesías por el continente americano llevan a cabo las mismas renunciaciones, las que se hacen más evidentes porque son las que han permitido su realización ininterrumpida desde hace ya 25 años. La renuncia a la lucha por el poder que va junto a la no acumulación de riquezas deja a la travesía en el espacio de la donación distanciándola del dominio o conquista, centrándola en la construcción de la hospitalidad que se solicita y que se pretende compartir como una condición peculiar de la *pietas* latina en América del Sur.

El espacio de la donación se hace evidente para todos inmediatamente porque la travesía se realiza en el ámbito del estudio universitario, en la formación de los jóvenes. Este hecho se vuelve sinónimo de los postulados de renuncia antes nombrados ya que hoy a los jóvenes se les fía lo que requieran para su correcta formación.

De este modo la construcción de la Ciudad Abierta y de las travesías por el continente adquieren su espacio y energía no de un modo inexplicable sino de uno conocido y conciente, para cada uno de los participantes porque le ha significado realizar un concreto acto de renuncia, el que como contrapartida genera una disponibilidad creativa.

De este modo los escuetos postulados de la Ciudad Abierta y de las travesías tienden a aproximarse a una formulación utópica en el sentido que si hay que optar entre estos dos extremos ideología y utopía, la pretensión de estar en permanente fundación sin acumulaciones, la aproxima a la utopía en el sentido que lo precisa Paul Ricoeur cuando dice de la utopía que es lo que mantiene distantes a las expectativas de la experiencia:



2. Paul Ricoeur, *Del texto a la Acción*. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2006, p. 359.

Pero no quisiera detenerme en esta visión negativa de la utopía; por el contrario, quisiera destacar la función liberadora de la utopía disimulada bajo sus propias caricaturas. Imaginar el no lugar es mantener abierto el campo de lo posible. O, para conservar la terminología que hemos adoptado en nuestra meditación acerca del sentido de la historia, la utopía es lo que impide al horizonte de expectativa fusionarse con el campo de la experiencia. Es lo que mantiene la distancia entre la esperanza y la tradición.<sup>2</sup>

Así, la renuncia al poder, a la riqueza, al dominio de unos sobre otros, y la hospitalidad, es lo que permite contar con una disponibilidad para construir un presente en tierra americana.

## El Mar Interior

Las constataciones: estamos en un continente que ha sido ocupado por los bordes. Esta realidad formulada positivamente en *Ameréida* toma la forma de mar interior, el continente sud americano tiene un mar interior.

Esta es una propiedad, un concepto abstracto que se le adjudica al continente americano. Partamos interrogándolo ¿Por qué este concepto tiene la posibilidad de ser, de no ser un sin sentido o un juego de palabras vacío de contenido y significación?

El primer contenido que podemos atribuirle es el de su principio o comienzo, ya que éste nace de mirar una construcción hecha sobre el mapa de América donde se han trazado sus centros poblados, dicho dibujo o mapa aparece que el continente tiene un interior históricamente despoblado.

Una vez establecida esta posibilidad de nombrar una extensión al interior del continente americano como mar en la tierra nos deja necesariamente situados en el campo de la metáfora: del mar de aguas a un mar de tierra. Si nos detenemos por un instante en esta realidad metafórica del mar podemos advertir que la palabra mar nos trae a presencia algunas características de su espacialidad. Primeramente mar indica una gran extensión aquella que es inabarcable por nuestras acciones; tampoco contiene puntos distinguibles en si mismos mas que por su posición, en breve podemos sostener que la palabra mar es primeramente un nombre que se sostiene en su ser nombre antes que tengamos cualquier conocimiento de él. Es un nombre que se adelanta indicando mas

que lo que de él se conoce, domina o gobierna es lo que de él se desconoce. Mas tarde aludiendo a esta virtud que tiene el nombrar, indicará que el mar interior americano es el desconocido de América, y que como tal se distingue de lo ignorado que está en pos de ser conocido; el desconocido revelándose peculiarmente cada vez permanece siempre como desconocido.

Podemos ahora reparar en otro punto de consistencia de este nombre-concepto del mar interior americano, y este es el de la totalidad, la ausencia de mito en América es una ausencia de totalidad primera a la que poder apelar como americanos.

Ante esta ausencia de totalidad surge la invención de la Capital Poética que parte llamando a esta totalidad.

## La elección de Santa Cruz de la Sierra en Bolivia

En cuanto a la elección de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra en Bolivia como Capital Poética de América, podemos constatar lo siguiente:

Lo primero que no debemos dejar de insistir ya que sin lo cual corremos el peligro de cambiar las reglas con lo cual nos quedamos sin juego o al menos sin el juego que se ha jugado. Se trata de una proposición poética y por lo tanto parte desde una visión de esta naturaleza y no por consideraciones que no vengan del propio quehacer poético. Por lo tanto la proposición se la recibe como tal entera, el título de la Capital Poética y simultáneamente la nominación de la ciudad de Santa Cruz en Bolivia, ahora sin querer modificar esta proposición se comienza la elaboración de la disputa de esta proposición pero esto ya está dentro del oficio de la arquitectura que quiere con sus elaboraciones mentales y sus construcciones habitables desentrañar el enigma poético formulado en esta proposición.

Podemos constatar lo siguiente, siguiendo el postulado de que junto al propósito colonial de extraer las riquezas de este nuevo continente, los conquistadores a pesar suyo constituyeron una realidad no colonial que la podemos reconocer como fundar, fundaron ciudades, fundaron un territorio. Porque así como el propósito colonial, colonizante, es volver todo lugar en periferia de un centro distante y por lo tanto dependiente y sin objetivo en sí mismo, constituyendo un lugar de paso que permita extraerle sus riquezas. Así mismo para la construcción de este vasto territorio porque

quisieron permanecer en él, lo hicieron fundando ciudades, no solo hicieron campamentos que es lo propio de la explotación de una riqueza natural. Ahí al erigir ciudades se coló a pesar suyo la dimensión fundante, las ciudades fueron fundadas, es decir, tuvieron desde el primer instante todas las dimensiones para el habitar humano como se las ha concebido en occidente, el lugar donde puede alojarse la plenitud de la vida humana.

A la fundación le podemos a lo menos atribuir un acto de fundación, es decir, que para realizarla se requirió del acto de contemplación, el conquistador en su marcha llena de objetivos inmediatos y distantes debió detenerse para contemplar la extensión ante la cual estaba y decidir dónde emplazar la nueva ciudad. Sujeto a las ordenanzas de las leyes de indias y a las conveniencias defensivas y otras la extensión que se ofrece ante sus ojos habrá puesto al menos un dilema entre dos posibles ubicaciones por ejemplo ambas igualmente favorables; este hecho probable no es propiamente colonial ni colonizante y que se da en ese tiempo que hemos nombrado como a pesar suyo lo podemos señalar como un acto fundante.

Un modo de probar la realidad fundante de estos actos es que el trazado de estas ciudades sud americanas se mantuvo vigente largo tiempo después de la independencia de los nuevos países y no fue este orden borrado de plano por corresponder a un hecho colonizante, su modificación tiene lugar mucho tiempo después fruto del aumento de la población, y del cambio de naturaleza del espacio urbano con la aparición de las velocidades mecánicas.

Situados en esta dimensión fundante de la conquista, aparece al mirar el mapa de América del Sur que la mayor parte de las ciudades han sido ubicadas exclusivamente en el perímetro del continente, situación que se mantiene hasta hace muy poco tiempo, hasta 1965 fecha de la publicación de *Amereida* el mapa de la población de América del Sur es el que aparece en la página 25. América del Sur ocupada por sus bordes, situación absolutamente coherente con una realidad colonial, la proximidad al mar prin-

cial y por mucho tiempo único medio de transporte y conexión con la Metrópoli. En este panorama de ciudades coloniales distribuidas en el perímetro del continente se destaca una ciudad que fue expresamente fundada al interior de él. Su fundación iniciada por Alvar Nuñez Cabeza de Vaca y concluida por su segundo en el mando Ñuflo de Chávez.

Santa Cruz se levanta con un acento en su dimensión fundante en cuanto a emplazarse en el interior del continente.

Se puede inmediatamente argumentar que el propósito colonizante que animó a esos hombres hacia el interior del continente era encontrar la tan buscada ciudad del oro, la leyenda de El Dorado para lo cual efectivamente se realizaron varias expediciones sin resultado alguno. Aún así la ciudad de Santa Cruz persiste en su existencia después de dos cambios de ubicación incluyendo un intento de cambio de nombre, hasta llegar al actual emplazamiento donde ha permanecido en un estado de gran aislamiento en una tierra donde los caminos han sido casi inexistentes.

Santa Cruz de la Sierra se encuentra geográficamente ubicada en un punto donde termina la pampa, ese mar de tierra que tiene su inicio en la Patagonia, y desde ahí comienza la selva que llega hasta el Caribe por el norte.

Así la postulación de la Capital Poética hecha por el poeta reúne dos dimensiones primeras: la dicción del término Capital Poética, la cabeza de la dimensión poética de América del Sur es un nombre que vuelve a reunir al continente en una abertura sin dominio; ya no bajo el dominio colonial de un rey distante en la metrópoli, sino es una reunión desde sí misma, desde su posibilidad de ser en permanencia, de ser un territorio indejable que dé casa a los hombres que en él habiten en una plenitud a formular.

América del Sur reunida como continente por su Capital Poética que se encuentra emplazada al interior de su continentalidad en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.



## La Capital Poética Santa Cruz de la Sierra, constructo mental y lugar

La pregunta ¿ La proposición poética: Santa Cruz de la Sierra Capital Poética de América, es un constructo mental o es la nominación de un lugar?

Ante esta pregunta surge inmediatamente esta otra ¿Es posible separar el constructo mental del lugar?

Nuestra humana condición no nos permite tener un instinto constructor genéticamente heredado dentro del cual esté la construcción de nuestro nido; la construcción del mundo en el cual habitamos necesariamente es una construcción mental. Dentro de esta realidad la construcción de todo lugar requiere de una construcción mental de otra manera no es posible erigirlo.

Ahora, en la relación espacio tiempo es posible que haya lugares y aún ciudades que no tienen una declaración previa de su propósito como una fecha de fundación, sino que han surgido desde la fuerza de los hechos. Pero estos hechos no constituyen una realidad innominable sino que son hechos de una construcción mental existente como tal. Este es el caso de la ciudad puerto de Valparaíso en Chile que no tiene acto ni acta de fundación sino la fuerza de los hechos, la práctica del desembarco de personas y bienes lo constituye como puerto de la ciudad de Santiago y con el tiempo en una trama urbana y ciudad del naciente reino de Chile.

Existe una relación entre una palabra fundacional que destina una porción de tierra al fin preciso de constituir una ciudad, cuando se funda la capital de Chile en un acto en el cual en ese



preciso instante las palabras dichas son mucho mas que lo que hay erigido.

Podemos constatar que a la hora de fundar el territorio americano se dan dos modos: uno con palabra declarada y declarante y el otro es el hecho mudo pero efectivo. La ciudad de Santiago en Chile fue arrasada, incendiada por los indios y luego vuelta a reconstruir, por lo que esa palabra inicial iba acompañada de una fuerza constructora que no claudicó ante lo adverso.

La mirada nuestra sobre los hechos que fundaron la tierra americana es la mirada que propone el poeta que es la de heredar la tradición que no excluye ninguna de sus realidades, pero que no se deja cegar por ninguno de los hechos de manera que se pueda extraer de lo acaecido una fuente de fecundidad y no permanecer inanimado ante la mera constatación de hechos sean estos favorables o brutales.

En esta mirada poética *Amereida* la señala como ojos que estando vedados por objetivos inmediatos vieron algo distinto a su pesar.

Ahora volviendo a la construcción de la Ciudad Abierta y la Capital Poética, bien entendido que ambas están ubicadas en un tiempo absolutamente distinto, lo anteriormente dicho está dentro de la conquista de un territorio, es un empresa de dominio y sometimiento, a sangre y fuego es en un tiempo de guerra y que en algunos casos puede haber llegado hasta el exterminio de pueblos.

El tiempo en el cual se construyen ambas la Ciudad Abierta y la Capital Poética, es en la paz y se dirige hacia un horizonte que el poeta señala como la gratitud.

La Ciudad Abierta y la Capital Poética en esta ecuación entre formulación y fuerza ejecutora se encuentran naciendo de una formulación teórica fundada en la visión poética de *Amereida*, es decir, su aparición es primeramente en el mundo de la creación mental que comienza a mover un conjunto de acciones nacidas de estas formulaciones.

Después la aparición del poema y la Travesía de *Amereida* se funda en los años setenta la Ciudad Abierta y desde 1984 se han

realizado mas de un centenar de Travesías por el continente sudamericano. Entonces podemos sostener que la proposición de la Capital Poética es a la vez que un constructo mental y la nominación de un lugar existente, de una ciudad habitada y habitable.

Esto sigue estando ubicado en el espacio en el cual se construye la poética de *Amereida* que es el del poema épico, no es una creación lírica de la poesía que puede referirse solo a un constructo mental, la épica está libremente atada a una extensión y tiempos existentes, para una comunidad, pueblo o civilización y no solamente tiene su casa en la imaginación de quien la oye.

Del mismo modo como el continente americano del cual dice y dibuja *Amereida* es el mismo que se habita hoy, la Capital Poética quiere llegar a ser en la actual ciudad de Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, con una forma y figura que aún no conocemos.

Pero aún persiste la pregunta en vistas a qué el poeta dice e indica la posibilidad de destino para un pueblo ha formulado dos situaciones en una: Santa Cruz de la Sierra Capital Poética de América.

Volvamos a la *Eneida* que puede entregarnos alguna luz al respecto. Eneas y su gente se dirige a través del mar en una Travesía de lo impropio hacia su destino, en ella coinciden destino y destinación. En nuestro lenguaje habitual decimos este tren sale con destino a Granada. En la *Eneida* el destino, el ir hacia una localidad que no se sabe de antemano cual es precisamente, coincide con la destinación de fundar una patria nueva. En la *Eneida* emigrar coincide con la destinación.

Para los latinoamericanos emigrar no es cumplir con el destino, ya estan residiendo en el continente quienes quieren desvelar una tal posible destinación.

La formulación de una capital aparece y surge en medio de la primera Travesía del año 1965. Quienes realizan esta Travesía van re-uniendo la visión poética de *Amereida* con la concreta extensión del continente americano, en un nuevo acontecer: van en un acto poético, van en una phalene de una larga temporalidad.

1. *Amereida* Vol. II.  
Varios Autores,  
p. 199. <http://www.ead.pucv.cl/1986/amereida-ii-bitacora/>

En medio de ella surge la Capital Poética, así lo consigna la bitácora en la página 199 de la *Amereida* volumen segundo:

...Santa Cruz de la Sierra fundada por Ñuflo de Chávez, la proclamamos Capital Poética de América. En ella cesa la pampa y en ella se inicia la selva hasta el Caribe, la unión de los dos ritmos del mar interior americano.<sup>1</sup>

Podemos constatar un hecho simple, la Capital Poética se formula en medio de una Travesía, surge en medio de esa aventura y construcción. Ahora, si relacionamos la similitudes y diferencias entre la Travesía de la *Eneida* y la *Amereida* salvadas todas las distancias apropiadas para no caer en conjeturas ilícitas, vemos una diferencia radical la destinación de la *Eneida* es una emigración y la Travesía de *Amereida* es sin emigrar. La primera Travesía de *Amereida* y el mas de un centenar que se han realizado desde el año 1984 en adelante, son un ir con ida y retorno, no tienen el sin vuelta atrás de una emigración. Sinteticemos los pasos acometidos, se formula la relación Eneida-América y se acomete la Travesía como modo de relación con el continente que no sea el de dominio y explotación sino de gratitud, de manera que la relación con la extensión se muestre desde la contemplación y no desde el dominio, de manera que *el destino despierte mansamente*.

