

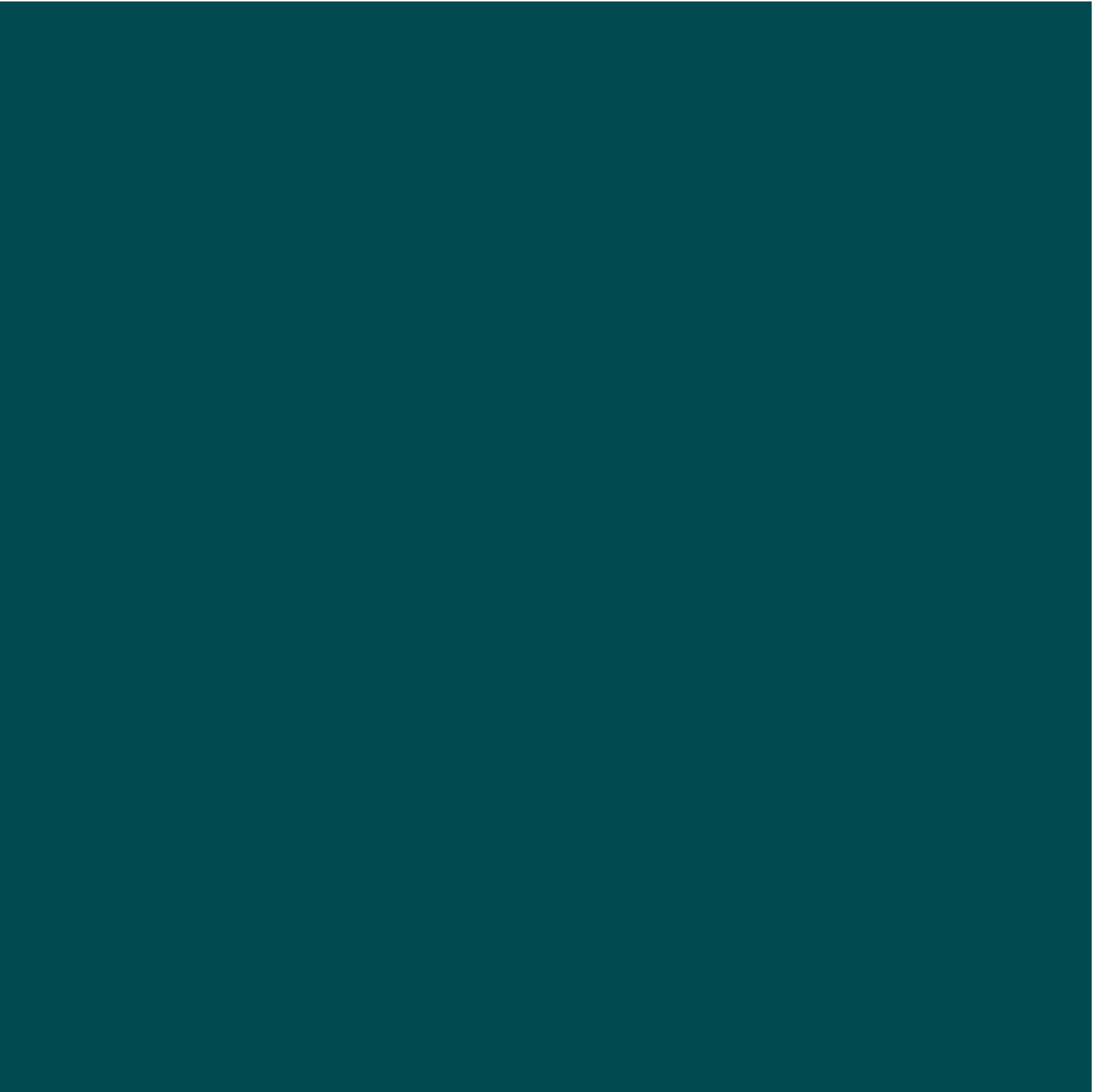
DISEÑO EN ESTRUCTURAS URBANAS INFORMALES
DESIGN IN INFORMAL URBAN STRUCTURES

DISEÑO EN ESTRUCTURAS URBANAS INFORMALES
DESIGN IN INFORMAL URBAN STRUCTURES



DISEÑO EN ESTRUCTURAS URBANAS INFORMALES
DESIGN IN INFORMAL URBAN STRUCTURES

DISEÑO EN ESTRUCTURAS URBANAS INFORMALES
DESIGN IN INFORMAL URBAN STRUCTURES



DISEÑO EN ESTRUCTURAS URBANAS INFORMALES

DESIGN IN INFORMAL URBAN STRUCTURES

Tesis Doctoral / PhD Thesis: Miguel Fernández Reyna

UPC Universitat Politècnica de Catalunya
ETSAB Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Director: Dr. Josep Muntañola i Thorberg
ETSAB. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
en Barcelona
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Línea de Investigación 3: “Aproximación a la
Arquitectura desde un medio ambiente histórico
y social”.

QUOD. Quality of Design. European PhD Program

- Universitat Politècnica de Catalunya
- Università IUAV di Venezia
- Universidade Moderna de Lisboa
- Università “Gabriele d’Annunzio” Chieti - Pescara
- Università Della Calabria - Cosenza

Director: Dr. Aquiles González Raventós
Universitat Politècnica de Catalunya
Co-Director / Co-Tutor: Bruno Dolcetta-UIAV

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	6	Capítulo II.	77
Capítulo I.		POROSIDAD	
CROMATISMO	17	El Espacio Urbano Informal	
Diseño del Objeto Arquitectónico Informal		Mediana Escala	
Pequeña Escala		I. El Espacio Informal Contemporáneo	78
I. El objeto arquitectónico informal	18	La Naturaleza del Espacio Público Informal	81
¿Tipologizar la Cotidiana “Casa Enredada”?	20	II. El Nápoles de Walter Benjamin	85
II. Poética y Fenomenología	27	La Zona Urbana	85
Construir, Habitar, Pensar	28	El Umbral: Informalidad y Modernidad	87
Fenomenología de la Percepción	30	Desprecio por lo Acabado	88
Poética del Espacio	33	Loose Spaces	89
Fenomenología de lo Profundo	35	El Asunto Colectivo	90
Fenomenología de lo Pesado	36	Porosidad y Forma Urbana	92
III. Valores en el Objeto Arquitectónico		III. Crecimiento Orgánico	95
Informal	39	Espacio Residual, Espacio Público, Espacio Urbano	95
Fenomenología del Fragmento	40	Modelo Espacial: Il Campo di Siena	96
- Luz y Metales		- Porosidad Histórica	98
(Juan Navarro Baldeweg)	42	Patrones Orgánicos	99
- El techo de la Casa Bofarull		- Apropiación de Infraestructuras	102
(Josep Maria Jujol)	44	- Incorporación a Trazados Urbanos	104
- Los Fragmentos de Muuratsalo		- Flexibilidad Topográfica	109
(Alvar Aalto)	46	- Densificación	112
- El Tiempo geológico (Herzog y De Meuron)	48	IV. Tabula Rasa	119
Fenomenología del Ensayo	50	El Espacio Urbano Moderno (Plan Voisin, París;	
- El laberinto topológico de Jacques Tati	52	23 de enero, Caracas)	119
- Informalidad y Representación.		Del “outdoor room” a las “ruas interiores”	124
(E. Miralles y B. Tagliabue)	56	La Ciudad Verde: La Ciudad Genérica	126
- Kiasma: de adentro hacia fuera (Steven Holl)	61	De la calle a la autopista	130
Fenomenología de lo Simultáneo	65	V. Dificultades de Textura	134
- La escalera informal	66	La vuelta al espacio	134
- Informalizar la Arquitectura (Alvaro Siza)	70	Collage City, 1981	137
		Hacia una propuesta de Habilitación Física	145
		- El Espacio Urbano Informal	
		(La Vega, Los Paraparos UDU 10.4. Caracas)	153

Capítulo III.

LÍMITE

Sintaxis del Espacio	161
Gran Escala	
I. Habilitación Física de Asentamientos Informales	162
Incorporación Espacial de Tejidos Urbanos	164
II. Space Syntax	168
Mapa Axial	169
Análisis Axial - Valores de Integración	171
Movimiento Natural	173
Economías en Movimiento	174
III. Estructura Urbana Informal	177
Petare Norte,	
Unidad de Planificación Física UPF 4	177
- Estructura Informal	183
- Forma - Función, Escala Global	185
- Forma - Función, Escala Local	187
- Segregación Espacial	190
- Marginalización Social /	
Aislamiento Económico	193
IV. Espacio Fronterizo	194
La Razón Fronteriza	194
<i>Edge Economy</i>	195
La Muralla y su traza, Barcelona	196
Arteria Urbana, Lugar Fronterizo, Regent Street	200
Análisis e Interpretación	205

EPÍLOGO

Arquitectura	208
Arquitectura Interescalar	210
Regresión Escalar	212
- Límite. Gran Escala	214
- Porosidad, Mediana Escala	217
- Cromatismo, Pequeña Escala	221
Calidad en el Diseño Infraestructural	226

APÉNDICE

Metodología del Banco Mundial, Proyecto de Mejoramiento de Barrios de Caracas, Descripción del Proyecto (anexo 2)	229
---	-----

ENGLISH SUMMARY

Preamble to Informal Urban Upgrading	243
Limit and the Grand scale	249
Porous and the Medium scale	252
Cromatism and the Small scale	256
Quality of Design in Infrastructure	261

BIBLIOGRAFÍA

264

INTRODUCCIÓN

El diseño en estructuras urbanas informales se plantea desde la dicotomía que presentan las ciudades del tercer mundo. La ciudad convencional que se enmarca dentro de los mecanismos normativos y legales, se ha visto superada por el crecimiento de una ciudad paralela que se desarrolla de manera espontánea al margen de los planes metropolitanos establecidos. La dicotomía se presenta con una realidad urbana preconcebida y otra improvisada. Una sujeta a grandes proyectos urbanos y a la industria de la construcción, y la otra que atiende a las necesidades básicas respondiendo palmariamente al hecho constructivo. El diseño en estructuras urbanas informales aborda esa brecha que existe entre la ciudad formal y la ciudad informal.

El caso de Caracas es ejemplar como ciudad Latinoamericana en donde los asentamientos urbanos informales han alcanzado niveles de población similares a los del ámbito formal. Frente a esta realidad de contrastes la voluntad política general parece haberse distanciado de aquellas propuestas punitivas que promovían la total erradicación de los asentamientos informales. Las políticas de erradicación consisten en eliminar los asentamientos informales que se han desarrollado ilegalmente, reubicarlos en otras zonas de nueva construcción, demoler el antiguo asentamiento informal, y reemplazarlo con viviendas estándares. En un contexto como el de Caracas, en donde las comunidades autoconstruidas producen más viviendas que el sector público y privado, este tipo de políticas tiene poca o ninguna probabilidad de éxito. En primer lugar las nuevas viviendas convencionales suelen ser muy costosas para el sector informal y así mismo, la reubicación de la mitad de la población de la ciudad significa un consecuente desequilibrio urbano difícilmente previsible. Este tipo de políticas no favorecen a los residentes de las comunidades autoconstruidas al tiempo que perjudica a la sociedad urbana en su totalidad, a pesar de que las repercusiones no se manifiesten inmediatamente. No derribar las comunidades autoconstruidas significa no disminuir las viviendas de la ciudad y consecuentemente la asimilación de lo existente como una inversión inicial de cada familia para obtener su propia vivienda dentro de un marco legal. Hacer llegar los servicios urba-

nos a las comunidades existentes cuesta mucho menos que demoler estructuras antiguas y construir infraestructuras completas (Laquean 1995).

En los últimos años se ha logrado una importante movilización interdisciplinar con el objetivo de reconocer oficialmente los asentamientos urbanos informales y promover su total incorporación a la ciudad formal. Esta movilización se puede resumir considerando las siguientes referencias: Encuentro Internacional por la Rehabilitación de los Barrios del Tercer Mundo (Caracas, 1991), El Plan Sectorial de Incorporación a la Estructura Urbana de las Zonas de los Barrios del Área Metropolitana de Caracas y de la Región Capital (Ministerio de Desarrollo Urbano - MINDUR, 1994), Un Plan para los Barrios de Caracas (Consejo Nacional de la Vivienda - CONAVI, 1995), I Concurso de Ideas, propuestas urbanísticas de habilitación física para zonas de barrios. Petare y La Vega (Caracas, 1999), y El proyecto CAMEBA (Caracas Mejoramiento de Barrios 1998-2004) que por su parte registra el proyecto de Habilitación Física de Asentamientos Informales más grande en Latinoamérica, financiado y coordinado por instituciones multilaterales como el Banco Mundial, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y el Estado Venezolano (Ministerio de Desarrollo Urbano - MINDUR, Fundacomún; 1999-2004. Estas y otras muchas contribuciones han servido para fundamentar y elaborar el trabajo que aquí se ha llevado a cabo.

El *reconocimiento oficial* se entiende literalmente como un examen cuidadoso de los asentamientos informales para entender su identidad y asumir su circunstancia irregular, con el objetivo de resolver deficiencias y preservar cualidades. La *total incorporación* pretende una unión en todas las dimensiones urbanas de los dos ámbitos urbanos aparentemente antagónicos.

La participación de la arquitectura y el urbanismo juega un papel imprescindible en cuanto a la Habilitación Física e infraestructural de los Asentamientos informales. El interés de esta investigación surge de una aproximación profesional y personal frente a una realidad urbana marginal y desprovista de cualquier

atisbo de lógica normativa¹.

La arquitectura concebida con todas sus tipologías, reglas compositivas, métodos proyectuales, sistemas de representación virtual, partidas financieras, esquemas jurídicos, y demás elementos que componen la estructura de la práctica profesional, se enfrenta a la tarea de reconocer e incorporar una ciudad espontánea y autoconstruida, que nace del imprevisto y de las oportunidades cotidianas, que crece de manera orgánica y que sin atender a previsiones de un futuro a largo plazo ha construido a mano nada menos que la mitad de la ciudad. Con este encuentro de perfiles se plantea una cuestión arquitectónica y urbana que pareciera ser contradictoria en sí misma: ¿Cómo formalizar la informalidad?

• **Habilitación Física del Barrio Los Paraparos de La Vega, UDU 10.4.** (Proyecto de desarrollo urbano ganador del I Concurso para la Habilitación Física del las Zonas de Barrios, Petare y La Vega. De Freitas + Arquitectura) - Centro de Servicios Comunitarios - Proyecto Integral de desarrollo urbano para la reconstrucción de la calle Bulevard y Cancha Deportiva. - Viviendas de Sustitución - Reconstrucción de escaleras publicas Tamacun y Santana (obra expuesta en 50ª Bienal de Venecia, dentro de la propuesta "Estructuras de la Sobre vivencia", curaduría de Jesús Fuenmayor y Rafael Pereira por Venezuela y Carlos Basualdo por la muestra Latinoamericana). Ubicación: La Vega, Caracas. Organismo Ejecutor: Fundacomun-Cameba, Consejo Nacional de la Vivienda, Fondo Nacional de Desarrollo Urbano. Banco Mundial de Desarrollo.

• **Habilitación Física del Barrio La Recta de Apolunio y Brisas del Terminal** (Proyecto de Desarrollo Urbano, ganador del II Concurso Nacional de Ideas para la Habilitación Física de Zonas de Barrios, De Freitas + Arquitectura) Ubicación: San Felipe, Municipio Independencia, Estado Yaracuy. Organismo Ejecutor: Consejo Nacional de la Vivienda, Instituto Autónomo de la Vivienda del Estado Yaracuy

• **Habilitación Física del Barrio 12 de Octubre y Vista al Morro** (Proyecto de desarrollo urbano, ganador del I Concurso Nacional de Ideas para la Habilitación Física de Zonas de Barrios, De Freitas + Arquitectura) - Conjunto de Viviendas de Sustitución Pareadas - Polideportivo J. R. Saez. Ubicación: San Juan De Los Morros, Municipio Roció, Estado Guarico. Organismo Ejecutor: Consejo Nacional de la Vivienda. Instituto de la Vivienda del Estado Guarico.

