

lecturas *nueva serie*

morfología **wainhaus**

1,2 | dg | fadu | uba

Diálogo con Gastón Breyer

HORACIO WAINHAUS
SILVIA PESCIO

[Este diálogo con Gastón Breyer se desarrolló durante varias reuniones que tuvieron lugar en la casa de GB. Fue publicado originalmente en la revista *Morphia* n° 1 (agosto 2000) dirigida por Horacio Wainhaus. La nota estaba acompañada con fotografías tomadas por Diego Ortiz Mugica e incluía apartados con dos textos breves de Breyer (“Análisis escenográfico” y “Objeto Epsilon”) que adjuntamos al final del diálogo. La transcripción de estos textos fue realizada por Sara Restrepo como parte de los trabajos para el proyecto de investigación UBA-CYT 2013-1016 “Cartografía Gastón Breyer, tercera etapa”. El proyecto está alojado en el Centro de Heurística/SI/FADU/UBA) y su director es Horacio Wainhaus.]

Diálogo con Gastón Breyer

Horacio Wainhaus
Silvia Pescio

Villa del Parque es un barrio cálido y dulce, de tiempos lentos. La pequeña casa frente a las vías tiene varios detalles hermosos, característicos de la arquitectura ladrillera inglesa. Aparenta ser la vivienda de un escritor, un filósofo o un científico extraviado, no la de un arquitecto o un escenógrafo. Gastón Breyer es quien habita este territorio poblado por miles de libros y extraños objetos.

Uno: retrato de familia

Esta casa —comenta Breyer— es como este barrio: humilde. Creo que en Buenos Aires hay pocos lugares que todavía conservan cierta condición de barrio. Me gusta la modestia de su actitud. No pretende, como otros, ser majestuoso. Tengo una vista amplia, jardín, dos perros y dos gatos (se ríe). Hemos vivido muy bien aquí. La casa donde nací, en Belgrano, también tenía jardín, mucho más grande que éste. En el año ‘27 o ‘28, mi padre construyó una casa muy hermosa, que todavía existe.

Mi madre era de familia francesa, católica. Mi padre era de origen alemán, pero nacido en Argentina. Luterano. Ninguno de los dos profesaba. Él era un hombre hermosísimo. Muy alto, rubio, de ojos azules. Tenía una rectitud extraordinaria. Su familia lo había metido en el comercio, pero no tenía mucha aptitud para eso. Lo que a él le apasionaba era la biología. Tenía una colección de mariposas muy importante, y fundó la Sociedad Entomológica Argentina. Fue presidente de esta sociedad muchísimos años y a raíz de esto viajó por todo el país intensamente. Yo lo acompañé mucho cuando era chico y todo eso me marcó. Era un hombre de campo, que estaba permanentemente en los llanos de La Rioja, muy lejos de la estación. Ahí no había

más que monte y algunos animales. Mi padre, que plantó unos dátiles que había traído de Medio Oriente, hizo la primera gran plantación de la Argentina con muchísima dificultad. Años más tarde ese campo se vendió y se perdió todo. Pero yo viví mucho tiempo en los llanos. Esa soledad me marcó mucho. Ahí empecé a leer mucho.

Leer, un vicio que jamás ha abandonado... ¿Por esa época, algún libro lo impresionó especialmente?

Cuando yo tenía 15 o 16 años leía habitualmente a Salgari. En cierta ocasión, mi hermana me dijo: Toma, leé esto. “Esto” era el *Zaratustra* de Nietzsche. Entonces, me empecé a apasionar con la filosofía. Mi hermana fue una de las primeras psicólogas de la Argentina. De la primera camada, cuando todavía la Facultad de Psicología no estaba separada de la de Filosofía. Éramos muy compañeros. Mi vida quedó fuertemente marcada por su presencia porque era una mujer muy inteligente. Había sido alumna y amiga de Alfonsina Storni. A mí, que tenía ciertas condiciones para dibujar y me pasaba todo el día frente a una hoja de papel, mis padres dijeron: ¡bueno, a éste le vamos a enseñar dibujo! (risas). Entonces entré en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Eso fue por el año ‘36. Hice toda la escuela de Bellas Artes —4 años de puro dibujo— paralelamente al secundario. Me recibí y también me hice muy amigo de Oski (Oscar Conti), que fue otra persona que influyó mucho en mí. Luego nos inscribimos en la Escuela Superior de Bellas Artes y, casi por casualidad, nos metimos en escenografía. Paralelamente a esto en el año ‘39, entré en Escuela de Arquitectura, que todavía dependía de Ingeniería. La carrera la hice yendo lo menos posible, porque era una experiencia realmente espantosa.

¿Las luchas ideológicas tuvieron una importancia determinante también en su vida familiar?

Sí. La familia de mi padre tenía una casa de negocio en Alemania. Cuando subió Hitler

hubo que cerrarla. Mi padre era un hombre de centro, pero mi hermana se vinculó con un grupo de izquierda y se hizo marxista. Por supuesto, me influyó a mí y en la facultad tuve una intensa actividad ideológica. Y leí mucho, no solamente a Marx, sino a algunos otros pensadores como Kropotkin. En 1947 conocí a Nereida (se refiere a Nereida Bar, su esposa, fallecida en 1996) en la Municipalidad de Avellaneda. Yo era arquitecto y ella era dibujante. A los dos años nos casamos. Nereida era hija de un anarquista que había dirigido toda la campaña argentina en favor de Sacco y Vanzetti. Cuando sucedió el episodio de Sacco y Vanzetti se produjo en todo el mundo un gran movimiento orientado por un grupo anarquista americano (porque en esa época, el anarquismo en Estados Unidos era muy importante). Mi suegro era corresponsal de ese grupo en la Argentina, y había otros grupos en Francia, en Italia, en Alemania. Mi suegro era un tipo increíble. Tenía como libro de cabecera a Los Miserables. Incluso había alojado solidariamente en su casa —eso era una ley entre los anarquistas— a Durruti, un famoso anarquista vasco.