Ahora en una relación simple al mirar los hechos nos podemos decir Travesía sin emigración entonces con Capital Poética en Santa Cruz de la Sierra.

Reunamos argumentos a favor de esta proposición. Tenemos la misma palabra Travesía que vincula la búsqueda de una patria nueva al errante Eneas con la búsqueda de una destinación para América del Sur. La palabra Travesía desde la poesía ilumina porque sin rechazar ni anular las proposiciones poéticas sino incluyéndolas permite construir un modo de actuar nuevo en esta tierra sin mito. El poema de *Amereida* que incluye desde la partida la extensión y no solo palabras, introduce en el blanco poético de

la página al continente sud americano como un vacío: ¿disponible, abierto, posible? El blanco de la página en cuanto a su disponibilidad es equivalente al vacío, sea éste natural o construido.

La América de *Ameréida* con esta aptitud de vacío sin ninguna connotación mas que la extensión de tierra limitada por los océanos dice al mismo tiempo algo que no se dice nunca en la experiencia cotidiana de quienes la pueblan y habitan en ella, esto es su unidad y totalidad; ya que esto no es un ofrecimiento a vivir disponible para nadie hoy en día. Totalidad y unidad se pueden manifestar por medio de algún artificio, aun antes de contar con los hechos que lo certifiquen. Para un territorio una capital es un artificio que lo reúne y manifiesta y el distintivo de poética la vuelve a dejar en un vacío disponible ya que sería la primera en su género, dispuesta a toda invención que no sea repetir lo que ya existe con algún otro nombre.



## La Capital de Europa, un espejo para la Capital Poética de América

Jacques Derrida se plantea a si mismo y a los europeos una capital cultural para Europa, porque la unidad financiera, política y administrativa de Europa ya es un hecho.<sup>1</sup> Europa económicamente es una, con una misma moneda (salvo el Reino Unido la excepción que confirma la regla).

1. Jacques Derrida.  
*El otro cabo.* (L'autre cap) Ediciones del Serbal-Guitard, Barcelona 1992.  
p. 35.

Por lo cual no debemos caer en contingencias que no son cosas inmutables y pertenecen al mundo de lo arbitrario. En virtud de esto atengámonos a la argumentación que propone Derridá. Él presenta a Europa como el cabo que está a la cabeza de la construcción de mundo y en ella presenta su tarea como la responsabilidad que arroja a una tarea que califica de invención imposible:

Así, pues, ni el monopolio ni la dispersión. Claro está, hay ahí una aporía, y no debemos disimulárnoslo. Me atrevería a sugerir que la moral, la política, la responsabilidad, si las hay, no habrán empezado jamás sino con la experiencia de la aporía. Cuando la vía de paso está dada, cuando por adelantado un saber posibilita el camino, la decisión ya está tomada, ...La condición de posibilidad de esta cosa, la responsabilidad, es una cierta experiencia de la posibilidad de lo imposible: la prueba de la aporía a partir de la cual inventar la única invención posible, la invención imposible.<sup>1</sup>

En el discurso de Derridá aparece la transparencia del mito de Europa en su salto a nuevos horizontes que reclaman del <descu-

brimiento o invento» que no es el camino para los americanos y cuya abertura *Amerreida* la propone como la travesía.

Europa cuenta con todo menos con el consentimiento de una capital, América Latina cuenta con la proposición de una capital poética, sin mito, sin mas unidad que la que trae a presencia *Amerreida* en su primer mapa fundiendo el continente con el blanco poético de la página.

## La Capital Poética y las lejanías

La extensión habitable, aquella de la que se ocupa la arquitectura tiende a tener las tres dimensiones alto, ancho y largo en un rango de equivalencia; se puede nombrar al espacio habitable como el cubo arquitectónico. Sin ignorar que la ciudad hoy abarca grandes extensiones, pero aún así, estos grandes planos urbanos están constituidos paso a paso por este cubo equivalente.

Ahora al quedar situados ante la Capital Poética de América, se está ante la presencia de un continente. Sobre el mapa, de Valparaíso a Santa Cruz hay alrededor de 1900 kilómetros. No hay obras de arquitectura de 1900 kilómetros.





¿Cómo se soluciona esto?

Hay que pensar la obra de otro modo al habitual eso es lo que indica el *Propio Norte*. Este es el sentido del giro del mapa, el mapa girado es para pensar América, la lejanía es uno de sus requerimientos para la Capital. Porque ella ha de serlo de todo punto de América de manera equivalente. Y estará presente de alguna manera aunque no se la vea; lo que está en esa condición, lo que está distante, lo que está muy distante, corrientemente decimos está lejos, se trata entonces de la dimensión de lejanía de todo lugar. Santa Cruz en la lejanía de todo punto de América.

La obra de arquitectura ahora no sólo tendrá el tamaño del acto que le es propio, y sus distanciamientos y lejanía a lo que la circunda sino que tendrá además otra lejanía, la que se distancia de Santa Cruz la Capital. A esta distintas lejanías se les ha dado un nombre de manera que se hagan una tarea al obrar.

La lejanía que de suyo toda extensión tiene y ante la cual está, se la ha nombrado Lejanía Actual, ya que el acto de habitar connaturalmente queda ante ella.

La lejanía a la Capital Poética se la ha nombrado Lejanía Potencial, ya que una obra que quiere estar en relación con la Capital está elevada a una cierta potencia, y el término potencial consuena con lo que está mas allá, con lo que está disponible, con lo ofrecido.

Este planteamiento de las lejanías como un primer modo de relación con la Capital Poética posibilitó desde las primeras travesías a una formulación espacial, la que sin ser excluyente de otras abre una vía posible.

Al hacer residir la relación con la Capital poética en una forma de la lejanía la ubica en un espacio que es coherente con su presencia. La capital es un concepto en construcción aunque ya se encuentre ubicada en Santa Cruz de la Sierra está a una distancia que se puede llamar sin efecto directo, es la extensión que se hace presente indirectamente por vía del conocimiento encarnado en las representaciones cartográficas, en la palabra u otras.

Esta abertura viene a ser recogida en los proyectos de arquitec-

tura llevados a cabo en la travesía, tomando una posibilidad que reside en la forma arquitectónica que es la de contener simultáneamente en su forma el espacio de la representación y el de la presentación de aquello a lo que le da cabida. Por ejemplo un templo cristiano representa su confesión en una planta en forma de cruz, a la vez que esa figura da cabida a las naves donde se da el acto reverente de la liturgia.

La travesía aborda en sus proposiciones dos caminos simultáneos en cuanto a abrir una posibilidad de representación de la Capital Poética.

El primero lo nombra Pormenor, argumentando lo siguiente: Las grandes distancias, la *lejanía potencial* de la que la obra se reclama podrían alojarse en su opuesto, en las pequeñas dimensiones.

La obra de travesía, requiere tener un carácter efímero como hemos visto antes, para garantizar que sea una donación, pero este carácter efímero no implica inacabado. Como si la obra de travesía exigiera de otros su cumplimiento. Considerando estas condicionantes se postula una construcción que se encuentre acabada, enteramente definida, de poca extensión o envergadura que representa la distancia a la capital poética. El Pormenor reabre un campo arquitectónico que es el cuidado de las pequeñas dimensiones en el espacio fijo.



---

Pormenor de la Travesía a Ovalle 1984.



---

Pormenor, una tesela visual Travesía a Porto Seguro 2000.

El segundo camino tomado es el de una figura representativa. Se toma o acuña una figura con un tamaño para representar la capital poética. Se toma la figura primordial del cubo, iguales dimensiones en largo ancho y altura. Ahora el punto crucial es el tamaño de él, se postula un tamaño que cumpla con los siguientes requisitos: ser el menor tamaño posible de un interior con un aire de vastedad. No se trata de un tamaño mínimo, sino el menor de los mayores. Persiguiendo estos propósitos se llegó a determinar un cubo de 472 centímetros de arista.



---

Cubo Camarico 1986.



---

Cubo Porto Seguro 2000.



---

Cubo Santa Rosa 1985.



---

Cubo Villarica 1994.

Así la capital poética tienta su construcción con una arquitectura efímera con estos dos espacios los Pormenores y el Cubo de 472 cm. Es oportuno declarar que estas construcciones se dan y son dentro del campo de la arquitectura como elaboraciones que le son propias y que han tenido un grado de fecundidad. No se las considera de un modo dogmático como un camino garantizado sino como una posibilidad, en un decurso que quiere plantearse una abertura al continente americano.

## La Capitalidad

Acerca de la capitalidad, la posibilidad de una capital y su planteamiento en América.

Lo primero es que se recibe este postulado entero como tal, no se llega a él después de un largo razonar, sino que parte con la frase que lo sustenta, se inicia con una proposición poética, hecha por un poeta, Godofredo Iommi Marini quien se destina a construir una poética en torno a la posible realidad de América que llega a reconocerla como América latina, vislumbrando en la latinidad el sentido iluminador de su presente y abriéndose como su horizonte en adelante.

Esta cavilación poética en torno al destino de América Latina para un grupo de artistas y oficianes se ha vuelto un modo de construcción de su presente constituyéndose en una fuente de fecundidad creativa, un modo de originar su obrar. Ahora como este camino ha sido tomado libremente en el campo de los oficios y ha operado fuera de la esfera del poder, situación que le permite prosperar en medio de la fragilidad de una abertura. Es mantener abierta la posibilidad del continente sudamericano como continente, su no visible totalidad en la figuración de una Capital Poética. Ello apunta a aquella zona que Torres García nombra como la tierra y no la nación, la tierra cósmica que puede tener una unidad de destino en la latinidad. Así la Capital Poética es al decir de Paul Ricoeur en su obra *Del texto a la Acción* una utopía que mantiene abierta la posibilidad de una tal destinación. El poeta en su proposición elude primeramente el poder, re-interpretando el

Paul Ricoeur, *Del texto a la Acción*. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2006, p. 353.

verso de Arthur Rimbaud que dice: «...hay que cambiar la vida...» por hay que cambiar-de-vida. Ya que el primer modo de oír el verso, para cambiar la vida, hay que obtener el poder para poder hacerlo o imponerlo, situación que en el hecho se demostró no lleva al cambio de la vida buscado. Así el poeta gira levemente el verso y lo formula ya no como cambiar la vida sino como cambiar de vida. Esta operación cambia la ubicación de la acción, ahora le incumbe personalmente la responsabilidad de reoriginar el mundo, incluyendo a otros como posibilidad y no como obligación o sometimiento. Es este un nuevo modo de concebir la totalidad ya no se la concibe abarcándola sino comprendiéndola. El mapa de América la contiene enteramente la figura de su contorno pero no completamente, es solo una abstracción de ella.

Este cambio de punto de vista trae una consecuencia al pensar acerca de una posible realidad de América saca al pensamiento del estado de la impotencia ante el hecho de no poder construir la totalidad del continente desde la totalidad. O de formular una proposición utópica como una reacción a lo inoperable de su tamaño, cuyo incumplimiento lleve al absurdo o al escepticismo, lo que el poema de *Ameréida* indica como «patrias verbales»<sup>1</sup>. El cambio de vida deja ubicada la acción en un tamaño y a escala habitable, el que se hace cargo de esta pregunta es un oficiante, o un grupo de trabajo, sin por eso eludir la pregunta por la totalidad.

Este modo de ver y de entrever deja con tareas entremanos, no inermes, así la capital poética de América, Santa Cruz de la Sierra, no requiere partir por un acuerdo internacional, ni siquiera por la administración de ella misma.

Ahora lo que debemos mostrar, no propiamente demostrar ya que no nos encontramos en un campo propiamente axiomático, es la consistencia de un planteamiento de esta naturaleza.

Primeramente hay que decidir el tipo y de 'mostraciones' que avalarían la consistencia de una proposición de esta naturaleza.

Primero que se trata de construcciones que van desde la realidad de un discurso a erigir algún tipo de espacio, ya que se trata de

una tesis en el campo de la arquitectura, es decir, un texto de postulaciones que lleva a un discurso de proposiciones habitables.

El segundo tipo de mostración que deberíamos traer a presencia es aquel que dice que lo construido logra algún tipo de consistencia interna, esto apunta a lo menos a dos campos: uno que no repite simplemente lo que ya existe implicando que esta no es una descripción sino una proposición; y el otro extremo de esta misma mostración que si supera el no ser mas de lo mismo y no es un sin sentido, un gesto o acto sin significación cualquiera que esta sea o que se presente una proposición que muestre que este planteamiento es imposible.

Es evidente que toda construcción se sustenta en algo que la soporta, tratándose de la edificación el peso de los muros y la estructura están sustentados por el suelo que lo recibe, y todo edificio tiene una parte especial que vincula lo visible de él con el suelo que lo soporta que llamamos fundación o fundamento. Esta última palabra se ha vuelto una metáfora muy eficiente para nombrar lo que sustenta todo planteamiento, así la palabra fundamento se ha vuelto el soporte de todo quehacer humano.

El poeta prevé un sustento teórico de esta posibilidad que genera el cambio de vida proponiendo una alternativa a la utopía que la nombra 'espejismo', en un texto titulado: la ciudad abierta: de la utopía al espejismo.<sup>1</sup> Iommi propone una construcción que no se funda en lo que vendrá ni en lo que perdure, que es el dominio en si mismo, sino la construcción de la hospitalidad, siempre frágil y en trance de desaparecer, ya que es darle al otro la capacidad de ser oído.

La Ciudad Abierta se constituye en esta posibilidad de presente que da cabida a la visión poética de *Amereida* construyendo la capital poética de América desde su presente ahora y aquí, sin dominio y si con fecundidad.

Esta tesis pretende como dijimos antes mostrar, que no demostrar, que la proposición de una capital poética para América es una construcción posible desde ya. Esta proposición es digna de

Godofredo Iommi  
M., Alberto Cruz C.  
*La Ciudad Abierta  
de la utopía al  
espejismo.* Revista  
Universitaria N.9,  
PUC, 1983, pp.  
17-25.



una tesis porque propone para el espacio habitable una nueva dimensión que es la lejanía potencial. Es ésta una nueva atribución del espacio tanto porque es una nueva propiedad o característica que se le viene a adjudicar. Ya que sostener que en el espacio habitable la capital se puede manifestar por medio del cubo y los pormenores es un hecho arbitrario, atribuido, lo cual es cierto y solo tiene a su favor el proceder del arte que avanza a primera vista arbitrariamente, avanzando a tientas en lo desconocido por medio de hallazgos, arriesgando, arrojándose a la posibilidad con sentido aunque sin garantías de continuidad.

Así esta pregunta radical sobre América y los americanos que apunta hacia una lejanía quizá la mayor que un grupo humano pueda oír, para pasar de su estado primero de sola formulación en la frase que la enuncia con apenas abundar sobre ella, se le ha vuelto a esta comunidad de constructores una pregunta que los pone en marcha. Ni inermes ni escépticos ante el grandor del continente inquirido, sino abiertos. Esto ha implicado realizar una vinculación entre este total lejano: América Latina con su capital Santa Cruz de la Sierra y el presente que es necesariamente próximo.





## La Autoridad de la Observación

Es necesario declarar un modo de autoridad ya que estamos en un campo especulativo que quiere ser en alguna medida consistente, tomando el sentido matemático de la consistencia en el cual lo que se afirma y lo que se niega tienen distinto valor y no constituyen un sinsentido. Es del caso hacer esta aclaración ya que nos encontramos en un campo del conocimiento que no es una abstracción a la manera de las ciencias exactas, sino dentro del dominio del espacio habitable.

