

PONENTE

10/85

TÍTULO

***Trazas del presente. Huellas del pasado.
Inserciones arquitectónicas en contextos
urbanos***

AUTOR

Carlos Pantaleón Panaro

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Arquitecto (1976) por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UDELAR, Uruguay; Especialista en Conservación y Restauración de Monumentos y Centros Históricos por la Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Brasil (1993); Doctor en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, España (2012). Docente de la FADU/UDELAR desde 1976; desempeño profesional hasta 2008. cpantale@fadu.uy

Trazas del presente. Huellas del pasado. Inserciones arquitectónicas en contextos urbanos. Traces of the present. Tracks of the past. Architectural insertions in urban contexts. _Carlos Pantaleón Panaro

METODOLOGÍA

La utilización del patrimonio natural o construido es una consecuencia ineludible de la necesidad de intervención del hombre en el medio para transformarlo. Existió siempre, por parte del hombre, un proceso de adaptación del entorno a circunstancias y condiciones múltiples. Estos procesos de adaptación, que alcanzan diferentes escalas y están promovidos por objetivos y actitudes diversas, se manifiestan en distintos componentes del entorno que son tomados como recursos y transformados en bienes.

En particular, la utilización del patrimonio construido resulta una alternativa a la construcción de nuevos edificios por ser una solución que atiende a costos de construcciones muchas veces menores a los de la obra nueva debido al aprovechamiento de estructuras e infraestructuras existentes. Al mismo tiempo, llega a satisfacer necesidades de identidad y memoria de la población involucrada.

Si se reflexiona sobre el hecho de que el hombre en general y el arquitecto en particular trabajan siempre con preexistencias, y que toda preexistencia, natural o construida, es parte del patrimonio, se percibirá la importancia que tiene cualquier intervención que se realice.

A partir de esta convicción me aboqué a la investigación sobre el tema de la intervención en el patrimonio construido a los efectos de incorporar su estudio en los planes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, a principios de los años noventa.

El plan vigente entonces, en el cual fuimos formados generaciones de arquitectos, databa del año 1952.

Era notorio que, implícitamente, el plan promovía la actitud del Movimiento Moderno que considera a la obra de arquitectura como respuesta a una serie de condiciones establecidas en un programa y concebidas de acuerdo a criterios de función, forma y economía claramente preestablecidos. La consideración del entorno preexistente estaba, en la inmensa mayoría de los casos, ausente.

El concepto de patrimonio arquitectónico, si existía, estaba restringido a aquellas obras monumentales, excepciones escasas en la ciudad.

A partir de finales de los años ochenta, tal vez con el advenimiento de las ideas promovidas por el postmodernismo y la crisis energética de los años setenta, que repercutieron profundamente en los países del Río de la Plata, la actitud hacia el patrimonio construido se fue modificando y ampliando.

También tuvieron una influencia decisiva las pautas y señales enviadas desde los países europeos, especialmente España, Francia, Inglaterra e Italia, que siempre tuvieron una acción gravitante sobre nuestra cultura.

La consideración de la restauración, el reciclaje y la adaptación de edificios existentes comenzó a fortalecerse en el medio de la construcción, especialmente a nivel privado, pero no se percibió todavía como una oportunidad en el medio académico.

Recién a finales de los años noventa la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República comenzó a implementar un curso de posgrado sobre Patrimonio que comenzó a funcionar en el año 2008.

La materia sobre el Patrimonio toca temas esenciales tales como Identidad, Memoria, Restauración, Reciclaje, Adaptación, entre otros.

El propio concepto de Patrimonio presenta múltiples matices y alcances, no todos claramente definidos, ni compartidos, hecho que origina desacuerdos, polémicas y acciones no siempre positivas para el entorno en el que se actúa.

El tema, en estos últimos años, ha conseguido afirmarse y comprometer otros ámbitos académicos de la Facultad así como a diversas Instituciones públicas y privadas.

Las pautas metodológicas que guiaron la redacción de el artículo Trazas del Presente. Huellas del Pasado. se gestaron en tres etapas:

I) Curso de Especialización en Conservación y Restauración de Monumentos y Centros Históricos – UNESCO - Universidad Federal de Bahía, Facultad de Arquitectura – Bahía, Brasil, realizado en 1993.

A partir de ese curso –que desarrolla tres áreas: la Histórica-Teórica-Crítica, la Tecnológica y la Proyectual-Representacional– profundicé en el estudio de las Teorías de la Restauración cronológicamente presentadas. Esas teorías, que en sentido estricto podrían ser reducidas sólo a tres –la Teoría de Eugène Viollet-Le-Duc, la Teoría de Alois Riegl y la Teoría de Cesari Brandi, dado que las otras constituyen esencialmente propuestas prácticas de actuación– generan aptitudes (capacidades) para actuar y actitudes (predisposiciones del ánimo) para dirigir esas actuaciones.