• **Habilitación Física del Barrio Piedra de Moler UDU 5.3** (Proyecto de Desarrollo Urbano, mención honorífica del Programa II, Concurso de Ideas para la Habilitación Física de Barrios UPF 5 Maiquetía) Ubicación: Maiquetía, Estado Vargas. Organismo Ejecutor: Consejo Nacional de la Vivienda. Instituto de la Vivienda del Estado Vargas.

Esta tesis se enmarca dentro de la metodología y los niveles de actuación planteados en el Proyecto Cameba (Caracas Mejoramiento de Barrios 1998-2004) por el Banco Mundial, respaldado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y ejecutado por el Ministerio de Infraestructura. La metodología del proyecto, que se puede ver con detalle en el apéndice de esta tesis, propone los niveles de actuación física a partir de dos aproximaciones a la ciudad referidas a dos escalas generales. Por un lado las Unidades de Planificación Física abordan la gran escala metropolitana en su totalidad, mientras que por otro lado las Unidades de Diseño Urbano se concentran en sectores más reducidos.

La propuesta general de esta tesis asume los estadios escalares del proyecto y se enfoca sobre una sucesión escalar correspondiente con determinados niveles de actuación requeridos en el proceso de Habilitación Física. En primer lugar se atiende a las intervenciones arquitectónicas requeridas en la pequeña escala de los asentamientos informales, centros comunitarios o viviendas de sustitución que deben introducirse en un ámbito local del contexto informal. Luego se acoge la mediana escala a partir de las operaciones necesarias a nivel del espacio público informal, aquellos espacios residuales que progresivamente derivan en escasos lugares de uso público y que eventualmente adquieren carácter de espacio urbano. Y por último se analiza la gran escala de la unidad de planificación física considerando el tejido urbano informal en su totalidad, su morfología aparentemente desordenada, su relación con el tejido de la ciudad formal y los niveles de accesibilidad y conectividad necesarios en la búsqueda de una total incorporación. Cada uno de los capítulos referidos a escalas y niveles de actuación diferentes, llevan consigo una pequeña introducción que los sitúa dentro de la metodología del proyecto.

- El primer capítulo se concentra en las nuevas intervenciones arquitectónicas requeridas en los procesos de habilitación física de asentamientos informales. El argumento principal sostiene que los propios mecanismos informales pueden servir de herramienta para el diseño arquitectónico en el ámbito informal.

Se propone una visión que *reconozca* al *objeto arquitectónico informal* como un proceso de autoconstrucción y que tolere una visión despojada de todo prejuicio descalificativo para detenerse ante algunos valores intrínsecos de la arquitectura informal. El objeto arquitectónico informal se considera un proceso continuo que no puede ser categorizado o tipologizado, para ello; el texto de Martin Heidegger “Construir, Habitar, Pensar” (1951) sirve como aproximación al fenómeno de la autoconstrucción; mientras que “La Fenomenología de la Percepción” (1945) de Merleau-Ponty ilustra ese contacto ingenuo con el mundo, desvinculado de la ciencia, de las proyecciones a futuro, y arraigado, exclusivamente a las circunstancias del presente; y “La Poética del Espacio” (1957) de Gaston Bachelard desarrolla los valores que resultan de una mirada fenomenológica; tan imprecisos e inacabados como la arquitectura informal.

Se busca encontrar lugares comunes que relacionen al proceso creativo del objeto arquitectónico informal con el ámbito de la llamada arquitectura formal. La informalización de la Arquitectura se presenta a partir de diversos ejemplos y fragmentos de ejemplos conocidos en el ámbito del arte y la arquitectura. Entre ellos se pueden destacar: La instalación “Luz y Metales” (Juan Navarro Baldeweg, 1976), el techo de la casa Bofarull (Josep Maria Jujol, 1914) con la aguda interpretación de Josep Llinás (2002), los fragmentos de Muuratsalo (Alvar Aalto, 1953), el estudio Remy Zaugg (Herzog y De Meuron, 1997), la obra cinematográfica “Mon Oncle” (Jacques Tati, 1957), la casa en la Clota (Enric Miralles, 1999), el museo Kiasma (Steven Holl, 1998), la “Cabeza de Toro” (Picasso, 1944) y la Fundación Serralves (Alvaro Siza, 1999) entre otros. Ante la cuestión de formalizar la informalidad se sostiene que una aproximación *cro-mática* es capaz de identificar valores propios del objeto arquitectónico informal, reconocibles en el mundo del diseño arquitectónico formal, que sirvan como instrumento para cualificar las nuevas intervenciones pretendidas.

- El segundo capítulo aborda una perspectiva de mayor amplitud que permite aproximarse a la naturaleza del espacio público informal a partir del diseño

urbano como disciplina requerida en los procesos de habilitación física de asentamientos informales. El concepto de porosidad originalmente desarrollado por Walter Benjamín en su texto dedicado a Nápoles (1925), describe la estrecha relación entre el espacio público informal y la vida doméstica privada. El análisis del espacio informal permite entenderlo como una evolución que parte de un espacio amorfo y residual, que progresivamente adquiere mejor definición al absorber los usos del objeto arquitectónico informal, y que culmina en un espacio público con indicios de urbanidad.

El argumento en este caso se aproxima a la espontaneidad del espacio colectivo y discurre en un sentido contrario a la cauta modernidad. Se considera que la porosidad es un valor propio de un espacio transformado a lo largo del tiempo mediante pequeñas e innumerables adaptaciones, propias de un tejido urbano de crecimiento orgánico. En este sentido los aportes de Lewis Mumford, Spiro Kostof y Camilo Sitte, entre otros, servirán para valorar el fenómeno de *crecimiento orgánico* de la ciudad en un contexto más amplio. Al considerar casos como el *Plan Voisin* (1924) de LeCorbusier para París y el 23 de enero (1954) de Carlos Raúl Villanueva para Caracas, se plantea un contraste entre el espacio urbano propuesto por la modernidad y el espacio público informal, que pone de manifiesto un antagonismo a superar en el *reconocimiento* de la informalidad y en función de las nuevas intervenciones infraestructurales. En los procesos de Habilitación Física de Asentamientos Informales llevados a cabo en la ciudad de Caracas existen casos ejemplares con los que se pretende demostrar una posible conciliación entre el aporte formal de nueva infraestructura y la preservación de valores informales como la porosidad. En particular el caso de la Vega UDU 10.4 será objeto de una análisis en el que se evalúe la continuidad informal preservada luego de una intervención infraestructural.

- La última parte está dedicada a la gran escala en la que se relaciona el tejido urbano informal en un ámbito metropolitano. Se plantea que aparte de la nueva infraestructura provista en las áreas urbanas marginadas es necesario evaluar la

relación física entre los asentamientos informales y la ciudad formal en términos de *conectividad espacial*.

La incorporación espacial se considera fundamental en los procesos de *habilitación física* que pretenden una total incorporación. La teoría de *sintaxis del espacio* ofrece un interesante conocimiento que se basa en la idea de que la configuración espacial de un tejido urbano y su estructura espacial no son independientes. Los estudios realizados por el *Space Syntax Laboratory* y en particular el texto *Space is the Machine* (HILLIER 1996) serán esenciales en esta propuesta que pretende abordar la informalidad desde un ámbito metropolitano. Se sostiene que la morfología espacial de un tejido urbano es una fuente que puede explicar su propia naturaleza funcional. Se parte de una reproducción vectorial del tejido urbano que se utiliza como materia prima para ejecutar diversos cálculos y análisis axiales, en los que se identifican distintos niveles de integración espacial de acuerdo con cada trazado urbano y que posteriormente al ser contrastados con variables funcionales, como movimiento, usos del suelo y demás posibilidades, se logra una aproximación analítica de configuración sintáctica.

Se toma como caso de estudio la *Unidad de Planificación Física* Petare Norte (UPF 4). Una serie de análisis sintácticos se concentran en el interior de este asentamiento informal con el fin de identificar la propia estructura de un típico crecimiento orgánico urbano, espontáneo y aparentemente azaroso. Es decir, la estructura del asentamiento, más que el orden geométrico, se analiza a partir de la correlación existente entre los usos del suelo y su configuración espacial. Los análisis consideran al asentamiento informal tanto de manera aislada como dentro de su contexto metropolitano, y contrastan tanto la escala global como la escala local. Posteriormente se llevan a cabo una serie de análisis sintácticos que consideran la relación entre el asentamiento informal como al área adyacente de ciudad formal con el objetivo de determinar los niveles de conectividad y segregación espacial que existen entre ambos contextos. Se plantea la correspondencia que puede existir entre Segregación Espacial, Marginalización Social

y Aislamiento Económico, y se aborda la necesidad de incorporar los tejidos urbanos en función de una total incorporación. Los análisis arrojan resultados destacables entorno al límite urbano del asentamiento. Algunas reflexiones concluyentes se remiten al límite como concepto y como borde urbano que divide y segrega espacialmente a ambas realidades urbanas. Se sugiere una visión del límite como un espacio susceptible a ser colonizado y cuyo potencial admite una condición de múltiples niveles de integración.

En rasgos generales, la aproximación de esta tesis se opone fervientemente a cualquier iniciativa sistemática que promueva la total erradicación de los asentamientos urbanos informales. Por el contrario, se pliega a las propuestas generales de los diversos organismos multilaterales internacionales y nacionales en su voluntad por reconocer e incorporar una realidad urbana informal en el marco de la ciudad formal. Así mismo se inserta dentro de la metodología elaborada por el Banco Mundial para proyectos infraestructurales de gran escala con el objetivo de mejorar la capacidad analítica y la calidad proyectual que refuercen sus propósitos y que den continuidad a las propuestas de Habilitación Física de Asentamientos Urbanos Informales.

Los tres capítulos que componen la investigación enfocan congruentemente diferentes aspectos de un mismo problema urbano con la base de una estructura de análisis poético fenomenológico, de análisis dialógico - social, y finalmente una estructura de análisis configurativo socio espacial. Cada una de las estructuras de análisis se corresponden con un punto de vista desarrollado en cada una de las escalas urbanas, que a su vez se remiten directamente a la metodología del proyecto general. La propuesta de esta tesis, desde la pequeña escala del objeto arquitectónico informal hasta la gran escala metropolitana, reacciona en contra de la ejecución masiva de proyectos que se impongan ante una realidad informal a partir de modelos preconcebidos. Tampoco promueve una reproducción romántica del ámbito informal, pero sí se detiene ante algunas variables programáticas del proceso físico informal en virtud de que sean

preservadas en las intervenciones de habilitación infraestructural. Se sostiene un mismo argumento que por un lado cuestiona el frecuente desprecio irreflexivo de la profesión hacia este tipo de asentamientos autoconstruidos, y por otro lado atiende a las particularidades del fenómeno informal y a sus valores arquitectónicos y urbanos tal y como se presentan en la realidad de acuerdo con cada dimensión.



I. CROMATISMO

Diseño del Objeto

Arquitectónico Informal

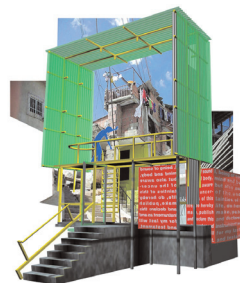
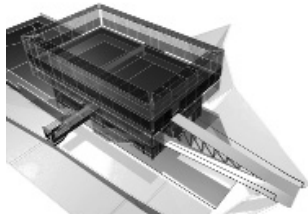
Pequeña Escala

EL OBJETO ARQUITECTÓNICO INFORMAL

El aspecto cualitativo en el diseño de nuevas intervenciones arquitectónicas requeridas en los procesos de consolidación de asentamientos urbanos informales define el marco de este estudio. Se plantea una cuestión general entorno a las edificaciones formalmente requeridas destinadas a servir a una población que ha autoconstruido espontáneamente su contexto urbano: ¿Se busca formalizar la informalidad?, ¿De qué manera el diseño arquitectónico es capaz de formalizar el proceso de construcción informal? El interés se enfoca sobre el modo en que la arquitectura formal, concebida a través de diversos preceptos y representaciones, puede incidir favorablemente sobre un contexto informal que se concibe a través de la propia experiencia de la realidad.

El proyecto CAMEBA (Caracas Mejoramiento de Barrios, 1999 - 2004) forma parte de los Programas de Habilitación Física de Asentamientos Urbanos Informales. En su metodología oficial recogida por el Banco Mundial se ha determinado que sobre el contexto urbano informal, espontáneo y autoconstruido son necesarias intervenciones urbanas que contribuyan a su consolidación e integración a la ciudad formal. Las intervenciones requeridas abarcan dimensiones de escala metropolitana a través de las *Unidades de Planificación Física* (UPF), y escalas urbanas más locales en las *Unidades de Diseño Urbano* (UDU) dentro de la que se sitúa este apartado. Las *Unidades de Diseño Urbano* son áreas adscritas a una determinada *Unidad de Planificación Física*. El Proyecto asumió la intervención de 12 *Unidades de Diseño Urbano* representadas en 2 *Unidades de Planificación Física* llamadas *Petare Norte UPF 4* y *La Vega UPF 10*. El promedio de superficie correspondiente a las *UDU* se encuentran alrededor de las 43,27 hectáreas, mientras que la población se aproxima a los 12.669 habitantes¹.

¹ Información más detallada en este sentido se puede ver en el Apéndice de esta tesis: Metodología del Banco Mundial, Anexo 2: Descripción del Proyecto Cameba.



- 1.- Centro Comunal en San Miguel UDU 10.8, La Vega (Arq. Mateo Pintó y Matías Pintó)
- 2.- Centro de Servicios Comunitarios en Los Paraparos UDU 10.4, La Vega (De Freitas + Arquitectura, Arq. Miguel Fernández)
- 3.- Portal Urbano (Arq. Mateo Pintó)

Las obras requeridas dentro de las *Unidades de Diseño Urbano* contemplan las siguientes intervenciones infraestructurales o *Niveles de Actuación*: • Nueva construcción y/o mejoramiento del acceso vehicular y peatonal con drenajes superficiales • Drenajes adicionales y estabilización de taludes en áreas de drenaje natural • Red Local de distribución de Agua • Cloacas Locales • Alumbrado Público y Electricidad • Centro de Servicios Comunitarios • Viviendas de Sustitución en los casos de desalojos por riesgos geológicos o por nuevos trazados viales.

En las dos *Unidades de Planificación Física* contempladas por el proyecto CAMEBA, se previeron alrededor de 120 Centros Comunales de diferentes ámbitos y tamaños que debían albergar equipamientos educacionales, recreacionales, socio culturales y asistenciales. El Centro Comunal se entiende como un espacio de usos múltiples que se ofrezca de manera versátil a las necesidades y oportunidades circunstanciales de una comunidad. Por otro lado, alrededor de 6.200 viviendas de sustitución se debían facilitar ya fuera por riesgos geológicos o por obras locales. Las viviendas de sustitución debían situarse en los espacios disponibles más cercanos a las áreas afectadas².

El proyecto promovió proyectos en este sentido que se concretaron parcialmente. En todo caso es un proyecto que aún está en marcha y exige una continua evaluación en donde se establezcan balances entre lo proyectado y el impacto real de las obras.

² Idem

A partir de la experiencia en procesos de Habilitación Física de Asentamientos Urbanos Informales se plantea un trabajo que busca en los propios mecanismos de la arquitectura informal una fuente de valores que podrían contribuir en la labor de diseñar objetos arquitectónicos dentro del contexto urbano informal.

¿Tipologizar la cotidiana “Casa Enredada”?

