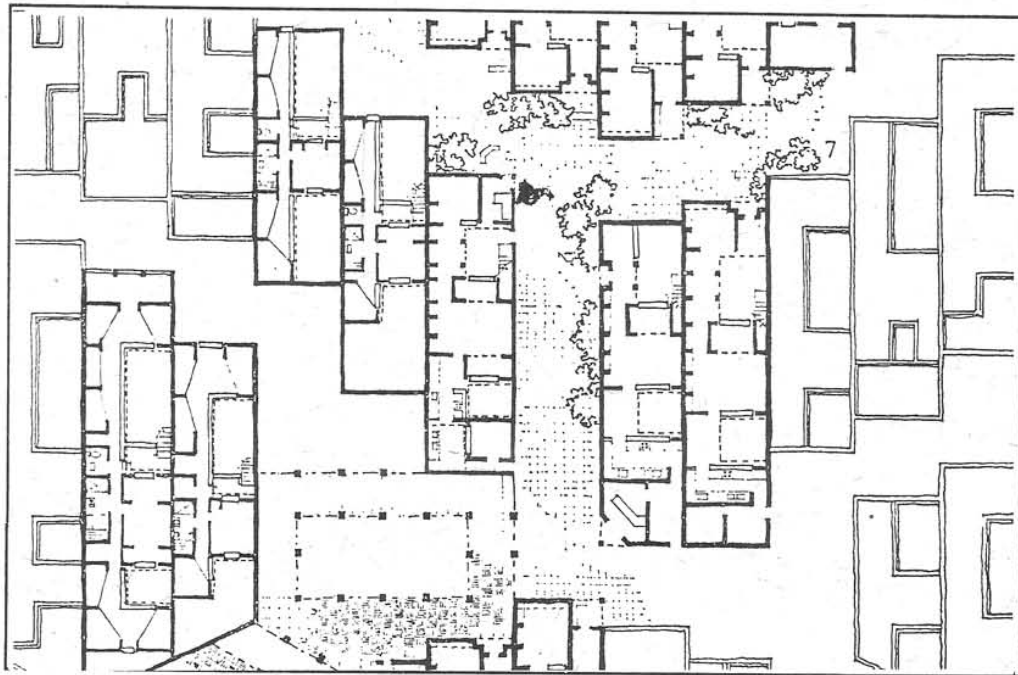


DIALOGO SOBRE EL METODO

LUIS VARAS A., arquitecto



A: Como recordarás, ayer asistí a tu clase sobre “El método en Arquitectura” y no creas que vengo a felicitarte. Vengo más bien a decirte que me siento molesto de no haber escuchado nada sobre el tema; yo quería saber qué hay de nuevo después del “Ensayo” de Alexander, después de los metodologistas de los años setenta... pero tú te has puesto a hablar de una supuesta **Teoría de Umbrales**, sin entrar nunca de lleno en el tema de tu clase...

B: Perdona, yo no he hablado de teoría, yo sólo he hecho algunas aproximaciones. Siento mucho que no nos hayamos entendido, sin embargo pienso que todo eso tiene mucho que ver con el tema que te interesa.

A: ¡El tema que me interesa! Lo que yo quisiera saber son cuestiones muy concretas. Saber, por ejemplo, si propones un nuevo método aplicable a la enseñanza de la arquitectura, y tú empiezas a leer poemas japoneses...

B: Si te refieres al “**Koan de Mumon**”, no se trata de poemas sino de ciertas **provocaciones** que utilizan los maestros Zen como método en la formación de sus discípulos. Pienso que una manera de motivar la reflexión de nuestros alumnos es a través de provocaciones. Se trata de trabajar con la duda permanente y con la paradoja. No has entendido mucho de lo que planteaba en mi clase, tal vez es mi culpa. Te propongo que volvamos a algunos puntos de mi exposición

y tratemos desde allí de conversar más ordenadamente sobre el método.

A: Tengo la sensación de estar pisando un terreno muy resbaladizo, pero acepto.

Yo te he contado que en los últimos años he empezado a sentir una gran inseguridad con mi manera de enseñar a proyectar. Hablo de manera y no de método, porque éste último es algo más estructurado... Tú sabes que en estos años la arquitectura se ha transformado de manera vertiginosa. Apenas se empieza a desarrollar una visión post-moderna de la sociedad cuando ya tenemos una arquitectura post-moderna, recién nos están llegando los primeros libros de *Derrida* sobre la deconstrucción en literatura cuando

aparece la aplicación en arquitectura.

B: ¿Estás seguro de lo que dices?

A: Por supuesto. Nosotros nos formamos en otra realidad: el movimiento moderno era un todo continuo.

B: No quisiera rebatir todas tus afirmaciones, pero tengo que hacerlo: En primer lugar la utilización del término "post-moderna" para referirse a la arquitectura fue un pecado de juventud de Charles Jencks. Ahora, si lees al mismo Jencks en su último libro verás que gran parte de los deconstructivistas no aceptan reconocer un punto de partida en la deconstrucción literaria, si bien la idea de provocar una transformación en la obra mediante la intromisión de un elemento extraño se parece a lo que hace aquélla.

Por último, pensar que en el movimiento moderno no había grandes quiebres, me parece una locura...

A: Podría contra-argumentar, pero no está allí el centro de mi interés. Lo que he querido decirte es que frente a todo este cambio vertiginoso no hay un solo momento en que yo pueda decir: Ahora nos detenemos y reflexionamos sobre la arquitectura de hoy, es ésta que tenemos ante nuestros ojos. Apenas he logrado establecer algo, ya está todo cambiando de nuevo. Cuando trato de enseñar a proyectar me estoy preguntando permanentemente si no hay un método que facilite mi tarea.

B: Me parece curioso que hables de enseñar a proyectar. Tu estás hablando de una técnica y por lo tanto estás relacionando el método con dicha técnica. Yo pienso que la enseñanza en el taller se refiere a otra cosa. Digamos que se refiere a reflexionar en torno a la arquitectura.

A: No entiendo que se pueda reflexionar sobre la arquitectura sin hacerlo sobre el proyectar. Cualquier pregunta sobre la forma es una pregunta sobre el modo en que ésta se genera.

B: Yo modificaría un poco tu última afirmación. Diría que algunas preguntas sobre la forma, son pre-

guntas sobre su modo de generarse. Hay también otras, pero tratemos de no alejarnos de nuestro tema. Yo estoy convencido que para hablar de **método en arquitectura** hoy en día, tenemos que hablar sobre **umbrales** y para hablar de **umbrales** tenemos que saber algo sobre el **dualismo**. Hofstadter¹ dice, por ejemplo, que "el dualismo es la división conceptual del mundo en categorías".

A: Claro, pero también agrega que "La postura del Zen es que las palabras y la verdad son incompatibles o que al menos, no hay palabras que puedan capturar la verdad". Con esto tu quedas cazado en tu propia trampa si es que quieres explicar tus **umbrales** con palabras. Además, al hablar de "división conceptual del mundo en categorías" ya estás diciendo que la realidad está formada por conceptos y...

B: Espera, espera, no tan rápido; debo decirte que el método Zen tiene como finalidad conducir a quien lo practique a la iluminación. En esto se diferencia enormemente de lo que hace un profesor de arquitectura. Independientemente de lo que el alumno vaya a hacer con su vida, lo que nosotros buscamos, es orientarlo en su reflexión en torno a la arquitectura y para ello podemos intentar diversos caminos. Si bien yo comparto en gran medida el método Zen, no puedo olvidar que nuestra manera de pensar es dualista y que de lo que se trata

es de preguntarse: ¿cómo aplico una forma de pensamiento dual cuando sea necesario?

A: ¡Ah! pero eso es una enorme inconsecuencia.

B: No, es pedagogía. Considera que la manera de pensar occidental no la voy a cambiar yo, pero puedo hacer un aporte infinitesimal a su mejoramiento. Piensa en esos dos poemas que confronta Zuzuki*: Uno de un japonés (Basho) y otro de un occidental (Tennyson)². ¡Qué enorme diferencia en la percepción del mundo y sin embargo cuánto podemos aprender de dicha diferencia!

Abraham Maslow, refiriéndose al Zen dice, más o menos, que los psicólogos pueden aceptar que la percepción concreta sea la única verdad y que la abstracción sea un peligro. Y agrega: La persona autorrealizada es capaz de concretar y también abstraer según lo exija la situación. Claro, a Maslow no lo puedes acusar de oportunista. De lo que se trata es de aplicar unos conocimientos elaborados en otra parte del mundo...³

A: ¿Y qué estás aplicando tú?, ¿la idea de dualidad?