A partir del estudio profundo de estas teorías, pueden generarse capacidades consistentes en una serie de recursos prácticos para intervenir en preexistencias arquitectónicas, pero esas intervenciones deben estar guiadas por actitudes por parte de los técnicos.

Una primera conclusión del estudio de estas teorías, aunque parezca elemental, es la visualización de dos niveles: por una parte la generación de actitudes, que se manifiestan en la conducta del arquitecto-restaurador, y por otra parte, la adquisición de una serie de recursos técnicos (aptitudes) que permiten encarar una tarea de restauración-adaptación desde el punto de vista instrumental.

II) Una vez considerado este plano teórico, me propuse contrastar su contenido con la realidad construida y proyectada de modo de verificarlos y reflexionar sobre los resultados.

Esta reflexión, a partir de la obra construida, ha llevado a algunos estudiosos, tales como Didier Rapelin a establecer un catálogo en el que diferentes actitudes están ejemplificadas con obras de calidad y reconocimiento particular.

Este método de la contrastación de obras y su evaluación a la luz del contenido de las Teorías de la Restauración y de las Actitudes definidas por el equipo dirigido por Rapelin ha permitido avanzar en la crítica sobre el tema y en la elaboración de nuevas teorías que orienten nuevas posturas según las condiciones sociales, culturales y económicas particulares de cada nación.

III) La tercera etapa desarrollada, consistió en elaborar un catálogo propio, integrado por obras nacionales (construidas en el Uruguay) y extranjeras, algunas de ellas conocidas sólo a través de información bibliográfica y otras directamente a través de viajes especiales.

Este estudio está resumido en la ponencia enviada a la Revista Rita y contiene algunas de las obras evaluadas.

El método del contraste o comparación, que permite ejemplificar actitudes y recursos técnicos a través de obras y proyectos, está siendo aplicado en el curso de Posgrado: Intervención en el Patrimonio Construido de la FADU/UDELAR con éxito.

Entre otras cosas, permite visualizar a través de su repertorio iconográfico los preceptos y alcances de las diferentes Teorías de la Restauración, cuyos contenidos resultan difíciles de interpretar y comprender en un nivel puramente abstracto como lo es el de la teoría pura.

TEXTO DE REFERENCIA

Palabras clave

Arquitectura, proyecto, inserción, renovación, restauración.

Architecture, project, insertion, renovation, restoration.

Resumen

La renovación permanente de la ciudad plantea constantes desafíos a aquellos que intervienen en ella. En particular, los arquitectos se encuentran enfrentados a duros conflictos cuando deben proyectar sus edificios para insertarlos en una trama urbana existente. Las normativas que regulan las intervenciones en la ciudad están orientadas a reglamentar aspectos que alcanzan cualidades generales de las construcciones, pero difícilmente garantizan la calidad de su diseño. Una gran cantidad de variables no reguladas quedan libradas a las facultades y decisiones del arquitecto aunque contribuyan de un modo concluyente a la calidad del ámbito en el que se insertan las obras. Los intersticios dejados por las normativas que reglamentan las construcciones son llenados o bien por la pericia y la sensibilidad de algunos o bien por la mediocridad o el afán especulador de otros. La ciudad, sensible a estas actuaciones, registra los cambios y las diferentes actitudes de quienes en ella actúan a lo largo del tiempo.

Este artículo de reflexión procura descubrir y describir algunas de las actitudes y de los recursos que guían a aquellos que hacen la ciudad de una forma u otra a través de una serie de ejemplos que encarnan distintos modos de entender la inserción de la obra nueva en un contexto preexistente.

The permanent renovation of the city poses constant challenges to those who take part in it. In particular, architects are faced with severe conflicts when they must project their buildings to insert them into an existing urban fabric. The norms that regulate the interventions in the city are oriented to regulate aspects that reach general qualities of the constructions, but hardly guarantee the quality of its design. A large number of unregulated variables are left to the faculties and decisions of the architect although they contribute in a conclusive way to the quality of the area in which the works are inserted. The interstices left by the regulations that regulate buildings are filled either by the skill and sensitivity of some or by the mediocrity or speculative eagerness of others. The city, sensitive to these actions, records the changes and different attitudes of those who act in it over time.

This article of reflection seeks to discover and describe some of the attitudes and resources that guide those who make the city in one way or another through a series of examples embodying different ways of understanding the insertion of the new work in a preexisting context.

«No se puede sumergir dos veces en el mismo río.

Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan.»

Heráclito

La sentencia de Heráclito encierra una de las ideas que caracterizan el pensamiento occidental: el transcurrir de los acontecimientos de modo que ningún hecho puede, tal cual, volver a repetirse.

Pero la sentencia de Heráclito plantea otra reflexión que satisface nuestra propensión a la permanencia. Si bien el río no es el mismo, porque sus aguas no son las mismas, el río sigue ahí, y ante nuestra mirada despojada de toda elucubración, el río sigue siendo el mismo.