El trabajo de investigación *Densificación y Vivienda en los Barrios Caraqueños*³ (1994) coordinado por Teolinda Bolívar ofrece un importante registro del proceso arquitectónico informal. En particular el capítulo 3 dedicado al *Diseño resultante de las edificaciones en las agrupaciones que conforman* documenta valiosos levantamientos arquitectónicos efectuados casa por casa y se aborda la ardua tarea de *tipologizar* la vivienda informal.

Al considerar los barrios Santa Cruz y Carpintero-Valle Alto como casos de estudio dentro de la ciudad de Caracas se comenzó a clasificar al objeto arquitectónico informal:

- *La casa disgregada en torno a un patio*, que recuerda a la casa rural tradicional compuesta por núcleos independientes alrededor del patio.
- *La casa torre en plano*, es un tipo de casa medianera por casi todos sus lados y ocupa poca superficie en planta.
- *La casa torre en pendiente*, es parecida a la anterior pero con las irregularidades topográficas que dificultan la circulación vertical interna.
- *La casa isla*, que independientemente de su forma se encuentra inmersa dentro de la masa edificada con un mínimo contacto de acceso.

³ Bolívar, Teolinda “Densificación y Vivienda en los Barrios Caraqueños. Contribución a la determinación de problemas y soluciones” (1993) Caracas. Premio Nacional de Investigación en Vivienda. Este trabajo toma como caso de estudio a los barrios Santa Cruz y Carpintero-Valle Alto. Se hace referencia sobre todo al capítulo 3: *El diseño resultante de las edificaciones en las agrupaciones que conforman* que fue producido bajo la responsabilidad de Mildred Guerrero.

- *La casa de vecindad*, que nunca es completamente de vecindad pero se caracteriza por reunir habitaciones en alquiler que comparten espacios comunes algo indeterminados.
- *La casa enredada*, que combina usos como comercios con vivienda de propiedad, con vivienda en alquiler y habitaciones disgregadas. Es la edificación predominante de los asentamientos informales y se presenta en todos sus grados de desarrollo.
- *El edificio multifamiliar ad hoc*, que a pesar de ser una edificación informal se proyecta como vivienda multifamiliar.

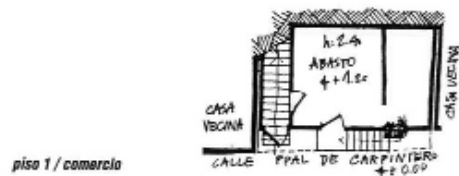
La investigación culmina con una serie de recomendaciones con el fin de lograr una *buena arquitectura de barrio* a través de *cuerpos normativos* que respondan a una sana condición técnica y ambiental, y a la “preservación de características espaciales, volumétricas y funcionales que los hacen tan ricos, adecuados y diferentes” (BOLIVAR 1994: 100).

La características de la edificación informal presenta una variabilidad de enreveses programáticos y funcionales que se traducen en una inmensa gama de formas adaptadas a las particularidades del sitio. El conjunto de especificidades que conforman al objeto arquitectónico informal hacen que cualquier voluntad por clasificarlo o estereotiparlo se encuentre ante la contradictoria tarea lógica de estandarizar un crecimiento espontáneo.

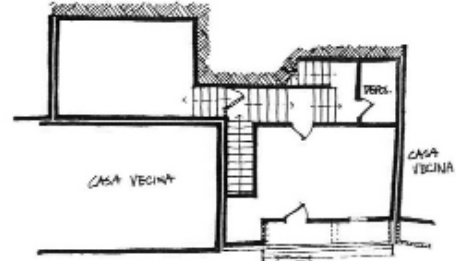
Las construcciones informales contienen un sin fin de indicios aparentemente caprichosos y azarosos sin embargo, tal y como ha sido demostrado en otras investigaciones⁴, en el proceso creativo informal subyace aquello que los *socio-lingüistas* han denominado como *procesos semánticos*, que se refiere a las

⁴ Aponte G., Edgar R. “Un Estudio Cualitativo para la Comprensión del Significado de la Vivienda en una Comunidad Específica. Barrio El Nazareno, Casalta III, Caracas” (1996) Caracas. Esta investigación forma parte de las ponencias del Encuentro Internacional por la Rehabilitación de los Barrios del Tercer Mundo (noviembre 1991) compilado en *La Cuestión de los Barrios* (1996) por Teolinda Bolívar y Josefina Baldó.

Representación arquitectónica de la progresiva "Casa Enredada". Tanto la morfología de la planta como el programa funcional asumen diferentes propiedades en cada nivel.



piso 1 / comercio



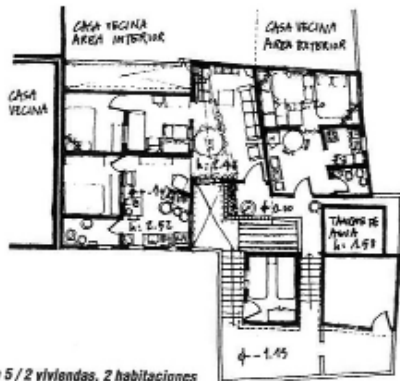
piso 2 / 2 viviendas, 1 depósito



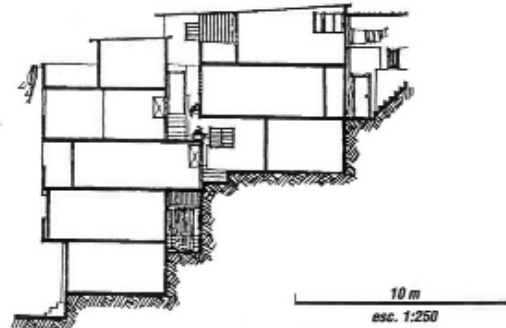
piso 4 / 2 viviendas



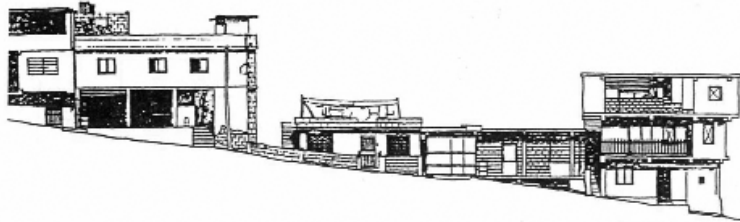
piso 3 / 2 viviendas, 1 habitación, 1 depósito



piso 5 / 2 viviendas, 2 habitaciones



Fachadas de las subgrupos,
Caso Carpintero - Valle Alto



*Fachada Calle Principal de Carpintero
Subagrupación C*

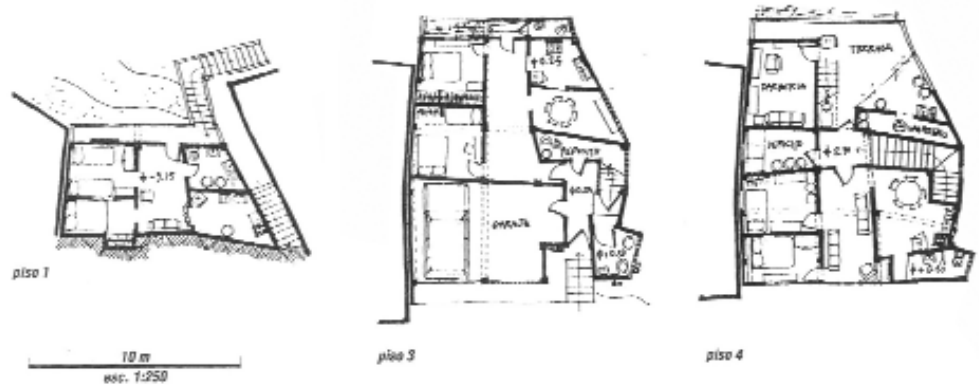


*Fachada Calle Principal de Carpintero
Subagrupación B*



*Fachada Calle Principal de Valle Alto
Subagrupación A*

Edificio en Alquiler del Barrio Carpintero

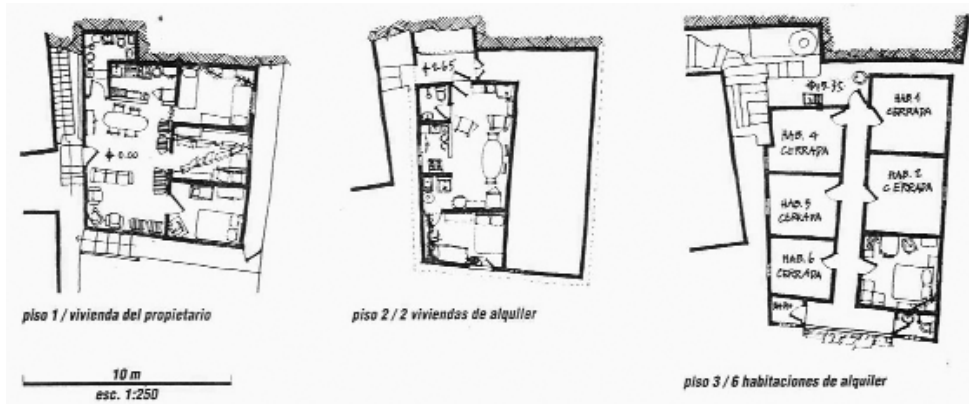


acciones con significados individuales. De esta manera, el individuo, lo específico, lo intrascendente y en fin, la vida cotidiana informal anula por naturaleza al valor del culto de lo estándar y de las soluciones repetibles (APONTE 1996: 300).

Aquella *casa enredada* con la que se pretende abarcar un *tipo* de objeto arquitectónico informal es un compendio de acciones individuales que surgen de las necesidades de un presente inmediato y que se acumulan progresivamente generando un verdadero complejo arquitectónico. El objeto informal pareciera escurrirse del mundo de las tipologías.

El objeto arquitectónico informal ha de ser entendido como un proceso permanentemente inacabado que proyecta una serie de características plásticas y estéticas provocadas por un fenómeno arquitectónico espontáneo, entregado al servicio de lo inmediato y de lo individual.

El llamado *arte informal* proporciona un concepto ilustrativo de lo *Informal* como una lucha cuerpo a cuerpo con la obra que acaba por revelar el inconsciente



humano en estado físico. *Lo Informal* se podría definir como oportunista, como una aproximación al diseño que retiene un momento específico y lo traduce en un hecho construido. Al ignorar las preconcepciones y los ritmos repetitivos lo informal se mantiene intrigante, las ideas no se basan en principios jerárquicos sino en una intensa exploración de lo inmediato⁵.

Algunos textos de referencia servirán para abrir una modesta reflexión entorno al objeto arquitectónico informal como un fenómeno materializado. *Construir, Habitar y Pensar* (1951) de Martin Heidegger podría introducir la idea de autoconstrucción informal en donde los procesos de diseño, construcción y habitar suceden todos en el mismo espacio y al mismo tiempo. Algunos capítulos de *Fenomenología de la Percepción* (1945) de Merleau-Ponty abren un campo inmenso en el entendimiento por lo inmediato e inacabado del proceso arquitectónico informal. *Poética del Espacio* (1957) de Gaston Bachelard ofrece múl-

⁵ Balmond, Cecil, Jannuzzi, Smith. "Informal" (2002) Londres. Desde la ingeniería más avanzada a nivel mundial, Cecil Balmond produce esta recopilación de experiencias informales acontecidas a lo largo de proyectos en conjunto con diversos arquitectos de renombre.

tiples valores estéticos con los que puede abordar la imperfección del objeto arquitectónico informal. Esta reflexión pretende definir aquello que se ha denominado como *cromatismo*.

Se busca encontrar un lugar común que acerque un proceso creativo y arquitectónico informal, al ámbito de la arquitectura como profesión. Al fin y al cabo el trabajo se pliega a la voluntad por incorporar, desde la pequeña escala, una realidad informal en la ciudad formal. “Convertir los edificios tan sólo en objetos brillantes te hace sentir pequeño e insignificante –dice Josep Llinás, arquitecto internacionalmente conocido, acerca de la arquitectura formal – pero no se trata de eso –continúa Llinás– Creo que hay que resistirse al acto reflejo de abrir la boca. Prefiero esa otra obra, que hace sonreír y provoca afinidades remotas y solidaridad”⁶. En esta sintonía se desarrolla una investigación apoyada en diversos ejemplos formales e informales que comparten raíces semejantes. El objetivo es cualificar la participación de la arquitectura profesional en los procesos de habilitación física a la escala del diseño del objeto arquitectónico.

⁶ Llinás, Josep “Josep Llinás, Autor de Arquitectura”, conversación con Félix Arranz en *SCALAE documentos periódicos de arquitectura* (2004) Barcelona.

Destacar los valores provenientes del propio proceso de construcción informal supone una postura que se despoje de todo prejuicio descalificativo y se detenga ante algunas propiedades esenciales de la arquitectura informal.

El resultado físico del objeto arquitectónico informal es absolutamente impreciso. Su forma de ocupación es espontánea, su estado es permanentemente inacabado, sus continuas y pequeñas alteraciones responden a circunstancias objetivas y funcionales, su apariencia manifiesta las experiencias básicas de un presente continuo, su ingenuidad está en la incapacidad de prever un futuro a largo plazo, su inmersión en el presente inmediato lo envuelve de una eterna condición provisionalidad, sus dimensiones están en estrecha relación con la dimensión del cuerpo humano y así, sucesivamente un sin fin de descripciones podrían definir al objeto arquitectónico informal como un fenómeno cuya clasificación sería infinita. El fenómeno informal no admite tipologías precisas, por el contrario: se diluye a través de cualquier red que la intente catalogar.

Se parte de una observación tan evidente como profunda con la que se puede comprender la génesis del objeto arquitectónico informal: las acciones de construir, habitar y diseñar, suceden simultáneamente y en un mismo espacio. Su crecimiento progresivo a través de pequeñas y continuas operaciones, responde a las situaciones específicas del presente.

Se trata pues de una autoconstrucción sumergida en las necesidades inmediatas de un *presente continuo* en donde el *diseñar*, como tiempo pasado o requisito previo a una obra; el *construir*, como acción del presente; y el *habitar*, como finalidad proyectada en el futuro, se solapan y entremezclan de tal modo que rompen con toda linealidad temporal.

El pasado, el presente y el futuro, se anudan sincronizados en un objeto arquitectónico informal autconstruido cuerpo a cuerpo por su diseñador, constructor y usuario, todos representados en la misma persona. En la percepción de este fenómeno como expresión de lo informal es en donde se revelan los valores cromáticos.

Construir, habitar, pensar

La conferencia de Martin Hedigger *Construir, Habitar, Pensar* (1951)⁷, propone una rectificación a la estrepitosa arquitectura formal llevada a cabo en la reconstrucción masiva y desarraigada de la pos guerra. Heidegger identifica como indisolubles a los procesos fundamentales que componen la arquitectura: el proyectar, construir y habitar se convierten en un único proceso en sintonía con lo más específico que puede ser una realidad.

A través de un recorrido etimológico de la palabra *construir* (*Buan* en alemán antiguo), Heidegger sintetiza dos definiciones: en primer lugar, *construir es propiamente habitar*; y en segundo lugar, *el construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios* (HEIDEGGER 2001: 143).

La importancia de comprender un habitar específico es lo que determina la capacidad de proyectarla, de diseñarla y de construirla, para de nuevo habitarla de forma natural, evitando abstracciones que desvirtúen la propia esencia de un habitar individual o colectivo.