En cierto modo, mi suegro era muy parecido a mi padre. Me instruyó muchísimo y me hizo comprender algunas limitaciones de mis planteos. Los anarquistas, particularmente en este país, habían estado muy enfrentados con el comunismo. Me hizo entender muchos problemas del comunismo soviético y me ilustró muchísimo, sobre todo a partir de Kropotkin. Lo interesante es que estos polos me influenciaron mucho porque eran dos posiciones bastante distantes pero muy integradas —los dos eran muy socráticos— a partir de una actitud ética. Para mal o bien, yo —que he sido un individuo tímido y nunca he sido valiente— pude mantener dentro de ciertos límites una línea de conducta.

Dos: el descubrimiento

Con Oski cursamos la carrera de escenografía y descubrimos a los constructivistas rusos. Digo “descubrimos” porque la documenta-

ción era muy escasa en aquel tiempo. Pero también descubrimos a los expresionistas. Fue abrir un mundo, porque en la escuela De la Cárcova el profesor de escenografía era un estilista a la francesa, “decorativo”. Lo mismo pasaba en Arquitectura. Ahí conocí a César Janello. En esa época estábamos muy solos porque a los demás alumnos no les interesaban los aspectos de la arquitectura que a nosotros sí nos importaban. Nos hicimos muy amigos. Con él comenzamos a estudiar a Le Corbusier, porque en la facultad jamás nos hablaron de él.

Para mí, la historia de la arquitectura contemporánea argentina empieza con la generación anterior a la mía. Dejando de lado el caso de Bustillo, que es extraño, yo diría que los primeros que realmente abren el camino del funcionalismo son, por un lado, Bereterbide, y por el otro Vilar, Prebisch y el grupo Sur, al que me conecté enseguida a pesar de que ellos eran mayores que yo. Estaban Kurchan, Ferrari Hardoy, Bonet, Oneto y Le Pera, que me presentó al grupo.

El grupo Sur fue muy importante porque tuvo una función didáctica y de divulgación. Fueron ellos y Bereterbide los primeros que plantearon el problema social de la arquitectura en la Argentina, cosa que ni Álvarez ni Williams —ni otros contemporáneos— hicieron. Una vez terminada la facultad, Sacriste me invitó a ir a Tucumán, donde se formó un grupo con Le Pera, Oneto y Kurchan. Ellos fundaron —diría yo— la primera Facultad de Arquitectura. Yo no fui porque había empezado a trabajar con Álvarez y mantuve esa sociedad cuatro o cinco años en los que hicimos obras de arquitectura hospitalaria.

Su formación tiene una fuerte impronta humanista ¿cómo fue sobrellevando a lo largo de su vida la tensión con su “parte racional”?

Yo dije una vez: Me levanto cristiano y me acuesto ateo, o al revés (se ríe).

Yo tenía una gran tendencia racionalista y marxista, que también mi padre, sin ser de izquierda, me transmitió a través de su amor por la ciencia. Además, siempre tuve una

tendencia marcadamente mística. De chico quería ser monje. En mi casa eran místicos. Desde chico tuve —y mantengo— esa dualidad. Hasta hace poco visitaba asiduamente un convento cuando viajaba a Tucumán. Mi padre era muy amigo de los franciscanos de La Rioja.

Por lo que relató hasta aquí, podemos ver que La Rioja ha cambiado mucho en los últimos años (risas). [Nota: el diálogo fue realizado sobre el final de la presidencia de Carlos Menem]

En verdad, lo que sucedía era que mi hermana y yo queríamos encontrar, no digamos un “culto”, pero sí algo más sólido que el misticismo. El misticismo es algo que te corroe, que está adentro. En ese sentido influyó también otro personaje increíble: un tío mío, hermano mayor de mi padre: un artista que había estado en la India y Japón. Fíjense que yo tenía 18 años y él me trajo el *Baghavad Gita* para leer. El fue la primera persona que me habló del zen.

¿Y cómo es que ese universo cultural, influenciado por el zen o Nietzsche —y usted alguna vez suele recorrer también Kierkegaard y Schopenhauer—, se plasma en algo aparentemente tan ajeno como la práctica de la arquitectura? ¿O debería reconocer que usted tuvo un acercamiento a ella en todo caso, lateral, diferente?

Lo poco que construí en arquitectura lo realicé con Mario Roberto Álvarez: unos hospitales racionalistas que se construyeron en el interior del país. A pedido mío —porque en cierto modo Álvarez huía de toda teoría— hicimos un equipo Álvarez, González Gandolfi, Vladimiro Acosta y yo para desarrollar el proyecto de un hospital para la parálisis infantil en Buenos Aires, que después no se hizo. Yo era racionalista en extremo. Para mí la arquitectura era un hecho social, la arquitectura tenía que estar al servicio de un hecho concreto. Nada de mística. Nada de otras cosas.

Tres: escenografía

Y es la escenografía la salida que usted encuentra...

Sí. Tenía la escenografía. Ahí se canalizaba todo eso. En esa época, los arquitectos se burlaban de los escenógrafos, los menospreciaban. Pero la escenografía fue para mí el gran descubrimiento heurístico. Todo el vector trágico que yo tengo, típicamente alemán —en alemán se dice *die deutschetraumer*, el soñador alemán (mi propio padre era un soñador) —, toda esa cosa trágica se canalizó para mí en la lectura del teatro.

En verdad, todo el teatro —yo nunca he hecho el teatro de comedias— es trágico. No solamente es trágico en el sentido de una novela. Debe dar un mensaje apretado en dos o tres horas, y entonces se debe centrar en el momento de la “gran tragedia”. Ahí es donde yo encontraba la dialéctica. Era eso (y por eso yo dejé la arquitectura y realmente su práctica nunca me interesó mucho más) lo que posee esa dimensión de lo trágico. Ya estaba en la escenografía, y me volqué mucho a leer teatro para realizarlas. En mi carrera he hecho unas doscientas escenografías.

¿No había una importante influencia, en ese momento, de la arquitectura sobre la escenografía? Inversamente ¿no es ahora la arquitectura fundamentalmente escenográfica?

Sólo en cierta forma. Lo que sucede es que la escenografía es un arte limítrofe. Porque es un punto donde se conjuga lo literario con lo plástico. Si uno hace la historia de la escenografía, sí, efectivamente, tenemos su “gran momento” en el siglo XVII y en el XVIII. Los escenógrafos barrocos italianos eran casi todos arquitectos y además casi todos los arquitectos hacían escenografía, no había una separación neta.