De hecho es posible, en el devenir de los acontecimientos que constituyen la vida, detectar estructuras invariables que son aquellas que nos permiten soportar el cambio y nos hacen sentir parte de un continuo fluir, en tanto que tienden vínculos entre pasado y futuro.

Del cambio y de la permanencia, en todos sus posibles niveles y en todos sus posibles matices, se trata.

Introducción

Los criterios y actitudes de quienes intervienen en preexistencias urbanas y arquitectónicas han ido cambiando a lo largo de la historia de la cultura occidental. El devenir de las ciudades de occidente, particularmente de Europa y de ciertos países de América Latina –consideradas como una gran obra que antecede a cada nueva intervención– está sujeto a las vicisitudes del pensamiento de los críticos y actores que intervienen en ellas de una manera u otra. Las huellas de esas actuaciones son registros que las ciudades presentan como marcas o estratos que se integran a un organismo de gran complejidad y riqueza.

Este artículo reflexiona acerca de ciertas actitudes y estrategias de actuación en la ciudad, a través de la descripción y el análisis de ejemplos significativos que forman parte de su devenir. La inclusión de esos ejemplos no los hace excluyentes; por el contrario, implica una selección que se ha entendido oportuna para ilustrar el discurso con la finalidad de contribuir a su claridad y fortaleza. A modo de marco de referencia para estos ejemplos, se hace alusión a diferentes teorías de la intervención que consideran el contexto donde se insertan las nuevas arquitecturas y ofrecen pautas para orientar el trabajo de sus autores. No obstante, se procura que la evaluación de las obras analizadas no se realice solamente desde criterios de intervención universales, sino también desde el análisis del caso y de sus circunstancias.

Un breve comentario de la actitud con la que fuera concebido apoya la presentación de cada ejemplo y evita describirlo de modo independiente, sin manifestar los ideales que lo produjeron, pues esto tendería a minimizar uno de los factores más significativos en el diseño arquitectónico: los motivos que dan un determinado carácter a la obra de arquitectura al insertarse en un contexto preexistente.

Si bien se prioriza la relación entre el edificio y la ciudad como escala de observación y análisis, el mismo tratamiento que se ha hecho con los ejemplos ofrecidos podría extenderse a la gran escala que comprende la relación de la ciudad y el territorio; o a la pequeña, a la que le compete la inserción de la obra nueva en el contexto del edificio.

Por último, este trabajo no busca establecer metodologías, ni axiomas, ni dogmas sobre cómo se debe actuar en un contexto urbano-arquitectónico preexistente. Intenta explicar algunas soluciones arquitectónicas que por diferentes motivos son consideradas paradigmáticas de ciertas actitudes y teorías.

Entre la actualización de los lenguajes, la contextualización y la memoria

La transformación de la ciudad entendida como una serie de capas que se regeneran constantemente, y al mismo tiempo retiene múltiples huellas refleja dos actitudes del hombre, opuestas y complementarias; por una parte, su aspiración de renovación y actualización de las formas, aspiración que responde al deseo de cambio, comúnmente entendida como modernización; por otra parte, la necesidad de mantener inalterado aquello que lo identifica y cuya presencia es necesaria para conservar su identidad. Estos dos sentimientos opuestos actúan como un par de fuerzas que se contraponen, cuya resultante adopta sentidos alternativos, de intensidades diferentes según las circunstancias y los momentos históricos que se consideren.

Sin embargo, podría parecer excesivamente simplista el hecho de atribuir solamente a estos dos impulsos opuestos y extremos –renovar y conservar– la acción del hombre en la ciudad. En realidad, existen múltiples matices entre estos dos estímulos que provienen de la búsqueda por conciliarlos mediante el cotejo de la relevancia y la regulación de la incidencia de cada uno de ellos.

Desde la antigüedad, cada cultura marcó sus tendencias con respecto al obrar en la ciudad, ya sea procediendo según una rutina consensuada o respondiendo a teorías precisas elaboradas por una intelectualidad reconocida que establecía las pautas.

La ciudad como una cantera de materiales y edificios

La arquitectura de la Antigua Roma es probablemente uno de los testimonios más significativos de la civilización romana. En su afán por conquistar y colonizar, los romanos no repararon en la ciudad preexistente como un valor a preservar. Por el contrario, la estimaron como una verdadera cantera de materiales y edificios de los que podían apropiarse según sus necesidades. Derribaron, construyeron o alteraron construcciones significativas con la única preocupación por mantener sólo su emplazamiento como signo de una genuina conservación. Igualmente, los hombres de la Edad Media transformaron múltiples edificaciones existentes y las adaptaron a nuevas funciones emergentes. El ejemplo más relevante lo constituyó el edificio basilical transformado en templo cristiano mediante la supresión de uno de sus ábsides para priorizar un único sentido de recorrido, acorde con el ritual.