Algunos arquitectos contemporáneos manifiestan abiertamente la frustración de lo que significa abandonar el esfuerzo de un proyecto al que se han entregado en plenitud, para transferirlo a alguna empresa constructora que lo entenderá a su manera y diseñará alguna operatividad constructiva que podría poner en riesgo aspectos fundamentales de la obra. Pueden llegar a ser tan insoportables la cantidad de inconformidades que un arquitecto manifiesta ante la ejecución por cuenta ajena de su propia obra; así como las inconformidades de un cliente que

⁷ Heidegger, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. "Conferencias y artículos" (2001) Este texto fue expuesto por primera vez en *Darmstädter Gespräch*, en 1951. En aquel momento Alemania pasaba por una necesidad de reconstrucción luego de innumerables destrucciones ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial. La conferencia en buena medida, es una reflexión en contra de la construcción masiva y anónima que se empezaba a proliferar sin ningún tipo de identidad ni sentido aparte del de solventar una carencia numérica de viviendas.

se encuentra por primera vez habitando un lugar que todavía no es suyo. A pesar de las capacidades proyectuales, el manejo del espacio abstracto y lo hiperrealista que pueda ser una imagen, el proceso de construcción es lo más tangible tanto para el cliente como para el arquitecto. Todo aquello que se explica en el proyecto mediante persuasivas representaciones abstractas, se revela mágicamente en su construcción como si fuera una fotografía sumergida en los líquidos químicos de un laboratorio, con el agravante, de que lo que se revela lejos de ser desechable, es una realidad con la que hay que vivir. En virtud de la obra arquitectónica, pareciera necesaria tanto la participación del arquitecto como la inclusión activa del usuario en el proceso constructivo.

En la historia de la arquitectura moderna se conocen casos lamentables de clientes que han rechazado vivir en casas que supuestamente han sido diseñadas para ellos. A diferencia de la fotografía, este proceso en la arquitectura podría ser relativamente reversible o ajustable en el transcurso de la construcción como consecuencia de las nuevas percepciones que se obtienen del objeto arquitectónico en su tamaño verdadero; en su dimensión real.

Uno de los reclamos de la arquitectura en nuestros días viene dado justamente por esta disolución que ya en tiempos de Vitrubio se había entendido como indisoluble. La funcionalidad del **habitar** (*utilitas*), aunado a la ejecución física del **construir** (*firmitas*) y a la proyección conveniente en el **pensar**-diseñar (*venustas*), se presentan con claras semejanzas Vitrubianas que estructuran la definición de arquitectura planteada por Heidegger⁸ (MUNTAÑOLA 1985).

⁸ Muntañola i Thornberg, Josep "Comprender la Arquitectura" (1985) Barcelona. En este texto se asocia el *firmitas*, *utilitas* y *venustas* de Vitrubio con el *construir*, *habitar*, *pensar* de Heidegger. En ambas se hace alusión a los aspectos técnicos (*firmitas*, *construir*), funcionales (*utilitas*, *habitar*) y estéticos (*venustas*, *pensar*), este último refiriéndose al diseño.

Fenomenología de la Percepción

La fenomenología se distancia de las exactitudes científicas porque encuentra en sus conocimientos una opacidad que obstruye la percepción real de los fenómenos. Maurice Merleau-Ponty, en su texto *Fenomenología de la Percepción*⁹ (1945) define a la fenomenología como “el ensayo de la descripción directa de nuestra experiencia tal cual es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador, o el sociólogo puedan darnos de la misma” (MERLEAU-PONTY 1945:7). La palabra *ensayo* ya infiere términos que serán claves en este recorrido; el ensayo significa experimentar con una pretensión provisional y posiblemente equívoca pero que busca verdades esenciales.

La Percepción es un ámbito de la fenomenología que se desprende de un mundo articulado por las leyes y abstracciones de la ciencia. “La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo donde se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder –dice Ponty– es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no «habita» únicamente al «hombre interior»; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo donde se conoce. Cuando vuelvo hacia mi a partir del dogmatismo de la ciencia lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un objeto brindado al mundo” (MERLEAU-PONTY 1945: 10, 11).

Si se toma por ejemplo la idea de *árbol*, en el mundo científico se podría referir a un conocimiento aprendido y clasificado; la botánica, las tipologías, la biología y demás abstracciones que el ser humano ha catalogado y documentado. En el mundo individual fenomenológico, la idea de árbol podría evocar mas bien la

⁹ Merleau-Ponty, Maurice, “Fenomenología de la Percepción” (1945) París. Se consideran sobre todo de mayor relevancia los capítulos dedicados al tiempo, al espacio y al cuerpo.

sensación de estar bajo su sombra, la incidencia de la luz, el sonido de sus hojas, la experiencia de trepar, tallar, o inclusive, podría recordar aquel pasaje del iluminado científico a quien le cayó una manzana en la cabeza en un momento de absoluta sensibilidad fenomenológica.

El procedimiento fenomenológico emplea su esfuerzo en desligarse de todo conocimiento establecido para volver a encontrar un contacto ingenuo con el mundo que le permita verlo y comprenderlo de manera transparente sin la obstrucción dogmática de la ciencia.

Las capacidades fenomenológicas pueden surgir entorno a la experiencia de vivir una situación extrema. Una posible tragedia mortal, un accidente grave, el acto del nacimiento, son algunos ejemplos que sacuden la lineal pasividad cotidiana y retrotraen la realidad a las raíces de la existencia en donde el sentido y el tiempo adquieren una dimensión extraordinaria.

La Temporalidad es uno de los capítulos en *Fenomenología de la Percepción* al que se le prestará mayor atención. Ponty comienza por citar a *L'Art Poétique* de Paul Claudel para definir el *tiempo* como el *sentido* de la vida. El significado de sentido se adquiere como el sentido de un curso de agua, el sentido de una frase, el sentido de un tejido o el sentido del olfato. El tiempo deja de ser entonces un vector cronológico que se puede medir con segundos, minutos y horas, por el contrario; el tiempo se define como una dirección sensorial en relación con los sentidos humanos y con la individualidad de la experiencia sensorial.

El tiempo fenomenológico está en cada uno y se manifiesta de manera individual. Al abstraer el tiempo y colocarlo como un objeto en un calendario o en un reloj y medirlo de un modo universal, se estaría atentando contra la noción vivaz del *presente* individual. Los segundos que han transcurrido son muchos y los que transcurrirán también son muchos, pero el segundo del presente se reduce a la máxima fugacidad.

Esta idea de un presente aniquilado por la medición científica cronométrica, se ha plasmado también en el ámbito del lenguaje, sujeto a los límites de la estructura gramatical. El pequeño poema de Mario Benedetti titulado *Conjugaciones* es preciso en cuanto a la ausencia del presente:

5 (*después*)
El futuro no es
una página en blanco
es una fé de erratas.

8 (*previsión*)
De vez en cuando es bueno
ser consciente
de que hoy
de que ahora
estamos fabricando
las nostalgias
que descongelarán
algún futuro.

9 (*plurales*)
Hay ayeres
y mañanas
pero no hay
hoyes.

El tiempo no tiene sentido para nosotros –como dice Ponty– más que porque nosotros *lo somos*. No podemos poner algo en este vocablo sino porque nosotros estamos en, somos de, el presente, el pasado y el futuro (MERLEAU-PONTY 1945: 438). La inmersión fenomenológica del hombre en el mundo, lleva consigo la inmersión del hombre en el tiempo.

La fenomenología es una aproximación a las esencias que no pretende exactitudes científicas sino que busca lugares comunes, como la *percepción*, en la

sencillez de la propia experiencia directa. Busca una reducción sustancial de la realidad que sirva de bisagra para salir y entrar de sus diferentes ámbitos.

Poética del Espacio

La imprecisión de la fenomenología se ve reflejada en los propios términos que emplea; *Percepción* es en sí mismo una condición subjetiva, individual, que es diferente para cada persona y para cada grupo de personas. Un texto pertinente en este sentido y sumamente sugerente es *Poética del Espacio*¹⁰ de Gaston Bachelard (1957). El último capítulo se titula *Fenomenología de lo redondo*, y en él, se despliega una serie de citas en las que poetas, filósofos y pintores hacen alusión en su obra a la palabra *redondo*. Van Gogh por ejemplo dijo que la vida era probablemente redonda; Jaspers, que toda existencia parece en sí redonda; Bousquet, ante la vida como algo hermoso prefirió definirla como algo redondo; en fin, la redondez se asocia comúnmente a la integridad de algo completo, y de ahí surge un claro planteamiento fenomenológico.

Corominas demuestra que la rotundidad tiene su raíz común etimológica en lo redondo¹¹. Un proyecto que resuelve con rotundidad cada una de sus aspectos se podría calificar como un proyecto redondo. A un buen negocio se le llama comúnmente un negocio redondo.

Sin embargo, un símbolo de perfección geométrica como puede ser la esfera, si se deforma ligeramente se convierte en algo absolutamente redondo. Es la imperfección de la redondez lo que se asocia con la rotundidad de una tendencia real a la perfección. La esfera representa una perfección abstracta mientras que lo redondo representa una perfección real. Al fin y al cabo la esfera es una

“Estamos pues ante un enigma de innata e inconsciente intuición artística –creación espontánea– la cual obraba maravillas entre los antiguos maestros, sin norma alguna estética, mientras que nosotros, armados de regla y compás, nos afanamos en vano tratando de resolver tan delicados problemas de sentimiento con plúmbeas geometrías”

Camilo Sitte, 1889

¹⁰ Bachelard, Gaston “La Poética del Espacio” (1957) París.

¹¹ Corominas, J., J. A. Pascual. Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico. Volumen IV (1981).

semejanza calculada de algo real; algo redondo. Bachelard culmina el capítulo, y con él el libro, con un poema de Rilke:

“Dios que va a aparecésele
Y, que para que esté seguro,
Desarrolla en redondo su ser
Y le tiende sus brazos maduros.

Árbol que tal vez
Piensa por dentro.
Árbol que se domina
Dándose lamentablemente
La forma que elimina
Los azares del viento”¹².

Los valores que resultan de una mirada fenomenológica son tan imprecisos e inacabados como el valor de la redondez, que si terminara por convertirse en algo esférico perdería todo su valor en cuanto a tendencia de perfección divina.

Esta aproximación al encuentro de valores fenomenológicos es fundamental para observar al objeto arquitectónico informal como un objeto físico espontáneo que no deja de transformarse y que continuamente vuelve a comenzar. “Tratemos pues, de trabar deliberadamente los famosos temas fenomenológicos tal como espontáneamente se han trabado en la vida –dice Merleau-Ponty– Tal vez comprendamos luego por qué la fenomenología se ha quedado tanto tiempo en su estado de comienzo, de problema, de acucia” (Merleau-Ponty 1945: 8)

La ciencia como abstracción de la realidad asume una voluntad con una determinada *finalidad*, mientras que, por el contrario, la fenomenología busca en la realidad valores que destaquen su condición de *continuidad*.

¹² Rilke, Rainer Maria, “Poemas franceses”, extraído de Bachelard, Gaston “Poética del espacio” (1957), página 279.

Fenomenología de lo Profundo

Gaston Bachelard en *Poética del Espacio*, desarrolla un juego fenomenológico en el que hace un recorrido vertical de la casa desde el sótano hasta la buhardilla. En él se describen los espacios domésticos comunes a cualquiera, con los nombres que los identifican y que se pueden asociar a formas, tamaños y usos, sin que la idea general de cada lugar varíe mucho.

Estos espacios habituales son a la vez fuente de ensoñaciones en las que cada uno de ellos adquiere una dimensión *cosmogónica* y se convierte en un lugar de evocaciones, sensaciones y recuerdos. La poesía como género fenomenológico tiene la capacidad de asumir un lugar común y transformarlo en otro que intensifique y exagere su esencia. De esta manera Bachelard recurre a “El Anticuario”, de Henri Bosco¹³, para desarrollar una fenomenología del *sótano*. El protagonista de la novela ante una situación imprevista se encuentra en la necesidad de esconderse en el sótano de una casa, y a partir de su entrada en el sótano, el relato deja de ser real y se convierte en una descripción de imágenes fantásticas provenientes del ensueño. El texto deja de ser novela y se convierte en poesía:

“Justo a mis pies el agua surgió de las tinieblas. ¡El agua!... ¡una laguna inmensa!... ¡Y qué agua!... Un agua negra, dormida, tan perfectamente lisa que ni una arruga, ni una burbuja turbaban su superficie. Ni manantial, ni origen. Estaba allí hacía milenios, y allí permanecía sorprendida por la roca, se extendía en una sola capa insensible y habíase convertido en su ganga de piedra, ella misma, en esa piedra negra, inmóvil, cautiva del mundo mineral. Había sufrido la masa aplastante, el amontonamiento enorme de ese mundo opresivo. Bajo ese peso, diríase que había cambiado de naturaleza, infiltrándose a través de la espesura de las losas calcáreas que retenían su secreto. Se había vuelto también el elemento fluido más denso de la montaña subterránea. Su opacidad y su consistencia insólita hacían de ella una materia desconocida y cargada de fosforescencias de las que sólo afloraban a la superficie huidizas fulguraciones. Signos de potencias oscuras en reposo en las profundidades, esas

¹³ Bosco, Henri “L'antiquaire: nocturnal à l'usage des veilleurs et des ombres” (1954) Paris.

coloraciones eléctricas manifestaban la vida latente y el temible poder de ese elemento aún adormecido. Sentí un escalofrío” (Bosco 1954:154).

El sótano se transforma en una cueva de piedra húmeda, sin viento, estática y espesa. La oscuridad en la cueva se intensifica en las puntuales fosforescencias que afloran en “huidizas fulguraciones”, vestigios de una luz intensa que permiten ver la oscuridad. Y la presencia latente de alguna potencia oscura adormecida rememora aquellos miedos infantiles que perduran en la vida. Esta descripción de sótano bien podría pertenecer a unos de los pasajes de “Viaje al centro de la tierra” de Julio Verne. El sótano, por lo general un espacio útil de la casa, se convierte en una cueva cósmica, y de esta manera; la realidad del sótano y la ensoñación de la cueva encuentran su raíz común en la *profundidad*.

Fenomenología de lo Pesado

La influencia de la fenomenología en los procesos creativos del arquitecto Steven Holl ha sido motivo de interés en el mundo del diseño arquitectónico. En una conversación sostenida entre Jeffrey Kipnis y Steven Holl¹⁴ se establece una similitud entre las raíces fenomenológicas de los métodos proyectuales empleados por Holl y el método de actores que se basa en el estudio de animales.

Kipnis explica un ejemplo clásico del cine y el teatro de corte fenomenológico desarrollado por el actor Willy Loman en su preparación para el papel de Lee J. Cobb para la versión televisiva de “Muerte de un Viajante”¹⁵.

“Cobb, un actor de 30 años, viril y carismático, en la cima de su carrera, afronta el construir una interpretación creíble de un personaje que era justo lo con-

¹⁴ Kipnis, Jeffrey, 1999, “Una conversación con Steven Holl”. *El Croquis*, Steven Holl 1996-1999, volumen 93, pág. 11.

¹⁵ Original de la obra de teatro de Arthur Miller bajo el título “Death of a Salesman”. Se estrenó en el teatro en 1949 y luego, en 1966 se realizó una producción televisiva por la CBS. En ambas oportunidades fue interpretada por Lee J. Cobb.

trario –un hombre desesperado, al final de los sesenta y cuya carrera y vida personal están a punto del colapso–. Con el fin de prepararse para el papel, Cobbs se pasa semanas estudiando a un elefante en el zoológico, imitando minuto a minuto cómo se mueve, cómo sostiene su cabeza, cómo observa a su alrededor, cómo se alimenta y demás. Su idea era ésta: «Yo no sé cómo se siente Willy Loman, no puedo saber cómo es de verdad cómo es el devastador y opresivo peso emocional que lo aplasta. Pero sí puedo plasmar en mi actuación la masa y la inercia del elefante; quizá la audiencia perciba el efecto como la carga emocional del personaje» (Kipnis 1999:11).

El valor fenomenológico es capaz de vincular estas dos cosas completamente distintas, por un lado a un personaje humano cuyo oficio es vendedor, y por el otro el comportamiento de un elefante en el zoológico. Su efectividad consiste en identificar un estado emocional pesado, lento y desgastado, con la condición física del elefante curtido, pesado, y encima despojado de su entorno natural y condenado a una jaula en el zoológico. De esta manera la *bisagra* o el *enclave* del valor fenomenológico se ubica en lo *pesado* como estado emocional y como estado físico.