La separación se hace a partir del siglo XIX. Y como la escenografía fue un arte complejo, tortuoso y débil, siempre cayó en manos de otra disciplina. Durante todo el siglo XIX cayó en manos de la pintura. Entonces fue

pintura. Pero a fines del siglo pasado aparecen dos famosos escenógrafos: Gordon Craig (inglés) y el suizo Adolphe Appia, que rescatan la escenografía de las manos de la pintura y también la sacan de la arquitectura. Porque no nos olvidemos que en aquella época, por 1890, la arquitectura era *art nouveau*, no era Gropius. Mientras que en el fondo Craig es un prerrafaelista y simbólico, muy estilizado pero todavía pintor, Appia —sin ser arquitecto— se acerca hacia el purismo.

El caso de Appia es muy interesante. Se consolida unos 10 años antes que Gropius, pero no entra al *Jugendstil*. Sus escenografías no tienen un solo ornamento. Curiosamente, no aparece en ningún texto suyo contacto alguno con la arquitectura, que en ese momento estaba en un gran cambio sobre el eje Austria-Munich. Appia escribió mucho y trabajó sobre todo en Suiza y en Austria. Pero murió muy joven y sus ideas quedaron bastante encerradas. El segundo paso de la escenografía es el del constructivismo ruso, a partir de 1917. El constructivismo —sin ser arquitectura— constituye una forma de estructuralismo expresionista. Coincidentemente con eso aparece el Bauhaus, y con Schlemmer en particular, una posible adecuación de la arquitectura de la Bauhaus a la escenografía de la Bauhaus. Después viene el funcionalismo, y para el año ‘30 la escenografía cae de nuevo en manos de la pintura.

La escenografía encuentra su camino después de la Segunda Guerra. Una modalidad del estructuralismo que no tiene nada que ver con la arquitectura, se separa de ella.

Su comentario es muy interesante, porque trabaja la idea de una escenografía que encuentra finalmente el camino frente al arte y al diseño, dos áreas que tienen tanto en común con ella pero que no son exactamente lo mismo...

Creo haber tenido ideas claras desde un principio. Me ayudó mucho la presencia de Oski, que era una persona muy lúcida, y con quien debatíamos mucho sobre este tema. Me acuerdo que él había hecho una escenografía pare

Hamlet, una escenografía “muy arquitectónica”, de volúmenes puros. Supo verla. Me parece que podíamos expresarnos por medio de una idea funcionalista sólo porque comprendíamos que en Arquitectura el funcionalismo es uno, otro en Escenografía y uno más en Pintura. Y no es el mismo funcionalismo porque la función de habitar es distinta. La primera escenografía realmente importante que yo hice fue la de *Crimen y Castigo* —en el año ‘48 exactamente—, una escenografía que evocaba al Bauhaus. Estaba pintada totalmente en blanco y negro, con luces de colores saturados.

Y tuvo una enorme repercusión. ¿Cómo se vinculó al teatro independiente?

Cuando trabajábamos con Nereida en la Municipalidad de Avellaneda conocí a un poeta, Rojo, que me conectó con el teatro La Máscara. Era un grupo de izquierda que trabajaba con una mesa directiva donde los orientadores intelectuales eran Pedro Asquini y Alejandra Boero. La primera obra que hice fue *Peer Gynt*, en el ‘46, en un local que tenían alquilado a un sindicato. Ese trabajo mío no era figurativo y produjo un poco de revuelo, aunque todavía estaba pintado sobre planos. En esa época el teatro independiente recién empezaba. Estaban Barletta, el Florencio Sánchez —con Da Passano— y La Máscara. Algunos críticos empezaban a ocuparse con cierta seriedad del teatro independiente. El público de teatro independiente era la clase media intelectual y algunos diarios empezaron a ocuparse de nosotros, que éramos muy agresivos. Después vino *Crimen y Castigo*. Fue una hermosísima escenografía. Hoy en día la haría igual. La dirigió Asquini, que hacía Rascolnikov. El comisario era Gorostiza, que empezó ahí.

Nosotros teníamos un amigo, José Mairal, que fue nuestro gran propulsor y era el crítico del teatro independiente. Al comienzo, los demás críticos no nos prestaban atención. Pero lentamente, el teatro independiente pasó a ser respetado, y además a ser respetado políticamente, porque tenía peso como expresión de la oposición política.

En el ‘49 hicimos una obra que fue un boom,

El Puente, de Gorostiza, y el teatro independiente tomó mucha fuerza. Esa escenografía tenía un dispositivo que permitía varios movimientos. Era muy abstracta, pero tenía algunos detalles realistas. La escenografía me dio la posibilidad de experimentar con formas, con movimientos, con luz coloreada. En esa época nadie ponía una luz verde o una luz roja sobre un personaje. El personaje se iluminaba sólo con luz amarilla o rosa. De más está decir que no sólo yo hacía eso. La generación anterior a la nuestra, los que fueron nuestros maestros —Franco, Basaldúa, Soldi—, eran pintores que hacían escenografía. Pero Vannarelli y Saulo Benavente no eran pintores. Yo, además era arquitecto. Ahí empezó la moda de los arquitectos-escenógrafos.

Habla con la pasión de quien descubre un juguete nuevo...

Sí, porque para mí, la escenografía tiene el mismo planteo lógico y heurístico que la arquitectura pero llevado hacia un objeto que no se vive, se muestra y es un objeto acotado en el tiempo, un objeto que puede tener una dinámica interna que no tiene la arquitectura, que puede tener cambios de luces o que lleva sonido. La escenografía tiene lazos de tipo lógico que no tiene la arquitectura. Lo que hay que encontrar en la escenografía —que es lo que llegaron a vislumbrar los constructivistas rusos— es la lógica interna que requiere la obra para ser esa obra, las condiciones que le ponemos a una obra para que sea pintura, o para que sea arquitectura, o para que sea escultura. Este camino era típicamente estructuralista. Armamos una estructura con lo que estaba permitido y lo que no estaba permitido: estructuralismo absoluto. Pero ése era un estructuralismo *avant la lettre*, porque en esa época todavía no existía para nosotros Lévi-Strauss, que llegó aquí en los años ‘60.

Cuatro: habitar

El componente trágico del que venía hablando en relación al teatro y a la escenografía

desemboca continuamente en preguntas acerca de lo existencial ¿cómo traslada esta dimensión al plano de la arquitectura?