Un modo de adquirir la autoridad en una materia es la que se da en la relación maestro discípulo en la que se trasmite el conocimiento de uno a otro. Pero hoy esta relación es muy escasa y no podemos pretender su transmisión masivamente. Por lo que el conocimiento debe darse de una manera que se aproxime a un procedimiento ojalá sistemático. Ahora este modo es evidente que en el campo de las artes no se puede cumplir de un modo garantizado ya que cualquier procedimiento en este campo para ser tal debe contar con el talento y sensibilidad del aprendiz, realidades que no se dejan simplemente sistematizar. Ahora existe la proposición que sostiene que el aprendiz de arquitecto tiene los talentos y sensibilidades en si mismo y que la enseñanza lo que hace es despertárselos. La proposición del arquitecto Alfredo Linares en su tesis *La Enseñanza de la Arquitectura como Poética*, 2006<sup>1</sup> es la de una construcción a partir de la institución arquitectónica que se hereda y que luego cada nuevo oficiante pasa a incrementarla con su aporte.

Alfredo Linares,  
*La enseñanza de la  
arquitectura como  
poética*. Ediciones  
UPC, Barcelona,  
2006.

El punto en el cual nos queremos ubicar es ¿Cómo, con qué herramientas se accede a la institución arquitectónica? De manera que se lo haga con autoridad. La proposición que vengo a exponer por supuesto que no pretende ser la única ni tampoco la primera. Se trata del modo de contemplación que surge del dibujo in situ, que realizan los arquitectos que en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso se lo ha nombrado como la observación.

Esta práctica que se ha llevado a cabo por más de cincuenta años, que no reviste mayores dificultades y que se ha constituido en un modo de originar, en el sentido de dar origen, de ser fundamento para la obra de arquitectura, porque puede constituir aquello que es un no-más-atrás respecto al habitar humano. Se podría sostener que se constituye en una metodología propia del arte, por supuesto que no constituye la única ni siquiera la primera o principal sino una posibilidad consistente. Es un hecho compartido por una comunidad que al cabo de cinco décadas se ha introducido en la enseñanza de la arquitectura de la mayoría de las escuelas de arquitectura de Chile.

Ahora este modo de contemplar cuenta con antecedentes ciertos e inequívocos en la historia del arte: Mijail Bajtin ( Estética de la creación verbal .1982 pag 219 ) trae al presencia el modo como Goethe registraba sus impresiones de viaje :

“...La palabra para Goethe se conmensuraba con la visibilidad más clara. En ‘Poesía y Verdad’ nos habla de un ‘procedimiento bastante raro’ al que recurría a menudo. Un objeto o una localidad que eran interesantes para él, los solía esbozar sobre un papel mediante unos pocos trazos, y los detalles los completaba con palabras que inscribía allí mismo sobre el dibujo. Aquellos asombrosos híbridos artísticos le permitían reconstruir en la memoria, de una manera exacta cualquier paisaje (localität) que le habría podido servir para un poema o una narración.”

Haré una breve descripción del modo como se la enseña y practica en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV en Valparaíso : El alumno y/o arquitecto ‘sale’ a observar la vida de la ciu-

dad, esa es su fuente, no de inspiración sino de conocimiento, ahí repara en su acontecer, en lo que efectivamente ocurre. La manera de recoger lo que en la ciudad acontece es dibujando, realizando croquis, éste es un tipo de dibujo hecho en el lugar mismo de cuerpo presente que recoge el espacio que se tiene delante. Ahora esto que parece tan obvio y normal, no lo es ya que detenerse a contemplar mirando lo que acontece, dibujando, requiere de una construcción, la del dibujo. Un dibujo a diferencia de una fotografía es una construcción que realiza una abstracción, ya que la mecánica de dibujar consiste en una suerte de trazado-verificación en el cual el ojo que mira y la mano que traza están continuamente verificando lo que detecta uno y lo que traza el otro. El dibujo no tolera mas que abstracciones, ya que debe pasar por la mente todo lo que el ojo detecta para que la mano lo trace, construyendo así un espacio abstraído de la realidad tridimensional ante y dentro la cual está. Este croquis va acompañado de un breve texto a propósito de lo dibujado. Podemos decir que son las breves palabras que conllevan lo que se ha dibujado. En ellas están presentes tanto la dimensión sensible de aquel espacio habitable que se ha captado en ese mismo momento, tanto como las dimensiones del conocimiento que se hacen presentes en la ocasión.

La observación es entonces una abstracción lícita ya que inquiere acerca del habitar habitando, registra lo que percibe incluyendo al que realiza el acto de detenerse. Ahora cabe la pregunta si esto es una actividad connatural a cualquiera que realice una detención, diremos que si con algunas condiciones, la primera es que tenga la capacidad de dibujar. Se puede sostener que cualquier ciudadano hoy es capaz de dibujar con algun entrenamiento o capacitación, sí es posible, ahora el realizarlo como una actividad recurrente pide de una cierta inclinación, facilidad y persistencia, de manera que no le resulte una actividad en la que no puede alojar su ánimo, de un modo general que no le resulte contraproducente. Al cabo de seis años de estudio dibujando al menos unos trescientos croquis al año esta dimensión del dibujo se vuelve parte del arquitecto.

Junto a esto hay que agregar una relación con el lenguaje, con la lengua, en el ámbito de estudio de la Escuela de Arquitectura de la PUCV, hay una presencia de la palabra poética tanto en la forma de poemas como en la prosa poética de poetas de cuerpo presente. Esto trae como consecuencia que estamos ante una lengua en el máximo de sus posibilidades, donde el decir poético dice de la palabra en su ser palabra. De este modo lo que se mira al dibujar tiene la posibilidad de ser visto y expresado con un lenguaje que dice de su ser inaugural. Esta proximidad con lo inaugural del habitar humano es lo que le otorga al que contempla u observa autoridad, con una característica que es propia de la obra de arte, que aquello que se ha construido queda fuera del constructor y puede ser percibido por otros, dibujo y texto son inequívocamente un nuevo ser y no una vivencia interior que pudiera ser inaccesible.

Todo lo dicho y delineado aquí acerca de la contemplación u observación constituye una suerte de metalenguaje que habla de... esto es para ubicar la presencia en este trabajo de algunos croquis que avalan lo que se sostiene en distintos campos del espacio habitable. Ahora la presencia de este corpus de observación no opera en una relación uno a uno con lo afirmado, ya que como la propia naturaleza del acto de habitar se da en una cierta abundancia, lo justo y necesario es mas de lo requerido. Tal como cuando uno se detiene a dibujar hay mucho mas que lo que la mano y el ojo retienen, de la misma manera el trabajo con la observación requiere de una cierta abundancia para que llegue a hablar.

En este punto podemos constatar que esta proximidad entre palabra y dibujo, palabra y extensión es la que ha posibilitado una prolongada y medida relación entre poesía y arquitectura donde ninguna tiende a confundirse con la otra, sin dejar de requerirse. Porque lo que un arquitecto dice al observar junto al dibujo no es un poema ni pretende serlo, aunque se aproxime al ámbito poético por estar próximo a lo inaugural que se acerca a aquello que pasa del no ser al ser. De este modo podemos constatar que palabra y posición, palabra y extensión son un requerimiento del acto de habitar.

## La Observación, su ubicación y antecedentes

En esto de la observación por medio del croquis hay que establecer algunas precisiones que ayuden a acceder a su comprensión y la dejen ubicada en su justa posición y capacidad.

Si buscamos antecedentes, al menos debemos traer a presencia a Johann Wolfgang von Goethe, quien en su viaje a Italia realiza una rara invención –en palabras de Bajtín– para retener los lugares y su temporalidad, realizando unos rápidos dibujos añadiéndoles unas notas:

La palabra para Goethe se conmensuraba con la visibilidad mas clara. En 'Poesía y verdad' nos habla de un procedimiento bastante raro al que recurría a menudo. Un objeto o una localidad que eran interesantes para él, los solía esbozar sobre un papel mediante unos pocos trazos, y los detalles los completaba con palabras que inscribía ahí mismo sobre el dibujo. Aquellos asombrosos híbridos artísticos le permitían reconstruir en la memoria, de una manera exacta, cualquier paisaje (localität) que le habría podido servir para un poema o una narración.<sup>1</sup>

Una reciente exposición realizada en Madrid entre Enero y Abril del 2008 mostró los dibujos en un excelente trabajo de varios autores titulado *J.W. Goethe paisajes*.<sup>2</sup>

No sostengo que el croquis practicado en Valparaíso venga directamente de la invención de Goethe, sino que es un antecedente histórico.

1. M.M.Bajtín. *Estética de la creación verbal*. 1982, p. 219.

2. El catálogo de la exposición se puede encontrar en internet en: [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe-Paisajes\\_\(59\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/Johann_Wolfgang_von_Goethe-Paisajes_(59).pdf)  
Se publicó en forma de libro: Paisajes, Goethe, Johann Wolfgang Von. Círculo de Bellas Artes. Col Exposiciones.





---

J. W. Goethe. Esbozo de su lugar de trabajo en Frankfurt en la carta a Auguste, condesa de Stolberg, 1775. Plumilla en marrón sobre papel blanco (11,5 x 18 cm). Museo Goethe, Frankfurt.

Lo que sí son un antecedente directo son los croquis realizados por Le Corbusier en sus viajes de juventud. La presencia de los croquis en sus publicaciones son la fuente de los croquis iniciados por los fundadores de la Escuela de Valparaíso.



---

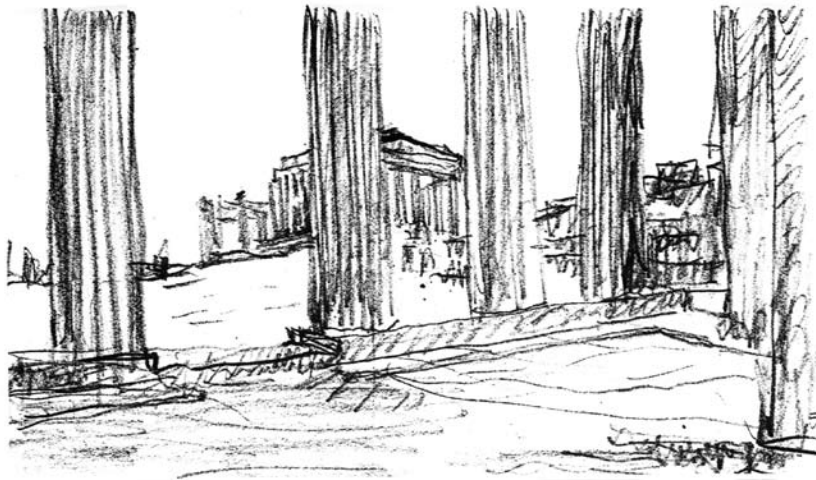
Croquis de Le Corbusier, el Acrópolis en Atenas, Carnet 3. Página 98.

Ahora, en un testimonio dado por Alberto Cruz en una conversación del taller nos hizo presente que en el año 1951 en un estado de quiebre de la enseñanza de la arquitectura en Chile, un grupo de jóvenes se reunía para debatir la realidad de la arquitectura moderna. Embargados por esta situación, salían a mirar la ciudad a una cierta distancia, a los caminos, y ahí surgió la posibilidad y necesidad de dibujar lo que estaban mirando.

Aquí comparece una profunda realidad del espacio sudamericano, tal como lo enuncia O’Gorman<sup>4</sup>, esta tierra que surge ante la aventura europea que no está ligada a la gran isla del mundo. Una de las consecuencias de esta irrupción es que no cuenta sudamericana con originales de arquitectura. Le Corbusier en sus viajes, y Goethe en su ida a Italia, van a ver obras de arte. Los croquis de Le Corbusier ante la emoción que le provocan las ruinas del Partenón le hacen disponer esos magníficos trazos de grafito sobre la página de su carné de viaje estando en el Acrópolis de Atenas.

3. *America*, volumen segundo, p.216.

4. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*. Fondo de Cultura Económica, México, 1958.



Croquis de Le Corbusier. *Voyage d’Orient, Carnet 3*. Fondation L.C., 2000. Página 115.

En América se me podría refutar que contamos en algunas regiones con las magníficas construcciones de los pueblos precolombinos, pero al decir de *Amereida II* no se inscriben en la tradición greco-romana que constituye el tiempo occidental que vivimos hoy.

Nota 52 de *Amereida II*<sup>3</sup>:

52. Conversación de todos con Fedier.

No se pueden usar las palabras sin saber su origen.

Por ejemplo: es que se puede hablar de ciudades aztecas. La palabra ciudad corresponde a una tradición greco-romana que después se desarrolla en la Edad Media y Renacimiento. A ese contexto alude la palabra ciudad. Si se la usa sin él: la palabra puede designar ya cualquier realidad. La realidad X. Entonces no se puede hablar. Porque las palabras no hablan. Las palabras hablan por sí. Nosotros (en un cierto sentido). Las palabras vienen cargadas de peso. No dependen de nuestra voluntad. No se puede traducir a ( ).

Ya no podemos llegar a nuestro origen. Y sin embargo, las palabras son fáciles. Lo más fácil es hablar.

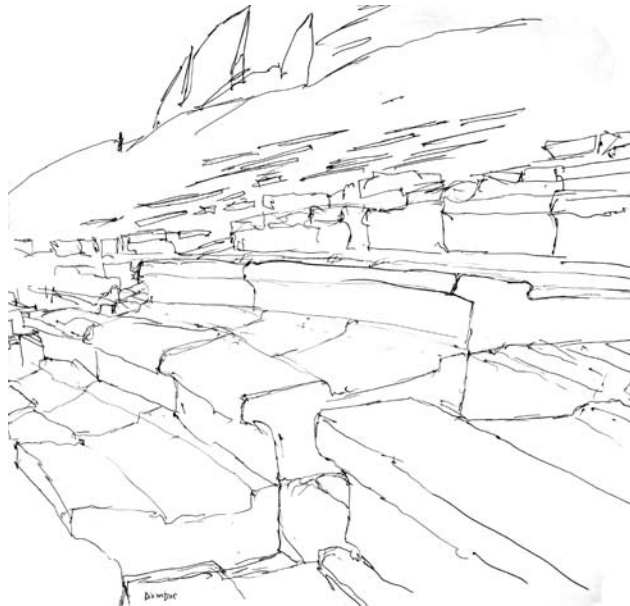
De este modo las magníficas ruinas aztecas constituyen para nosotros un enigma, son un misterio inabordable ya que no contamos con su acto, desconocemos la experiencia de vida que se dio en esos lugares y aunque pudiéramos instruirnos acerca de lo que allí aconteció difícilmente llegará a formar parte de nuestra memoria ya que no sabemos como continúa hoy en nuestra cultura. Así, por ejemplo, no podemos interpretar su espacialidad. Podemos hoy en América del Sur realizar una gradinata al aire libre que se dispone intuyendo las posturas de los cuerpos que se posaron en los asientos del teatro de Dionisos, ya que la tragedia de *Edipo Rey* forma parte de nuestra existencia y hemos heredado el hecho interno de la catarsis que tuvo origen en esos lugares.

Por tanto, en América del Sur, sin originales de arquitectura con una edificación en parte reglada por las Leyes de Indias, en parte copiada de las obras del hemisferio norte, el viaje es una salida a observar, a mirar lo que acontece, que es en el tiempo de occidente heredado en nuestra lengua luzo-castellana.

El campo de observación es la vida urbana sin obras maestras y la extensión natural modificada por la presencia del hombre que la convierte en lugar primeramente nombrándola, una situación cercana al Génesis. La gran extensión sudamericana permanece mínimamente tocada y tiene por toda construcción su nombre.

Así, surge esta posibilidad de contemplación en América del Sur, donde *Amereida* dirá años mas tarde:

...nada puede ser perfectamente transpuesto en américa del sur esto proviene en primer lugar de los astros constelaciones y del sol... (pág. 178).



---

TEATRO DE DIONISOS, Acrópolis, Atenas, Grecia.



---

FAUBOURG DEL PALACIO DEL ALBA Y DEL OCASO, gradinata al aire libre en la Ciudad Abierta, para recibir a los cuerpos en la detención de un paseo.

## La Observación, lo hecho

### LA OBSERVACIÓN ARQUITECTÓNICA: CONTEMPLACIÓN Y METODOLOGÍA

La Observación ha sido el modo central de la metodología de enseñanza de la arquitectura en la PUCV. Veamos como esto queda ubicado en su plan de estudios.