En el Renacimiento, la obra del pasado fue vista como obra abierta, pasible de ser superada por nuevas intervenciones con la finalidad de modernizar las viejas estructuras medievales. Por considerarse hombres superiores, los hombres del Renacimiento no vieron en el edificio del pasado un modelo físico a ser imitado o conservado. Acorde con el ideal griego, entendieron a la ciudad como un devenir, como una obra que debía ser continuada y mejorada. Dado que sólo por medio de la armonía podría lograrse el equilibrio entre las partes y el todo, el arquitecto del Renacimiento actuó sobre la ciudad medieval para transformarla y adaptarla a su tiempo, para modernizarla atendiendo a tales conceptos de armonía y equilibrio entre forma y contenido, entre idea y realidad.

En el siglo XVI, muchos arquitectos propusieron soluciones que permitiesen consolidar y renovar los edificios del pasado, transformándolos. El libro VII de Sebastiano Serlio, cuyo tema principal es «la restauración de cosas viejas», explica cómo servirse de las cosas que fueron construidas en otros tiempos. A partir de un programa de arreglo de los edificios y de su adaptación a nuevas exigencias prácticas y estilísticas, expresó su propia definición del arte de construir. Tomó como ejemplo la columna y describió trece situaciones que ofrecían la posibilidad de reutilizarla. Las soluciones propuestas fueron múltiples, desde el re-uso de materiales a la integración decorativa, de la utilización estructural a la función puramente simbólica y ornamental. Además de encarar la reestructuración de viviendas sobre la base de un modo de vida más funcional y adecuado a las nuevas exigencias del desarrollo urbano, propuso el uso de logias y pórticos a modo de revestimientos que permitieran ocultar la construcción precedente.

Con la finalidad de modernizar el edificio gótico preexistente, la adaptación realizada por Andrea Palladio del Palazzo della Ragione (Vicenza, 1549) es un ejemplo de esta actitud. Consistió en la construcción de una envolvente al edificio precedente que sirviera para consolidarlo y decorarlo, a la vez que enmascarase las irregularidades del plano trapezoidal del edificio original. El hecho de que la propuesta de Giulio Romano –que consistía en la consolidación del edificio sin un agregado visible– fuera rechazada es muy significativo y demuestra el espíritu de la época, atento a la modernización de las formas. [1]

Cinco siglos más tarde, la renovación de las fachadas del edificio de oficinas ACOM, construido en los años 60, ilustra un proceso y una actitud similares. Con la finalidad de modernizar su apariencia para celebrar un cambio de firma, en 1993 el arquitecto Ben van Berkel recubrió al edificio con placas traslúcidas de vidrio templado y parasoles de madera. Las fachadas originales permanecen intactas por debajo de la envolvente, lo que refuerza el carácter de segunda piel que tiene la intervención de van Berkel. El edificio manifiesta, estrato tras estrato, los tiempos diferentes de ambas construcciones. Aunque el propósito de van Berkel corresponda al del espíritu innovador de la modernidad y de la contemporaneidad del momento en que fue ejecutada su obra, su intervención se superpone a un lenguaje propio de la Arquitectura Moderna del que se destaca la *fenêtre à longueur* y la pureza del volumen prismático, lenguaje que sin embargo se consideró obsoleto en esta oportunidad. La nueva imagen del edificio ACOM es coherente con el lenguaje propio de la época de su realización, caracterizado por la ligereza, la inmaterialidad y la ambigüedad de la apariencia logradas a través de la espesura de las fachadas que provoca la lectura simultánea y alterna de los diferentes tiempos de ejecución. Actitud moderna que enmascara, sin embargo, una arquitectura perteneciente a la modernidad. [2]

Con una apariencia similar a la del Palazzo della Ragione, pero realizada con una actitud diferente a la de los dos ejemplos anteriores, la reconstrucción del edificio original de la Ópera de Lyon (Jacques-Germain Soufflot, 1831), del arquitecto francés Jean Nouvel, terminada en 1993, conserva las antiguas fachadas de arcos de medio punto del teatro preexistente como signo que lo identifica y lo integra al paisaje urbano y a la memoria de la ciudad. Actitud que reconoce la identidad del edificio preexistente en el que se inserta la obra nueva. [3]

La ruptura con el pasado. La creación de lo nuevo

Uno de los hechos más significativos para la gestación del pensamiento y la arquitectura modernos en el mundo occidental fue la irrupción del Iluminismo a mediados del siglo XVIII. Su aporte renovador lo constituyó la propuesta de que el objeto arquitectónico se presenta como invención de lo nuevo y no como reformulación de las cosas existentes en el mundo de las ideas, tal como pensaban los griegos, o en el mundo de los objetos reales, tal como sostenía Quatremère de Quincy. El Iluminismo colocó a la razón y a la ciencia al servicio del conocimiento y las transformó en antídoto del miedo para liberar a los hombres de la ignorancia, de las supersticiones y del oscurantismo del pasado. Provocó la escisión de dos mundos, el del pasado y el del presente, ruptura que tuvo connotaciones diferentes en Inglaterra y en Francia. Mientras que en Inglaterra, la visión romántica vio en el pasado un mundo ideal perdido, en Francia, tuvo una repercusión eminentemente política que procuró romper con la ignorancia propia del pasado y buscar la luz en el futuro.