B: Pienso que eso y mucho más. Te lo explicaré, pero déjame mostrarte antes un par de gráficos. Como ves, en la fig.1 hay una serie de conjuntos (A, B, C, D) que representan diversas situaciones, tal vez entidades... es como cuando los estudiantes de arquitectura ha-

cen sus análisis y escriben unas largas listas: "Aspectos Espaciales", "Aspectos Culturales", "Aspectos Climáticos"... tú ves que están despedazando todo y no puedes hacer nada. ¡Si supieran que la parte más rica de sus observaciones se está perdiendo en ese margen que queda en la separación de los conjuntos!

La fig. 2 muestra la situación contraria. A las intersecciones (A∩B, B∩C, C∩D) es a lo que yo estoy dando el nombre de **umbrales**.

A: ¡Es justamente lo que yo decía, las palabras y la verdad son incompatibles!

B: En parte te puedo dar la razón, pero yo no estoy hablando solamente de palabras. Estoy también hablando de otras formas de la realidad.

A: ¿Todas reductibles a los diagramas de Venn?

B: Cuando resulta práctico sí. Yo pienso que todo lo que pertenece a lo podríamos llamar la **realidad inmediata** puede expresarse en dichos diagramas.

A: ¿Y qué cosa no pertenece a esa realidad?

B: Por ejemplo la **Visión Holográfica del cerebro**, de Pribram⁴; la **Teoría del Caos**⁵, para eso está la **Geometría Fractal**...⁶.

A: ¡De nuevo nos estamos desviando!

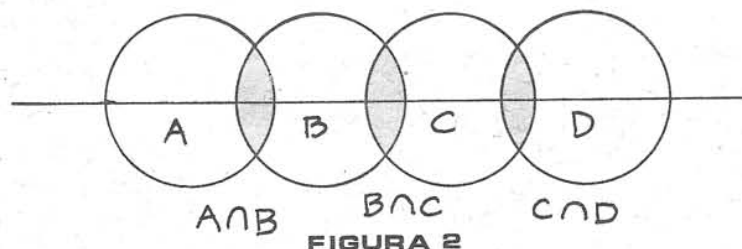
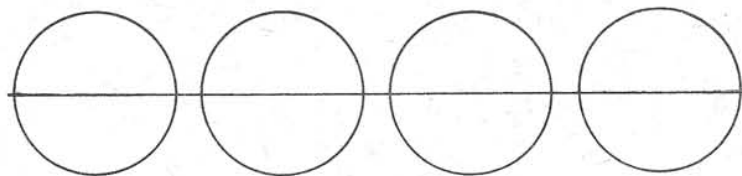
B: Tú preguntas, yo respondo. Estábamos hablando de otras formas de la realidad. ¿Te acuerdas de los trabajos sobre "imagen urbana" de Gordon Cullen?⁷

A: Sí, claro. Eso ya era un método, como también lo era el de Kevin Lynch⁸ y el de Alexander.⁹

B: ¿Te ayudaban a reflexionar en algún sentido?

A: Tal vez no, pero planteaban una manera clara de abordar problemas. Por ejemplo, Cullen había estudiado una gran cantidad de situaciones estándar a las cuales terminaba por darles un nombre. No me acuerdo bien, pero imaginemos que hablaba de una situación a la

FIGURA 1



que él llamaba "puntuación", entonces trabajaba con diversos croquis en los cuales aparecía esta idea (fig. 3).

B: ¿Eran muchos croquis que mostraban desde distintas perspectivas una misma situación?

A: No, eran croquis de muchas realidades diversas en las cuales aparecía esta idea de puntuación. Creo que es la única manera de poder después generalizar.

B: ¿Y para qué quieres generalizar algo que no está suficientemente estudiado en una misma situación? Además, si un croquis mostraba sólo una realidad ¿No sería ésta totalmente dependiente del punto de vista, del lugar exacto donde se situaba el observador?

A: Es posible, tal vez tengas razón, porque hay veces en que los urbanistas definen lo que serán, por ejemplo, las **puestas de la ciudad** y están pensando en un elemento físico y no en un lugar.

B: ¡Ahí es donde quería que llegáramos! El problema que yo veo en Cullen es que él estaba siempre hablando de situaciones puntuales, situaciones absolutamente dependientes del punto donde estaba situado el observador y no de lugares. Un **lugar puerta** es muy distinto de un **objeto puerta**.

A: En este sentido habría que entender que una situación como aquella a la que hemos llamado puntuación, para que tenga valor en arquitectura tiene que desarrollarse en un lugar y no en un punto del espacio.

B: Claro, y es a eso a lo cual yo estoy dando el nombre de **Umbral**. Fíjate que ya Hermes Trimegistos decía "Nada es afuera, nada es adentro, pues lo que es afuera es adentro"¹⁰.

Piensa en lo que los arquitectos llaman interior y exterior. Muchas veces los profesores damos trabajos a nuestros alumnos en los cuales se pide caracterizar muy bien un interior frente a un exterior también muy bien caracterizado.

Si seguimos a Trimegistos tenemos que aceptar que frente a los polos que sí existen —por lo menos en nuestra estructura mental occi-

dental—, hay algo, alguna tensión, alguna energía, qué sé yo, que relaciona estos dos polos creando la zona que, en mi opinión es la que en el arte tiene mayor riqueza.

A: ¡Como en el **Yin** y el **Yang**! ¿No estarás orientalizando demasiado tu discurso?

B: No creo que lo esté haciendo. Lo que quisiera es romper con esa herencia atroz del estructuralismo: ¡todo es dicotomía, todo es oposición, todo se pelea con todo!

A comienzos de los años 70 tratamos de llevar el estructuralismo al taller. Hablábamos de la oposi-



3

ción entre interior y exterior, entre abertura y cierre, entre cóncavo y convexo... pero no nos preocupábamos de estudiar de manera empírica si realmente tales oposiciones extremas existían.

Esto se veía reforzado con publicaciones tales como "Complejidad y Contradicción en Arquitectura" de Venturi ¿recuerdas lo que decía?¹¹.

A: Bueno, me acuerdo de una parte. Recuerdo que con el ejemplo de la iglesia renacentista trataba de mostrar la importancia de la continuidad entre interior y exterior. "El vocabulario interior de las pilastras, cornisas y molduras es casi idéntico en escala y algunas

veces en material al vocabulario exterior" (fig. 4)... pero no veo cómo Venturi estaba reforzando la idea de polaridad, todo lo contrario, hablaba de continuidad.

B: ¿Pero ves de qué continuidad estaba hablando?

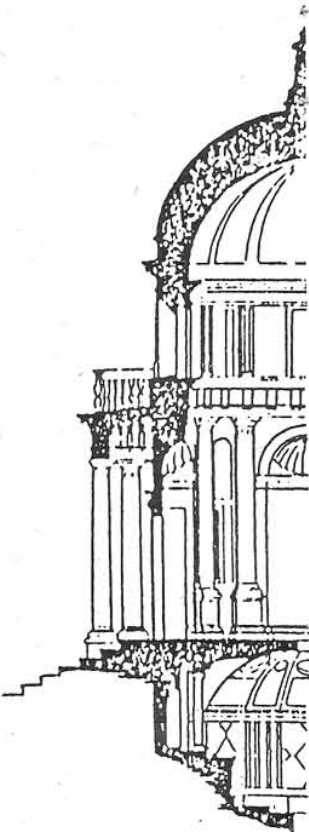
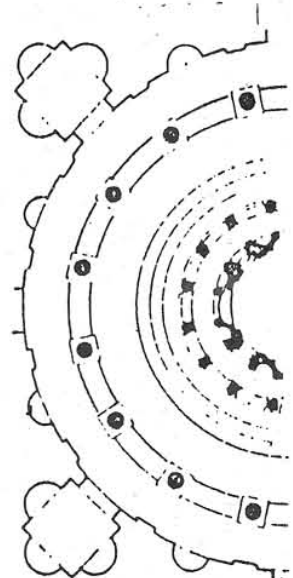
A: Claro, de la continuidad de la forma.