Yo siempre decía más o menos así: la escenografía tiene que ser trágica, digamos. Y esencial. Es de una tragicidad existencial. La arquitectura no, porque la arquitectura esencial era, para mí, la vivienda, el hogar. Y éste no puede ser trágico. El hogar tiene que ser un lugar de acogimiento. Entonces, la arquitectura, en principio, tiene que ser optimista. No podemos hacer arquitectura trágica.

Sin embargo, hay una dinámica diferente en los grandes espacios —en las iglesias, por ejemplo— que produce algo, un efecto, una puesta en situación en torno a la tragedia, estableciendo otra dimensión en el habitar.

Para mí el gran objeto que yo quise habitar —y alguna vez habité— fue el árbol. Cuando chico yo estaba siempre trepado a alguno. El árbol es el objeto habitable por excelencia.

Sí. Desde arriba de un árbol miramos un mundo diferente...

Uno se separa un poco y se encierra ¿no? Yo he realizado unas experiencias muy lindas, que incluso escribí. Cuando en el año '66 me fui de la facultad, quedé muy mal anímicamente, con bastante miedo a las represalias. Entonces me instalé varios meses solo en el campo de La Rioja. Los peones estaban muy lejos. La Rioja tiene un paisaje desértico. Arena, médanos, cactus, algún algarrobo... Me instalaba lejos, perdido en algún lugar donde sabía que nadie me iba a encontrar, a kilómetros de las casas, meditando debajo de un árbol y tratando de habitar, o tratando de recuperar la posibilidad de habitar la naturaleza. Evidentemente, esto es conocido, el hombre comenzó habitando la naturaleza. El hombre era seguramente un mono de los árboles y después se hizo corredor. Cuando bajó del árbol se metió en la cueva. Y luego se hizo una parcela. Son tres etapas de la función de habitar. La función de habitar es el regreso a la

madre tierra (o a la madre-madre, el regreso a la burbuja, protegido, eso es Heidegger). Lo otro es el exilio. El hombre está en el exilio y cuando más arquitectura arma, más exilio tiene. La arquitectura me permitió vivir muy intensamente esa experiencia del habitar, porque la arquitectura construye para un hecho humano, social.

Pero cuando uno realiza una escenografía hace todo lo contrario. Es la escenografía para la "muerte del viajante". Es la escenografía para un instante. Para el instante-culminación del hombre. Y lo demás, la forma, los colores o los materiales no vienen al caso. Son cosas menores. Desde el punto de vista morfológico podrán tener similitudes, pero lo fundamental es para qué momento existencial se hace. La escenografía se hace para un momento de muerte anímica, real o no. Se muere una persona, un amor o un ideal. En cambio en la arquitectura esto no sucede. Por eso la arquitectura funeraria plantea un tipo de problema tan particular a la Arquitectura.

Cinco: la facultad

Se refirió antes a su experiencia como alumno ¿cuando se inició como docente?

Cuando terminé de cursar la carrera de Arquitectura, Sacriste me invitó a ir a Tucumán. El formó allí un grupo muy importante. Con Le Pera, Oneto y Kurchan, desarrollaron —yo diría hicieron— la primera facultad de Arquitectura. Como ya les comenté antes, yo no participé porque había empezado a trabajar bastante en Buenos Aires.

Por otra parte, en ese momento ocurrió un acontecimiento político que tuvo mucha repercusión en lo cultural...

Sí. La revolución del '55, que posibilitó un modelo diferente de Universidad. El nuevo interventor de la Facultad, Alberto Lanusse, llamó a Le Pera como asesor, y él me encargó constituir el Departamento de Visión. Fue él quien introdujo la palabra Visión y la idea

implícita en ella. Fui el primer Director de este Departamento, que integraba a todas las cátedras, y enseguida creamos el Instituto de Visión, dedicado a la investigación. Al poco tiempo llegó Janello, que había estado enseñando en Mendoza.

En los años previos, el peronismo había tenido una dirección populista, social. Sin embargo, en el ámbito de la cultura fue totalmente reaccionario, se quedó en un academicismo estéril. Éste es un hecho comprobable históricamente. Los ministros de cultura y educación, las distintas autoridades de centros académicos, las escuelas de bellas artes y los museos, fueron todos de corte reaccionario. Ivanisevich es un buen ejemplo de lo que digo. Recuerdo perfectamente un artículo escrito por él sobre arquitectura que promovía el retorno a los grandes modelos de la arquitectura fascista.

Nos gustaría que hiciera algunos comentarios sobre algunos aspectos teóricos e históricos de las disciplinas que siempre fueron de su interés como Morfología y Heurística, y realizara algunos comentarios acerca del descubrimiento de una heurística particular para el diseñador...

Cuando apareció la oportunidad de cambiar radicalmente la enseñanza de la arquitectura, dos cosas quedaron muy claras: por una parte la obsolescencia de las premisas academicistas como base para el desarrollo de una disciplina como ésta. La facultad en la cual nosotros nos habíamos formado era una facultad sustentada en un formalismo totalmente ausente de significado, que no asumía los planteos sociológicos y tecnológicos contemporáneos. Por otra parte, cuando se produce la renovación, en 1956, encontramos una universidad sin ningún contenido contemporáneo por las razones ya explicadas: durante el peronismo, la Universidad, era ultra derechista, ultra reaccionaria, ultra academicista, y tenía sólo suaves visos de tecnicismo. Lo que había que hacer era muy claro: cortar totalmente con ese modelo, no había transacción posible, había que hacer