Estas dos posiciones opuestas, encarnadas respectivamente por el inglés John Ruskin y por el francés Eugène Viollet-le-Duc, marcaron la dicotomía entre pasado y presente, entre romanticismo y positivismo, y favorecieron el nacimiento de dos tipos de arquitecto: el arquitecto restaurador –disociado de la problemática de la arquitectura futura, cuyo interés estaría puesto en la recuperación del pasado– y el arquitecto innovador, cuyo cometido sería la invención de una nueva arquitectura. A pesar de esta dualidad, para Viollet-le-Duc existió una relación estrecha entre restauración y arquitectura moderna. En el prefacio de su *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française*, llegó a la conclusión de que la vida de un hombre no es lo suficientemente larga como para permitir que un arquitecto pueda absorber la totalidad de un trabajo: « [...] El arquitecto no puede ser más que parte de un todo; comienza lo que otros acabarán, o termina lo que otros han comenzado. [...] » (traducción del autor). Aunque el arquitecto pretenda innovar con su obra moderna y generar un hito cerrado en el tiempo, siempre estará inmerso en un devenir en el que termina y comienza partes de ese devenir.

Mientras que en Francia este pensamiento redundó en privilegiar los aspectos constructivos y estructurales del gótico, en Inglaterra se lo estimó en sus aspectos pictóricos y sublimes. La arquitectura fue considerada como un organismo viviente que se insertaba en un mundo cambiante. Su naturaleza no era estática sino mutable. El tiempo se transformó en el parámetro fundamental. En la ambigüedad se vio la posibilidad de emocionar y sugerir.

En este contexto intelectual, la ruina adquirió un valor superlativo pues en ella se percibió el paso del tiempo y, por su carácter inacabado, adquirió un gran poder de sugerencia.

Si bien el pensamiento de Ruskin –para quien la esencia de las cosas estaba en la superficie trabajada por el hombre y modelada por el tiempo– no tuvo una consecuencia inmediata en el actuar de la época, el reconocimiento de la ambigüedad

como recurso para emocionar y sugerir abrió una clara vertiente en la concepción de la arquitectura a la que se la consideró como una obra de libre interpretación que no podía ser analizada como un objeto estático sino como desencadenante de ideas y sensaciones capaces de ser incorporadas al presente sólo mediante una mirada alegórica.

Con un espíritu de renovación que manifiesta nuevas concepciones de los modos de vida urbana, en especial los que atienden a la salubridad del ambiente, Le Corbusier formuló en 1925 un proyecto para el centro de París. La propuesta, absolutamente moderna para esa época por su concepción higienista, modificaba radicalmente el tejido urbano del centro histórico con la finalidad de actualizarlo según los requerimientos determinados por principios de los CIAM. La propuesta no fue presentada con la simple intención de generar un juego dialéctico entre preexistencia e inserción, sino como clara oposición entre las posibilidades ambientales y estéticas que ofrecen dos concepciones del espacio urbano absolutamente diferentes. [4]

Con la intención de no destruir la preexistencia, el arquitecto y urbanista Yona Friedman propuso, en 1959, la Ville Spatiale, una estructura elevada apoyada sobre pilotis que permitía sobrevolar ciudades intocables. La propuesta, a diferencia de la del Plan Voisin, no dejaba de ser seductora, pues dotaba al arquitecto de un suelo libre para actuar casi incondicionalmente. No obstante, si bien no toca la ciudad preexistente, no puede evitar contrastar las dos ciudades, como dos capas de tiempos distintos. [5]

Entre el contraste y la continuidad

Cincuenta años después del fallido Plan Voisin, en el mismo centro parisino donde aún se reconoce el trazado romano del cardo y el decumanus, los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers ganaron en 1972 el concurso de proyectos para el Centro Nacional del Arte y la Cultura Georges Pompidou. Los arquitectos, y seguramente también los integrantes del jurado que falló a favor de la propuesta ganadora, entendieron que en este caso, la mimesis con el lenguaje del entorno no era la respuesta adecuada para revitalizar el sector del corazón histórico de París. Aunque su lenguaje fuera absolutamente moderno y contrastante con el del entorno, el volumen propuesto respetaba las direcciones de la traza urbana de origen romano y la altura de los edificios vecinos. Su construcción desató una gran polémica que atrajo la atención del mundo cultural hacia la por entonces algo decaída Ciudad Luz. Es posible que la previsión de la utilidad de tal controversia haya incidido en la decisión del jurado para seleccionar la propuesta ganadora.