VALORES EN EL OBJETO ARQUITECTÓNICO INFORMAL

El proceso arquitectónico informal no es más que la autoconstrucción de una serie de circunstancias, necesidades y oportunidades, que se cristalizan progresivamente en forma de fragmentos edificados. El aspecto temporal en su sentido fenomenológico se percibe directamente en la composición del objeto arquitectónico informal. Su imagen visual es un compendio de adiciones, uniones y reparos que registra su propio tiempo individual y describe una lógica basada en la acción del presente continuo, tal y como se presenta en la realidad. No hay previsión de un futuro a largo plazo, ni una planificación general, ni prejuicios constructivos: todos los esfuerzos que se vuelcan sobre lo inmediato propinan un contacto ingenuo en la construcción del objeto arquitectónico. Las soluciones arquitectónicas atienden tanto al microevento como a temas de estructura bajo el mismo principio constructivo del bricolaje, en el que predomina el método de comprobación empírico y experimental del ensayo y error. El objeto arquitectónico informal es en sí mismo un proceso siempre inacabado, dinámico y multifuncional, en donde cada elemento construido con carácter provisional se brinda tanto al uso espontáneo y oportuno como al uso para el que originalmente fué concebido. La originalidad del objeto arquitectónico informal en su extensa gama de formas, tamaños, programas y condiciones, se resiste permanentemente a una categorización tipológica que lo reduzca al mundo de las clasificaciones. En esa ausencia normativa y dogmática de la ciencia residen las percepciones subjetivas e individuales que dan sentido a los valores cromáticos contenidos en el proceso de construcción informal.

A continuación se desarrollan tres figuras fenomenológicas que representan algunos de los valores cromáticos más significativos del objeto arquitectónico informal. La *Fenomenología del Fragmento* se plantea como composición arquitectónica y como medida de tiempo. La *Fenomenología del Ensayo* se ubica tanto en el proceso experimental como en el proceso inconsciente. Y la *Fenomenología de lo Simultáneo* se propone desde la poética contenida en la yuxtaposición de formas y funciones arquitectónicas.



Fenomenología del Fragmento

El objeto arquitectónico crece progresivamente. Crece hacia los lados hasta verse obligado a negociar los límites con el vecino y convertirse así en un edificio medianero, y crece hacia arriba aprovechando de manera empírica la resistencia de la estructura de hormigón.

El crecimiento vertical lleva consigo una serie de patrones fácilmente identificables. Las cubiertas suelen ser de láminas metálicas acanaladas pero cuando las posibilidades

permiten ampliaciones, la cubierta se convierte en un forjado y las columnas de hormigón continúan su verticalidad dejando siempre los conectores metálicos disponibles para futuras ampliaciones. De este modo el forjado, que será el piso y soporte de los nuevos espacios, se convierte provisionalmente en su techo. La continuidad de este proceso se evidencia en los materiales de construcción que permanecen, depositados en algún rincón del objeto arquitectónico informal, a la espera de una nueva intervención.

El “dueño” del objeto arquitectónico informal es propietario no porque legalmente lo sea, sino porque literalmente se lo ha apropiado, porque lo ha hecho a su medida y en la medida de sus posibilidades. La forma más rápida y más precisa de conocer al sujeto informal es preguntándole la historia de su casa.

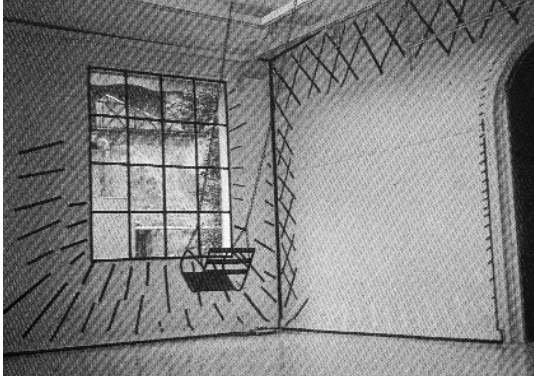
En su relato, de frente a su *objeto arquitectónico informal*, el habitante narrará la historia de su vida; señalando dónde empezó todo, de qué manera evolucionó, cambió, qué ocurría en el momento en que se transformó, que se destruyó o se reconstruyó. Su personalidad se proyecta en su objeto, que ha sufrido, orgulloso, un proceso que fue y que seguirá siendo una continua transformación.

Es un proceso de construcción por fragmentos en donde se construye siempre sobre lo ya construido. En una analogía muy arquitectónica, el psicólogo analítico C. G. Jung explica la estructura del alma humana como una estratificación de fragmentos construidos: “Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su piso superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de estos existe una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glacial. Esta sería mas o menos la estructura de nuestra alma”¹⁶.

A través de sus fragmentos se puede mentalmente reconstruir cada una de las intervenciones que conforman al objeto arquitectónico informal. De esta manera se puede reconstruir su propia cronología y, junto a ella, la historia de su *auto-constructor* que percibe los episodios de su vida en el conjunto de fragmentos.

El proceso de autoconstrucción informal captura temporalidades en sus fragmentos. Algunos ejemplos conocidos en el ámbito formal de la arquitectura y el arte servirán como descripción de esa capacidad natural para grabar el tiempo que tiene el objeto arquitectónico informal. El tiempo que se registra es un tiempo fenomenológico difícil de capturar porque pertenece al presente continuo. Son instantes cargados de intriga porque están en movimiento como si fueran fotografías independientes que conforman una película continua. De esta manera el objeto arquitectónico informal registra el tiempo *individual*, siempre en *movimiento* y siempre en *desequilibrio*.

¹⁶ C. G. Jung, *El acondicionamiento terrestre del alma*, “Ensayos de psicología analítica”. Esta cita está tomada de la introducción del libro “Poética del Espacio” de Gaston Bachelard, de la página 28.



“Luz y Metales”(1976), Juan Navarro Baldeweg. Instalación presentada en la Sala Vinçon

Luz y metales

En la instalación realizada por Juan Navarro Baldeweg en 1976 bajo el título *Luz y metales*, se percibe toda una interpretación fenomenológica, muy ligada a la ensoñación de la poética del espacio y concentrada en la captura de un instante. La instalación es una sala de paredes blancas pintadas con tiras entrecortadas de color verde, azul, amarillo, negro y rojo, evocando el exterior, con una ventana grande contrapuesta a un columpio detenido durante la acción de mecerse, “suspendiendo el tiempo en un instante y polarizando la visión en el momento feliz que rememora la experiencia infantil de la ingravidez, mientras la luz queda detenida y fijada a su foco natural, la ventana, mediante líneas y vectores en una escenificación de ecos vermeerianos”¹⁷ (Ábalos 2000: 97). La instalación logra cerrar un punto de oscilación, de desequilibrio físico, ligado a la experiencia sensorial que abraza la ingravidez en un instante que se escapa.

La captura del tiempo atrapa una doble condición, física y sensorial, que brota de la ingravidez. Refiriéndose a la instalación, su autor dice: “En el espacio real viene a reproducirse la característica de un diseño a mano libre, de modo que la habitación asuma una dimensión que se corresponde al apunte, al boceto, al autor”¹⁸ (Navarro Baldeweg 1990: 72). La forma en que se representa la instalación, con esas líneas de colores primarios dibujadas infantilmente, revela claramente la voluntad manifiesta de plasmar un acto informal, individual.

La captura del tiempo atrapa una doble condición, física y sensorial, que brota de la ingravidez. Refiriéndose a la instalación, su autor dice: “En el espacio real viene a reproducirse la característica de un diseño a mano libre, de modo que la habitación asuma una dimensión que se corresponde al apunte, al boceto, al autor”¹⁸ (Navarro Baldeweg 1990: 72). La forma en que se representa la instalación, con esas líneas de colores primarios dibujadas infantilmente, revela claramente la voluntad manifiesta de plasmar un acto informal, individual.

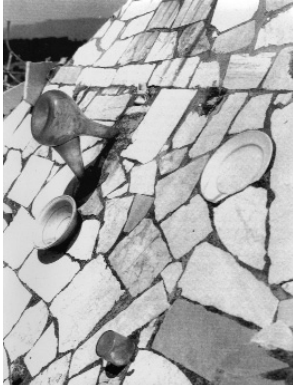
¹⁷ Ábalos, Iñaki, “La Buena Vida, una visita guiada a las casas de la modernidad” (2000) Barcelona. La cita es extraída del capítulo 4, llamado *Picasso de vacaciones: la casa fenomenológica*.

¹⁸ Navarro Baldeweg, Juan, “Opere e Progetti” (1990) Milan. La instalación llamada *Luz y metal* fue realizada en la sala Vinçon en Barcelona en 1976. Otra referencia se puede conseguir en: González, Angel, “Pinturas. Juan Navarro Baldeweg” (1986) en *De una habitación a otra*.

Otro ejemplo en esta línea de pensamiento proviene de un arquitecto esencialmente informal y a la vez reconocido por el gremio académico (formal). Se trata de Josep Llinás. Un repaso por alguno de los títulos de textos que se refieren a su obra pueden servir como testimonio simbólico de su excelente oficio, discreto, despreocupado, de mente asimétrica, informal. *Si pudiera desaparecer al arquitecto, Una permanente renuncia, La arquitectura de la naturalidad, Una conversación o el aplauso del italiano, Sobre la relativa importancia de la forma, Deshacer y construir, Un fracaso esplendoroso, Mejor despeinado o Saques de esquina*, estos últimos escritos por él¹⁹. Ante la tarea de escribir un artículo que presentara la obra monográfica de Llinás, Josep Quetglas esquivó erudiciones y recrea la presentación como una conversación informal que dos arquitectos ficticios sostienen en un bar mientras siguen la final del Roland Garros. La arquitectura de Llinás no es aparentemente frontal. Son como su *Saques de esquina* que busca el pase de gol desde la oblicuidad

Su actitud profesional se despoja de ese arquitecto estrella que forma parte de un sistema universal, el *star system*. Llinás se interesa por la espontaneidad en la arquitectura, y por ello; ante un ojo poco sensible sus edificios desaparecen fundiéndose en el contexto. “Esta actitud –dice Llinás– creo que es la única que posibilita el que aparezca un edificio como fragmento de realidad que no existía anteriormente, como una nueva identidad que revela la prodigiosa capacidad del hombre para darle un sentido al mundo” (Llinás 2002: 33). La forma arquitectónica la entiende a partir de datos objetivables y reales, y no como una cosa más que deba sumarse a los requerimientos.

¹⁹ *Si pudiera desaparecer al arquitecto* y *La arquitectura de la naturalidad* están registrados en “Pep Llinás, Arquitecturas de autor” (2005), AA número 35, T6 ediciones, Pamplona, España. *Una permanente renuncia* y *Una conversación o el aplauso del italiano*, están registrados en: “Josep Llinás 2000-2005. La disolución de la imagen” (2006) *El Croquis* número 128. Madrid. Sobre la relativa importancia de la forma, *Deshacer y construir, Un fracaso esplendoroso* y *Mejor despeinado* son textos originales de Josep Llinás recopilados en “Josep Llinás, Saques de esquina” (2002), Pre-textos de arquitectura, Valencia, España.



La cubierta de la “Casa Bofarull” (1914) diseñada por Josep Maria Jujol

El techo de Bofarull

En el artículo dedicado a uno de sus arquitectos predilectos, Josep María Jujol, Llinás explica un proceso simultáneo de diseño y construcción que abstrae un momento cotidiano y doméstico, y concretiza uno de esos instantes fugaces que no tienen nombre pero que perduran como una imagen inconsciente.

En su texto escrito en 1986, *Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo*, Llinás imagina la mañana de Jujol el día en que definió la cubierta de la torre de la casa de Bofarull, en Els Pallaresos²⁰. En su casa, describe Llinás, antes de ir a la obra, los restos desordenados en la cocina después del desayuno ocupan la atención de Jujol. Con una curiosidad infantil se aproxima a cada uno de los elementos que lo componen. Restos de comida, la vajilla descompuesta sobre la mesa y la pila de fregar, pequeños platos que dispuestos de manera azarosa han conseguido un equilibrio natural, inestable, un tazón a medio voltear. Todos los objetos los observa Jujol como si estuvieran destituidos de sus funciones, los toma, aprecia lo liso de su superficie, los escucha, los hace sonar contra otros objetos, y como buscando una definición más precisa del sonido acaba por romper algunos. Identifica maravillado un tazón a medio voltear que aún conserva un poco de líquido que describe la única horizontal perfecta; juega con él hasta que de pronto descubre la inquietante forma de un porrón intacto en el suelo. Todo este despliegue de objetos los recoge Jujol y los lleva a la obra de la casa de Bofarull donde le aguarda un techo inclinado que reviste con todos estos objetos y fragmentos. De esta manera compone el genuino mosaico *trencadís* catalán que se compone no solo de fragmentos de losas sino de una verdadera vajilla con platos, con un porrón y con aquel cuenco que, gracias a la inclinación del techo, aún retiene aquel líquido, posiblemente un café convertido ahora en agua de lluvia.

²⁰ La casa Bofarull fue proyectada y construida por Josep Maria Jujol en Els Pallaresos, provincia de Tarragona, Catalunya, España, en 1914.

El asombro de Llinás ante este fenómeno perceptual tiene mucho que ver con la estrecha relación o la unidad que existe en la materialización arquitectónica de una realidad. “La excepcional mirada de Josep Ma. Jujol la mirada que prestaría idéntica atención a un lingote de oro que a un ladrillo, atento tan sólo a reconocerlos en base a sus atributos perceptivos, retrotrae al mundo a su condición original, anterior al conocimiento y no existe mediación entre realidad y representación” (Llinás 2000: 41). Esta observación difícilmente puede ser más explícita en su definición de Jujol como arquitecto fenomenólogo, que se interesa por los atributos perceptivos antes de los conocimientos previos, que *retrotrae al mundo a su condición original*, y que utiliza el presente continuo como un recurso de diseño capturándolo y manteniéndolo vivo.

Josep Quetglas destaca este aprecio por lo inacabado al recordar la conferencia en la que Llinás explica la rehabilitación del edificio del Gobierno Civil de Tarragona. Su conferencia comienza por mostrar una fotografía del edificio en su estado antes de la rehabilitación, con un aspecto penoso, degradante, con añadidos irrespetuosos, cables expuestos sobre la fachada agujereada, en fin, la huella de un uso intenso y sin contemplación. Luego explica todo el proceso exhaustivo de rehabilitación, detalle a detalle una depuración impecable propia de alguien que conoce y admira profundamente la obra original que tiene entre manos hasta que por fin culmina su exposición con una fotografía de la obra acabada tomada desde el mismo lugar que la primera, revelando de una manera mágica el cambio efectivo y emocionante. Al cabo de unos instantes cuando ya parecía que la conferencia había finalizado magistralmente, Llinás vuelve a proyectar aquella primera imagen del pobre objeto arquitectónico usado y desgastado, y culmina diciendo: “A mi también me gustaba así”²¹.

²¹ Quetglas, Josep *Una conversación o el aplauso del italiano*, en: “Josep Llinás 2000-2005. La disolución de la imagen” (2006) *El Croquis* número 128. página 58. Madrid. El edificio del Gobierno Civil de Tarragona (1963) fue diseñado por Alejandro de la Sota. Fue restaurado entre 1985 y 1986 por el propio autor junto con Josep Llinás.

El interés de Llinás por lo inacabado es claro. Su intervención en el casco antiguo de Barcelona en Sant Agustí Vell logra ese paso atrás del arquitecto contemporáneo que escucha y dialoga con la historia de su contexto.