una facultad centrada en un planteo lógico-cientificista, lo más actualizado posible. Ya hacía 10 años que Europa había terminado la guerra y contaba con modelos que eran muy claros, muy contundentes, muy serios, muy relacionados con todos los ámbitos de la cultura, y especialmente con la Filosofía. Además, había que darle a esa enseñanza y a esa práctica de la arquitectura una orientación social en serio, no la aplicada para las villas Evita, que finalmente no resolvían nada. Había que desarrollar en profundidad una tarea de planificación. Los dos andarivales eran muy claros: por una parte había que apoyarse en un enfoque racionalista contemporáneo, y por otra parte en un vector socializante muy preciso. Eso fue lo que, con mucha claridad y con mucha conciencia, asumimos los que entramos en la facultad en esa época. Lo que ocurrió también fue muy lógico, se puede explicar y se puede comprender muy fácilmente: las materias de técnica tenían que asumir a fondo la técnica contemporánea. No la tenían, pero era relativamente fácil hacerlo. Donde sí hubo dificultad fue en el área de historia, que siempre quedó, en ese sentido, a la zaga, porque no asumieron una posición filosófica realmente científica sino que siguieron dentro de ciertos romanticismos, y con algún resquemor frente a lo que ellos veían como un funcionalismo cerebral y no humano. Muchos se volcaron inmediatamente a la posición de Frank Lloyd Wright, y entonces se hizo una dicotomía muy clara entre éstos y los corbuserianos. Contaron con algunos historiadores de mucho nivel, no cabe duda, pero entraron en una especie de folklorismo un tanto banal. Tampoco hicieron un análisis a fondo del funcionalismo, que podría haber sido de gran valor. Además el área de historia no solamente tenía la polémica entre estas posiciones, sino que tenía la polémica entre un polo internacionalista y un polo de arquitectura, no digamos folklórica, pero nacional o genuina, problemas muy difíciles de manejar. Las materias de diseño se quedaron en la práctica, porque había mucho que hacer a ese nivel. Lo que ellos hicieron fue cambiar la orientación de los programas y volcarse a un

programa fundamentalmente habitacional, cosa que el academicismo no había hecho, pues estaba en los grandes temas, el “palacio” y la “casa de gobierno”, para nombrar dos casos.

¿Y por qué no sucedió lo mismo en el área de Visión?

En el área de Visión, y luego en Morfología, siempre pensamos que debíamos desbordar a la arquitectura para poder comprenderla. ¿Por qué? Porque había la posibilidad de asumir una teoría, que existía, pero no dentro del ámbito de la disciplina. ¿Y dónde estaban los apoyos teóricos para una reconsideración de todo el proyecto?: precisamente en teorías psicológicas, filosóficas, fenomenológicas, psicoanalíticas, que entonces tuvimos que abordar con toda la dificultad de no ser nosotros ni psicólogos, ni sociólogos, ni filósofos... Consideremos uno de los recorridos posibles: la Psicología de la Percepción, luego el Psicoanálisis, el Estructuralismo... Después pasar a la Teoría de los Modelos, a la de los Sistemas, y progresivamente asumir Piaget, Levi-Strauss, etcétera, etcétera. ¡Un bagaje tremendo de conocimientos, imposible de abarcar! Pero debíamos hacerlo. Repito: para comprender la arquitectura había que desbordarla. Para enseñarla, había que entrar en cierta sobreabundancia teórica, a veces sin conexión directa con la arquitectura, corriendo inclusive los riesgos de entrar en cierto enciclopedia.

Trabajamos muy intensamente, con una gran incompreensión de entrada, por parte de las otras áreas. Preguntaban: ¿Cómo se meten ustedes con la Psicología, el Estructuralismo o Piaget, y no hacen arquitectura? Pero es que no había teoría de la arquitectura. La teoría de la arquitectura que teníamos en ese momento, muy valiosa y muy respetable, la habían hecho a fines del siglo pasado los franceses, los alemanes y los ingleses. Estudiaban la teoría de la arquitectura desde dos puntos de vista, uno de orden estrictamente académico: un estudio de las formas académicas aceptables que eran los cánones griegos y re-

nacentistas, es decir el catálogo. Era Vignola: una morfología y una sintaxis. Y por otra parte la “Teoría de los Tipos Arquitectónicos” desarrollado por los teóricos de la arquitectura de fin de siglo: la iglesia, la escuela, el hospital, la vivienda, que si bien tenía un criterio academicista, era una construcción teórica muy valiosa. Lo que nosotros pensamos fue que eso había que reconstruirlo, pero en términos contemporáneos.

En ese momento, para los años sesenta, se desarrolla la metodología del diseño, que viene de EEUU y de Europa, sobre todo de Inglaterra. Eso fue un aporte muy importante porque por una parte, nos consolidaba, y por otra nos daba una aplicación directa al proyecto. Algunos señalados arquitectos de la materia Composición, aunque no muchos, asumieron las teorías y las metodologías de los ingleses.

En fin, a medida que se avanzaba, el problema de la facultad se iba clarificando. La cuestión no era tanto la de enseñar arquitectura como la de constituir una mente de arquitecto, que son dos cosas distintas. Como afirmaba antes, generar la capacidad de pensar cómo debe pensar un arquitecto, hacía obligatorio entrar en el gran problema de la lógica, de la metodología, de cómo funciona la mente... Y entonces, lentamente, después de ir haciendo una serie de incursiones, —que eran invasiones, pues tenían razón los que decían que invadíamos e improvisábamos, era lógico e inevitable—, poco a poco se fue aclarando la idea de que tenía que existir una materia, —o había que inventarla si es que no existía—, que específicamente abordara el problema de la formación de una mente de arquitecto. No se trataba de la transmisión de una enseñanza arquitectónica, sino de la constitución de un modo de pensar arquitectónico, y entonces a partir de ese momento se va aclarando para mí la aproximación a la idea de una Heurística. Paralelamente a ese camino que personalmente hice, Janello hizo algo semejante con la semiótica. En ese momento no estaba claro, pero cada vez lo veo más transparente y ahora puedo reconstruirlo.

Diría que se desarrollaron tres caminos, que

en el fondo buscaban lo mismo: una teoría de la arquitectura. Por una parte Janello tuvo el gran mérito de descubrir, primero en la Semántica y después en la Semiótica, su conexión con la arquitectura, especialmente a través del contacto que él había establecido con Oscar Massotta, que por esos años introducía el pensamiento de Lacan en Argentina. Si bien en Europa se había hecho algún intento, yo diría que Janello fue, en ese sentido, un precursor a nivel internacional.

Por otra parte hubo gente que se ocupó del problema metodológico, los métodos de construcción o los métodos de diseño. Rafael Iglesia es un buen ejemplo de esta tendencia. Yo me ocupé del problema heurístico, es decir de tratar de ver cuál era la estructura de un pensamiento diseñador...

Ello involucraba la idea de un desplazamiento desde la problemática del objeto, hacia otras que se relacionan con el polo del sujeto.