La metodología de estudio de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, es la contemplación de la realidad *in situ*.

Desde esta contemplación de la vida de la ciudad *in situ* hemos originado la arquitectura y los diseños. Este modo de contemplación lo hemos llamado «observación». Ahora, la observación se resiste a ser categorizada como una metodología, veamos en que dimensiones coincide con esta denominación y en cuales no. Podemos advertir que se la puede nombrar como una metodología en cuanto a que es un modo de penetrar y abrir la realidad del espacio habitable que practica una comunidad de estudio por mas de 50 años. Con lo cual deja de ser una peculiaridad personal o modo íntimo de construir de un artista o estudioso.

Ahora, la observación no coincide con lo que habitualmente se conoce como una *metodología*, que es un procedimiento que se puede sintetizar y describir brevemente y que queda en posesión de quien comprenda su descripción y cuente con el instrumental adecuado.

La observación es una actividad que se realiza al interior de un taller, es un quehacer que reúne el desempeño individual junto al trabajo colectivo. La observación comienza con la contemplación

de la vida de la ciudad dibujando *in situ* lo que en ella acontece, fijando con el dibujo y un breve texto la abstracción del espacio ante y dentro del cual se ha sido detenido. Esta simple, pero original construcción incluye las dimensiones de sensibilidad de quien mira y repara en lo que acontece; al mismo tiempo están presentes todas las dimensiones del conocimiento que el observante conlleva. Junto a estas dos dimensiones que son propias del ver, sensibilidad y conocimiento, está la presencia de la palabra. Quien al mirar ve, es capaz de decir, le brota una palabra acerca de lo que acontece y que ha visto de un modo que quiere aproximarse a lo inaugural. El taller tiene una presencia de la palabra poética que es el modo en el que la palabra se dice que es palabra, de manera que la palabra para quien observa es una presencia abierta. El texto que brota en la observación no pretende serlo, ni es un poema, pero quiere situarse en el campo de la *poiesis*, aquello que pasa del no ser al ser.

Esta breve descripción que hemos hecho de la observación que se realiza al interior de un taller cada vez, es decir, siendo siempre lo mismo esencialmente, no repite nunca la concreta realización, cambia de lugares y por cierto de modos de dibujar y de objetivos a los cuales dirigir la atención, para permanecer en la mirada inaugural de la contemplación. Todo esto hace que la observación se aleje de lo que normalmente se nombra como un método o metodología ya que requiere de una cabeza conductora que en su función creativa transmita una orientación para que se abra un campo fecundo donde se le da lugar a un aprediz, como en todo dominio artístico.

Por último, al estar dentro del campo artístico se aleja de una metodología en cuanto a que no garantiza de antemano un resultado positivo para todo participante del taller. Ya que reunir en el dibujo sensibilidad, conocimiento y palabra para decir algo inaugural requiere de una actitud creativa a la que acceden los que se arriesgan a ese ejercicio de la libertad interior y que no a todos les resulta igualmente posible.

Entonces podemos sostener que la observación tiene las dimensiones públicas de una metodología que puede ser declarada y descrita sin tener oscuridades inexplicables, y a la vez está garantizada en su ser pública, al ser practicada por una comunidad de estudio por un largo período que ya supera el medio siglo.

Y por otra parte, no se puede presentar como una metodología que permite acceder a ella sin más garantizadamente, ya que requiere de la complejidad de un ámbito creativo y de las competencias de un oficiante del campo del arte.

Todo lo cual ha sido expuesto no para significar que se trata de una realidad en la que hay que haber nacido en ella para alcanzarla, sino que después de su prologada práctica hemos podido constatar con alumnos internacionales que es posible acceder a ella en el ámbito del taller.

#### LA OBSERVACIÓN, CONTEMPLACIÓN

Ya hemos hablado de la observación refiriéndonos a ella en un metalenguaje, acerca de ella, de su posibilidad teórica, de la contemplación, de lo que Godofredo Iommi trae a presencia cuando dice lo que es un *meyein*:

...uno ve lo que quiere ver, la propia interioridad. Lo que revela es la propia mirada como visión. Todos hemos mirado al Sol, es inevitable parpadear, en ese minuto nos descubrimos ciegos, es una ceguera vidente, es una videncia innominable. A esta manera de ver entrecerrando los ojos la llamaron MEYEIN (los griegos). Es un posible origen etimológico de la palabra mito. Lo que se entrevió y no se ve más. Víctor Hugo: ‘...lo que se ve y lo que se entrevé de la sombra que deslumbra tal ese lugar sorprendente...’<sup>4</sup>

La observación con el croquis es dar la posibilidad a que se produzca un *meyein* en medio de la vida doméstica ordinaria y en la extraordinaria. La carpeta, el cuaderno o carné con croquis es el

4. Godofredo Iommi M., *Introducción al primer poema de Amereida*, p. 15. <http://www.ead.pucv.cl/1982/introduccion-al-primer-poema-de-amereida/>



fondo contemplativo que cada arquitecto sostiene y lleva consigo en una abundancia primera que es anterior a todo propósito y sin embargo es su conciencia especulativa, que le garantiza no resultados de antemano sino que cuenta con un no-más-atrás que es el origen de su autoridad, que está concernido y que conoce como experiencia a través del dibujo el acto de habitar. Cómo los hombres habitan hoy, cómo se da a ver la extensión vuelta espacio conteniendo toda la tradición que es esa invención original que nos sostiene en el presente.

Presento aquí del orden de diez croquis para significar dos cosas: la primera, que se trata de una actividad y actitud de los arquitectos formados en la Universidad Católica de Valparaíso que se nos ha vuelto un modo de ser, es constante, desde el primer día de clases hasta el último como oficiante de la arquitectura. La segunda quiere mostrar una cantidad no simplemente retenible en la memoria, para mostrar que la contemplación se da en un régimen de abundancia. La extensión vuelta espacio para que los hombres puedan habitar es en una abundancia, aún la plástica moderna que suprimió el ornato, que fue una forma de abundancia, la rescata sin el ornato con lo vasto del vacío que construye.

Esta abundancia contemplativa apela a un segundo estado de la memoria. El primer estado de la memoria es el que nos permite vivir en el mundo es el sostén de la fluidez con que nos desenvolvemos cotidianamente, es aquello que nos permite estar permanentemente orientados. Pero en el mundo creativo cuando se está en la frontera de aquello que se ignora, no como falta que es algo por conocer, sino como un límite del conocimiento, aparece este segundo estado de la memoria, que para distinguirlo podemos llamarlo des-olvido, acude a nuestra mente un hecho que nos permite vincular, explicar o saltar hacia aquello que no estaba como algo dado en el mundo orientado en el cual vivimos.

Se presenta como el desolvido de algo que debe estar alrededor de una palabra ya vista y que hay que salir a buscar a precisar.

En este mismo asunto hay un pasaje de la Eneida que no me quiere abandonar. Me interrumpo, Godofredo Iommi funda la latinidad en la pietas de Eneas y la sitúa en el instante en que vacila antes de matar a Turno. Es indudablemente un hallazgo el que hace dentro del texto, en el punto cúlmine. Traigo a presencia el desolvido que no me deja: Eneas con su pueblo sometido a la navegación se detiene en una playa a realizar unos juegos atléticos en honor a su padre Anquises ya muerto, en medio de la Travesía en busca de su nueva patria, en la mayor incertidumbre, ese pueblo en medio de su emergencia, con Eneas a la cabeza tiene la enorme capacidad de suspender la necesidad apremiante ya que no eran nómades, y dedicarle un tiempo holgado a una actividad rigurosamente inútil la cual es celebrar.

Este gran hecho, fundacional que inaugura la latinidad con su forma, ya que también se trata de un acto de pietas, del piadoso Eneas ejerciendo la piedad en honor a su padre muerto, traído a presencia en el desolvido, avala este modo de ser en la observación, la que se da en el medio del tráfago de la vida diaria. Vida diaria hoy vida normal urbana en todas partes cuya característica es la no concitación que se cumple mirando un escaparate, hojeando una revista o leyendo los titulares de los diarios, y más aún en la doble no concitación que tenemos los sudamericanos sin mito y sin originales.

Así, la observación nos deja ante lo inaugural del acto de habitar con palabra.

A continuación se exponen 10 observaciones a modo de ejemplo para mostrar el tenor de la materia que tratan. Éstas se encuentran publicadas en la página web de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV [<http://www.ead.pucv.cl>]

A raíz de esta tesis doctoral, su cavilación acerca de América, del oficio de la arquitectura y la abertura que permite fundar en suelo americano, ha surgido la necesidad de realizar una publicación semanal que sostenga en el ámbito de estudio desde la obser-

vacación. En esta publicación web, en su primer año se ha querido privilegiar la dimensión de la ciudad. Casi a modo de prueba, para indicar que es posible residir (habitar construir y pensar) en este continente, trayendo a presencia la plenitud que revela el libre acto de la contemplación.

## Observaciones

## La vela, luz y penumbra equivalentes, espacio para la memoria

La noche y su radical espacio la ausencia de luz, ahora casi imposible de percibir en forma habitual. Con la cantidad de energía con que contamos en la ciudad ha igualado en claridad operativa el día y la noche. Aún se ha se ha revertido la situación y algunos grandes interiores comerciales operan con iluminación de noche a pleno día.

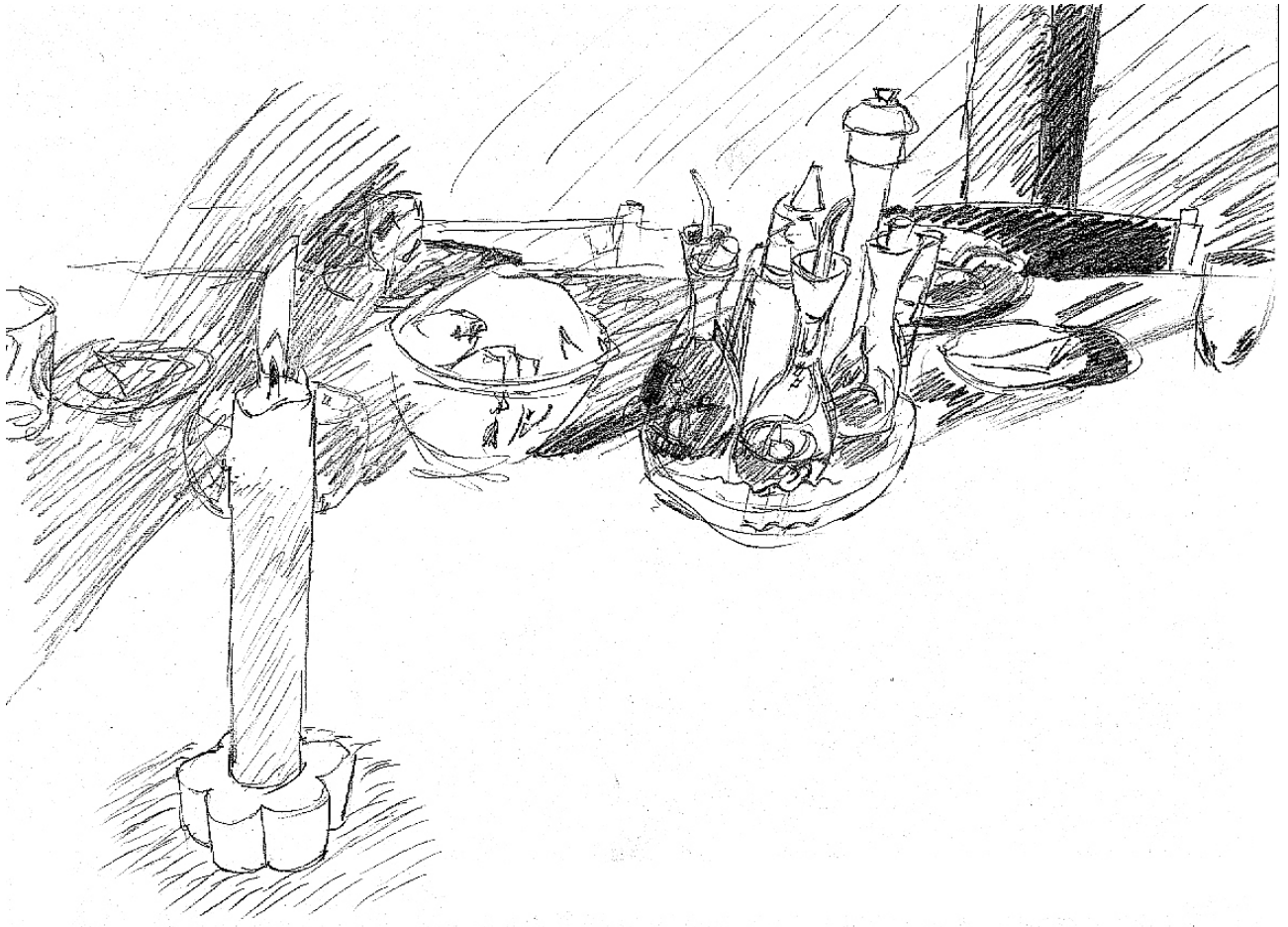
Aún tenemos hoy la posibilidad de un momento inicial, estar iluminados por una vela. Esto se da al menos en dos situaciones, en las emergencias, por un corte de la energía eléctrica y en las celebraciones.

Estamos en la mesa a la hora de la cena en una de estas emergencias, y al dibujarla estamos de lleno en esta situación primera. Apenas iluminados por una vela, menos luz no nos podemos imaginar, claro que es poca luz pero deja ver muy bien lo que hay, no es una visión equívoca.

Es una mirada distinta, lo que vemos es definitivamente distinto al día o a la claridad de la iluminación eléctrica. Lo radical está en que la vela ilumina produciendo simultáneamente iluminación y penumbra, superficies iluminadas con la misma intensidad que las sombras arrojadas. La base de la vela está en una penumbra producida por ella misma, y sin embargo no la dibujo así.

En este punto caemos en la cuenta que al dibujar lo que se ve a la luz de la vela está fuertemente asistido por la memoria y no solo por lo que los ojos perciben, ya conozco el soporte de ella. Así dibujar a la luz de la vela es una lucha entre lo que efectivamente el ojo percibe como iluminado o en sombra y lo ya se conoce de aquello que se está dibujando, lo que ya se ha visto y reside en la memoria.

Aquí hay una pista de la opción tomada al iluminar con velas las celebraciones. Si en ella se quiere que esté presente todo el espacio existencial de aquello que se celebra, el arreglo del espacio con luces equivalentes a las sombras pide para ser habitado de la presencia de la memoria. Y la memoria de los objetos que nos rodean abre el campo de toda memoria que reside en el lenguaje, una forma de la celebración.



## Puerta vieja, cuerpo y edificio

Una vieja puerta en un cerro de Valparaíso.