En este lugar histórico de la ciudad, sujeto a tremendos cambios y fuertes intervenciones, comenzando por el deslumbrante mercado de Santa Caterina y continuando a través de nuevas edificaciones de colores casi deslumbrantes, se esconden dos edificios de Llinás. Uno de ellos es una rehabilitación de una edificación que iba a ser demolida. A pesar de su estado de deterioro sumado a las nuevas edificaciones circundantes de gran rentabilidad inmobiliaria, se insiste en conservar el antiguo edificio porque pertenece a una tipología propia del casco antiguo. Su valor radica en la suma de fragmentos históricos que lo componen. Llinás lo describe partiendo por los primeros muros estructurales hechos en tapia que son continuados, luego de una ampliación vertical, por muros de albañilería de piedra, que por último, en el siglo XVIII, se produce otra intervención que culmina el edificio en estructura de ladrillo de arcilla. En vez de aniquilar todos estos estratos y proyectar un edificio de nueva planta, la propuesta de Llinás de conservar el edificio está cargada por un deseo de participar en otro de los capítulos del edificio.

Los fragmentos de Muuratsalo

El método fragmentario de evocar la temporalidad recuerda al metafórico patio central de la casa de Alvar Aalto en Muuratsalo²². Suelos y paredes están compuestos por fragmentos de paneles de ladrillo de diferentes tamaños dispuestos como parches rectangulares sobre las superficies. Distintas texturas de ladrillos definen cada fragmento; unos más grandes que otros, algunos más alargados y otros pequeños y cuadrados; algunos están trabados y otros son de juntas continuas, los colores y tonalidades varían, así como los sentidos compositivos en ver-

²² Alvar Aalto construyó esta casa de verano para él y su familia en Muuratsalo, Finlandia en 1953.



El patio de la “Casa en Muratsaalo” (1953) diseñada por Alvar Aalto

tical o en horizontal. Las paredes y suelos son una composición abstracta que carentes de función parecieran ser experimentos aplicados al material; al ladrillo.

Es un patio exterior que por la configuración de sus paredes perimetrales pareciera haber sido un lugar techado. Las paredes mantienen virtualmente la pendiente real del techo de la casa. Se produce una alusión a un lugar que pareciera haberse transformado en el tiempo. “Estos experimentos fueron tan estéticos como técnicos: estamos en el mundo de la metáfora otra vez, porque ¿qué son estas paredes si no intimaciones de ruinas-pasado, o quizás por venir?²³” (Weston 1995: 121). Aquel techo virtual, que no existe pero que pudo haber existido, se mantiene presente de la misma manera que aquellos experimentos en forma de parches de ladrillo evocan las huellas de antiguas aberturas útiles que han sido intervenidas y clausuradas empíricamente.

²³ Weston, Richard. “Alvar Aalto” (1995) Phaidon. La cita original es en inglés: “These experiments were as much aesthetic as technical: we are in the world of metaphor again, for what are these walls if not intimations of ‘ruins’- past, or perhaps to come?” en la página 121.

La representación fenomenológica es capaz de congelar ese instante intrapalable e impronunciable, lleno de sensaciones y percepciones. La captura del tiempo en el espacio y en el objeto arquitectónico ha sido ilustrada desde la poética fenomenológica, en lo efímero de la instalación de Baldeweg y en lo escultórico de la obra de Jujol y en lo metafórico del patio de Aalto.

- 1.- Experimentos con madera de Alvar Aalto.
- 2.- Estudio para Remy Zaugg (1997) diseñado por Herzog & De Meuron

Esos mismos valores surgen de manera espontánea en el objeto arquitectónico informal. Su continuo crecimiento fraccionado, que como una película compuesta de miles de fotogramas, atrapa ese instante poético rememorativo, inestable y expectativo, que se escurre en su propio movimiento inacabado.



El tiempo geológico

La representación física de lo inacabado en el objeto arquitectónico no es más que manifestaciones de una fusión compleja de usos que se despliegan a lo largo de un futuro imprevisible. ¿Intentar prever ese futuro de manera que no sea absolutamente impredecible sería acabar con la esencia de lo informal? ¿Se pueden establecer guías racionales que sean compatibles con ese despliegue de espontaneidad? Encontrar en el razonamiento de la arquitectura formal

una especie de medida que se relacione con lo voluble y espontáneo de los usos informales es una tarea contradictoria en si misma.

Los experimentos en madera de Alvar Aalto son metáfora de este planteamiento. Sobre trozos de madera rectangular con cierto espesor se producen varios cortes precisos longitudinales que a modo de peine se mantienen a la misma distancia

entre ellos. Estas incisiones longitudinales matemáticamente calculadas rompen parcialmente la unidad compacta del trozo de madera para convertirse en finas bandas perfectamente paralelas. El tiempo y la humedad actúan sobre esta prefiguración y la transforma continuamente en sinuosidades orgánicas desplegando azares de tiras que encuentran una forma parcialmente espontánea.

En este sentido es interesante el concepto de *entropía* como medida del desorden de un sistema. Un cristal, por ejemplo, es una masa de sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas de mucha menor entropía que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden.

La obra de los arquitectos suizos, Herzog y De Meuron que recoge este interés en la entropía y el tiempo geológico, han realizado numerosos experimentos sobre materiales en los que se puede medir la incidencia del tiempo. Tanto en el pequeño estudio del artista Rémy Zaugg como en la fábrica Ricola²⁴, utilizan el mismo método arquitectónico con el empeño característico de revelar la estética visual y perceptual en su estado puro y sin interferencias funcionales. Las aguas de lluvia en ambos edificios son distribuidas en el techo y filtradas a través de una cornisa de lámina metálica oxidada para luego deslizarse, empapando y tiñendo, uniformemente toda la superficie de los muros de hormigón que hacen de fachadas laterales.

El muro se convierte en un lienzo en el que se graba el paso del tiempo. La humedad y el óxido del metal lo tiñen continuamente, dibujando sobre él imágenes en continua transformación. De este modo el objeto arquitectónico es capaz de capturar un *tiempo geológico* dinámico en lugar de aquel instante poético fenomenológico.

²⁴ Los proyectos de Herzog y De Meuron para el *Estudio Rémy Zaugg* (1995-1997) Mulhouse – Pfaltz, Francia y el *Almacén y Sede de la Fábrica Ricola Europe* (1992-1993) Mulhouse-Brunnstalt, Francia comparten las mismas ideas formales y volumétricas. A pesar de las diferencias en cuanto a tamaño, las plantas mantienen las mismas proporciones al igual que las secciones. De la misma manera se repite el tratamiento de las fachadas laterales de muros de hormigón.

El objeto arquitectónico informal ofrece una superficie llena de relieves y fragmentos que responden a una serie de situaciones funcionales que, como el agua que deja su impronta sobre el liso muro de hormigón, quedan registradas en su composición fragmentada. La ampliación familiar, quizás un pequeño negocio oportuno o un espacio para ofrecer en alquiler, hacen de su composición un conjunto formado por fragmentos que sobresalen o se esconden, que se elevan y se apoyan, que se refuerzan o que desaparecen dentro de la propia construcción, que se revisten, que se pintan, y que tienen una razón de ser propia porque responden a las necesidades y posibilidades del momento.

El objeto arquitectónico informal tiene la capacidad de capturar un *tiempo funcional*.

Fenomenología del Ensayo

“Informe... no podía tener una definición; sólo podía tener un cometido, pues su cometido es destruir el universo de las clasificaciones *desclasificando* el lenguaje, o llevándolo al mundo.”

Georges Bataille ²⁵

Imaginemos al autoconstructor, *sujeto informal*, sobre su techo provisional, encima de aquel forjado con arranques estructurales de columnas de hormigón y conectores metálicos sobresalientes que facilitan el crecimiento vertical. El sujeto informal, con las necesidades y posibilidades requeridas para comenzar su pequeña obra, se enfrenta a la planta de su proyecto de pie sobre ella.

A través de pasos y movimientos es capaz de dibujar una distribución espacial en relación con su programa, es decir; con sus necesidades o intereses particulares. A partir de allí construye asumiendo un proceso de ensayo y error en el que verifica en sitio que la percepción real se corresponde a lo que imaginó. Comienza en primer lugar considerando las partes inferiores del espacio, colocando bloques y tabiques, y progresivamente levanta la planta en sentido vertical. El objeto arquitectónico informal se construye y se proyecta de abajo hacia arriba.

²⁵ Durante las décadas de 1920 y 1930, George Bataille fundó su propia revista que tituló Documents como alternativa al grupo de artistas y escritores surrealistas. En esta revista publicó un diccionario dentro del cual se definió el concepto de *Informe*. La cita ha sido extraída de: Foster, Hall, et. al. “Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad” (2006) Madrid. Edición original (2004) Londres.



La arquitectura informal es un proceso de autoconstrucción cuyo método se basa en el bricolaje

Continúan las columnas sin olvidar mantenerlas abiertas en su extremo. Se elevan las paredes y progresivamente se ubican las aberturas y ventanas en los lugares que se adecuan a su percepción visual directa en el lugar. El resultado exterior del objeto arquitectónico informal es consecuencia de un proceso interno más que de una reflexión que se desprenda del propio objeto y lo observe a la distancia. La apariencia externa es consecuencia de un diseño y una construcción que surge desde adentro hacia fuera.

Si sus posibilidades no se han agotado procede a techar algunos espacios, probablemente con una ligera lámina de zinc acanalada, mientras se ocupa de la

instalación de cerramientos de ventanas en carpintería metálica que protege a la vez que ventila, y así sucesivamente hasta resolver las proezas que significan los empalmes de tubos de aguas y las conexiones eléctricas.

De esta manera el sujeto informal revela sus capacidades como constructor de la pequeña escala, como un verdadero *bricoleur* que trabaja con sus manos en la materia, que recicla, que pone el ojo en el “micro evento” y que afronta acontecimientos imprevistos que nunca acaban. No sería raro que sus ensayos de construcción, una vez realizados, acaben obsoletamente desfasados con respecto a su intención inicial, lo cual no significa que haya sido inútil su labor (BERENSTEIN-JACQUES 2001: 25).

Se propone una visión del objeto arquitectónico informal como un ensayo; como un experimento topológico de bricolaje inacabado que atiende al microevento interior hasta convertirse en un objeto extrovertido *llevado al mundo* de una manera prácticamente inconsciente.

El Laberinto Topológico de Jacques Tati

Una referencia en este sentido con la que se puede incursionar dentro del mundo de la arquitectura académica podría ser proporcionada por las maravillosas lecciones de Jacques Tati. Sus películas han sido más que influyentes para el reaccionario pensamiento fenomenológico frente a las formales visiones del dogmatismo.

En particular, su película *Mon Oncle* (1957) es una verdadera clase magistral de informalidad frente a las restricciones normativas de la formalidad. En ella Tati no sólo es actor y director, sino arquitecto escenógrafo que junto a Jacques Lagrange, diseñaron dos modelos habitacionales completamente antagónicos y minuciosamente elaborados. A lo largo de la visita guiada por las casas de la modernidad de Iñaki Abalos en *La Buena Vida* (2000), se le atribuye a la arquitectura de Tati la capacidad de servir como modelo tanto para la casa *positivista* como en la *casa fenomenológica*.

Por un lado, la casa de una modernidad purista y sin contexto, que responde a la extrema funcionalidad, practicidad y pulcritud, es caricaturizada por una familia envuelta en una *máquina para vivir* que anula la espontaneidad ofreciendo calculadas peripecias a partir de presionar botones.

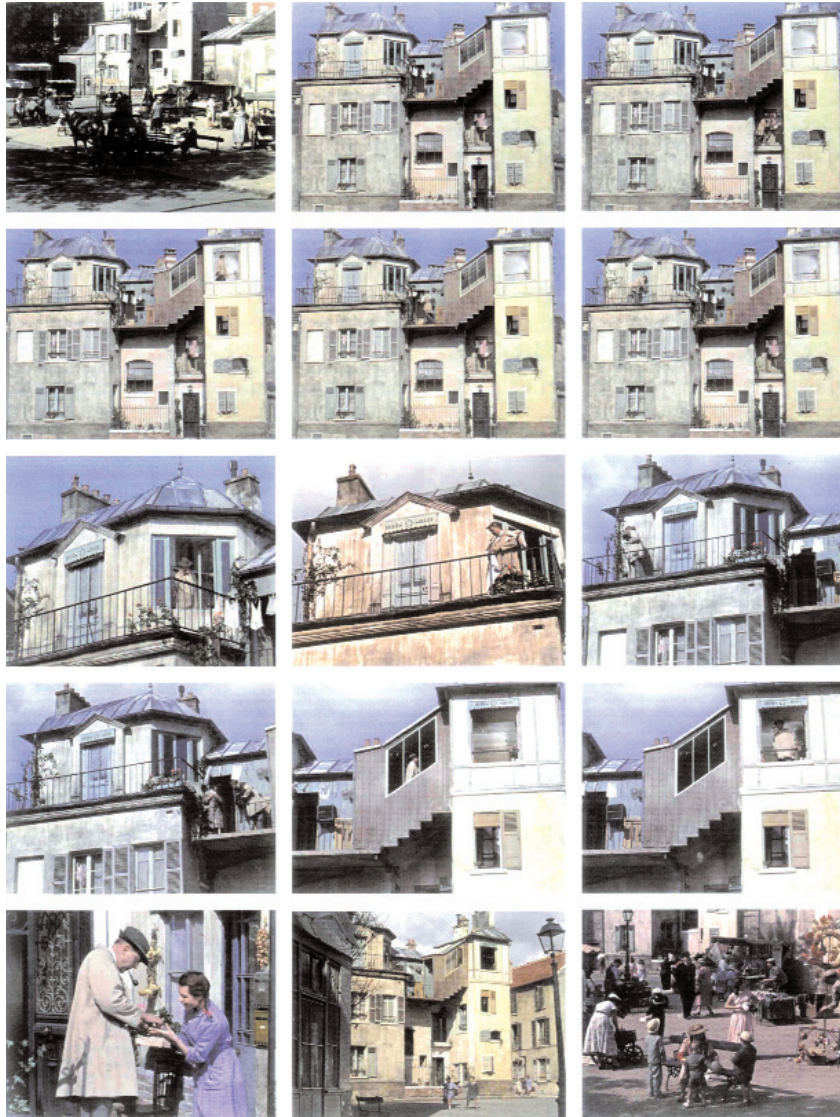
Por otro lado, una casa de vecindad tradicional sumergida en el típico mercado callejero que responde la naturalidad progresiva del presente, es también caricaturizada por un personaje (el *tío: Monsieur Hulot*) *brindado al mundo* que entra y sale, con despistes y vagabundeos sensoriales, en su inconsciente laberinto topológico compuesto por fragmentos.

Este laberinto topológico en el que Monsieur Hulot se cruza accidentalmente con sus vecinos, ha servido como instrumento para cuestionar normativas urbanas de habitabilidad. Ejemplo de ello se puede extraer de la ciudad de Barcelona a partir de un Decreto que dice lo siguiente: “Si las piezas de una vivienda están situadas en un local discontinuo, la comunicación entre ellas debe hacerse por medio de un espacio exclusivo de la vivienda”.

¿Y si las piezas de una vivienda están situadas en un local discontinuo? Se cuestiona en un artículo publicado en la revista *Quaderns*²⁶. Se plantea una reflexión acerca de la vivienda contemporánea que cuestiona lo indisoluble y unitario de la vivienda compacta para proponer una visión más flexible que reconozca la casa como una suma de piezas satélites. Una *casa discontinua* como la de Monsieur Hulot que entra desde el mercado, como si fuera una prolongación doméstica, al interior de un inmueble enrevesado que describe recorridos absurdos llenos de subidas y bajadas, encuentros improvisados, apariciones, desapariciones y vueltas hasta que, finalmente, lo conducen a lo alto de su buhardilla desde donde se entretiene con la naturaleza.

²⁶ Montey, Xavier “¿Y si las piezas de una vivienda están situadas en un local discontinuo?”, (2007) traducción de Jordi Palou, en *Quaderns d'arquitectura i urbanismo*, número 253 Primavera de 2007. El Decreto al que se hace alusión es el 259/2003 del 21 de octubre.





Fotogramas del Film
"Mon Oncle"
(1957) de Jacques
Tati, en donde se
describe un objeto
arquitectónico infor-
mal a través de su
laberíntico recorrido
topológico.