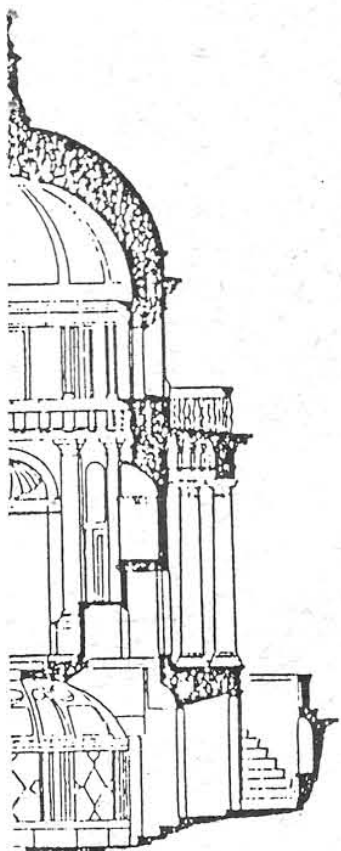
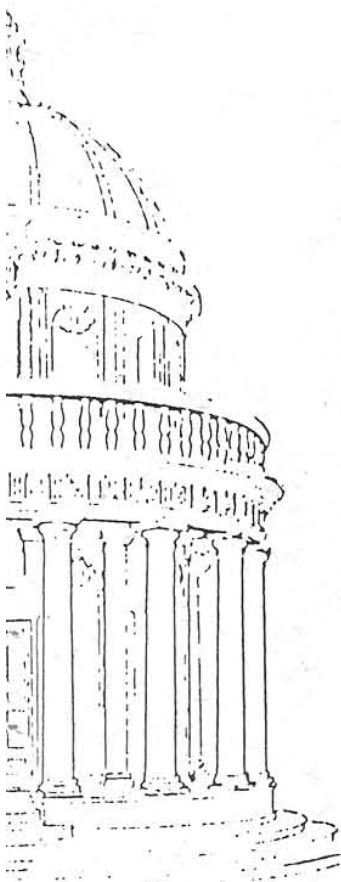
B: ¿Y crees que es eso lo más importante en arquitectura? ¿Crees que es muy importante que las pilastras del interior se repitan en el exterior?



A: Pero Venturi no hablaba sólo de eso. Tiene muy buenos ejemplos de otras relaciones entre interior y exterior.

B: Ves, tú estás hablando de relación. Acuérdate de la frase de Trimegistos. Yo sé que Venturi tiene ejemplos que son valiosos, pero como nosotros no teníamos a la mano los ejemplos que él ponía empezamos a interpretar esto de manera muy mecánica. El Koan del cual hablábamos al principio dice así: "Shuzan puso a la vista su corto cayado y dijo: "si llamas a esto un corto cayado, te opones a su realidad. Si no lo llamas un corto cayado, ignoras los hechos. Enton-





ces ¿Cómo tendrías que llamarlo?”. Yo le pongo este ejemplo a mis alumnos pues pienso que en arquitectura esta idea está siempre presente. Nada es exactamente una cosa u otra, la paradoja siempre está allí. La plaza del Dante en Verona, por ejemplo, está formada por dos partes. Ninguna de las dos le impone un límite a la otra, ninguna aplasta a la otra. En la sutileza de los encuentros está todo el secreto... por eso te decía que no podemos hablar de relación. Es más bien un proceso de transformaciones continuas que se va dando en medio de la tensión generada por los polos (fig. 5).

B: Hay muchos. Te mostraré algunos. Son obras del arquitecto holandés Aldo Van Eyck. En la fig. 6a y 6b, puedes ver el orfanato en Amsterdam. La fig. 7 muestra detalles de algunos recintos. Si observas bien podrás darte cuenta de los lugares que consigue con el puro engarce entre las partes, áreas ambiguas pero en un muy buen sentido. Son como en la plaza del Dante, producto de un encuentro muy sutil entre las partes, entre polos. El mismo principio se repite en la escuela en Nagele (fig. 8) y en el colegio Montessori de Hertzberger (fig. 9). Otro ejemplo del mismo arquitecto son los lugares de acce-

A: Pero me parece que Van Eyck es un caso puntual, si bien lo conozco apenas.

B: No, no es puntual. Piensa, por ejemplo, en los exteriores del proyecto de C. Alexander para el concurso Previ en Lima (fig. 11). Mira el lugar marcado con una A y sus relaciones con el resto. También la relación con el interior de las viviendas. Esto es más notorio en la zona designada con la letra B. Otro ejemplo interesante es el conjunto Haarlemmer Houttuinen en Amsterdam de Herman Hertzberger (fig. 12).

A: Es un verdadero queso suizo.

B: O una botella de Klein. ¿Te acuerdas de las clases de topología? La botella de continuidad total, como una cinta de Moebius del espacio (fig. 13).

A: Hablas de los tiempos en que creíamos que la topología iba a servirnos de algo...

B: ¡Cuidado! Yo he escuchado a tus alumnos hablar de topología. Parece que utilizaran el término en forma un poco figurada, pero lo utilizan.

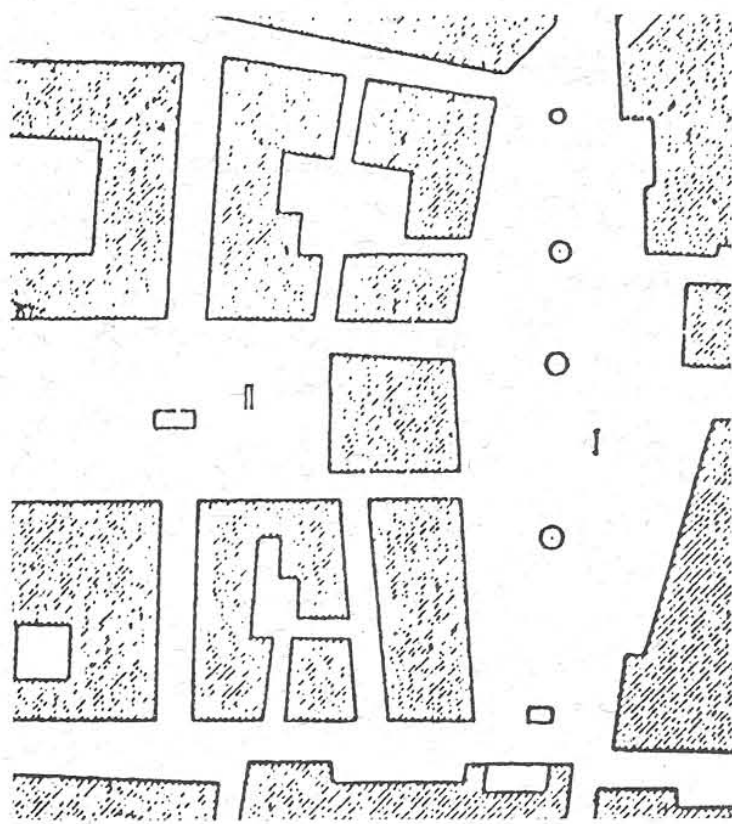
A: Qué te puedo decir, pienso que lo único que podemos extraer de la topología son analogías.

B: Perdona que te rebata. Hace poco tiempo había personas que como tú, opinaban que la topología sólo podría proporcionarles analogías, y estaban hablando de lo que podríamos llamar la “parte geométrica” de la topología. Yo creo que ese planteamiento es falso, pero hay algo que me interesa más que eso. Quisiera decirte algo acerca de los umbrales y de la “parte analítica” de la topología. ¿Sabes lo que es una topología?

A: Bueno, se refiere a unas deformaciones en una banda de caucho...

B: No creas que estoy tratando de ser irónico, pero esa definición está en unos textos de topología para niños.

Te voy a dar una definición de Seymour Lipschutz¹²: “Sea X un conjunto vacío. Una clase T de subconjuntos de X es una topología