Exactamente, y, personalmente, pude volver a rescatar el polo del objeto cuando tuve cierta idea de cómo estaba planteado el polo del sujeto a través de la heurística.

¿Y el objeto Epsilon es la expresión de esta vuelta?

Así es. En ese momento el polo del objeto entró también a través de las artes, de los happenings, de las performances, de esa línea de desarrollo, sobre todo americana. Personalmente, en ese momento tuvo influencia en mí el contacto con Abraham Moles, que traía una teoría del objeto, su estética, desde el punto de vista informático.

Entonces ¿qué es lo que pasó? Muchas cosas. En primer lugar sucedía, —y no creo que esto sea de ninguna manera una posición vanidosa o centrípeta, creo que fue la realidad— que muy pocos concebíamos el problema de la enseñanza como una totalidad. Muchos de nosotros tomamos una actitud muy combativa, porque veíamos que mientras la enseñanza de la arquitectura siguiera en base a la intuición, o, a lo sumo, la práctica, no llegaría a ser

un estudio de nivel universitario. Una facultad que era progresivamente masiva no podía basarse en una enseñanza artesanal, había que generar una nueva estructura de comunicación y eso solamente se podía hacer a través de la teoría. Era la única forma. También teníamos la convicción de que la arquitectura, si bien era una profesión, era mucho más que una profesión, era arte-ciencia-filosofía, es decir era una disciplina mucho más vasta que no se satisfacía de ninguna manera con un nivel artesanal profesional. Bueno, así fue.

Este problema que parecía ser específicamente de nuestra facultad de arquitectura, sin embargo, por el nivel de hondura de la cuestión, por este “borrar bordes” y “ampliar”, requería pedir conexión con otros centros académicos...

Los que realmente nos ayudaron fueron los científicos. Nosotros encontramos eco en ellos, profesores a los cuales podíamos recurrir y que nos aportaban el enfoque lógico, por ejemplo Klimovsky, Rolando García, Sadowsky, en fin, todos esos monumentos...

Y la lógica —la lógica matemática en particular— y en menor grado, la psicología y la sociología tuvieron muchísima importancia para nosotros. Entreveíamos que los planteos que ellos hacían eran, en el fondo, los planteos que hacíamos nosotros. Recuerdo que cuando tuve a cargo el curso preparatorio del año '58 o '59, incluí la biología dentro del grupo de materias, y ese hecho fue muy criticado por los arquitectos. Había biología, psicología, y, por supuesto, teníamos una materia de lógica simbólica que daba Rolando García.

Al comienzo, la materia Visión fue totalmente desconocida o ignorada, simplemente porque muchos profesores eran arquitectos profesionalistas, y no podían comprender que la arquitectura tuviera —ni de lejos— la necesidad de investigar o de apoyarse en un planteo lógico, en el estudio de la lógica de las relaciones, por ejemplo.

Aceptaban más o menos la teoría de la gestalt, porque era una cosa muy evidente, y con las 4 o 5 leyes de la *gestalt* parecía que

tenían resueltas sus apetencias teóricas, pero decían ¿qué puede aportar el estructuralismo?... Un tema muy importante, que se debatió mucho y que lentamente fue mejorando, aunque no del todo, es el problema de las matemáticas. Nosotros discutimos con mucha claridad los temarios, y propusimos que las cátedras de matemáticas debían formar parte del área de Morfología, y no del área de materias técnicas, hecho que sigo sosteniendo porque me parece fundamental. Impusimos —en la medida de lo posible— que las matemáticas se volcaran a las temáticas contemporáneas, las matemáticas de los conjuntos, de los grupos. Ya desde un comienzo se insistió mucho en que todos los sistemas de representación había que enseñarlos con un criterio mucho más directo y que debíamos incluir otros sistemas de representación que asumieran por ejemplo el problema del movimiento, el problema de la luz, introdujimos dentro de lo posible una primera aproximación a la topología. Bueno... se hizo lo que se pudo.

¿No se debieron enfrentar obligatoriamente algunos de estos problemas cuando se incorporaron nuevas carreras a la facultad? ¿Se hizo?

Ése es un tema muy largo. La referencia anterior corresponde al período '56-'66. A partir de ese momento se produce un gran bache. Los únicos que permanecieron con cierta iniciativa fueron Janello, Moro y Le Pera. Pero no pudieron hacer mucho y, en consecuencia, se perdieron unos quince años. Entonces, a partir del '85, se introdujeron en muy breve tiempo seis carreras. Y esto constituyó otra vez, un salto categorial realmente increíble. Y fue muy importante, por muchas razones. En primer lugar porque automáticamente retomaba nuestras viejas discusiones, porque ponía en la base un concepto general del diseño, es decir que incluso la arquitectura pasaba a estar como en dependencia de un concepto más general de diseño. Eso llevaba a la creación de un primer momento de diseño básico general. Nosotros adoptamos ahí el

término de los americanos *basic design*. Un primer colchón de diseño básico. Sólo después, un diseño específico. Y lo que quedó y no se planteó hasta mucho más tarde —y parece estar planteándose ahora— es la posibilidad de hacer un tercer momento de vuelta a la generalización.

El modelo se basaría en el conocido diagrama de Lacan de los tres círculos: de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario. Cambiando o ajustando los términos: un primer momento donde lo fundamental es desarrollar una potencialidad de imaginario, lo que debiera ser el destino de los cursos del Ciclo Básico Común, quizás con algún otro año más, y quizás corrigiendo y acentuando el sentido de Morfología, y también el de Heurística, pero con un criterio abarcador a todas las carreras. Después un momento basado en el vector de la percepción. Lo imaginario es siempre una expresión relativamente controlada, pero muy subjetiva y muy libre, mientras que en el segundo momento la percepción implicaría la aceptación de un sistema simbólico de realidad. Percibimos al mundo y tratamos de que nuestra percepción sea la expresión más exacta de la realidad, que será una realidad simbólica, es decir, una realidad cultural. En ese segundo momento, las carreras asumen una característica específicamente profesional, enfocada a las seis carreras. Y luego un tercer momento que en el diagrama de Lacan correspondía a lo real, pero lo real como "suprarreal". Se centraría en la memoria, en cuanto la memoria representa una actitud de autorreflexión sobre lo hecho en función de una historia o de un porvenir.