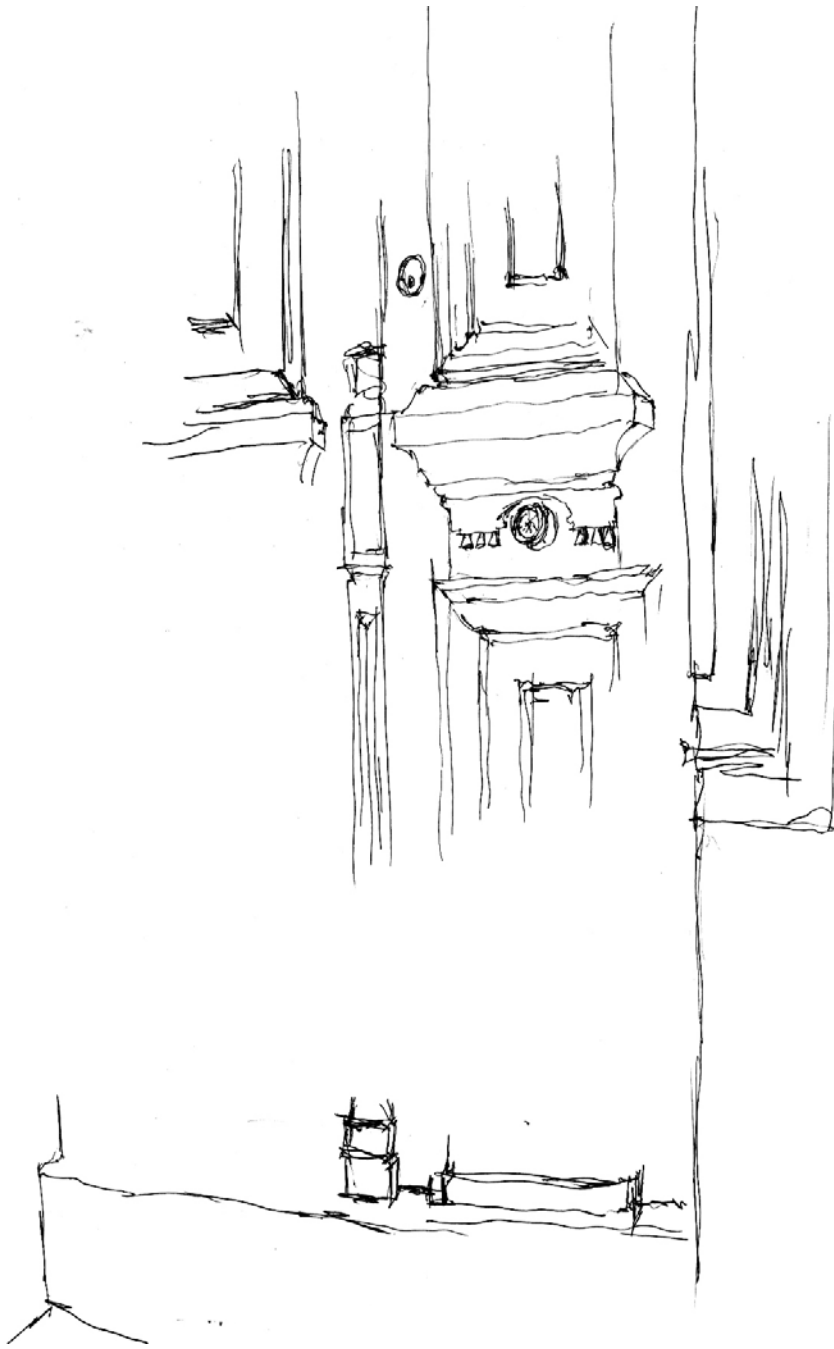
El término viejo está usado aquí como lo hacemos en el lenguaje coloquial. ¿Qué es lo que la palabra viejo trae consigo? Lo que es antiguo, lo que el paso del tiempo ha deteriorado. Pero en este caso de la puerta ante la cual estamos lo viejo de ella reside por ejemplo en su facturación, hoy no podemos adquirir una puerta nueva con esta forma. Fue construida en un tiempo que indudablemente no es el actual. ¿Qué es lo que trae a luz la presencia de otro tiempo? No es su uso ya que esta puerta sigue siendo útil, hoy abre y cierra la entrada de la casa donde está fija. Sin embargo nos deja fuera de su ocasión, a la que podríamos en alguna medida acceder, por medio del estudio de ella.

Pero nuestro interés en este momento es su presencia en la ciudad que habitamos hoy, en nuestro presente ciudadano. En el que esta puerta nos habla ocultándonos la ocasión en que llegó a ser tal.

Puerta con dos hojas iguales y una minuciosa construcción de un dibujo tridimensional, realizado con madera. Es un dibujo con perfiles de madera obtenidos al darle forma con una herramienta afilada a trozos largos como listones o tablas. Los que han sido cortados y algunos tallados luego para darle forma al dibujo que compone la puerta. No sabemos si estos perfiles de madera fueron obtenidos en forma manual, artesanal o por medio de máquinas. Lo que sí podemos percibir es que su aparición que ha seguido un camino coherente de fabricación y de construcción que se ciñe a un estricto dibujo que está gobernado por la simetría.

Aquí caemos en la cuenta de la forma arquitectónica que esta puerta nos deja ver. La puerta es en la arquitectura aquella parte de la obra que el cuerpo de los habitantes toca, concretamente toca el edificio con la mano. Esta puerta manifiesta este hecho primordial haciendo que ella espacialmente sea un canto abstracto a la simetría vertical, que es la que rige al cuerpo humano y su posibilidad de autodesplazarse.

Así lo viejo en la ciudad no es solo deterioro aunque lo conlleve, sino que con su ocasión que ya se fue, ilumina el presente que se apoya en él.





## Vitrina, inversión de la ventana que llega a la lectura

Vitrina en el centro de Valparaíso.

Es una vitrina en el antiguo centro del Puerto, es un escaparate primitivo, sin efectos, iluminaciones especiales, ni decoración. Es el primer estado de este modo del comercio establecido. Una ventana hacia el interior.

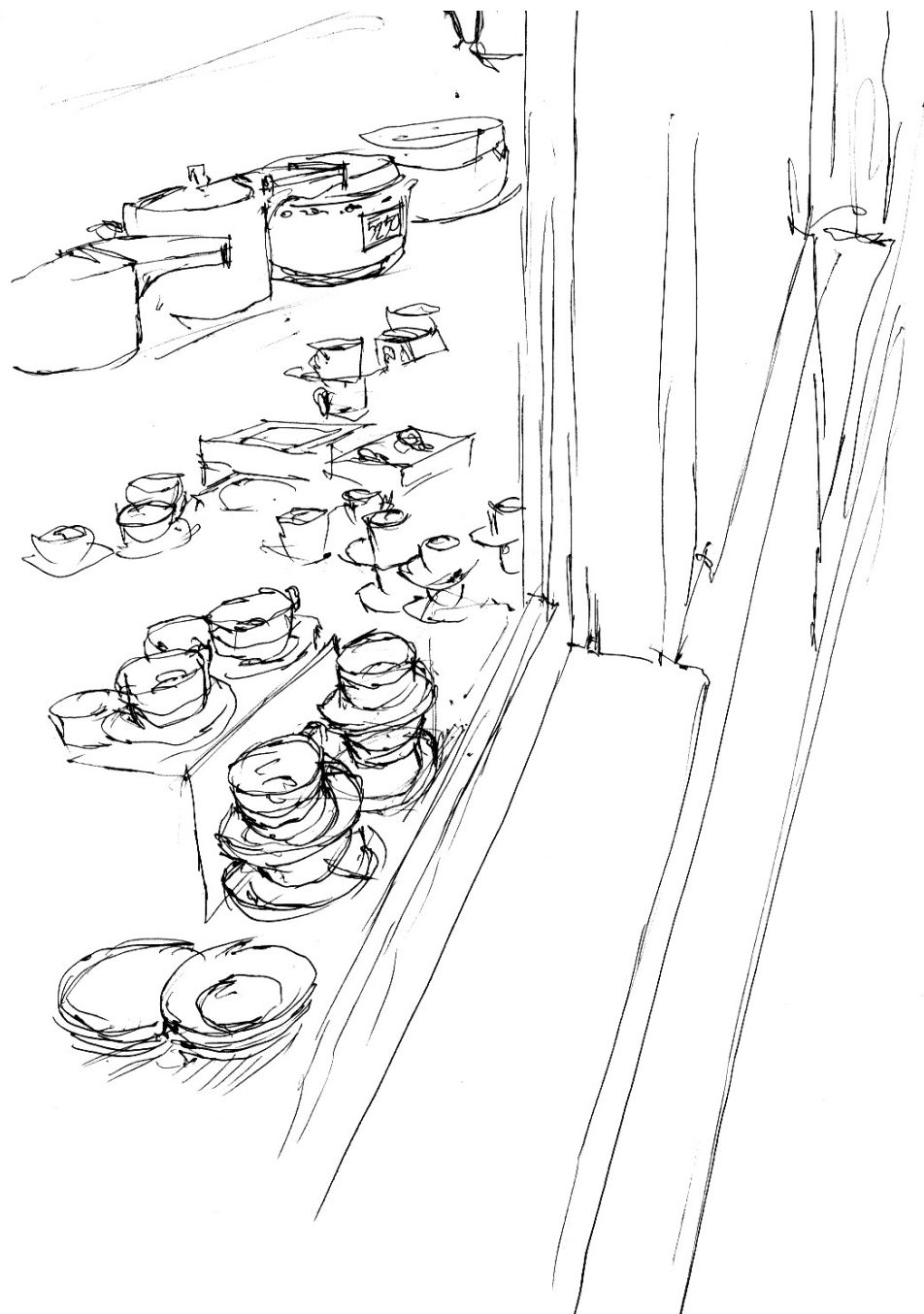
Se exponen los objetos a la venta, lucen, están nuevos, sin uso en contraste con el edificio.

El modo de exponer tiene dos maneras, una variedad de objetos todos distintos, el total de lo que se ofrece. Y un segundo modo que muestra por repetición de cada modelo dos ejemplares.

La vitrina es una mesa para la vista, es una mesa que no se toca, está para ser vista de pie desde la acera. Es una inversión de la ventana, la que normalmente permite la llegada de la luz y la profundidad. En esta inversión la calle participa de la proximidad del interior, para detenerse en el detalle, para singularizar cada objeto de interés, pudiendo llegar hasta la lectura en el precio que es ya un ofrecimiento.

La duplicación de los objetos viene a decir que la lectura que se haga de ellos es cierta, está insistida, no es un error.

La ciudad aún en este modo de ser arcaico de estas vitrinas que ya son las últimas que quedan mostrando su oferta en un acopio sin plástica, deja ver la potencia que ordena su espacio entre la calle de libre tránsito y los interiores reglados del intercambio. Interior y exterior vinculados por la transparencia del vidrio. Una materialidad fruto de la técnica que ha realizado probablemente uno de los mayores cambios en la espacialidad del habitar humano, vinculando el espacio urbano con la lectura de la página.



## Totalidad voluntad y belleza

Desde los cerros estamos en la altura, abajo la ciudad de Viña del Mar.

Estamos ante una figura de la ciudad contra el mar. En lo visible de esta parte de la ciudad no podríamos sostener con certeza que lo que vemos es fruto de una voluntad, que alguien se hubiera empeñado en lograr esa separación entre edificios y menos esa silueta.

Estamos frente a un sector de mayor densidad de la ciudad, en la orilla con solo edificación en altura. Esta edificación es la de mayor presencia desde lejos.

Cavilando mientras dibujamos los edificios:

Si estas torres fueran todas iguales se nos presentaría como pereza en su diseño, la igualdad como mera repetición.

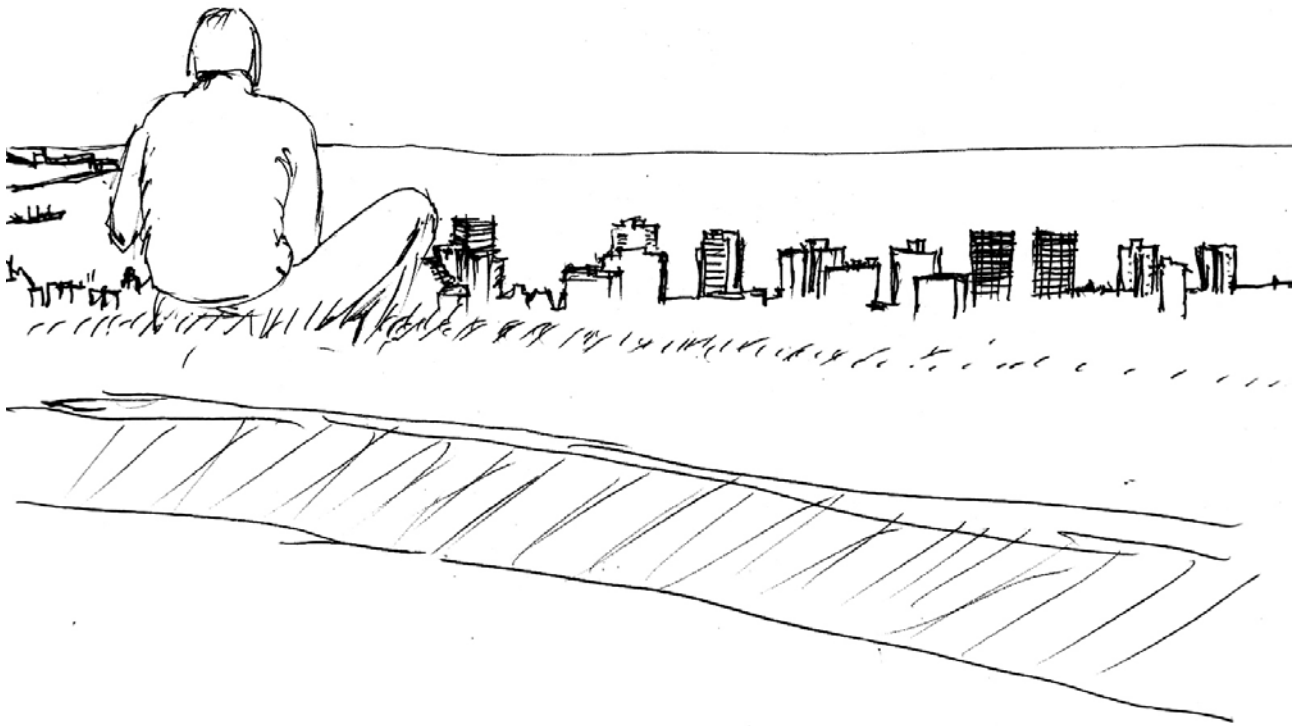
Si ellas fueran todas distintas con una ley de variación reconocible, serían un conjunto.

Lo que vemos son todas distintas, y no son un conjunto. Son un ejercicio de la independencia o autonomía. Es la autonomía que rige bajo el régimen de la contigüidad. Autonomía y contigüidad se presenta hoy como un bien, ya que es poner en ejercicio las posibilidades.

Que el cuerpo de los edificios sea una trama de ventanas o un muro con perforaciones es distinguir demasiado a esta distancia. Es abandonar la lejanía y volver a la proximidad.

La forma de la totalidad está entregada aquí a la intrínseca belleza de la lejanía, no es algo que nos concierna y nos mueva a construirla.

Pero el continente que nos da suelo requiere de una forma de totalidad para tener destino. Debemos desvelar la extensión americana para alcanzar una forma de totalidad. Por eso mañana partimos a recorrer América.



## Habitar primero, la abundancia

En un cerro en la periferia de Valparaíso, a medio día.