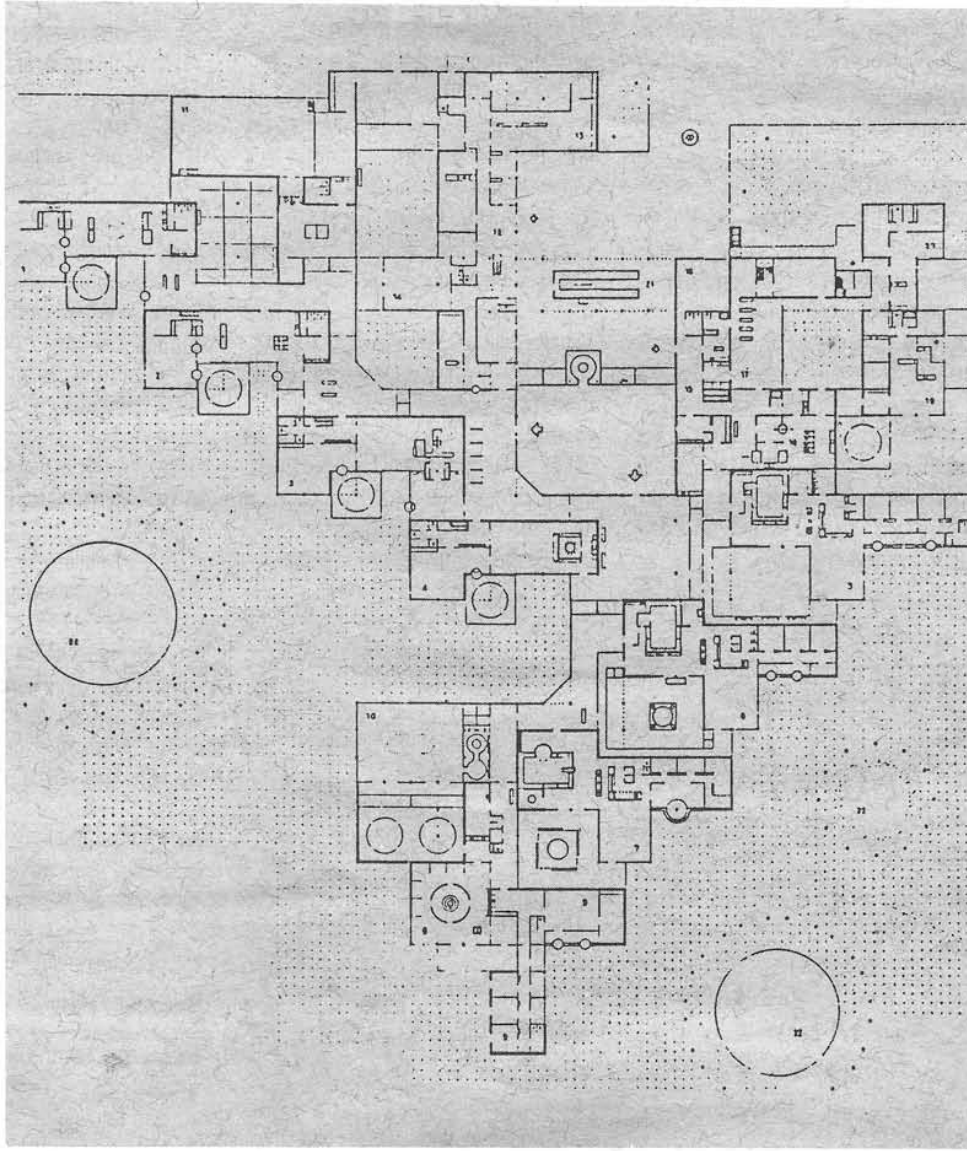


A: Me desconciertas. A veces niegas los polos y de repente recurres a ellos.

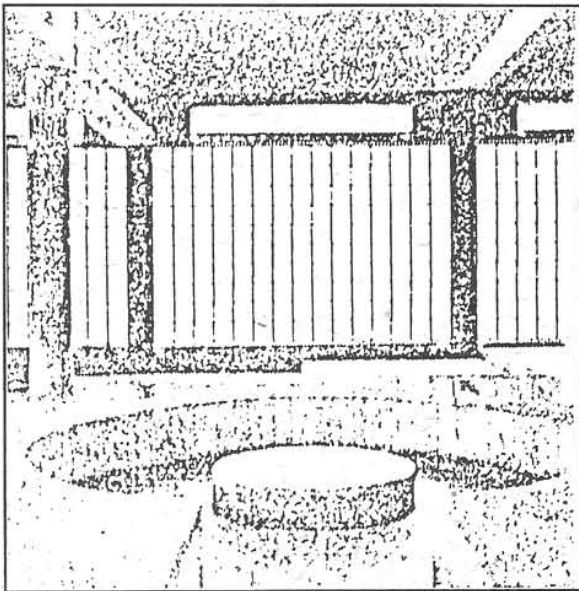
B: Yo sostengo que la polaridad existe y es muy importante, pero su importancia radica en lo que sucede en el umbral existente entre los polos. Pienso que los lugares con más fuerza en un proyecto están en aquellas zonas donde los campos de acción de los polos se encuentran. Allí recién juega un rol aquello de lo cual habla Venturi: las transformaciones de la forma.

A: Para entenderte mejor ¿Podrías darme un ejemplo de estos lugares en Arquitectura?

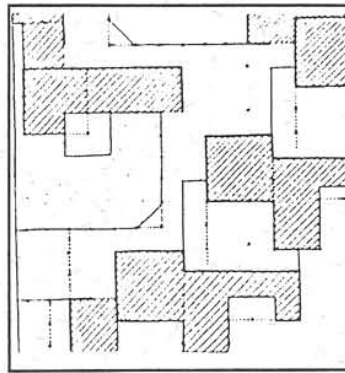
so a dos viviendas (fig. 10). En el primer caso se trata de una planta cuadrada a la cual se le han roto dos esquinas. Como la separación del interior y el exterior es vidriada la ambigüedad en el encuentro entre exterior e interior se acrecienta. Esto se ve acentuado por la ventana vecina a la ruptura. En el segundo caso se trata de una operación un poco más compleja pues hay una intersección (en planta) de una figura rectangular con otra circular. Podemos preguntarnos con razón ¿dónde termina el interior y donde empieza el exterior? ¿Es acaso el exterior dentro del círculo otra forma de interior?



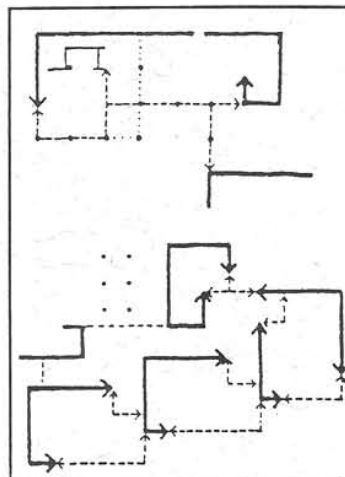
6a



6b



7



8

de X si y sólo si T verifica los axiomas siguientes:

- a) X y \emptyset pertenecen a T .
- b) La unión de cualquier número de conjuntos de T pertenece a T .
- c) La intersección de dos conjuntos cualesquiera de T pertenece a T .

Te daré un ejemplo:

Sea $X = (a, b, c, d)$

$T = (X, \emptyset, (a), (c, d), (b, c, d, e))$

(Fig. 14)

A: Lo veo todo muy abstracto.

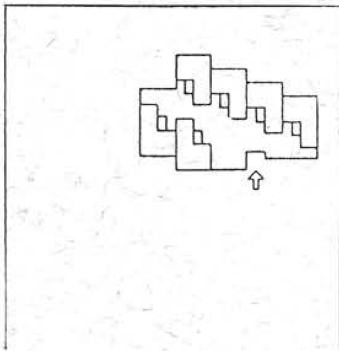
B: Lo es y no lo es. Yo hubiera querido empezar con el "principio del zurcidor japonés".

A: ¿Del zurcidor japonés?

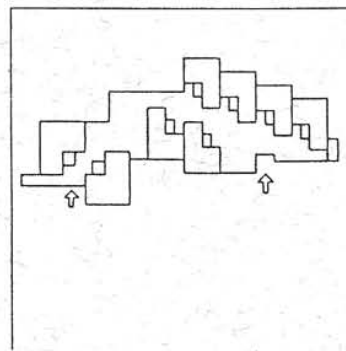
B: ¿Te acuerdas cuando eras niño lo que pasaba si rompías un pantalón nuevo? Lo mandaban donde un señor que se hacía llamar así y éste con una paciencia oriental sacaba un pequeño trozo de tela de alguna parte no visible y empezaba una operación que consistía en desarmar los bordes del parche quitando algunos hilos y después quitaba otros de la zona deteriorada e iba poco a poco reconstruyendo el tejido (fig. 15). Bueno, así se construye una topología. Puede haber elementos dispersos en una realidad cualquiera y ese procedimiento paciente de unirlos, de relacionarlos, de ir conformando continuidad es lo que a su vez relaciona esta disciplina con los umbrales. Esto es una hipótesis mía pues requiere de mucho trabajo todavía, pero pienso que a medida que unimos puntos (llamémoslos polos), para que se cumplan los axiomas de la topología tenemos que conformar nuevos conjuntos. Fíjate en la fig. 16. Si tenemos los conjuntos A y B , como según los axiomas, su intersección tiene que pertenecer a la topología (T), en donde cada uno de los subconjuntos son parte de una obra de arquitectura, tienes a la vista el hecho maravilloso de que C es un subconjunto que no es enteramente ni A ni B . ¿Cómo le estamos llamando a eso?

A: Entiendo que le llamamos **umbral**, pero dime ¿de qué sirve todo esto si de lo que se trata es de encontrar un método seguro para la enseñanza en el taller de Arquitectura?