El reclamo a la intransigencia normativa viene dado por la convicción de que las nuevas soluciones surgen a menudo de las irregularidades informales y que, en lugar de ignorarlas lo que exige el reto es una labor imaginativa que las observe y asimile. Monsieur Hulot y su casa *fenomenológica* condensan la ingenuidad infantil sumergida en el presente; inconsciente de acciones que repercuten sobre un futuro laberíntico. Monsieur Hulot sin duda carecía de recursos –dice Ábalos– y sin embargo habitaba a la vez un minúsculo espacio y la ciudad entera, desde el centro hasta la más remota periferia, en plena actitud poética, demostrando que la imaginación, a veces, es capaz de vencer a la miseria (ÁBALOS 2000: 108).

El objeto arquitectónico informal termina reuniendo con gran ingenuidad un compendio de ensayos y experimentos de pequeña escala que resultan incoherentes en una lectura general, pero que, sin embargo; ofrecen un valor único y original como herramienta al servicio de repensar las normativas. El objeto arquitectónico informal no es preconcebido ni es acabado, y es por ello que carece de un aparente orden global que le dé sentido y coherencia al conjunto. Los proyectos de habilitación física en Caracas se esfuerzan por formalizar la informalidad, mientras que otros arquitectos se interesan por informalizar la arquitectura.

Esta suma de fragmentos con lógicas individuales compone un objeto azaroso y absurdo si se aprecia en su totalidad, pero sus irregularidades formales, lejos de ser fortuitas, son sencillamente una manifestación de la irregularidad de las necesidades inmediatas y reales.

Informalidad y Representación

La comprensión de un mundo inacabado se hace explícita con mucha frecuencia en la obra del arquitecto Enric Miralles. Su proceso de diseño no acababa nunca, siempre algo que añadir, algún experimento, una modificación de última hora en la propia obra, y aunque el proyecto ya hubiera sido entregado, sus



ideas se trasladaban a otros proyectos en donde continuaban cogiendo forma y de donde surgían enlaces con nuevas ideas.

Esa progresión fragmentada del objeto arquitectónico informal se desarrolla a partir de nuevos usos –necesidades– y por ende nuevas formas que cambian continuamente transformando su configuración volumétrica y que además, se hace perfectamente visible en el propio objeto. Es prácticamente un ejercicio que Miralles hace a la inversa cuando observa un edificio: “Realmente lo que más me interesa de los edificios es que, cuando los ves y los empiezas a conocer mejor, te das cuenta de que han sido antes de muchas otras formas, no radicalmente, pero sí desde el cambio de uso. Cualquier construcción que ha sido capaz de sobrevivir el paso del tiempo, por propia definición es una continua transformación...”²⁷.

A partir de imágenes o por lo evocativo del fragmento, desde pequeños detalles hasta en edificios completos, se hace fácil identificar en la obra de Miralles su interés por manifestar lo inacabado. Su proyecto de rehabilitación de una vivien-

1 - 2.- “La Casa de la Clota” (1999) diseñada por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (Permio FAD de Arquitectura 1999)

3.- Objeto arquitectónico informal. Petare Norte, Caracas

²⁷ En “Apuntes de una conversación informal” con Emilio Tuñon y Luis Moreno Mansilla, página 12. *El Croquis* número 100-101 Enric Miralles y Benedetta Tagliabue 1996-2000.





da unifamiliar en el barrio de La Clota²⁸, en Barcelona, es un ejemplo excesivamente directo, en términos formales, al compararse con el objeto arquitectónico informal. Las imágenes son idénticas. Tienen los mismos colores, formas, tamaños y materiales, sin embargo; pareciera no haber una razón sustancial por la que Miralles condena sus fachadas con ese aspecto inacabado y pobre que no se explica por escasos recursos económicos.

La puerta de acceso de chapa de aluminio grabada, bloques de ladrillo de cerámica perforados, el enfoscado de mortero que se esparce fortuitamente, las gárgolas de chapa metálica, los cables de electricidad a la vista, en fin; todos los recursos formales utilizados producen un resultado caricaturesco del objeto arquitectónico informal.

Una aproximación a la especificad *funcional* del problema arquitectónico podría explicar el por qué de la apariencia formal de esta casa. El proyecto implicaba la unión de dos casas que eran independientes, la ampliación de algunos espacios, y la restauración de la construcción preexistente. Las necesidades y posibilidades del cliente resumidas en: unión, ampliación y restauración; se conjugaron en este pequeño proyecto.

Las *ampliaciones* provocaron nuevos sistemas de circulación interna y modificaron la configuración del jardín. Un trastero en forma de volumen aislado, el ensanche de un muro perimetral y la irregularidad geométrica, tanto del otro muro medianero como de la fachada de acceso, definen un espacio exterior irregular que se esparce más como un patio que como un jardín, deformando los límites entre el adentro y el afuera.

La *unión* de las casas consiste en perforar en determinados lugares el muro original que las separaba para vincular los espacios. Un pequeño aseo en forma de volumen prismático se ubica, aislado, en el vacío de una de las perforaciones del muro,

²⁸ Estudio de arquitectura EMBT. Rehabilitación de la Casa de La Clota, ubicada en Vall d'Hebrón, en Barcelona, España. Fue proyectada y construida entre 1997 y 1999. Merecedora del premio FAD, 1999.

percibiéndose desde ambos lados del muro. La articulación en la entrada rompe la geometría regular preexistente de ambas casas y las enlaza espacialmente.

La *restauración* mantuvo algunas vigas, frisos, escaleras y partes del antiguo muro que las dividía. El recorrido interno se compone tanto por escaleras y pasarelas suspendidas de nueva construcción como por escaleras originales transversales de doble tiro conservadas de una de las casas. La geometría general deriva de las formas ortogonales originales, que truncadas unas con otras generan una secuencia de espacios oblicuos. Estas combinaciones de añadidos, reparos y ensambles, son el motor que genera la forma del objeto arquitectónico informal.

El micro ensayo *bricoleur* como representación de lo inacabado cobra aquí una intensidad justificada en cuanto a que se corresponde con el proceso informal de hacer arquitectura. La casa está cargada de símbolos informales que evocan su continua evolución. No se esconde nada. Los libros de la biblioteca colocados sobre estanterías despliegan una extensa y azarosa variopinta cromática. Hay muy pocas puertas. Se exponen a la vista las vigas y los techos originales a medio pintar. El cableado eléctrico dibuja siluetas infantiles sobre las superficies de las paredes. Surgen diferentes suelos, distintos tipos y tonalidades de maderas que se empalman en fragmentos como una especie de superficie trabajada con parches (*patchwork*). En fin, es un compendio de imágenes que revelan las formas anteriores de la casa, sus procesos, y mantienen la vitalidad del presente continuo.

Kiasma: De adentro hacia fuera

El aspecto físico del objeto arquitectónico informal con su composición orgánica llena de protuberancias desordenadas, aberturas azarosas, voladizos irregulares y escaleras despiezadas; responde a un modo de construir empírico, que parte de un espacio y se desarrolla hacia fuera, hasta resultar en una forma determinada.

Este *modus operandi* está muy en sintonía con la actitud fenomenológica; como ensayos descriptivos en relación directa con la experiencia individual. Es una suerte de explosión espacial que parte del contacto directo entre el *sujeto infor-*

Museo Kiasma de Arte Contemporáneo en Helsinki (1998) diseñado por Steven Holl

- 1.- Espacio Interior del edificio construido
- 2.- Dibujo conceptual en perspectiva, a partir del cual se desarrolla el proceso de diseño



mal con su espacio individual. Se construye el espacio, se va ajustando a sus medidas y progresivamente se extrovierte con una forma resultante con aspecto impredecible, sorprendente.

La obra de Steven Holl está cargada de influencias fenomenológicas en muchas dimensiones. Su arquitectura conjuga aproximaciones conceptuales y enfoques fenomenológicos. Los textos de Bergson y Merleau Pontí, entre otros, lo llevaron a escribir *Anchoring*²⁹, un manifiesto que establece conexiones entre la fenomenología y la arquitectura buscando abarcar lo impredecible.

El proyecto para el museo Kiasma en Helsinki, es clarividente con respecto a esa mezcla entre lo conceptual y lo fenomenológico. El nombre de “Kiasma” (térmi-

²⁹ Holl, Steven, “Anchoring”. 1989, New York, Princeton Architectural Press.

no biológico) lo toma de Merleau Ponty, que se refiere al entrecruzamiento de estructuras. Su interés por esta idea lo ha llevado a desarrollar textos y proyectos recogidos en su libro *Intertwining*³⁰ (Entrecruce).

El proceso de diseño para el museo entrelazaba una *estrategia conceptual* que atendía a los problemas urbanos y naturales de Helsinki. El solar ocupa un lugar de confluencias urbanas; el Parlamento, el Finlandia Hall, diseñado por Alvar Aalto, el Museo Nacional y la Estación de Ferrocarril, diseñado Eliel Saarinen; y también un vínculo entre la tierra y el agua con la bahía de Töölo.

Paralelamente se atendió a una *estrategia fenomenológica* en relación a la experiencia perceptiva del proyecto, a sus espacios y sus conexiones, concibiéndolos a partir de imágenes perspectivas sin contemplar escalas o representaciones en planta o secciones.

El propio Steven Holl describe su proceso de diseño de la siguiente manera: “Al principio había también una serie perspectiva de espacios, habitaciones separadas conectadas a través de una perspectiva que se nos va revelando... Todo eso estaba en el primer dibujo conceptual. (...) Después utilicé dibujos perspectivas en acuarela, hechos siempre antes de que las plantas quedasen definidas. A menudo, les doy estos dibujos a la gente del estudio para que construyan maquetas a partir de ellos, y después intentar dibujar los planos, ya que para mí las cuestiones perspectivas tienen preferencia sobre las plantas” (Holl 1996)

Durante el proceso de diseño se evitan las representaciones abstractas, bidimensionales, y se recurre más bien a una exploración del espacio tridimensional desde adentro, desde lo más cerca de la percepción directa en el espacio. Los dibujos en acuarela de Steven Holl evidencian las intenciones perceptivas de luz, color y forma. Se diseña el espacio a partir del tanteo perceptual como vía que conecta con la experiencia directa en el lugar.

³⁰ Holl, Steven. “Intertwining”. 1996, New York, Princeton Architectural Press.

El dibujo inicial en acuarela del espacio central fue de las primeras variables que determinaron el desarrollo del proyecto. En él se concibió un espacio fugado cubierto por un techo tragaluz, compuesto por una rampa curva que asciende entre dos paredones ligeramente inclinados y con algunas aberturas. Todas sus líneas curvadas, cóncavas y convexas, confluyen en un foco que recoge sus direcciones al tiempo que las proyecta hacia fuera, en sentido contrario, dilatando el espacio. Ese foco, que apunta al *entrelace* de lo natural y lo construido, concentra e irradia al espacio en su curvatura.

Esa fue la idea de espacio a la que luego le introdujeron medidas y geometrías que se extendieron hasta definir sus perímetros y fachadas “impredicibles”. La marquesina de entrada es un largo techo rectangular que se prolonga horizontalmente en el mismo sentido que el espacio interior y se apoya sobre una pequeña estructura independiente del edificio. La marquesina se proyecta al exterior como si fuera el producto de una inercia espacial interna que explota y desprende sus partes hacia el exterior, depositando el techo y su pequeña estructura de soporte como piezas aisladas del edificio, entregadas al espacio público. Algo similar ocurre en la fachada posterior que resulta de una forma que se abre progresivamente hasta convertirse en una gran ventana urbana, que se fragmenta de acuerdo a los espacios y usos internos.

En este caso, el proyecto arquitectónico demuestra un proceso espacial que bien podría servir como ejercicio de diseño. Imaginar un espacio interior en función de un concepto fenomenológico general del proyecto, como el *Kiasma*, y a partir de ahí, desarrollar ese *espacio-fenómeno* de tal manera que su evolución sensorial (perspectiva, luz, tamaño, textura, etc.) despliegue consecuencias a niveles constructivos, contextuales, programáticos, y demás variables necesarias para llevar a cabo la efectiva ejecución de la forma arquitectónica. El proyecto del museo Kiasma en su dimensión fenomenológica recurre al ensayo informal como extroversión del espacio interior que se desarrolla desde adentro hacia fuera.

Fenomenología de lo Simultáneo

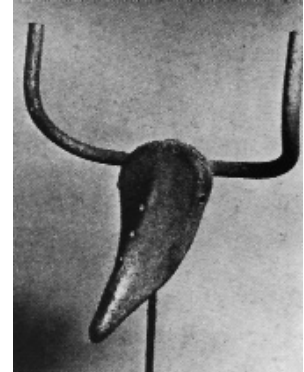
Una frase inacabada y sugerente produce cierta intriga porque ella misma permite múltiples finales o continuaciones. El objeto arquitectónico informal, inacabado y lleno de provisionalidades, concentra una considerable multiplicidad funcional.

Los elementos provisionales que van conformando al objeto arquitectónico informal, llevan consigo dos tipos de uso; en primer lugar, el uso previsto que cumple con el propósito funcional original; y en segundo lugar, el uso oportuno que surge de la realidad cotidiana.

Cecil Balmond desde su amplia experiencia técnica de la ingeniería ofrece una definición de lo *Informal*, cargada de términos como ambigüedad, yuxtaposición, azares, imprevistos, quiebres, sorpresas y complacencias, con la que se aproxima a un ámbito artístico de directa relación con el cubismo. Al recordar aquella *Cabeza de Toro* de Picasso en 1944 se plantea el fenómeno de la simultaneidad informal. Con un manillar y un sillín de bicicleta ensamblados de una manera precisa se completa una metamorfosis que las convierte en una *cabeza de toro* para cualquier observador. Picasso da una vuelta poética y produce una doble metamorfosis al sugerir que aquella cabeza de toro, arrojada sobre un montón de chatarra recupera su sentido original de sillín y manillar de bicicleta.

La ambigüedad de la obra de arte provoca una oscilación entre aquello real y su sentido figurado, entre la contemplación estética y la objetividad de unos elementos convencionales; *pues lo que parece más real es lo más falso, y lo que parece más remoto a la realidad cotidiana es tal vez lo más real, puesto que es menos imitación* (ROWE 1981: 138).

En las provisionalidades del objeto arquitectónico informal, muchas veces, aquello elemental que ha sido creado con un propósito original adquiere un



“Cabeza de Toro” (1944) Pablo Picasso

... the *informal* steps in easily, a sudden twist or turn, a branching, and the unexpected happens – the edge of chance shows its face.

Delight, surprise, ambiguity are typical responses: ideas clash in the *informal* and strange juxtapositions take place. Overlaps occur. Instead of regular, formally controlled measures, they are varying rhythms and wayward impulses.

Uniformity is broken and balance is interrupted. The demand for Order! In the regimental sense is ignored: the big picture is something else.³¹

³¹ Balmond, Cecil, con Smith, Jannuzzi “Informal” (2002) Londres.

valor más fuerte en su uso cotidiano. El uso cotidiano es en el objeto arquitectónico informal lo que la imitación es en la *cabeza de toro* como obra de arte.

De esta manera en el ámbito urbano informal, una cancha deportiva puede ser a la vez una vía vehicular y peatonal, una calle o plazoleta, un taller mecánico y un sin fin de funciones yuxtapuestas en el mismo espacio.

Del mismo modo, una escalera privada que se apoya en el espacio público no acaba de ser ni escalera ni privada porque los niños juegan sobre ella y cualquiera conversa bajo su sombra o se protege de la lluvia.

La vivienda informal tampoco acaba de ser una vivienda en el sentido de propiedad privada formal porque parte de ella podría funcionar como comercio al tiempo que uno de sus fragmentos se puede ofrecer en alquiler, mientras que la cubierta, que se ha vaciado en un forjado con la intención de crecer en vertical, puede ser utilizada como espacio público ya que la topografía irregular facilita ese tipo de accesibilidad.