Entonces, en el primer momento la facultad se apoya en los procesos de imaginación, y en desarrollar ese imaginario de la manera más libre y más potente posible, para que ese factor de imaginación no sea de entrada vulnerado porque es un factor muy subjetivo, muy personal, muy lábil. Empecemos entonces por salvar esa aptitud. En un segundo momento, la facultad se centra en un racionalismo basado en los hechos concretos que se conocen a través de la percepción, o sea de la experiencia. Y en un tercer momento la facul-

tad se centra en juicios éticos-estéticos de la historia o del futuro que implican un proceso de memorización, memorización hacia atrás o proyección hacia adelante, un trabajo de justipreciación, de evaluación, de axiología ética o estética, que implica siempre mirar algo en función de un contexto, no solamente geográfico sino temporal.

De manera que mi propuesta sería superar la división de la facultad en departamentos en función de un periplo que va tomando primero a todas las carreras, después se abre y toma a cada carrera puntualmente y luego se vuelve a cerrar para integrarlas dentro de una concepción social y urbana, es decir en la realidad de la estructura social contemporánea. Desde luego, sé que desde el punto de vista práctico es difícil la realización de esta idea, pero no es imposible. Bueno, para mí, ése sería el panorama si la facultad pudiera o quisiera realmente pensar las cosas con mayor profundidad que la habitual.

Pareciera que las facultades van en una dirección distinta, por lo menos en cuanto al profesionalismo, al mayor énfasis que pusieron en él. Los últimos años estuvieron plagados de posgrados que...

Lo que yo creo es que la preocupación profesionalista es correcta, coherente y pertinente, porque evidentemente si alguien estudia la carrera de arquitectura o la de diseño industrial, por ejemplo, es para practicarla. Pero lo que ocurre es que no se debe terminar la facultad con un mensaje profesionalista. Creo que el error está ahí. Si bien la facultad tiene que formar un profesional, tiene que hacerlo con la capacidad de que él, a través de un proceso de memoria, se contemple a sí mismo y se supere como profesional o, mejor dicho, que como profesional tenga la fuerza, la clarividencia y la decisión necesarias como para constituirse en un transformador de esa realidad profesional. Eso tiene que dárselo la facultad. El profesional tiene que ser un transformador de la sociedad, y no al revés. Bueno, ésa es una posición socialista, marxista, evidentemente, pero yo pienso que tiene que ser así.

Seis: los alumnos

Usted trabajó con alumnos universitarios en los sesenta y en los setenta, ahora en los noventa, y en su discurso hace continua referencia a lo que sucede en un proceso de enseñanza-aprendizaje, y a la relación de este con la realidad. ¿Cómo ve a las nuevas generaciones en relación a la técnica, a la comunicación, al profesionalismo del que estábamos hablando?

En los '60 y '70 hubo hechos políticos realmente tremendos, y se produjo la explosión de una nueva generación. El primer hecho político tremendo fue el desastre de los americanos en Vietnam, donde todo se desmitificó. Fue como demostrar que toda la técnica puesta al servicio de la guerra se frenaba frente a otra cosa, llamémosle patriotismo, llamémosle desesperación, llamémosle selva. Eso produjo una generación de gente que se quedó —digámoslo así— “en el aire”.

A eso se agrega progresivamente un factor positivo pero difícil de manejar: el desarrollo informático, que tal como se presenta, con la fuerza y con la potencia de cambiar cada día, escapa a la escala humana. ¡La misma posibilidad de que la máquina pueda suplir en muchos aspectos, pueda pensar, pueda sentir, todas estas cosas entran en un terreno tan complejo! Y además debemos tener en cuenta muchos otros problemas. Uno de ellos, fundamental, es el cambio social de la familia, la ruptura de esa estructura familiar fuerte, de esa relación prefijada entre hombre-mujer. Y en ese sentido el discurso de la Iglesia está totalmente obsoleto.

Creo que lo que ocurre en este momento es que el hombre casi no tiene escala humana. En nuestro país, por otra parte, hay más de una generación que se ha perdido, o que se ha frustrado, de manera que las nuevas generaciones carecen de ejemplos. Se ha producido un gran vacío. Ese vacío, esa desaparición de toda mística, de toda una heroicidad, equivocada o no, a través de una represión más allá de todo lo que se podía pensar, eso también paraliza.

Si bien nuestra democracia se ha hecho más participativa y hay una serie de aspectos muy positivos, creo que rascando un poquito sobre eso, en el fondo, hay un enorme escepticismo. Hay miedo, hay una gran tristeza, hay una gran desorientación, y fundamentalmente no hay entusiasmo, se ha perdido...

Los efectos residuales de este proceso han sido tremendos, espantosos, yo creo que eso es lo que estamos pagando, y entonces, la juventud en este momento no quiere pensar. Además, quizás inconscientemente, los factores de poder tratan, por todos los medios, de no dar la posibilidad de pensar, y les dan otras cosas.

A propósito. Año a año, usted especifica o explícita una temática a la que denomina "Modos del pensar". ¿No se siente de alguna manera pontificando en el aire frente a esto?

Sí, totalmente.

Pero sin embargo persiste...

La impresión que yo tengo es ésta: cuando doy clase y empiezo a hablar —lo ví muy bien este año— lo hago con una lejanía enorme. Por mi forma de ser, por mi edad, hay una especie de expectativa... ¿qué nos viene a decir este tipo de pelo blanco? Entonces, automáticamente la mitad se va, cosa que es muy lógica. Por muchas razones. Primero porque las cosas que damos son difíciles. Y además porque soy duro y pedante.