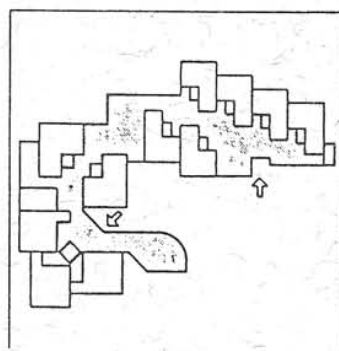
1968



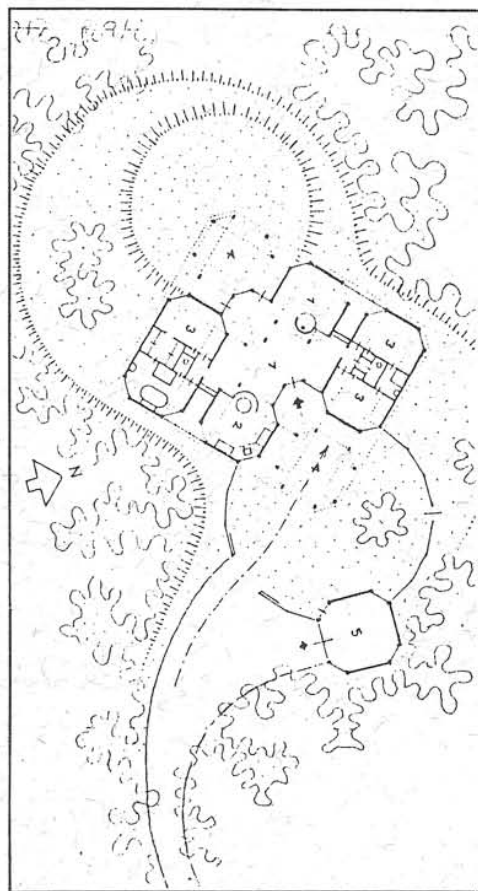
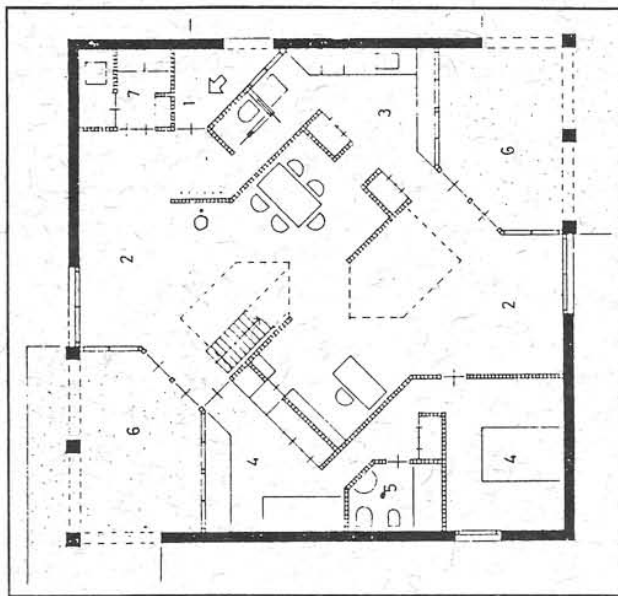
1970



1981



9

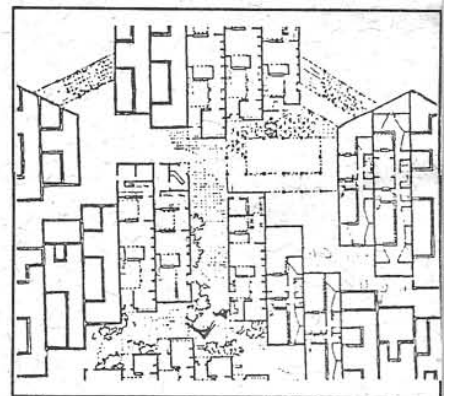


10

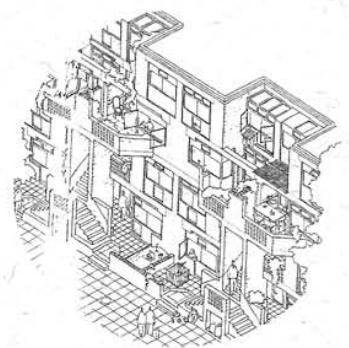
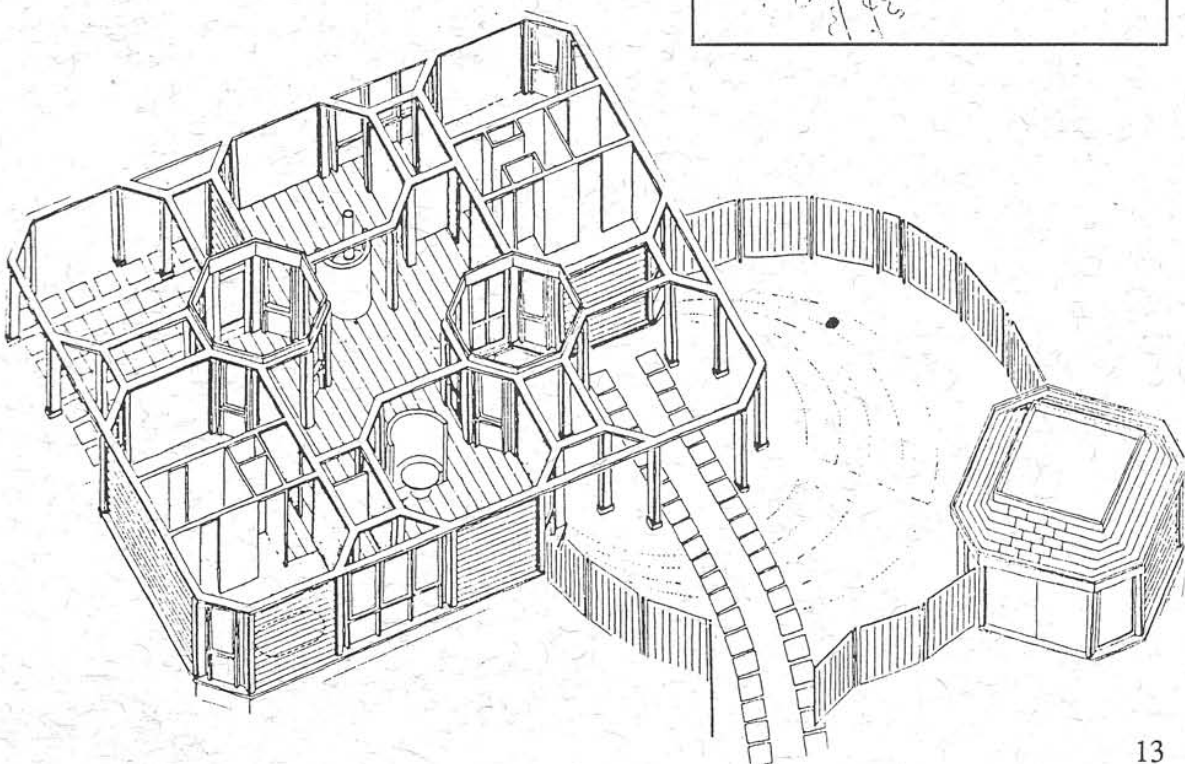
B: Me desconciertas, pero no me doy por vencido. Te puedo asegurar que en arquitectura no hay una receta única para enseñar, no hay una especie de "Manual del Cortapalos". Creo que la enseñanza de la arquitectura es más un problema pedagógico que un problema técnico. Importa más el **cómo enseñar** que el **qué enseñar**. Tú puedes frustrar para siempre a un estudiante dándole unas cuantas recetas sobre cómo aproximarse analíticamente al estudio de una ciudad o puedes lanzarlo hacia adelante con una lectura comentada de "Las Ciudades Invisibles" de Calvino.

Hay profesores que hacen mucho énfasis en el lenguaje de la arquitectura en sí mismo, o en cómo ese lenguaje se materializa. Pero ese no es el problema...

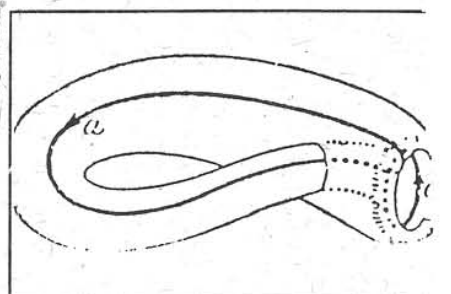
A: Pienso que te equivocas una vez más. Si no se parte de un lenguaje no hay obra de arquitectura.