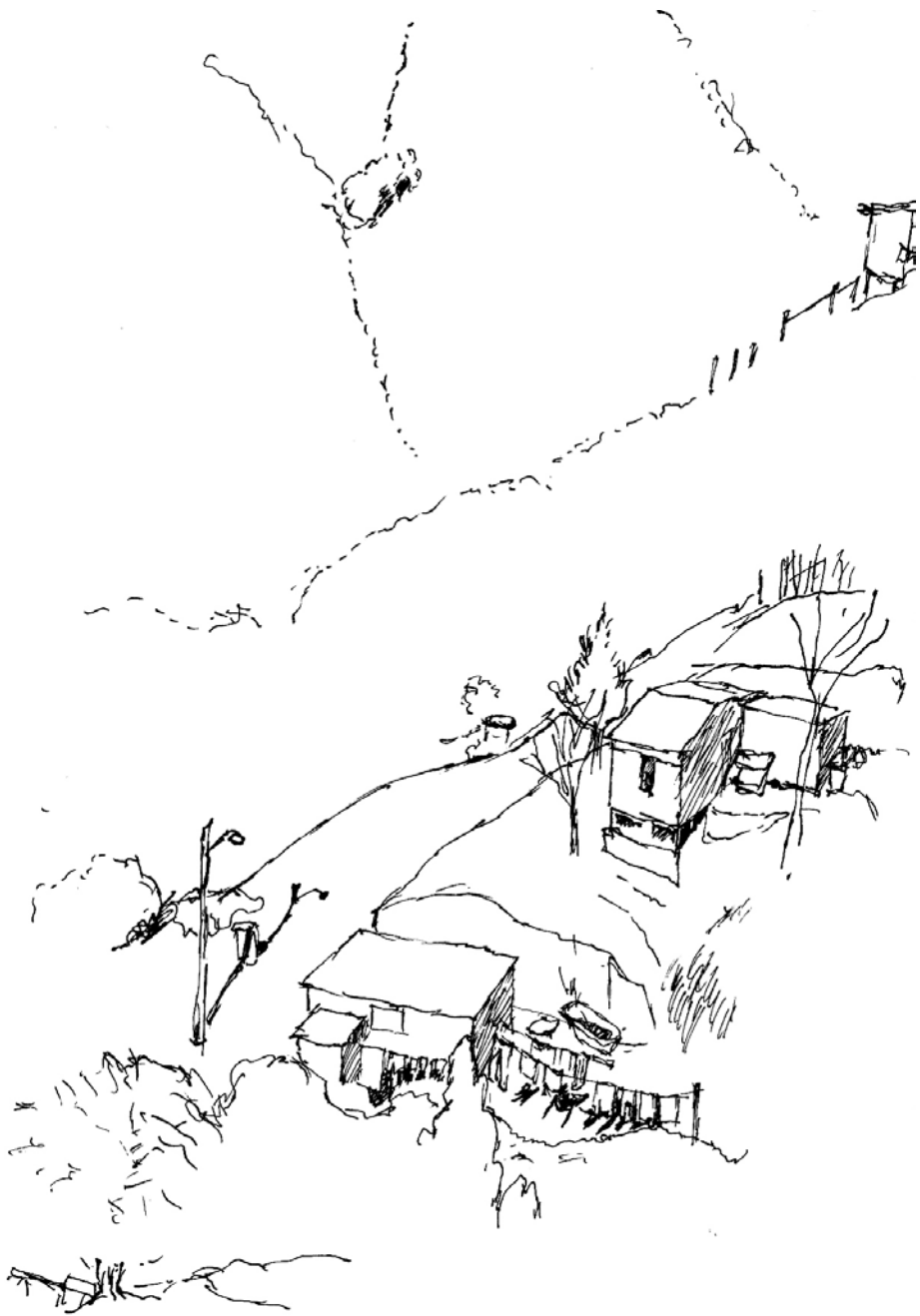
Cortes en el cerro, sol, agua, vegetación espontánea.

Nos detiene el emplazamiento de estas mediaguas. Esta mediagua carente de todo pero con una amplitud espacial que logra un grandor en medio del manto del cerro.

La calle es de tierra, hay una vegetación que es anterior a la llegada de estos habitantes. Los terrenos no están delimitados, no hay propietarios aún. Se ejerce una cierta soberanía por la ocupación efectiva, el resto está entregado a la amplitud. La mediagua, este mínimo espacio abstracto, este cubo de aire interior establece lugares bajo el sol, al aire libre, dónde colgar ropa, dónde lavar. Así la pobreza no carece de abundancia en este emplazamiento.

Esta ocupación que surge de una emergencia, aunque ésta sea la vida misma, es la situación de un pionero, quien inicia una construcción en la extensión. Al que está en ese trance le es dado un trato con la extensión para volverla espacio habitable. De esta manera tiene un sentido para ubicarse, a una distancia prudente de la otra casa, emplaza la casa con una abertura al Norte para tener asoleamiento al interior, los cuatro costados al exterior son lugares disponibles. En la mayor carencia se tiende a la amplitud, podemos aventurar que la condición para habitar es alguna abundancia.

Aquí hay una pista para concebir la casa primera que parte por preguntarse por su abundancia sin la cual no se habita.



## Pobreza y acopio, antes de la forma

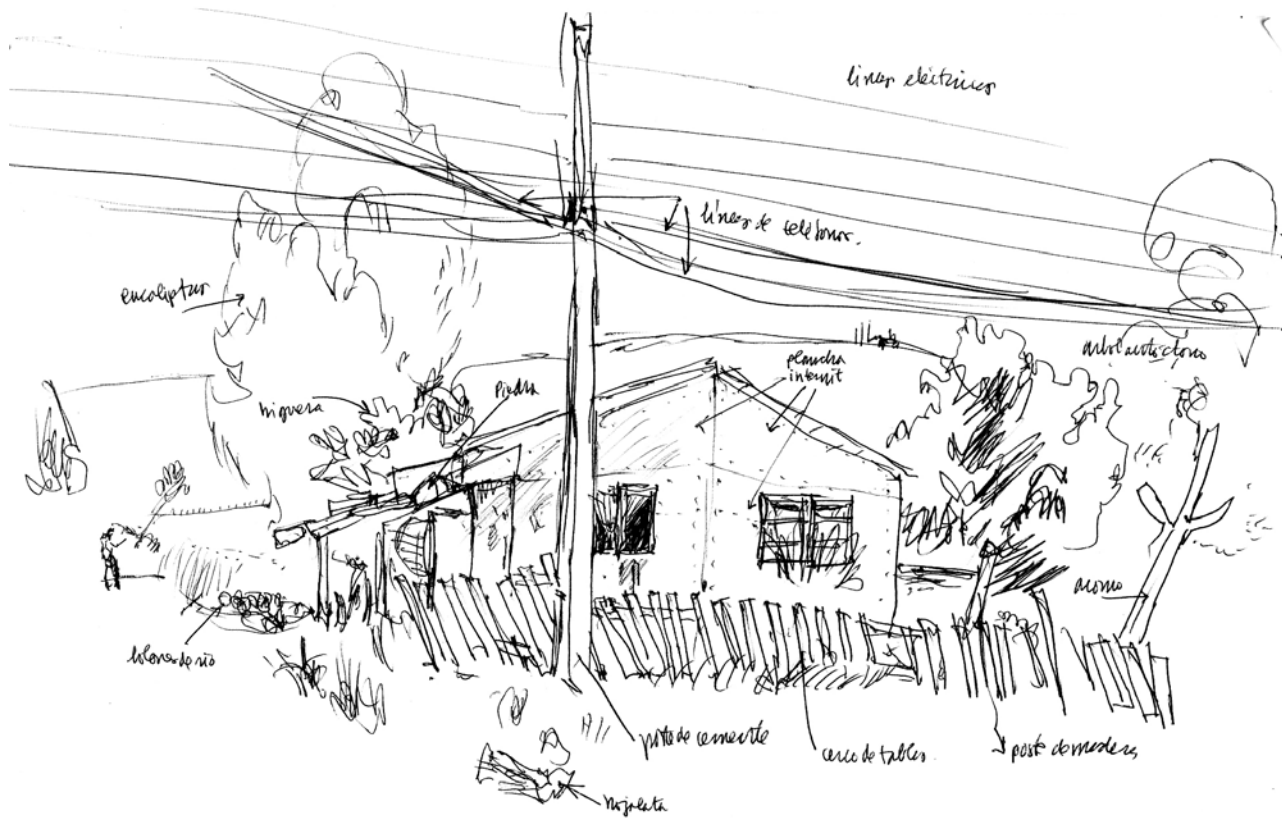
Una casa en un barrio marginal del gran Valparaíso.

Una primera ubicación, no se trata aquí de la pobreza como una virtud espiritual, como la que construyen quienes contraen un voto de pobreza, siendo ésta voluntaria, una libre opción, sino que podemos suponer que es un estado involuntario del que se quisiera salir.

Estamos aquí ante una manifestación de la pobreza a través de la forma. En ella lo primero que podemos constatar es que la pobreza no es una inexistencia material, todo lo contrario, se manifiesta como un acopio. Están presentes los vegetales sin ser un jardín, hay materiales de construcción sin ser una bodega. No está fuera del área urbana frente a ella pasan las redes de energía eléctrica y telefónica. Y sin embargo es una casa pobre, ciertamente su construcción no tiene ningún trazo que muestre un grado de libertad que manifieste una voluntad de forma, los maderos en diagonal del cerco no aparecen como un propósito ya que podría ser la deformación de uno originalmente vertical.

Así estamos ante haberes, un aroma, un eucapiptus, una higuera, un acopio de piedras, y ciertamente una casa. Estamos ante la pobreza que lo es material en la modestia de los haberes que ahí hay, pero también lo es en la densidad de habitación, este exterior aparece en un estado de descuido que se impone al no ocuparlo. La pobreza se manifiesta en una construcción que no se decide a poseer lo que tiene, siendo menos de lo que puede ser.

Los arquitectos quisieramos poder erigir una forma en cualquier circunstancia, aún en la mayor modestia lograr una plenitud, como la tenemos cotidianamente ante nosotros en el pan. Pero la plenitud del habitar no se presenta con esa misma potencia. La pobreza se presenta en un sin nombre, pero como no es una inexistencia, avanza hacia la forma reuniendo haberes, acopiando. El acopio es estar a la espera de aquel haber que le dará nombre y forma.





## Jardín lo indirecto, la evocación

Lo que aparece dibujado son solo follajes, y aún así esta extensión es identificable y quizá hasta reconocible.

Esto se debe a que lo que reconocemos es un jardín, tiene una línea de tierra que separa el aire del suelo, es un dibujo orientado.

En lo que miramos vemos solo aquello que reconocemos, podríamos aventurar que reconocemos lo que podemos nombrar. Así la afirmación de que primeramente habitamos en una lengua sería si no demostrable al menos mostrable.

Porque este reconocimiento de la extensión la recoge el croquis que ciertamente no es el dibujo de un arabesco, sino que se ciñe a un espacio singular presente al momento de realizarlo. En este espacio registrado reconocemos un jardín, donde hay líneas de tierra y líneas que se recortan contra el aire, podemos reconocer que es una extensión iluminada y con certeza hay un sentido del espacio que aunque no se manifieste directamente, está, hay una dimensión que subyace, esta es la vertical, contenida en árboles y vegetales.

El jardín es la extensión de esparcimiento porque la vertical y la horizontal subyacen. En el espacio urbano la vertical y la horizontal son explícitas. La ciudad es la construcción de mundo directa, ahora y aquí, sin evocaciones.

El jardín es la construcción del espacio que evoca, es indirecto, quizá por esto se conciba al Paraíso como un jardín y no como una biblioteca o un teatro, en él se concibe a un hombre sin mundo, sumido en la evocación de su origen.



## Estar erguido la belleza del equilibrio

En Foz de Iguazú, dibujo a quienes están en la espera de un trámite de aduana. Los cuerpos se dejan ver sin interrumpirlos en su detención desde arriba. Están en una postura sostenida, estar erguido es un equilibrio que se hace presente en lo breve de las posturas que varían estando en el mismo lugar. Podríamos decir que desde arriba dejan ver la belleza de estar erguido, si porque no solo muestran sus siluetas, también dejan entrever un punto en común: el centro de la tierra.



## Aire templado

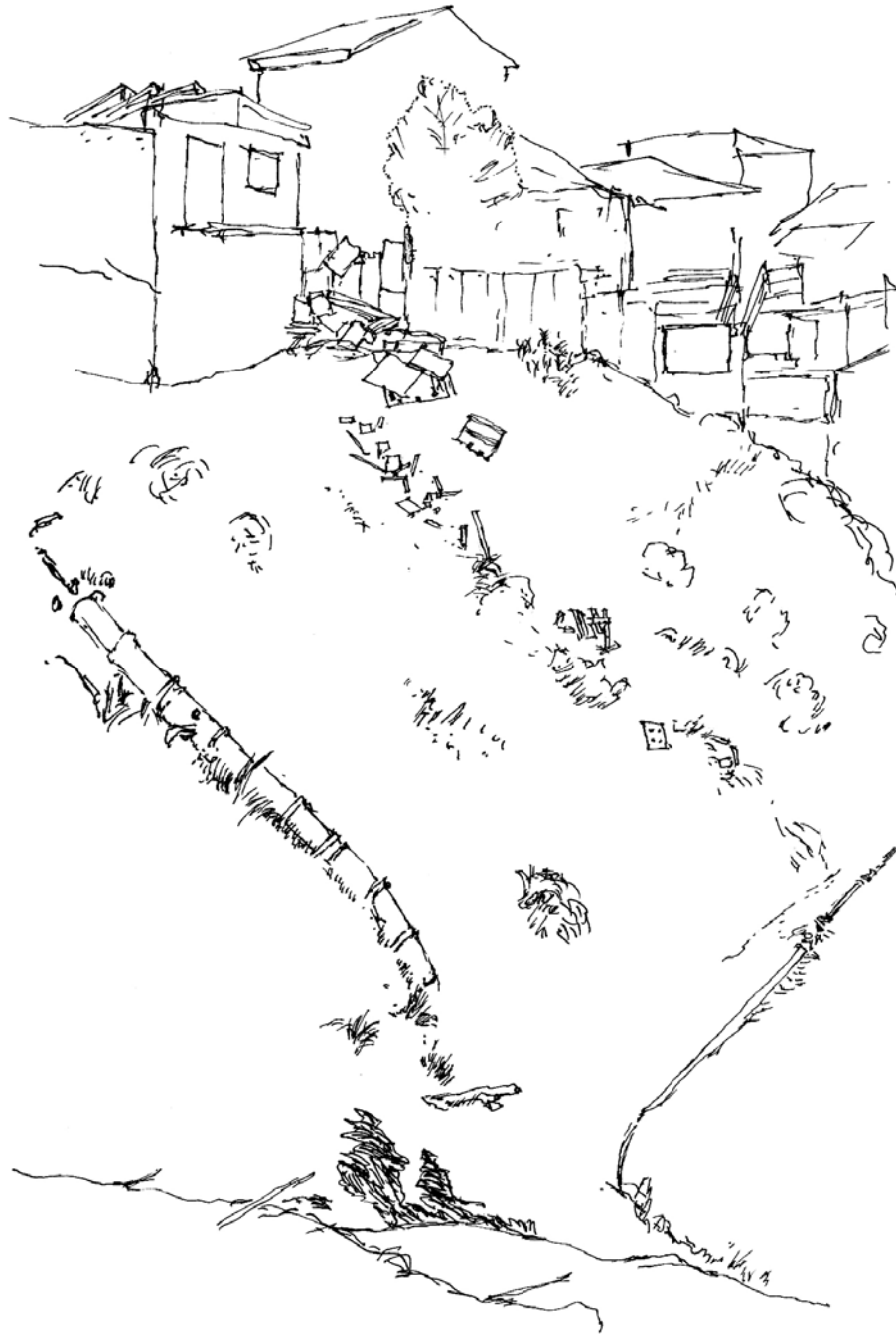
En el cerro Barón en Valparaíso la acera se presenta como equivalente al interior de la panadería. La mañana asoleada aproxima interior y exterior, ambos sombreados, vinculados dentro del aire templado por el sol.

Estamos ante y dentro de lo templado, el gran supuesto de la arquitectura desde Grecia donde estar al sol y a la sombra son suertes iguales.



## Basural

En Valparaíso, un sitio eriazo ante nuestros ojos, lleno de desperdicios y basura. Al dibujarlo registrando los cuerpos que ahí yacen, solo aparece y se hace presente la belleza de la extensión. Esto es lo propio de la contemplación, solo construye, no le es dado negar.







# Conclusiones

## 1 CONSTATACIÓN INICIAL

Las primeras constataciones acerca de América del Sur nos indican: «...entre simulacros y fantasmas las gentes de América solo imitamos...».<sup>1</sup>

América del Sur es un continente sin mito, sin esa palabra primera que le indique a sus habitantes una destinación. Los mitos anteriores a la llegada de los europeos son mitos cósmicos, no tratan de América, están ubicados en el centro del universo, así no dicen de este continente inventado por Europa, según la visión de Edmundo O’Gorman<sup>2</sup>, así en este equívoco se lo llamó «las Indias».