Los elementos convencionales que componen al objeto arquitectónico informal admiten múltiples funciones de manera simultánea.

La Escalera Informal

Se propone un ejemplo concreto, y cercano al autor, con el cual establecer este análisis de lo simultáneo en la arquitectura informal.

Se trata de una familia que comienza a *autoconstruir* su objeto al lado de un camino en subida de tierra hecha por las idas y venidas cotidianas. El objeto progresivamente fue creciendo en superficie y robusteciendo su estructura y cerramientos. En la misma medida el camino se definió como una escalera de hormigón a la que se le agregó un canal de drenaje de aguas de lluvia, y posteriormente, un sistema de drenaje de cloacas que se ha mejorado con el tiempo. Gracias a las posibilidades circunstanciales, se decide ampliar el objeto en vertical con la idea de generar un espacio que se pueda alquilar.



La estructura crece hacia arriba, el primer forjado ya estaba preparado así que, se construye un nuevo forjado como techo de la segunda planta que vuela en todos sus lados aumentando su área en comparación a las plantas inferiores. Desde el espacio en construcción que se pretende alquilar surge un problema de acceso; se debe buscar una manera por medio de la cual el inquilino pueda acceder a su casa sin que interrumpa los espacios domésticos y la vida familiar de la planta de abajo. Es necesario un acceso independiente a la segunda planta. Los perímetros del objeto están definidos por una escalera y un pasaje perpendicular a ella, horizontal, que limitan dos de sus fachadas, y las otras fachadas hacen de linderos medianeros.

Se encuentra la solución a través de una escalera externa que sale del espacio interno que se pretende alquilar, pasa por encima de la escalera pública en un primer tramo, se apoya estructuralmente en el descanso, y cambia de dirección hasta llegar al suelo ocupando un espacio residual adyacente a la escalera pública.

La extroversión del espacio interno produce un contacto con el exterior similar al que se produce en el museo Kiasma con la marquesina y su apoyo estructural. Son piezas que surgen de las necesidades interiores del objeto arquitectónico, ocupando y construyendo un espacio público.

Esta especie de escalera extrovertida modifica los espacios públicos, o espacios residuales en proceso de transformación, y se hace partícipe de múltiples funciones. Ella misma concentra una clara ambigüedad funcional que oscila entre lo privado y lo público. La escalera está hecha con la intención de ser usada para acceder a un espacio privado, con lo cual se podría definir como una escalera privada. Sin embargo; se entrega al espacio público en la misma medida en que se entrega al uso público. La escalera proporciona un techo que sirve para protegerse del sol y de la lluvia, es decir; se convierte en refugio ante la adversidad climática. La escalera sirve como plataforma mirador, sobre la cual los niños juegan desplegando sus cometas. La escalera *privada*, yuxtapuesta a modo de dintel sobre la escalera pública, se convierte en un punto de referencia, en forma de marco urbano a través del cual la gente circula.

Es una escalera que concentra una multiplicidad de usos y formas, y que a pesar de ello, sigue cumpliendo con las características primarias que definen lo que es una escalera. La escalera elemental que Julio Cortázar define en su *Instructivo para subir a una escalera*³² adquiere unas dimensiones formales y funcionales ajenas a su propia definición de escalera, convirtiéndola en un refugio, en una plataforma de juego y en un marco urbano.

Esta capacidad de concentrar múltiples formas y funciones es a la vez una fuente poética en la arquitectura.

Del objeto arquitectónico informal surgen constantemente provisionalidades que, en forma de escalera, ventana, puerta o cualquier elemento convencional, concentran multiplicidades y simultaneidades de usos.

La poética en la arquitectura ha sido analizada por Josep Muntañola³³ a través de un proceso de asociaciones lógicas en las que vincula las tres catástrofes de la “Poética de Aristóteles”, identificadas como la peripecia, *el reconocimiento* y *el lance poético*, con los análisis puntuales que Robert Venturi³⁴, en su libro “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura” realiza sobre los objetos arquitectónicos convencionales que concentran dobles funciones y dobles formas, o significados.

³² “Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se situó un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá mas bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso”. Cortázar, Julio. *Instrucciones para subir una escalera*, extraído de “Historias de cronopios y de famas” 1962.

³³ Muntañola, Josep. “Poética y Arquitectura” 1981. Barcelona, España.

³⁴ Venturi, Robert. “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura” 1992 Barcelona, España. Edición original, “Complexity and Contradiction in Architecture” 1972.

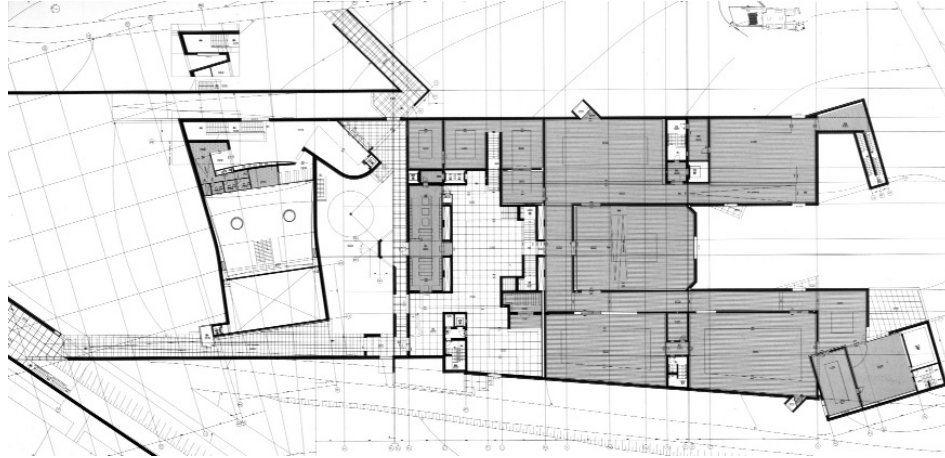
“Las tres categorías de Robert Venturi: *Lo uno y lo otro*, o la duplicidad de lectura de una forma arquitectónica leído como hecho psico-físico, *El elemento de Doble Función* o el de doble uso que un elemento arquitectónico puede jugar con respecto a la obra completa y, finalmente, *El Elemento Convencional* o el uso fuera de su contexto original de una referencia icónica concreta con precedentes en arquitecturas previas, son tres categorías que se sitúan en el mismo terreno de las categorías aristotélicas al querer manifestar mecanismos propios, bien de la tragedia, bien de la arquitectura, creados en el interior de cada obra concreta y repetibles en cuanto mecanismos de producción de significado poético en diferentes obras con contextos geográficos, históricos y culturales específicos” (Muntañola 1981:62).

Esta especie de fórmula poética se extiende sobre un contexto universal al introducir las variables requeridas, de uso y de forma, extraídas de la especificidad del lugar. Este valor poético que se intenta hacer ver en el objeto arquitectónico informal, a través de una escalera que se desprende al exterior como un elemento convencional, tiene sus paralelos en la arquitectura formal.

Informalizar la Arquitectura

Quizás por la influencia directa del cubismo, que tiene mucho de esta *poética de simultaneidades*, de puntos de vista y significados sobre algún elemento convencional como puede ser una guitarra; la obra del arquitecto portugués Alvaro Siza Vieira, reúne ejemplos muy puntuales que recogen esta idea poética. La obra de este arquitecto es, en este sentido, tan extensa como creativa. Por esta razón se hará referencia a la Fundación Serralves, Museo de Arte Contemporáneo en la ciudad de Oporto.

La planta del museo, en su simetría y en su forma, evoca las plantas de la arquitectura clásica, sin embargo; a partir de distorsiones y dislocaciones asimétricas, aparentemente aleatorias, crea un punto de inflexión entre la rigidez formal de la simetría y la soltura informal en lo espontáneo. Esta oscilación entre formali-



Planta de la Fundación Serralves en Oporto (1999) diseñada por Alvaro Siza

dad e informalidad en el objeto arquitectónico se precisa en la secuencia de las salas de exposición. La manera tradicional y clásica en la organización espacial de un museo parte de un atrio central, o vestíbulo, desde el cual se distribuyen las salas dispuestas a lo largo de una secuencia en la que una puerta te conduce a un espacio, luego otra puerta a otro espacio y así sucesivamente. El museo en Oporto conserva este sistema convencional en casi todas sus salas. Uno de los quiebres “aleatorios” en la planta, produce una encrucijada entre tres salas diferentes, y es justamente en ese punto de encuentro en donde se concentran las puertas de cada sala. Es decir, simplificando; cada una de las tres puertas de las tres salas se concentran en una sola puerta. El recorrido museístico, previsible y mecánico, se interrumpe en este lugar creando un desconcierto que obliga al visitante a tomar partido en esta disyuntiva. De este modo el edificio se comunica con el usuario planteando una situación informal en la que se pone de manifiesto una ruptura con el sistema convencional, formal, que ha guiado al visitante durante todo su recorrido. Lo normal es que una puerta comunique a dos espacios. Lo sorprendente es que una puerta comunique a tres espacios. De esta manera, sencilla, se pone en evidencia el hecho poético como formali-



3 puertas en 1. Sala de exposición de la Fundación Serralves

zación de la informalidad. La puerta, el elemento convencional, multiplica su función y modifica su forma concentrando varias puertas en una, o desde una mirada cubista, reúne varios puntos de vista de una misma puerta concentrados en una imagen.

Otro evento poético, quizás de mayor sofisticación proyectual, ocurre en la sala principal del museo. Un espacio que recuerda explícitamente al Café Capua de Adolf Loos. De planta simétrica, la sala está compuesta por dos niveles que se unen a través de una rampa en tijera. Se accede a la sala principal en el nivel superior por una puerta centrada sobre el eje de simetría. Es importante destacar que la diferencia de niveles no responde a cuestiones ni topográficas ni funcionales; es solo un método utilizado para lograr el efecto poético. El remate de este eje de simetría diametralmente opuesto a la puerta de ingreso a la sala, es una gran ventana. Esta gran ventana está colocada estratégicamente para ser vista en el momento en el que se accede a la sala de exposición, ya que a pesar de

encontrarse en un nivel inferior al nivel de acceso, su altura se corresponde con el nivel superior.

De modo que esta “ventana” no sirve para asomarse hacia fuera dado que la persona próxima a la ventana no logra ver a través de ella debido a su altura. Tampoco sirve para iluminar puesto que en esta sala como en el resto de las salas del edificio, el tratamiento de la luz es natural y cenital. La ventana tampoco sirve ventilar pues carece de cualquier sistema o mecanismo de apertura.

La ventana es entonces una ventana cuya función no es ni la de iluminar, ni la de ventilar y ni la de asomarse hacia fuera. Su intención es introducir el bosque que rodea al edificio en el interior de la sala de exposición e incorporarlo junto con las demás obras de arte. Se produce un efecto de tapiz, plano, a partir de

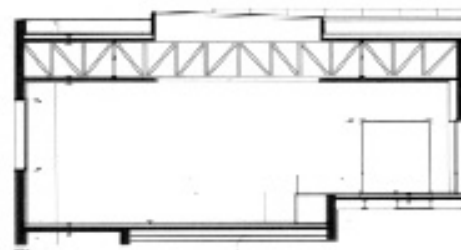
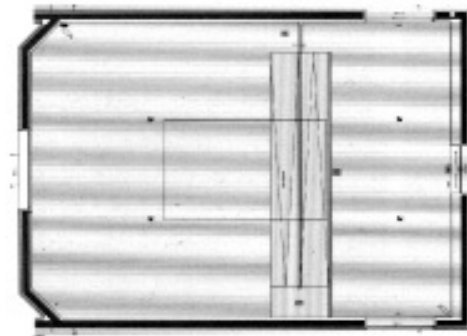
una vegetación absolutamente tridimensional. Logra una imagen que ocupa un espacio de la sala y se mimetiza en el resto de la exposición. Genera una abstracción de la naturaleza a partir de una abstracción de la ventana. Este fenómeno culmina el eje de simetría sin peripecias ni maniobras que distraigan la mirada de su objetivo real. La poética de la “ventana” se cruza con el sujeto en el momento de su entrada a la sala, y transforma su condición de permanencia en opuesta, provisional, de cualquier obra expuesta.

Es interesante comprender la articulación arquitectónica que logra este efecto preciso en el que no solo se aplana una porción específica del bosque sino que se introduce en la sala produciéndose un acercamiento de la imagen capturada.

Esto sucede mediante un mecanismo, homologable a la fotografía, que producen los lentes teleobjetivos, comúnmente llamados *zoom*. El teleobjetivo acerca una parte de la imagen al reducir el campo visual.

Se toma como ejemplo una imagen formada por un árbol y un pájaro dentro de él. Si la persona observa el árbol en su totalidad, el pájaro se verá muy pequeño. El teleobjetivo logra acercar la figura del pájaro, pero con ello pierde la posibilidad de ver el árbol en su totalidad, entonces se reduce el campo visual.

Es el mismo efecto que se produce cuando nos enfrentamos a una ventana. Si sacamos la cabeza por la ventana lo vemos todo, como si fuera un lente angular, pero a medida que nos separamos de la ventana y retrocedemos con la mirada fija en ella, notamos que el campo visual se reduce y poco a poco observamos menos espacio, precisándose un área determinada.



Planta y sección de la sala principal de la Fundación Serralves



Vista del interior de la sala principal de la Fundación Serralves

Esto es lo que ocurre en esta sala; por eso la ventana esta colocada para ser vista desde el extremo opuesto a ella, porque se requiere de la distancia para concentrarse en el bosque y para atraer esa cantidad precisa de bosque al interior de la sala.

El atributo poético y el valor fenomenológico de lo simultáneo, es pues, en este caso, la pieza que une a la arquitectura proyectada, ejecutada y acabada, de la arquitectura espontánea, informal e inacabada. La ventana cuya condición es de absoluta *permanencia* asume la condición *provisional* de una obra de arte.

Con el objetivo fundamental de incorporar una realidad arquitectónica informal, al terreno de la llamada ciudad formal; esta investigación se ha concentrado en encontrar lugares comunes que relacionen al proceso creativo del objeto arquitectónico informal con el ámbito de la llamada arquitectura formal.

Se considera que el propósito de las intervenciones arquitectónicas requeridas en los procesos de habilitación física de asentamientos informales se puede cualificar a partir de una visión poética y fenomenológica.

En primer lugar, el *fragmento* como valor fenomenológico obliga a entender el diseño arquitectónico como una pieza vulnerable a ser distorsionada, ampliada o modificada funcionalmente.

La intervención arquitectónica se debe asumir como parte de un proceso, y no como una obra maestra inmaculada y perfectamente acabada. Por el contrario; la obra concebida como un fragmento versátil dentro de un panorama que cambia continuamente en función de las necesidades del presente, se mantendrá fiel a aquellos valores propios de la informalidad.

La fenomenología del *ensayo* por su parte, responde a una forma de hacer arquitectura desde la propia arquitectura y no desde la abstracción de represen-

taciones informáticas desvinculadas por completo de un lugar físico.

De igual modo supone una flexibilidad intrínseca, empírica, que supera al mundo normativo de la formalidad arquitectónica. Y por último, el ensayo se ofrece a sí mismo como un interesante ejercicio de diseño, que nace de la introspección individual y evoluciona progresivamente hacia el ámbito colectivo.

Así mismo la fenomenología de lo *simultáneo* abre una ventana a la poética de lo informal inherente en los propios mecanismos que dan forma al objeto arquitectónico informal. Se plantea que los procesos de habilitación física, en su voluntad por acondicionar y preservar las características espaciales, volumétricas y funcionales de los asentamientos informales; tienen ante sí la posibilidad de destacar una maravillosa fuente poética concentrada en la multiplicidad funcional que alberga cada elemento arquitectónico convencional. La provisionalidad es en el contexto informal un denominador común que debe ser utilizado en función de potenciar los niveles poéticos del objeto arquitectónico informal.