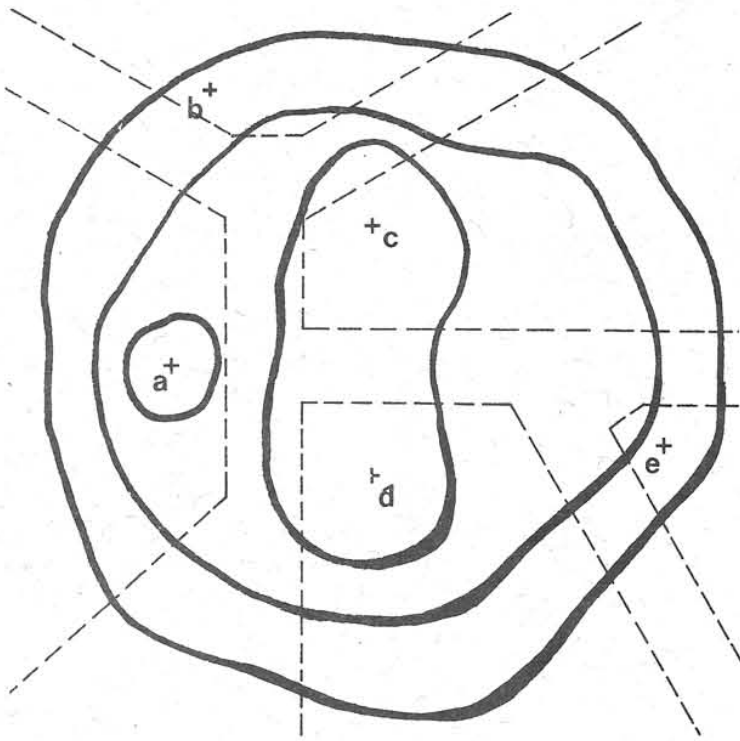
11



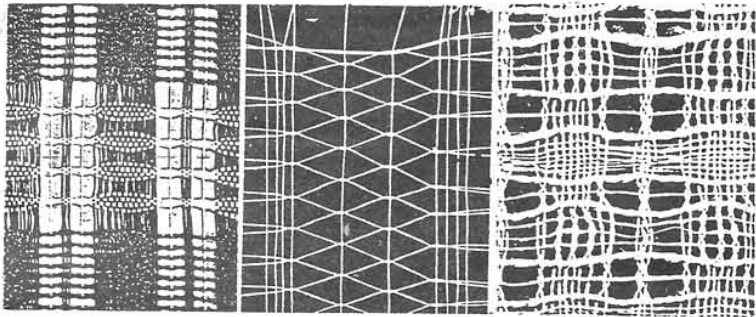
12



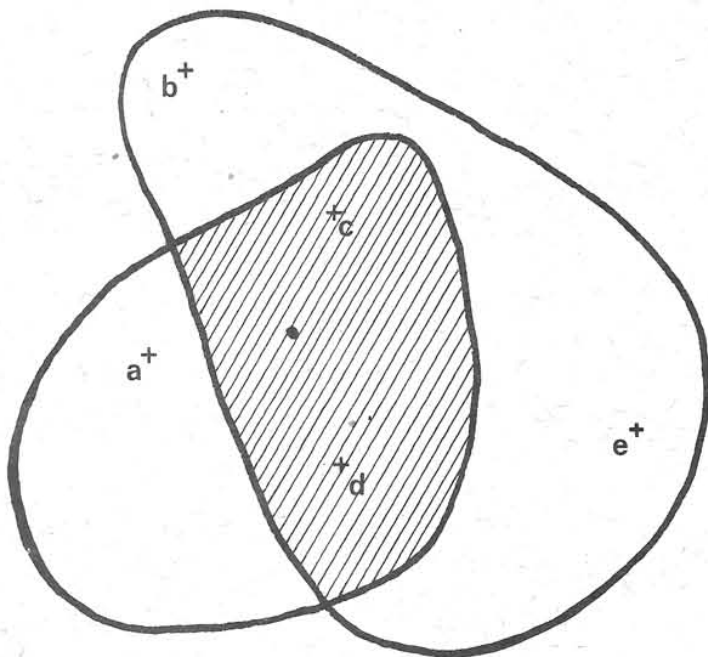
13



14



15



16

B: ¿Y no podrías partir de más atrás?

A: Bueno, siempre los estudiantes van a recopilar antecedentes, pequeños estudios sobre el lugar, las vistas, las actitudes de la gente.

B: ¿Pequeños estudios dices tú? ¿Cuántos siglos crees que se estuvieron modificando chozas hasta llegar al Partenón? ¿Pequeños estudios!

A: No me malentiendas, sólo estoy tratando de establecer una barrera entre lo sustancial y lo accesorio.

B: ¡Dualismo, eso es puro dualismo! Tú no puedes separar el lenguaje de la obra, del estudio y la reflexión anterior. Y ese estudio viene de otra parte y no tiene nada que ver con lo que tú mencionas.

Quisiera ponerte un ejemplo: La sala de música de Hertzberger en Utrecht (fig. 17). Si observas un corte verás que se trata de un juego de objetos dentro de objetos. Este principio se da también en la escultura de Henry Moore (fig. 18) en algunas formas de la naturaleza tales como las bayas, en las muñecas artesanales rusas...

El estudio que generó la obra tiene que haber sido anterior a ellas... ¿Sabes? hace unos días pedí a mis alumnos que buscaran una huella de luz dentro de una caja de cartón como la que muestra la fig. 19.

En el fondo, se trataba de definir una forma mínima, liviana, grácil, en un interior oscuro, mediante un control adecuado de la luz. Hubo

unos resultados extraordinarios. Bueno allí de lo que se trataba era de trabajar con un fenómeno relacionado con el arte. No se trataba de la lluvia o de la combustión como fenómeno, aquí se trataba de producir otra cosa. Un poco como en los dibujos de Escher donde trabaja con unos objetos un poco extraños para algunos. Por ejemplo en una pintura que se llama 3 Esferas II (fig. 20), "cada parte del mundo parece contener a las otras partes, y estar contenida en ellas: La superficie del escritorio donde reposan produce un reflejo de las esferas, las esferas se reflejan entre sí y además reflejan el escritorio, el acto de dibujar que las construye, y al artista que las está dibujando. Esta vinculación sin fin de todas las cosas entre sí no está más que insinuada aquí, pero es una insinuación suficiente".¹

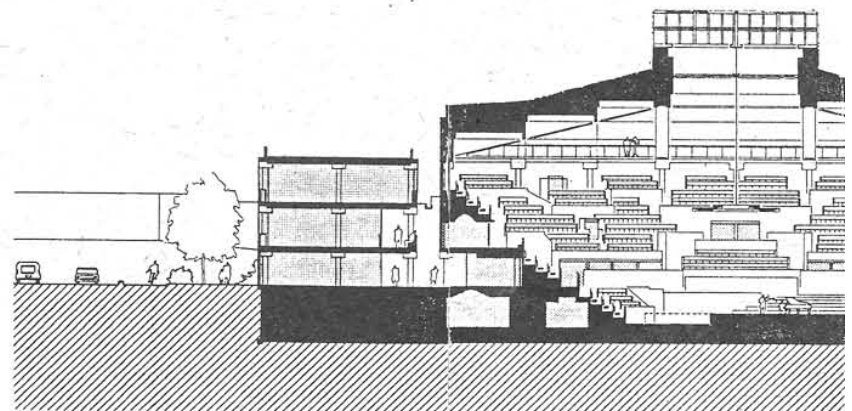
A: Te digo francamente que todo esto me resulta muy interesante, pero ¿qué tiene que ver con el método?

B: Mucho. ¿No te parece que estamos enfrentando unos fenómenos por un camino distinto a los del dualismo?

A: Sí, de acuerdo a como tú has definido el dualismo, sí.

B: Bueno, de eso se trata. Siempre reflexionamos sobre la base de ciertas definiciones. O bien definimos las cosas en la conversación misma o las damos por entendidas. ¿Qué es lo que yo he dicho? Sim-

17



plemente que vamos a llamar dualismo a la división conceptual del mundo en categorías. Digamos entonces que hay un hecho y a ese hecho le damos un nombre. ¿Pienzas como yo que este es un hecho real?

A: Naturalmente. Pero hay una cosa: Tú le das a ello un carácter valorativo.

B: No. Yo no le doy un carácter valorativo. Lo que yo hago es tomar partido y esto puede ser una actitud pedagógica. Yo no estoy diciendo que detrás de esto haya una cuestión de validez universal. Yo como profesor de Taller puedo decir que hay unas cosas que funcionan en arquitectura mejor que otras. Por ejemplo puedo afirmar, con casos a la vista, que la división tajante entre un interior y un exterior absolutos no produce buenos proyectos.

A: Eso es una valoración.