## 2 LA LATINIDAD

Pero esta ausencia de mito o palabra primera no deja sin palabra, sino simplemente desvinculados de occidente y a la deriva. Reconocida la ausencia de mito surge la posibilidad de una herencia que viene con las lenguas que iniciaron la ocupación de esta tierra como acabamiento del mundo: el Castellano y el Portugués. En estas lenguas viene contenida una herencia que el poeta reconoce como la latinidad.

Estamos en América del Sur, y lo pertinente es la pregunta por el origen. ¿Cuál es nuestro origen? Una respuesta posible es la que propone Amereida que indica que América es Latina. De este modo somos herederos de la pietas latina. Y esta construcción de mundo se encuentra cantada en la *Eneida* de Virgilio, de ahí el nombre del

1. *Amereida I* pag. 11.

2. O’Gorman Edmundo. *La invención de América*.

3. *Amereida I* pag. 49.

poema que reúne la *Eneida* con América para construir *Amereida*.

La pietas latina abre una nueva opción de orden en el mundo, los pueblos conquistados pasan a formar parte de la pax romana conservando sus credos y modos de ser, es la posibilidad de la diversidad en una lengua común el latín.

Ahora esta dimensión de la pietas latina tiene en América del Sur, en la voz de *Amereida* una peculiaridad, diciendo lo mismo lo dice «a nuevo», el poema indica: «...pues no se nace se principia latino...».<sup>3</sup> Esta formulación tiene una especial significación para América del Sur, ya que no estamos en presencia de un estado que gobierne al continente, sino con una difícil figura de unidad. Lo que *Amereida* propone como nueva lectura es este principiarse latino, siendo este un hecho incluyente comenzando con los pueblos originarios de este continente quienes al acceder a la lengua que llega, desde el primer momento principian a ser latinos. ¿Por lo tanto a quién se puede dirigir este principiar latino? No siendo un estado, gobierno u administración. Nos queda abierta la pregunta, hacia dónde cae este principiar latino. ¿Dónde reside su primera posibilidad de unidad, de totalidad? Pregunta que intentaremos encausar en estas conclusiones. Aún sin tener un receptor cierto esta versión de la pietas latina en la cual se puede principiar es un hecho y un ofrecimiento cierto en América del Sur hasta hoy.

### 3 AMEREIDA

El poema de *Amereida*, publicado en 1967, en Chile. Es una obra colectiva dirigida por el poeta Godofredo Iommi Marini. Este texto quiere ubicarse en el más alto nivel de la poética, al acometer la faena de desvelar la posible realidad del continente sud americano.

El texto está concebido en el espacio de las vanguardias que iniciara el poeta Stephan Mallarmé con su obra «Un Golpe de Dados no Abolirá Jamás el Azar» donde el blanco de la página es un espacio actuante y no un simple soporte. De este modo el texto de *Amereida* está escrito sin puntuaciones, la que es suplida eficientemente por el blanco que el autor deja entre las palabras.

#### 4 LOS PLANOS

El siguiente punto a notar en el poema de *Amereida* espaciosamente construido es la presencia de no solo de las palabras constituyentes, sino la de unos dibujos y mapas que no son la habitual ilustración del poema como en las ediciones de lujo en las que el texto va acompañado incluso por obras de arte realizadas con la técnica del grabado, las que a pesar de su magnificencia no pertenecen al poema propiamente tal.

En el caso de *Amereida* estamos ante otra situación, dentro de este blanco actuante que sustenta las palabras aparecen unos planos que están ubicados en páginas en la misma categoría que los versos, es decir, son parte constitutiva del poema. Son la construcción arquitectónica en el poema. Estos planos hablan en el lenguaje de la extensión. En esta oportunidad no analizaremos la totalidad de ellos, sino que nos remitiremos al primero. Trataremos de ver lo que presenta y construye. Se trata de un plano de Sud América, si pero, no de uno corriente, es uno que ha sido construido para la ocasión, no es una construcción plástica o una alegoría del continente sudamericano sino que es una proyección cartográfica. Lo que vemos es el contorno verificable del continente, que está expuesto en una construcción espacial: la tierra aparece en blanco, vacía, esta proyección tiene dibujadas las curvas de nivel del fondo marino y hace entrar el blanco de la página en el continente.

En este punto podemos leer dos radicales dimensiones de este mapa de *Amereida*, la primera es que el continente en cuestión es el concreto continente habitado por los sudamericanos, con su precisa morfología recogida por la cartografía. Y la segunda dimensión es que este concreto continente entra en el blanco poético de la página. Dicho de otro modo, se hace entrar con este mapa al continente sudamericano en el espacio poético del blanco que sustenta a la poesía hasta hoy. Por lo tanto no se trata de una América que reside en la mente y corazón del poeta sino que es el continente que le concierne a todos quienes lo habitan, al que se introduce en el espacio de la poesía.

4. Carta del Errante:  
<http://www.ead.pucv.cl/1976/carta-del-errante/>  
5. Lautréamont  
*Poesías y Cartas*  
Ediciones elaleph,  
2000, pág. 50.

## 5 LA PHALÈNE

Junto a la creación colectiva del poema de *Amereida* acontece la creación de la Phalène. El mismo poeta Godofredo Iommi publica en París en 1963 en la revista de poesía *Ailleurs* un texto que titula «La Carta del Errante»<sup>4</sup> («*Lettre de l'Errant*»). En ella postula desde la tradición poética occidental y unido a su último eslabón de las vanguardias, el Surrealismo, la respuesta a una de sus interrogantes que no fuera contestada por este movimiento artístico constituyente de la modernidad. Esto es el debate sobre la poesía y la realidad.

Es este texto el que fundamenta lo que ya ha emprendido en Valparaíso y en ciudades de Europa. Ahí se afirma que el poeta es el portador de la fiesta de la condición humana, que revela el esplendor que llevan en sí los hombres. Es lo que llama la fiesta consoladora que es revelar esa posibilidad de hacer y de alcanzar toda realidad a través de todas las significaciones. Revelación del instante que es el hombre antes de todo tiempo.

Así entre la formulación de este texto y los actos realizados surge un nuevo género poético la phalène, donde se da una poesía hecha por todos como la postulara de el Conde de Lautréamont<sup>5</sup> (Isidore Lucien Ducasse).

El acto poético se despliega luego de una convocatoria donde el poeta propone el desarrollo de un juego que tiene como fruto la aparición de palabras dichas por los participantes, sean estos invitados o los que fortuitamente ahí se encuentran y acceden a participar. El juego se sustenta en el silencio que proponen las reglas a jugar que en ese momento ellos mismos acuerdan. Con las palabras que surgen del acto el poeta forma un poema agregándole solo conectivas entre las palabras dichas. El acto termina con la lectura del poema el que se deja de regalo en el lugar.

Este nuevo género poético, que tiene vastos antecedentes como lo señala el mismo Godofredo Iommi en «La Carta del Errante», realiza una abertura en el sentido inverso de lo señalado en el caso de los planos de *Amereida*. Es la poesía la que llega a la vida y al

acontecer por medio del acto poético, situándose en medio de los hechos, de la vida de la ciudad y de la extensión. Constituyéndose al decir del poeta en una poesía del ha lugar, proponiendo que el lugar es allí donde los hombres se encuentran con una palabra originaria, que ha surgido ahí mismo entre los hombres en una extensión dada.

## 6 LA OBSERVACIÓN

Esta pregunta por el origen de América del Sur, también se la hace en la arquitectura, ya que es desde el dominio del oficio dónde se configura este posible modo de ser americano. Así los arquitectos de la PUCV se encaminan desde el primer instante por la vía de la contemplación directa del mundo habitable en el cual están. contemplación que en su peculiaridad alcanza un nombre, el de observación. Este modo, después de cincuenta años de práctica alcanza una realidad pública que trasciende los modos creativos personales.

Se trae a presencia aquí porque reviste un carácter primordial que restringe y abre a la vez. Aquello que se observa es de cuerpo presente en la abundancia de aquello que acontece en la existencia de los hombres habitando, con su propia complejidad, incluyendo lo múltiple que trae el observador. La observación se fija en un registro que es dibujo y texto, que presenta la complejidad del espacio arquitectónico que es extensión y palabra, sencibilidad al acontecimiento en su modo de ser efímero y permanente, y conteniendo las dimensiones mentales de conocimiento que le han permitido ser. Esta complejidad de hecho, que es vivida a diario por los habitantes de la ciudad es la fuente para darle origen a la obra de arquitectura. Ahora quienes viven en esta abertura pueden recibir la palabra poética como una indicación que es una abertura posible de interpretar al inicio del obrar.

De este modo el acto poético antes nombrado y sus frutos caen en el terreno fértil de un oficiante que contempla la realidad desde la abertura que propone el dibujo (croquis) y la palabra que lo ilumina.

6. Batir Habiter  
*Penser, Traduit  
de L'allemand  
par André Préau.*  
Gallimard.

De esta manera la arquitectura arte de la palabra y la posición (Exposición de los 20 Años Escuela de Arquitectura PUCV) no es un problema de plasticidades sino de una relación entre lugar y acto al cual se le da cabida, dicho de otro modo, esta arquitectura se ocupa del origen de la obra.

## 7 LA TRAVESÍA

La travesía es una construcción que nace del discurso poético de *Amereida*.

En el poema de *Amereida* se sostiene que este es un continente sin mito, entendiendo por mito la palabra primera que abre a una destinación. Así el Cap del Mundo cuenta con el mito de Europa, el cual no ha sido heredado por Sud América, porque «nada puede ser perfectamente transpuesto en América del sur esto proviene en primer lugar de los astros constelaciones y del Sol», dice *Amereida*. Aquí resuena el pensamiento de Heidegger cuando dice que el residir de los hombres es en la tierra, bajo el cielo...<sup>6</sup> Este cielo en América del Sur es otro, está invertido, de ahí la gran intuición de Torres García.

Entonces el poeta propone que así como la destinación del mito europeo ha sido dirigirse cada vez a un horizonte mas allá, construyendo inventos y realizando descubrimientos. Para América del Sur propone la travesía, el verso dice literalmente:

desvelar  
rasgar el velo  
a través  
–la voz nos dice–  
travesía  
que no descubrimiento o invento  
consentir  
que el mar propio y gratuito nos atraviese  
levante  
en gratitud

o reconocimiento

nuestra propia libertad

Aquí podemos detenernos unos instantes para hacer aparecer la arquitectura de toda esta poética, que por supuesto no confunde la destinación de un poeta con la de un arquitecto, en cuya relación por fecunda que sea no se desdibujan ni se confunden.

La formulación de la travesía surge en esta doble concurrencia de la poesía y la extensión, la arquitectura construye el plano mental que lleva al continente al blanco poético de la página y la poesía se vierte a la extensión y la vida por medio del acto poético. Es esta doble concurrencia que permite la formulación y el hecho de la travesía que parte como el solo nombre en un verso.

#### 8 LA OBRA ES UNA DONACIÓN

Así se formula primero verbalmente, es la hora de realizar travesías por el continente americano, a distintos puntos de él, donde en cada una se realice una obra de arquitectura que se dona.

Viajes arquitectónicos se han realizado muchos, de contemplación, se estudio, culturales, pero uno que incluyera una obra no. Por lo que se acomete la solicitud poética sin reales antecedentes.

La phalène constituye un punto de apoyo, casi un doble punto de apoyo ya que ha abierto la posibilidad de dirigirse a un lugar sin otro propósito más que la donación, y por otra parte en las phalènes realizadas los artistas plásticos erigían in situ construcciones que no llamaron obras sino «signos» plásticos. Los arquitectos no realizarían signos arquitectónicos sino obras de arquitectura propiamente tales, ahora en unas condiciones inhabituales.

Los primeros pasos que se dan para conformar lo que podría ser una obra de travesía es la elaboración del concepto de pormenor. Se comenzó concibiendo un fragmento o parte de obra cuya característica es la de estar finiquitado, de modo que en su levedad la obra de travesía logre un término, se encuentre realizada y no sea solo el inicio de una construcción que vendría mas adelante,



de manera que la obra se encuentre con su conclusión, y no sea un símbolo de ella como una primera piedra.

La travesía tal como fue formulada en su inicio no es una inmigración, es un traslado por un breve intervalo de tiempo que va entre diez días y un mes, lo que implica que el obrar es leve. Ahora la gran condición a la que debe someterse la obra de travesía es la de ser una donación. Probablemente esta sea la gran condición que distingue a una travesía de cualquier otra actividad o construcción arquitectónica. Esto proviene del origen poético de ella. Se ha postulado que Sud América no tiene mito y sin embargo ella ha sido ocupada y habitada en gran parte de su extensión, pero esta ocupación ha sido de un orden colonial, es decir, se ha constituido como una fuente de riqueza que se extrae de la tierra para ser llevada a un centro distante, la metrópoli. Este modo de ocupación tiene como consecuencia que la tierra no se constituye como un lugar de residencia sino se está de paso, hay que emigrar de ella una vez obtenida la buscada riqueza. (Existe el término popular «hacerse la América»). En el modo colonial de ocupar la tierra América se llamó Las Indias. De manera que la travesía con su obrar no quiere dominar, gobernar, conquistar, explotar, extraer riquezas cualquiera sea su naturaleza ni aún civilizar. Con esto no se pretende juzgar que la explotación de las materias primas sea un mal en sí mismo, sino que ese modo de relacionarse con la extensión hasta hoy no entrega mas que un espacio colonial. Lo que la travesía construye es una donación y por eso podría revelar el espacio americano, debe permanecer en la donación so pena de caer en el despropósito de continuar el espacio colonial. Aquí se debe calibrar la magnitud de esta proposición poética que invierte la relación con la extensión que pasa de una explotación a una relación de gratitud que es la que abre a una realidad propia de América del Sur, a un modo peculiar de la latinidad.

## 9 LA ARQUITECTURA EFÍMERA

Esta condición de donación sin la cual la travesía se convierte en una actividad corriente donde no es posible ninguna revelación

del espacio y ser americano, requiere de alguna garantía. Alguna zona efectiva debe constituir y constituirse en garantía de lo que se propone: donar. Porque tratándose del oficio de la arquitectura, no estamos ante intensiones, afectivas personales, o institucionales. Lo que rige a la travesía es la construcción de un espacio habitable surgido de la extensión americana. Entonces la travesía se da y es posible con una condición arquitectónica: la de ser efímera.

Lo que se dona es declarando su carácter efímero de modo que quienes lo reciben tienen la posibilidad de hacerlo suyo o rechazarlo. Si no fuera así se vuelve una imposición, aunque ésta tenga un carácter civilizador, no entraría en el espacio de aquello que libremente se recibe. De este modo lo efímero de la arquitectura garantiza de antemano para quienes la reciben que lo que se construirá es una donación.

Para quienes ejecutan la travesía la obra efímera les abre una puerta que multiplica las posibilidades de construir, la primera de todas es que no representa una dificultad para quienes detentan el poder, a cualquier nivel que éste se dé, como gobierno, propiedad del suelo, legislación u otro, ya que lo efímero, no incluye contrato ni la capacidad de prometer, es decir, no obliga.

Luego hay que exponer la garantía de una obra de arquitectura que tiene el carácter de efímera. Diremos que hay primeramente una dimensión del tiempo. Se trata de una travesía con un desplazamiento sobre un territorio que no es una emigración, a esto hay que añadirle que tiene un tiempo con el carácter de un viaje contemporáneo entre dos y cuatro semanas, por lo que no se trata de una residencia. La travesía levanta, erige una obra con carácter personal, es una ejecución directa. No realiza la obra por medio de la intervención de terceros. Con un presupuesto apropiado para una realización personal, sin empresas constructoras. Lo que un hombre es capaz de erigir en una semana de trabajo se puede demoler en unas horas. De esta manera la cantidad de obra realizada tiene desde su inicio garantizada su desaparición. Su propósito no es desaparecer sino la donación, por lo que considera la posibili-

dad de que quienes la reciban acojan la obra como tal y quieran sostenerla y mantenerla en el tiempo.

La obra efímera se constituye en una donación garantizando su desaparición y permitiendo su manutención si el ejercicio de la libertad de quienes la reciben lo posibilita.