El Centro George Pompidou fue el pionero de una serie de construcciones que osaron encararse como intervenciones modernas en el casco antiguo de París tales como el Instituto del Mundo Árabe, la Fundación Cartier o la Ópera de la Bastilla, entre otros edificios que, sin pretender mimetizarse con el contexto a través del manejo de un lenguaje historicista, dialogan con las antiguas preexistencias sin conflictos ni disonancias. Tal vez, el secreto del éxito de la arquitectura del Centro Pompidou sea el de su imagen de objeto inacabado, como si una malla de andamios cubriese el verdadero edificio que permanece oculto, en permanente construcción y renovación aparentes. [6]

Otros teóricos abordaron el desafío que significa la intervención en contextos preexistentes. Camillo Boito (1836-1914) estimuló la búsqueda de una clara diferenciación entre la obra nueva y la existente sin eludir una integración entre ambas. Alois Riegl (1848-1905) atribuyó a las construcciones el valor de lo histórico, el valor de lo antiguo y el valor de lo artístico que definió como un valor contemporáneo, pues no existe un valor artístico absoluto sino relativo que depende del reconocimiento del observador en cada instante. Por su parte, el valor antiguo de una obra no se revela por su estilo sino por una apariencia antigua, por los signos de una degradación natural. Dado que el valor de lo antiguo se manifiesta a través de una apariencia visible a todos y el valor histórico apela a la razón y al conocimiento de algunos, ambos valores son contradictorios e inversamente proporcionales, pues mientras uno acepta la degradación permanente de la obra, el otro exige su conservación como documento histórico, lo que conduce a generar un verdadero conflicto, pues cuanto más antiguo es un monumento, mayor es su degradación y menor su valor histórico. En consecuencia, estima a la ruina como un objeto con alto valor de lo antiguo y con ningún valor histórico. Dado que como documento histórico no tiene valor, propone no tocarlo para que no pierda el único valor que aún posee: el valor de lo antiguo. Riegl incorporó la consideración de dos valores más, también contemporáneos: el valor de uso que exige al monumento íntegro para que pueda usarse y el valor de lo nuevo que es el valor artístico de las mayorías ya que estima que sólo lo nuevo es bello ante los ojos de la mayoría.

La teoría de Gustavo Giovannoni (1873-1946) continuó y consolidó la postura de Boito. Extendió el concepto de monumento hasta el de centro histórico y reclamó la conservación de su trama urbana, la del asentamiento urbano real de los edificios y sus relaciones históricas con el entorno. Pero, por el solo hecho de definir a la ciudad antigua como antigua, condujo a considerarla como una realidad congelada, incapaz de transformarse sin sucumbir a su propia destrucción. A partir de este momento, el problema de la intervención en contextos preexistentes se perfiló ya no como un problema concerniente al edificio aislado, sino como un desafío que involucró escalas mayores, como la del centro histórico de la ciudad.

La propuesta de Egon Eiermann para la Gedächtniskirche (Berlín, 1959-1963) manifiesta el espíritu renovador de la modernización, pero de una manera especial. La construcción de un nuevo edificio para la iglesia destruida durante la segunda Guerra Mundial se yuxtapone a la ruina de la iglesia primitiva y adquiere un significado y alcance diferentes a los que pueden encontrarse en los ejemplos anteriores. El cotidiano contraste entre los lenguajes de ambos edificios procura perpetuar en la memoria uno de los más violentos episodios del siglo XX, a la vez que promueve el recuerdo del espíritu indoblegable de una nación y su perpetuo anhelo por reconstruirse, sin olvidar el pasado. [7]

Entre la mimesis y el camuflaje

A la búsqueda de una oposición entre contexto e inserción, se le contrapone la búsqueda de una contextualización de la obra nueva mediante su inserción sin estridencias en el entorno.

La desmaterialización de la obra nueva es uno de los recursos ensayados para no renunciar a tratarla con un lenguaje contemporáneo. El edificio de la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo (1994, Arq. Jean Nouvel), en París, es un reconocido ejemplo de esta modalidad. El prisma recto y cerrado que conforma el edificio construido por planos acristalados, reflejantes y traslúcidos, se desmaterializa por efecto de la transparencia y los reflejos simultáneos de esos planos. El entorno existente, con sus típicas construcciones a la mansard, el equipamiento urbano y los jardines exteriores e interiores se reflejan y se funden con los espacios que están dentro y detrás del edificio. Éste se desvanece, y el efecto buscado se alcanza al punto de que la obra parece no existir. [8]

Existen otros modos de contextualizar la obra nueva que de alguna manera anulan el tiempo de la inserción y lo diluyen en el de la preexistencia.