B: Sí, de los proyectos, pero no del dualismo. Sabes que yo comparto la opinión de Maturana cuando habla del "pecado de la certidumbre". Yo creo que en arquitectura simplemente no debiera haber certidumbre. Nosotros debiéramos trabajar más con paradojas, con la cosa que a la vez es y no es, como en el "Koan de Mumon" o en el poema aquel: "Si me lo quitas me matas, si me lo dejas me muero". Todo estos proyectos donde se dan unas relaciones muy sutiles entre lugares parten de este principio.

Piensa en una "Piazza" italiana o en las Markplätze del Sur de Alemania (fig. 19), o tal vez en las estructuras superpuestas de Peter Eisenman (fig. 22).

A: Bueno, aceptando que tal dualismo es un hecho ¿cómo afecta entonces a tus umbrales?

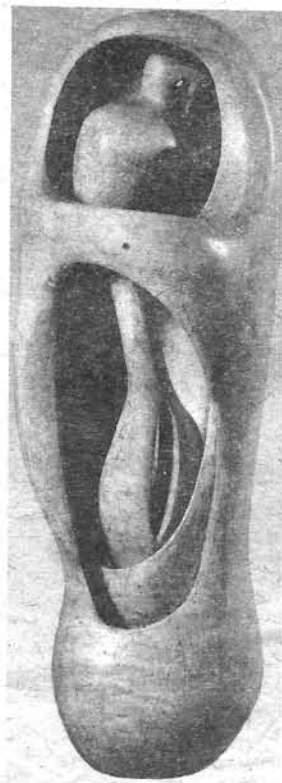
B: Tú te acuerdas de los cursos de percepción que teníamos cuando éramos estudiantes. Bueno, allí nos hablaban del fenómeno de figura y fondo. Si tú estudias el asunto en profundidad verás que tal fenómeno es una verdad a medias. Mira el siguiente dibujo (fig. 23).

B: A nosotros se nos enseñó que aquí había sólo dos elementos: figura y fondo pero resulta que no es cierto. Ya Goethe lo sabía de alguna manera y por eso peleaba con Newton. ¿Cuál es aquí el problema? Yo creo que hay una zona, allí donde se junta la figura y su fondo donde existe una gran riqueza.

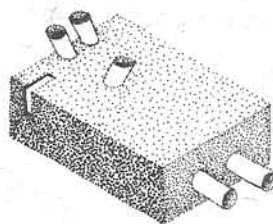
En arquitectura, fíjate tú en las escuelas de Van Eyck todo lo que generan los círculos en sus bordes. Allí está la cosa, en los bordes, cuando hablamos de umbrales, ya lo he dicho, estamos hablando de éstas áreas, de estos bordes.

La mesa donde se come tiene unos márgenes que siempre se respetan nadie pone los cubiertos más allá. ¡Como en la pintura lo hacían los Suprematistas! (fig. 24).

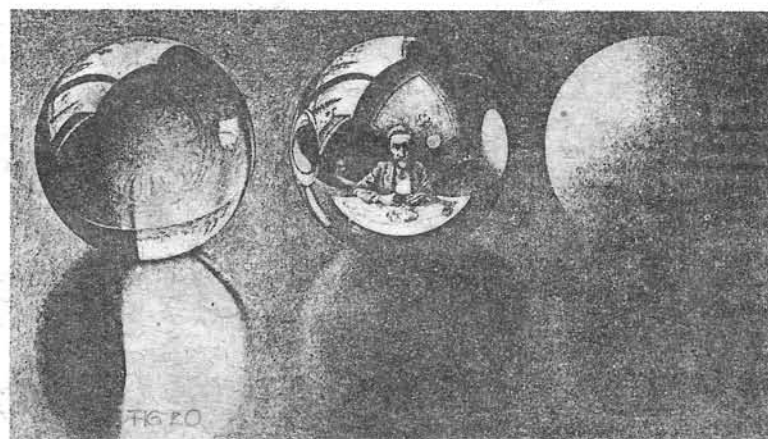
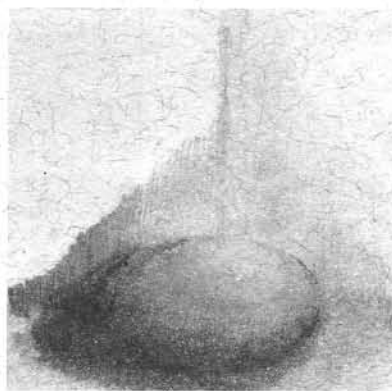
De eso quería hablarte con los ejemplos que te estaba dando. Con la pintura de Escher, por ejemplo. En ese reflejarse de unas cosas en



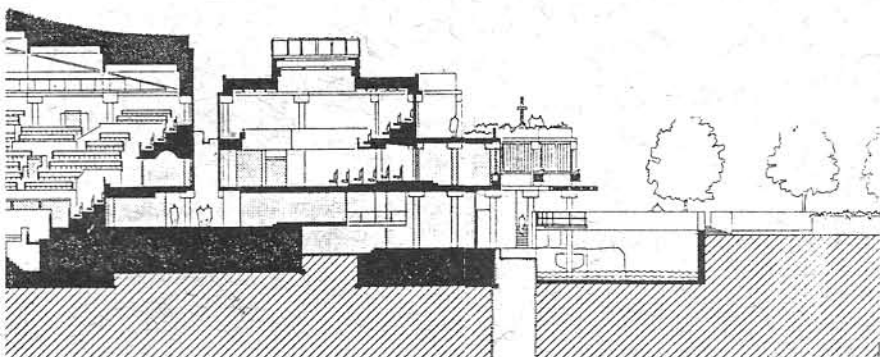
18

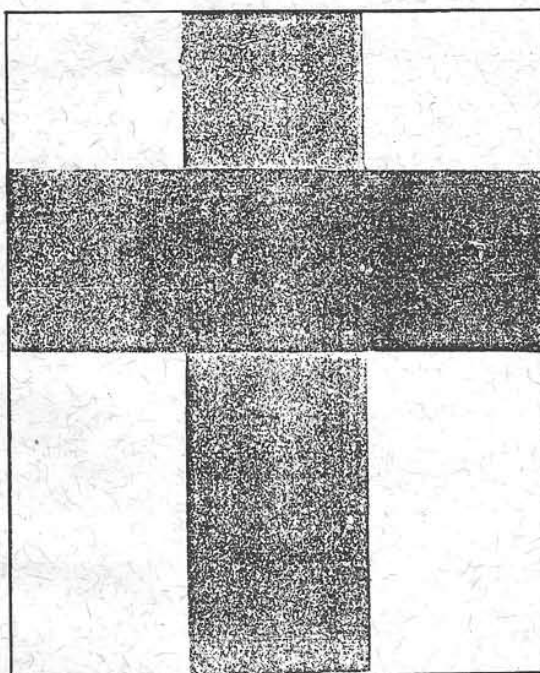
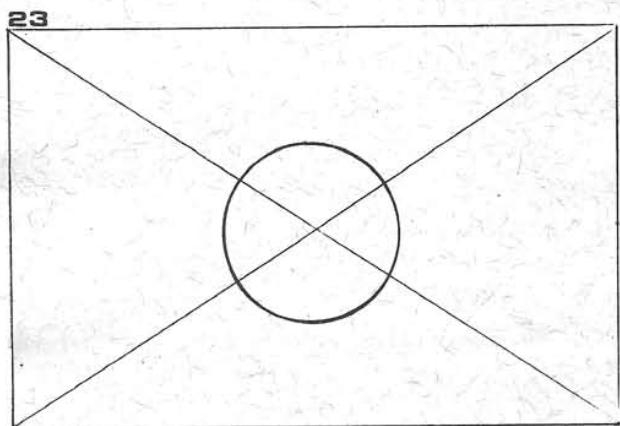
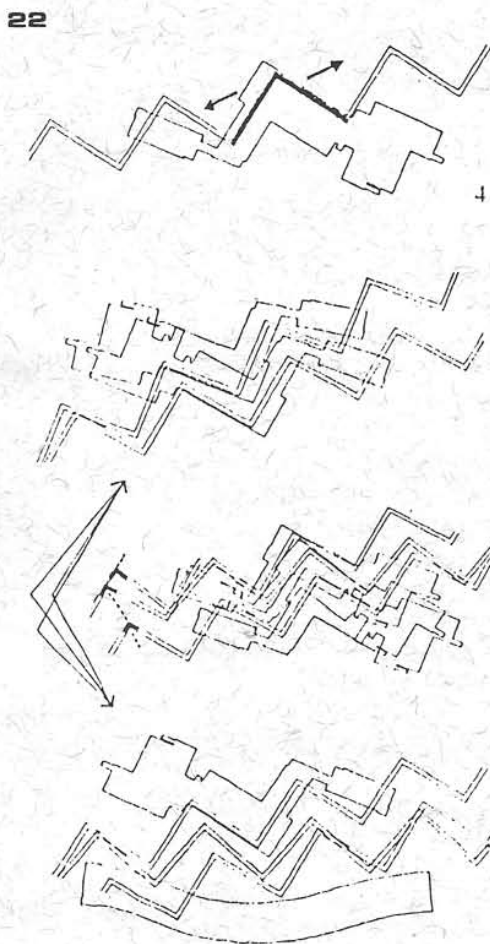
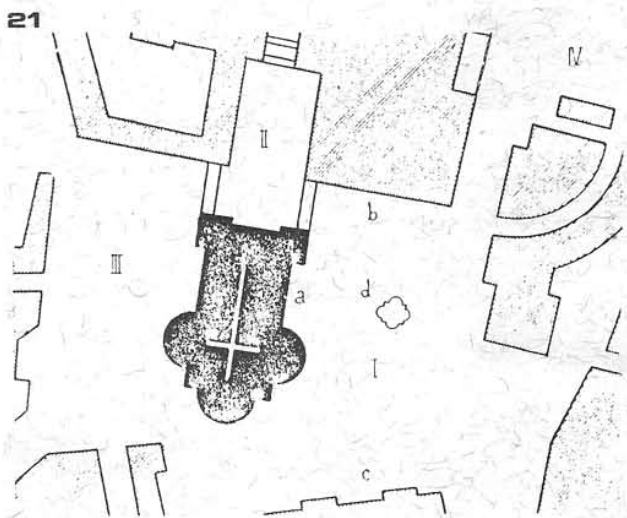