## 10 LA ARQUITECTURA Y LO FIJO PARA EL HABITAR

Esta realidad abierta por la travesía trae a presencia una dimensión primera de la arquitectura. El arte arquitectónico con sus obras es la construcción de aquello que es lo fijo en la condición humana. Aquello que otorga lo fijo, opuesto a lo móvil y mutable, es la arquitectura. Luego lo que trae a luz la travesía es que connaturalmente la tendencia en la construcción de mundo ha sido la de asociar lo fijo de la arquitectura con lo perdurable. Situación que de suyo no es la única posibilidad.

Se abre ahora una nueva opción, que lo fijo de la arquitectura no se asiente solo en lo perdurable, sino en aquello que primeramente se hace presente, en su doble sentido de donación y como pura presencia sin garantizar su permanencia. Una arquitectura expresamente sostenida por quienes la habitan.

En esta posibilidad se orienta la Ciudad Abierta de Amereida, re-toma la tradición de la polis en cuanto a construir mundo otorgando la posibilidad de plenitud de la vida en la acción y el discurso.

De este modo la Ciudad Abierta es el jalón de América al decir del poeta ya que es el lugar donde un pueblo de arquitectos y ofi-ciantes se ha destinado a sostener una arquitectura efímera.

## 11 LA CAPITAL POÉTICA DE AMÉRICA SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Aquí llegamos al primer punto de esta tesis su título y el último un posible término ya que en esta materia no es posible conjeturar una conclusión como quien solucionara un problema. La palabra término puede ser apropiada porque indica hasta donde se ha

llegado hoy sin eliminar ni cerrar la posibilidad de llegar a una construcción mejor o equivalente en otros términos.

En un momento dado nos preguntamos hacia dónde nos dirigimos con este principiarse como latinos que abre la posibilidad de existencia a una multiplicidad de razas y culturas donde no hay una figura de unidad que haga de interlocutor. Entonces oyendo al mismo poema que plantea esta posibilidad para América Latina se nos hace presente aquello que está ante nuestros ojos y que por obvio no lo vemos. La primera figura de unidad de este continente es su propia extensión, aquello que se hace presente en los seis mapas que contiene Amereida. A su vez la travesía como construcción creativa se dirige a padecer la extensión, a dejarse atravesar por la extensión del continente, y es su fuente original.

Ahora la extensión del continente para ser formulada como tal antes de los usos, de las utilidades de todo aquello que se requiere para la vida, requiere de un modo de ser anterior, de un modo primero, a los arquitectos desde la experiencia de fundar se les aparece que este puede ser contemplativo. Esta postura se vincula con los primeros días de la constitución de América cuyo inicio es colonial, si pero, se realizó con ciudades, por lo que bien podemos suponer que la construcción de una ciudad que no es un campamento, requiere de una instancia de contemplación; una normativa sola no puede decidir un emplazamiento ante dos opciones equivalentes. La ciudad requiere para fundarse del acto contemplativo que decide su ubicación. Así podemos suponer que desde el primer momento en América hubo una relación gratuita y de contemplación con su extensión.

Ahora en la tarea de construir esta posibilidad de destinación en la latinidad, en este principiarse latino que incluye a todos quienes residen en suelo americano el poeta requiere de un nombre que signe este principiarse. En esta partida que nace desde la extensión del continente aparece el término de Capital Poética que reúne a

toda su extensión en un punto, y la ubica al interior del continente en Santa Cruz de la Sierra.

La poesía aventura términos, palabras que abren de antemano a una posible realidad para la existencia humana. La poesía del ha lugar indica una capital poética y juega su posibilidad en una concreta ubicación en Santa Cruz de la Sierra.

Así la Capital Poética de América en Santa Cruz de la Sierra nombra la construcción de la arquitectura efímera en las Travesías y la Ciudad Abierta, deja abierta la posibilidad detrás de este nombre-tarea a otros modos de la construcción de la pietas latina en América del Sur que se han de construir.

## Índice alfabético

### A

- Acrópolis 117-176-177-179  
Adán 45  
Albeniz Isaac 61  
Alliguieri Dante 26-107  
Amazonas 23-136  
Amereida 13-14-15-16-17-19-21-23-  
24-25-26-27-29-31-33-35-37-38-  
39-40-41-43-47-48-49-50-51-53-  
57-58-59-60-65-67-68-71-72-  
73-75-76-77-78-80-81-86-87-  
97-107-110-113-114-115-123-141-  
142-145-148-152-153-154-155-  
158-166-167-177-178-179-183-  
209-210-211-212-214-218-219  
América 1-2-3-4-5-6-89-13-14-18-  
20-22-23-26-28-30-32-36-38-  
40-43-47-48-49-50-51-52-53-57-  
58-59-60-61-62-63-64-65-66-  
67-68-71-73-74-75-76-77-78-  
79-80-81-82-83-84-87-94-107-  
113-114-120-137-141-143-145-  
146-147-148-149-151-153-154-  
155-157-158-159-160-165-166-  
167-168-177-178-179-185-194-  
209-210-211-213-214-216-218-  
219-220  
América Del Sur 5-20-23-26-28-  
30-36-38-43-47-50-51-52-57-63-  
67-71-73-74-77-78-81-82-83-  
107-113-143-148-149-154-178-  
179-209-210-213-214-216-220  
América Latina 59-63-77-78-158-  
165-168-219  
Anquises 72-185  
Anunciación 44-45-46  
Arendt Hannah 96  
Aristóteles 82-157  
Arp Hans 61  
Arrasse Daniel 44  
Arriagada Sylvia 60  
Arte Concreto Invención 57-66  
Arte Madí 57-60  
Arte Moderno 67  
Atlántico 26-51-137  
Augusto, Cayo Julio César 124

### B

- Barcelona 61-63  
Bernhardt Sarah 74  
Bolívar Simón 59  
Bolivia 6-7-38-147-153  
Breton Andrés 85

- Browne Tomás 60  
 Brunson Cecilia 60  
 Buenos Aires 60
- C**
- Capital Poética 1-2-3-7-9-83-84-  
 137-146-147-149-151-152-153-  
 154-157-158-159-160-161-162-  
 164-165-166-167-218-219-220  
 Caribe 51-149-154  
 Carta del Errante 85-93-101-212  
 Cartago 108-111  
 Castellano 22-61-73-209  
 Cataluña 60  
 Cercle et Carré 61  
 Cipango 74  
 Ciudad Abierta 13-83-84-97-120-  
 121-138-141-142-145-152-167-  
 180-218-220-222-226  
 Coleridge Samuel 91  
 Colón Cristobal 76  
 Cono Sur 38  
 Cruz Fabio 127  
 Cruz Alberto 22-75-167-177  
 Cruz del Sur 26-28-30-51-52
- CH**
- Chavez Ñuflo de 149-154  
 Chile 74-78-151-152-172-177-210
- D**
- Del Cossa Francesco 44  
 Derrida Jacques 157-158  
 Dido 108  
 Dios 45-46
- E**
- Eneas 72-80-81-105-108-109-111-  
 153-154-185  
 Eneida 5-72-73-75-76-77-80-81-  
 105-107-109-110-124-153-154-  
 185-209-210  
 Escuela de Arquitectura UCV  
 65-66-78-100-115-138-172-174-  
 176-181-185-214  
 Escuela del Sur 51-62-66  
 España 73-75  
 Este 36  
 Estrella Polar 72  
 Europa 36-51-52-63-64-71-72-73-  
 76-87-157-158-209-212-214
- F**
- Francia 171
- G**
- Gadamer Hans-Georg 14  
 García Lorca Federico 61  
 Gaudí Antoni 55-  
 Girola Claudio 60-66  
 Gradowczyk Mario 61  
 Grecia 95-117-179-204
- H**
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich  
 135  
 Heidegger Martín 73-76-107-115-  
 135-214  
 Hispano América 73  
 Hlito Alfredo 66  
 Hölderlin Federico 115  
 Humberstone 74

## I

Ibero América 73  
Instituto de Arquitectura UCV  
65-78  
Iommi Godofredo 13-60-72-75-  
76-78-81-85-91-92-93-101-107-  
108-109-110-111-123-124-165-  
167-183-185-210-212

## J

Júpiter 72

## K

Kandinsky Vasili 116

## L

Las Indias 74-75-148-179-209-216  
Latinoamericanos 76-153  
Lautréamont Conde de 92-212  
Leyes de Indias 75-148-179  
Lippi 45-46  
Lotto Lorenzo 46

## M

Madrid 61-63-175  
Maldonado Tomás 66  
Mallarmé Stephan 16-216  
Mar Interior 20-24-49-50-53-145-  
146-154  
Maracaibo 34  
Mataró 60  
Metrópoli 74-149-216  
Mondrian Piet 61  
Montevideo 51-52-59-60-61-63-  
64-66  
Museo Nacional de Bellas Artes  
78

## N

Nazaret 46  
Nerval Gerard de 91  
Nueva York 61-66  
Nuevo Mundo 73  
Nuñez Cabeza de Vaca Alvar  
50-149

## O

Océano Pacífico 51-53  
Oeste 36  
O’Gorman Edmundo 177-209  
Orinoco 23

## P

Palacio de la Diputación 69  
Palante 80  
Paraná 136  
Paris 61-63-85-212  
Partenón 117-177  
Patagonia 149  
Payro 61  
Pelleggrini Aldo 57  
Península Ibérica 73  
Phalene 4-5-18-85-91-92-93-95-  
96-97-99-100-101-102-116-  
119-153-212-215  
Polo Ártico 26  
Polo Sur 26-51  
Polo Sur Celeste 26  
Portugués 30-73-209  
Potugal 75  
Punta Arenas 38

## R

Real Academia de la Lengua 74  
Reino Unido 157



Ricoeur Paul 82-135-141-143-157-165

Rio de la Plata 23

Roma 80-124

## S

Saint Nazaire 131-132

Salón Peuser 60

Salón San Jorge 61

San Jerónimo 46

Santa Catarina 50

Santa Cruz de la Sierra 6-7-147-149-151-153-154-159-160-166-168-218-220

Santiago de Chile 78-151-152

Simons Edison 58

Stilj 60

Surrealismo 85-212

## T

Tarija 38

Torres García Joaquín 43-51-52-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-165-194-214

Trave sía 6-7-8-9-24-38-40-48-80-83-84-87-94-97-102-105-106-107-108-109-110-111-114-115-116-117-118-119-120-121-125-126-129-132-133-135-136-137-138-141-142-143-152-153-154-158-160-161-162-185-214-210-217-218-219-220

Travesía de Amereida 38-40-152-154

Troya 72-73

Turno 72-80-109-185

## U

Universalismo Constructivo 60-61-63-64

Universidad Católica de Valparaíso 65-172-184

Uruguay 60-61-64

## V

Valparaíso 66-91-92-100-136-137-138-151-159-175-176-190-192-196-198-204-206-212

Vantongerloo Georges 61-66

Vespucci Americo 76

Viejo Mundo 63

Vinardell y Baixas 60

Virgen 45-46

Virgilio Publio Maron 5-79-109-124-209

## Bibliografía

- ALIGHIERI DANTE, *La Divina Comedia*, Ediciones Carlos Lohlé, 1972, Buenos Aires.
- ARASSE DANIEL, *On n'y voit rien. Descriptions*, Editions Denöel, 2000, Francia.
- ARENDT HANNAH, *La Condición Humana*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993, Barcelona.
- ARRIAGADA SILVIA, BROWNE TOMÁS, BRUNSON CECILIA, *Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994*, Ediciones UC, 2007, Santiago, Chile.
- BAJTÍN MIJAIL, *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno editores, S.A. de C.V., 1982, México.
- COLERIDGE SAMUEL TAYLOR, *The collected works of Samuel Taylor Coleridge Biographia Literaria*, Bollingen Series LXXV, Princeton University Press, 1983, Princeton USA.
- CRUZ PRIETO FABIO, *Construcción formal*, Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2003, Valparaíso, Chile.
- DERRIDA JACQUES, *El otro cabo. (L'autre cap)*, Ediciones del Serbal-Guitard, 1992, Barcelona.
- GADAMER HANS-GEORG, *Arte y verdad de la palabra*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1998, Barcelona.
- GRADOWCZYK MARIO, *Torres García*, Ediciones de arte Gaglianone, 1985, Buenos Aires.
- HEIDEGGER MARTIN, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V., 1958, México.
- HEIDEGGER MARTIN, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, En *Arte Poesía*, 1992, Buenos Aires.
- Batir Habiter Penser*, Editions Gallimard, 1999, Madrid.

- IOMMI GODOFREDO Y CRUZ  
ALBERTO, *La Ciudad Abierta: de la utopía al espejismo*, Revista Universitaria N9, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983, Santiago, Chile.
- IOMMI MARINI GODOFREDO,  
*Eneida Amereida*, Escuela de Arquitectura UCV, Taller de América, 1974, Valparaíso, Chile, <http://www.ead.pucv.cl/amereida/biblioteca-constel/>  
*Lettre de l'Errant*, Revista Ailleurs, N1., 1963, Paris, <http://www.ead.pucv.cl/1976/carta-del-errante/>  
*Introducción al primer poema de Amereida*, Ediciones Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. 1982, Valparaíso, Chile, <http://www.ead.pucv.cl/1982/introduccion-al-primero-poema-de-amereida/>
- KANDINSKY VASILI, *De lo Espiritual en el Arte*, Ediciones Paisós Ibérica, S.A., 1993, Barcelona.
- LE CORBUSIER, *Croquis de Le Corbusier*. Voyage d'Orient, Carnet 3, Fondation Le Corbusier, 2000, Paris.
- LINARES ALFREDO, *La enseñanza de la arquitectura como poética*, Ediciones UPC, 2006, Barcelona.
- MALLARMÉ STEPHAN, *Un Coup de des jamais n'abolira le hasard*, Serie de la Nouvelle revue française, Gallimard, 1952, Paris.
- MARÓN PUBLIO VIRGILIO, *Eneida*, Ediciones Clásicos Universales, 2003, Madrid.
- MUNTAÑOLA THORNBERG JOSEP, *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, 1996, Barcelona.
- NUÑEZ CABEZA DE VACA ALVAR, *Naufragios y Comentarios*, Ed. Espasa Calpe, 1957, Madrid.
- O'GORMAN EDMUNDO, *La invención de América*, Fondo de Cultura Económica, 1958, México.
- RICOEUR PAUL, *Del texto a la acción*, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2006, Buenos Aires.
- TORRES GARCÍA JOAQUÍN, *Universalismo constructivo*, Alianza Editorial, 1984, Madrid.
- VV. AA., *Exposición 20 años Escuela de Arquitectura UCV*, Biblioteca Constel, Escuela de Arquitectura y Diseño, 2009,

Valparaíso, Chile. <http://www.ead.pucv.cl/1972/exposicion-20-anos-escuela-de-arquitectura-ucv/>

VV. AA., *Amereida Vol. II*, Ediciones Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1986, Valparaíso, Chile. <http://www.ead.pucv.cl/1986/amereida-ii-bitacora>

VV. AA., *Johann Wolfgang von Goethe paisajes*, El Círculo de Bellas Artes, 2008, Madrid [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe-Paisajes\\_\(59\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/Johann_Wolfgang_von_Goethe-Paisajes_(59).pdf)

VV. AA., *Amereida Vol. I*, Editorial Coooperativa Lambda, 1967, Santiago, Chile. <http://www.ead.pucv.cl/wiki/index.php/>

## Colofón

Este trabajo está dedicado a los fundadores de la  
Escuela de Arquitectura de la  
Universidad Católica de Valparaíso

Arturo Baeza Donoso  
José Vial Armstrong  
Godofredo Iommi Marini  
Claudio Girola Iommi  
Fabio Cruz Prieto  
Alberto Cruz Covarrubias  
Miguel Eyquem Astorga  
Francisco Méndez Labbé

Quienes han construido una abertura al  
continente americano.