Después del derrumbe que sufrió en 1902, el Campanario de Plaza San Marcos fue reconstruido de acuerdo al modelo preexistente por voluntad unánime del pueblo veneciano que rechazó las propuestas de arquitectos consagrados convocadas por medio de un concurso público de arquitectura. Igualmente, el centro histórico de Varsovia fue reconstruido después de su casi total destrucción durante la segunda Guerra Mundial. Por decisión del pueblo polaco, la reconstrucción se efectuó con total fidelidad al conjunto original y con los mismos materiales procedentes de las ruinas de los edificios destruidos. La reconstrucción de Varsovia simboliza el deseo de garantizar la supervivencia de uno de los lugares que identifican a la cultura polaca e ilustra, de modo ejemplar, la eficacia de las técnicas de restauración que se aplicaron a partir de la segunda mitad del siglo XX. Tal vez, simbolice el deseo de borrar para siempre de la memoria de sus habitantes el brutal episodio bélico que aniquiló la ciudad. Procura traer al presente cotidiano el entorno original y rescatarlo para el imaginario colectivo como un emblema de genuina identidad. Estas dos últimas obras podrían considerarse ejemplos de mimesis –o mejor sería hablar de reemplazo mimético– en el sentido que pretenden reproducir, imitándolos, los modelos originales desaparecidos de un modo violento e indeseado, y sustituirlos por otros objetos homólogos, con la aspiración de asimilarlos como recuperaciones materiales del original. [9] [10]

Conclusión

Aunque de modos diferentes, los ejemplos analizados estiman el contexto pues asumen su existencia; y de modos diferentes proceden sus autores. Algunos lo modifican con la intención de modernizarlo, ya sea en sus atributos formales como ocurre con la Basílica de Vicenza o las oficinas ACOM, ya sea en su desempeño funcional como el Plan Voisin, o a través de la materialidad y de un nuevo lenguaje como la Gedächtniskirche o el Centro Pompidou. Otros, como el planteo de la Ville Spatiale, sencillamente intentan soslayarlo. Confrontan el lenguaje de lo antiguo con el lenguaje de lo moderno mientras mantienen presentes y simultáneos los dos tiempos, el que corresponde a las obras del contexto y el que pertenece a las obras nuevas de la inserción.

Hay realizaciones con carácter de mimesis, tales como El Campanario de Venecia y el Centro de Varsovia. Para intentar suprimir el tiempo indeseado de un episodio desventurado, renuncian a una propuesta contemporánea y se apropian de lenguajes del pasado para camuflarse e insertarse sin estridencias.

Todos ellos, de modos diferentes, colaboran en la transformación de la ciudad. Dejan marcas que contribuyen a identificarlos como organismos únicos. Representan diferentes posturas y modos de concebir la intervención nueva en contextos existentes; distintos deseos, criterios y teorías que pautan la acción de arquitectos y urbanistas a lo largo de la historia.

Es posible reconocer, en casi todas las ciudades contemporáneas, realizaciones que responden a estos criterios y teorías; en algunos casos, como consecuencia de una aplicación directa y rigurosa de sus preceptos, en otros, como integración de distintas tendencias. Algunas de estas actuaciones pueden ser consideradas un síntoma del pensamiento predominante de una época, otras, una reacción o una transgresión a ese pensamiento. Dado que ellas han jalonado la construcción de la

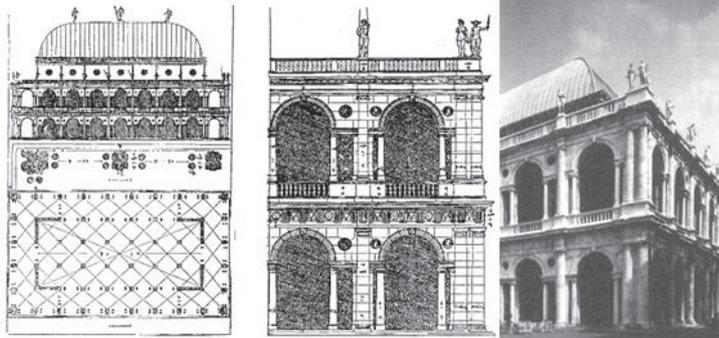
ciudad a lo largo de siglos, continuar investigando para detectar y reconocer en algunos de sus productos las razones de sus autores permitiría conformar un cuerpo crítico de referencia que apoye el accionar de aquellos que deben actuar en la ciudad a través de diferentes canales.

Bibliografía:

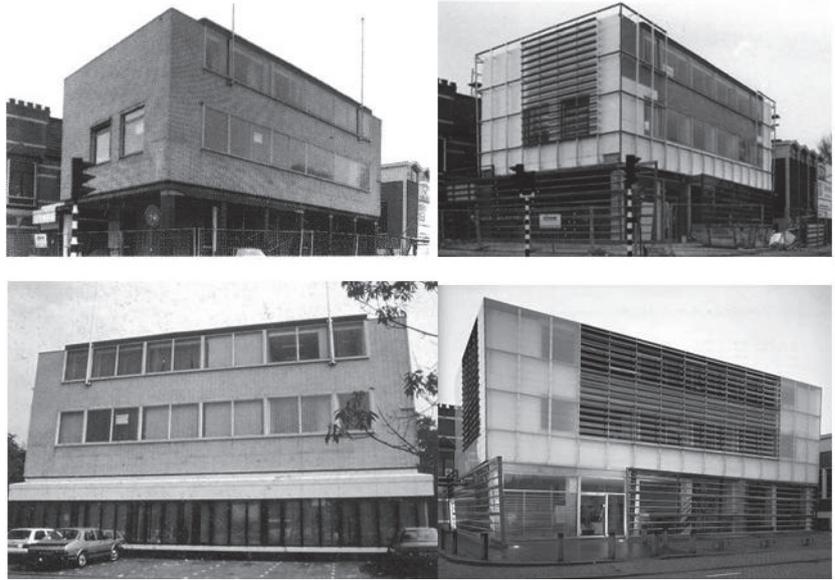
- BORIE, A.; MICHELONI, P.; PINON, P. (2006) *Forme et deformation des objets architecturaux et urbains* – Edición : Eupalinos/ A+U – ISBN : 2-86364-638-9.
- BRANDI, C. (2008) *Teoría de la restauración* - Alianza Editorial – ISBN: 9788420641386.
- BROTO, C. (1997) *Rehabilitated Buildings. Architectural design.* – Editorial Manger – ISBN: 84-921606-9-1.
- D'AQUINO, R. (1995) *Il luogo ed il paesaggio. La lunga durata dell'immagine di Roma.* Editrice Dedalo, Roma – ISBN: 9788886599047.
- ICOMOS, France (1986) *Créer dans le créer* – Electa France – ISBN : 2-866653-038-1.
- MARTEGANI, P.; MAZZOLI, A.; MONTENEGRO, R. (1980) *Il Riuso della Città. Patrimonio edilizio e ambiente urbano.* Edizioni Kappa s.r.l.
- VIOLLET-LE-DUC, E. (1868) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* Édition BANCE-MOREL de 1854 á 1868 https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l'architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle/Pr%C3%A9face.

Pies de foto:

- [1] Palazzo della Ragione, Vicenza, 1549 – Arq. Andrea Palladio.
- [2] Oficinas ACOM, Amersfoort, Países Bajos, 1993, Ben van Berkel.
- [3] Ópera de Lyon, Lyon, Francia, 1987-1993, Arq. Jean Nouvel.
- [4] Plan Voisin, París, 1925, Arq. Le Corbusier.
- [5] Ville Spatiale, París, 1959, Arq. Yona Friedman.
- [6] Centro Nacional del Arte y la Cultura George Pompidou, París, 1972, Arqs. Renzo Piano & Richard Rogers.
- [7] Gedachtniskirche, Berlín, 1959-1963, Egon Eiermann.
- [8] Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo, París, 1994, Arq. Jean Nouvel.
- [9] [10] Il Campanile, Vencia, Italia – Centro histórico de Varsovia, Polonia.



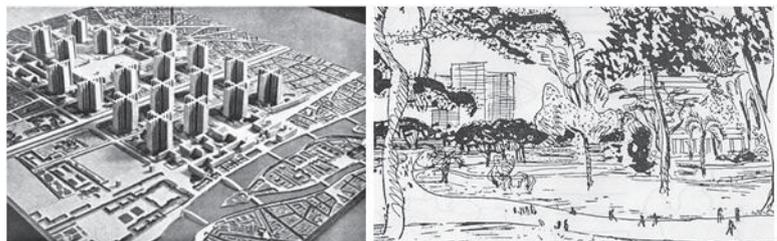
[1]



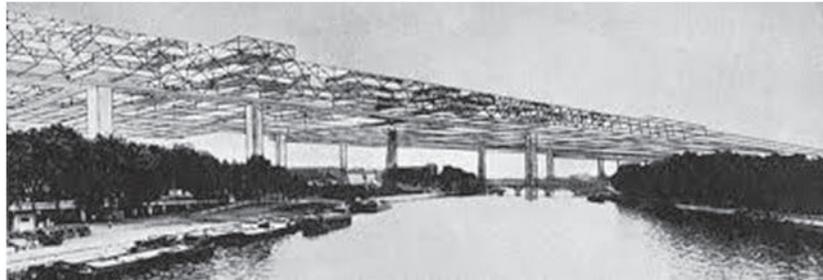
[2]



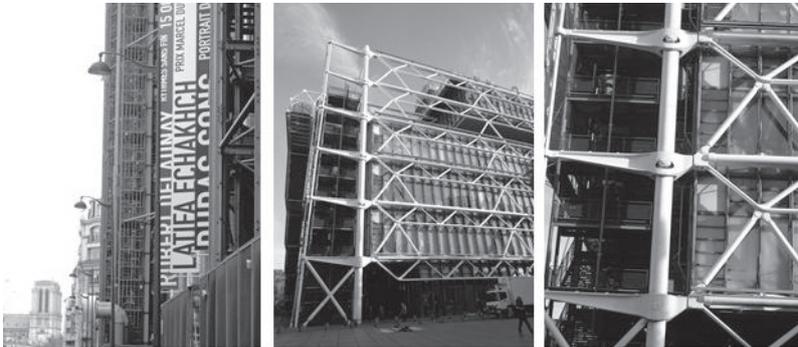
[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



[8]



[9]



[10]