19



20





otras hay una gran continuidad y sin embargo hay polos, muy fuertes. Es como la alegoría budista de la "Red de Indra".

A: A la larga me vas a convencer pero ¿sabes una cosa?, en la arquitectura reciente ¿no hay una postura que contradice tu planteamiento?, la de León Krier. El propone ciudades sin contradicciones, sin paradojas, ciudades proyectadas enteras hasta el último detalle, como las de Albert Speer, el arquitecto de Hitler.

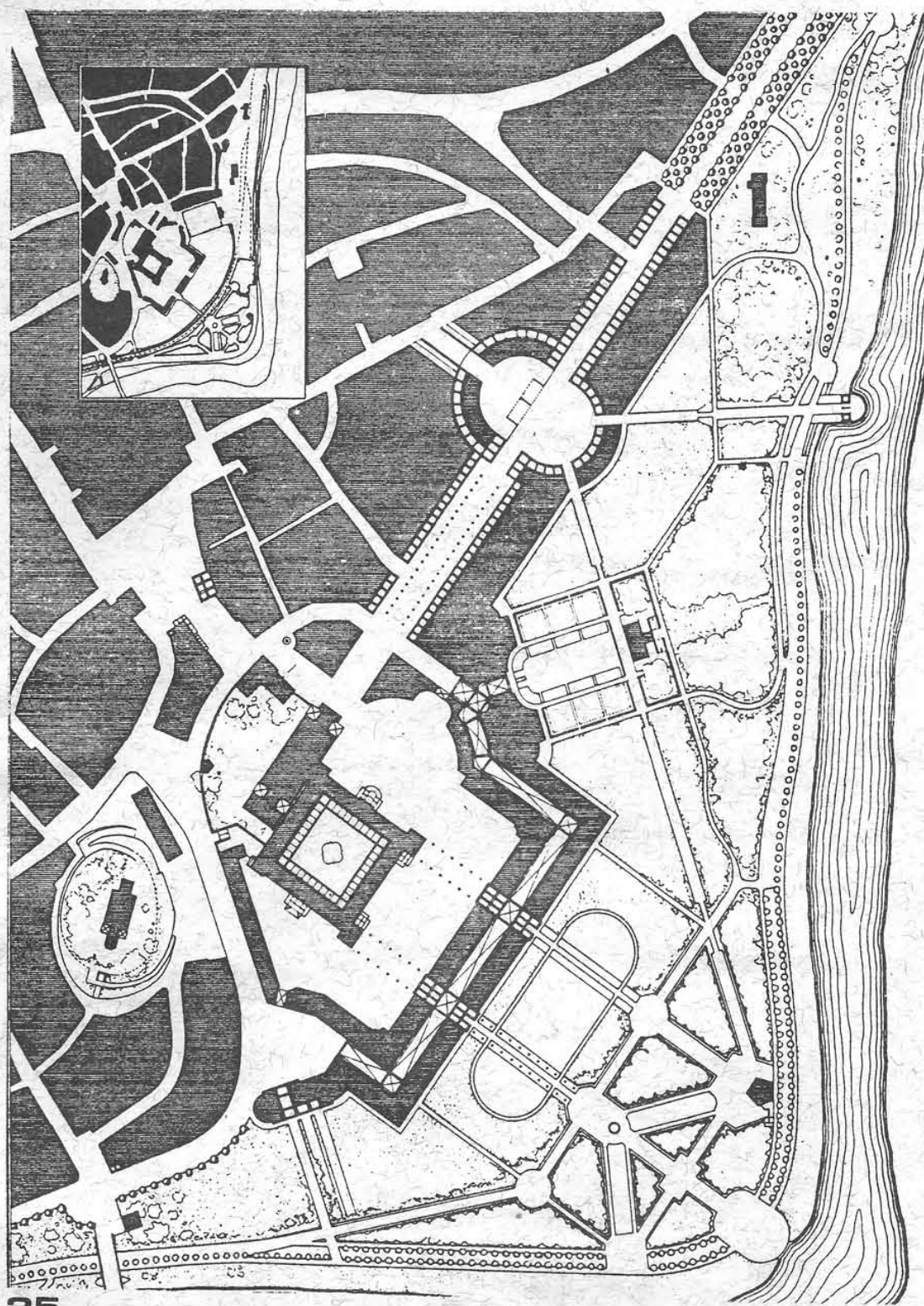
B: Y hay muchas otras, pero eso no invalida lo que estoy planteando. Además pienso que la nueva teoría de sistemas, los planteamientos de Prigogine sobre sistemas estables e inestables, nos ayudan a desechar ideas como las de Krier. Esto es sólo una hipótesis, no tengo la menor prueba, sólo unas intuiciones, pero me parece que una ciudad conformada sólo por sistemas estables no puede funcionar. Una ciudad necesita la vecindad entre sistemas estables e inestables. Piensa por ejemplo en Santiago con puros barrios como El Golf... Bueno, pero sobre esto hablaremos en otra ocasión ¿te parece?

A: Por supuesto, pero no olvides que me debes una aclaración sobre tu método para la enseñanza de la arquitectura. □

(*) Cuando miro con cuidado
¡Veo florecer la nazuna
junto al seto!
(Basho)

*Flor en el muro agrietado,
te arranco de las grietas;
- te tomo, con todo y raíces,
en mis manos,
florezilla- pero si pudiera
entender
lo que eres, con todo y tus
raíces, y, todo en todo,
sabría qué es Dios y qué
es el hombre.*

(Tennyson)



25

Bibliografía

1. Hofstadter, Douglas R.
"Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle". Barcelona: Tusquets, 1992.
2. Suzuki, D.T./Fromm, Erich.
"Budismo Zen y Psicoanálisis". México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1964.
3. Maslow, Abraham.
"La personalidad creadora". Barcelona: Kairós, 1985.
4. Carretón Cano, Vicente.
"La nueva perspectiva holográfica". En Revista "El paseante". N° 4, otoño, 1986, Madrid.
5. Briggs, J./Peat, F.D.
"Espejo y reflejo: del caos al orden". Barcelona: Gedisa, 1990.
6. Rucker, Rudy.
"Der Ozean der Wahrheit: oder die fünf Arten zu denken". Frankfurt/Main: Krüger, 1988.
7. Cullen, Gordon.
8. Lynch, Kevin.
"Das Bild der Stadt". Braunschweig: Vieweg, 1975.
9. Alexander, Christopher.
"Ensayo sobre la síntesis de la forma". Buenos Aires: Infinito, 1969.
10. Trimegistos, Hermes.
Citado en apuntes de clases de Albert Stauber, posiblemente de la U.T. Zürich. El mismo tema es tratado por Soleika Llop: "Ken Wilber: conciencia sin fronteras". Revista Conciencia Planetaria. N° 5. Agosto, 1991, Madrid.
11. Venturi, Robert.
"Complejidad y contradicción en arquitectura". Barcelona: G. Gili, 1972.
12. Lipschutz, Seymour.
"Topología General". Panamá, México, Nueva York: McGraw-Hill, 1970.