Pero después, poco a poco, siento que nos vamos encontrando. Yo encuentro en ellos las cosas que a mí me gustan y ellos van encontrando también cosas que les gustan... es decir, nos vamos encontrando, al final de cuentas, como seres humanos, de distinta edad y distinta formación. ¿Y qué es lo que vamos encontrando? Vamos encontrando las esencias eternas del hombre. En el fondo el hombre sigue necesitando amor, sigue necesitando pensar qué pasa después de la muerte, saber de dónde venimos y cómo nacemos. Sigue pensando en que tiene que haber una familia, también en que puede haber una cul-

tura... Ayer estuve leyendo algunos trabajos de mis alumnos. Ellos se están dando cuenta que en el fondo descubren en mí lo que hay adentro de ellos, lo que han negado, o lo que niegan más o menos inconscientemente, y yo encuentro en ellos lo que no sabía, o lo que no viví tanto, como mi duda acerca de ciertos conceptos que, por herencia o por genealogía, tengo demasiado arraigados. Creo, quizás demasiado, en los libros, y creo en ciertas cosas que ellos no creen, y en las que quizás realmente no haya que creer. Por eso pienso que es útil lo que estamos haciendo. En el fondo somos iguales. Han pasado muchas cosas. Han pasado cosas espantosas. Sin embargo yo encuentro que los problemas que mis alumnos tienen siguen siendo los mismos problemas que tenían los argentinos de hace muchos años. En relación a los alumnos, su situación es tan lábil, tan frágil, por razones muy claras. Entre otras, por una total ignorancia de la historia. Porque si leyeran a Echeverría o Alberdi, verían mucho más claro el problema, porque lo que plantearon ellos no se ha solucionado y sus cuestiones siguen vigentes. Los jóvenes no pueden mirar hacia atrás, porque nadie les enseñó a mirar hacia atrás. Y cuando quieren mirar hacia adelante, el peso tremendo de la información actúa como una especie de tanque de guerra que los aplasta, porque es demasiado grande. Yo diría que las ciencias de la información son demasiado fuertes y demasiado pesadas. No dan lugar al entusiasmo del hombre. Lo obligan a meterse en ellas. A subordinarse. Y, repito, no le dan entusiasmo. Creo que cuando nosotros aprendíamos, el dibujo era un arma que nos hacía entusiastas, porque nos otorgaba una sensación de dominio. La computación ofrece muchas posibilidades, pero en forma de pequeñas estrategias para resolver cosas para afuera. No para resolver cosas para adentro. Nos transforman en una especie de muñeco, que debe seguir algo así como un formulario. Este planteo es negativo desde el punto de vista psicológico, porque no contribuye a darle fuerza al individuo. Por el contrario, contribuye a encerrarlo en una especie de neurastenia. El usuario tiene que

jugar un juego cuyo sentido, en el fondo, no conoce porque viene dado, y que no genera una auténtica transformación en él. Noto en la gente joven una alienación muy acentuada. Porque no tienen pasado —el pasado de ellos está en los libros, y ellos no leen—, y porque no tienen futuro —porque el futuro de ellos está en la máquina, y la máquina no les da nada, no es un formador interno. Yo creo en la necesidad de la lectura de la historia. Y los padres no les cuentan a sus hijos toda la historia —en especial la de estos últimos cincuenta años—, que es una historia tremendamente desesperante. Veo que en los cursos de escenografía, por ejemplo, mis alumnos tardan en general un mes o casi dos en empezar a comprender lo que uno les quiere decir. Es como si habláramos otro idiolecto, por eso el azoramiento. En el informe de una alumna de Heurística, leía que de pronto nos descubren a nosotros. ¿Cómo, estos tipos también piensan como nosotros? ¿Cómo? ¿Ellos también tienen algo que es otra verdad? A propósito, hay una alumna que dijo, más o menos textualmente: lo que me gusta de este curso es que con los profesores hacíamos un debate sin tapujos, total, en el que se podía discutir todo. Entonces ella dice: por primera vez en la facultad yo me siento comprendida. Eso pasa porque enseñamos fundamentalmente a partir de dudas. Fundamentalmente a partir de preguntas. Cuando yo estudiaba, nosotros veíamos que los profesores en general estaban muy lejos, metidos y encerrados en una cosa que nosotros sabíamos muy bien que ya no funcionaba, porque teníamos, por ejemplo, los libros de Le Corbusier: en sexto año corregí una vez un proyecto que había hecho. En esa época yo tenía un álbum de Le Corbusier y estaba enamorado de su obra. En ese proyecto, que era una casa de gobierno, yo había copiado el Centro Soyuz. Cuando se lo mostré a Monsieur Carman, el pobre no entendió nada. Lo único que se le ocurrió fue explicarme cómo había que hacer una mansarda, y me dibujó maravillosamente cómo tenía que hacerla. Yo lo miré, lo aguanté y me fui. Es decir ¿qué pasaba? Que nosotros no confiábamos en ellos, pero por qué, por-

que teníamos en quien confiar, teníamos a un Le Corbusier. Ahora lo que pasa con los alumnos es que no tienen un modelo, y con lo único que lo sustituyen es con el arquitecto que tiene muchos carteles de obra, pero no tienen un ideario, no tienen una utopía. Ahora, ni bien uno pone las cartas sobre la mesa, ni bien ellos tienen un poquito de paciencia para escucharnos, y ni bien uno puede desarrollar los problemas, se establece una relación positiva, porque yo veo en ellos lo mío, y ellos empiezan a ver que, en el fondo, lo nuestro puede ser también lo de ellos.

¿Y Ud. cree que en la facultad los profesores son conscientes de esto, en general? Porque cualquier nuevo plan que se pueda armar en relación a la currícula no va a funcionar si no hay una comprensión cabal del problema que tenemos enfrente...

Los profesores titulares, en general, no creo, pero la generación media y joven, sí. De todos modos y en relación a eso, me parece que el proyecto de Carrera Docente que había puesto en marcha Dora Giordano era muy importante. Habría que, de alguna manera, retornarlo. Sema (se refiere a la Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina), como sociedad y por afuera de la facultad, también es un grupo de discusión. Habría que crear una especie de cuerpo de profesores jóvenes para conversar sobre estas cosas. Creo, por otra parte, que no tenemos que comparar a nuestra facultad con las facultades del extranjero, porque las condiciones son muy distintas. Son incomparables, por las condiciones sociales, políticas, económicas, y, fundamentalmente por diferencias históricas. En segundo lugar, creo que al reunir estas seis carreras se ha logrado una potencialidad fabulosa que la facultad y los profesores todavía no hemos capitalizado. Han aparecido nuevos problemas que van enriqueciendo enormemente la visión de cada uno de los diseños. Las carreras debieran entrar en una especie de tejido en que cada una vaya aportando sus factores esenciales, sus factores noemáticos claros. Y al mismo

tiempo le aportan los factores noéticos, porque evidentemente el funcionamiento de la mente de un diseñador gráfico debe ser otra que la de un arquitecto, no se mira al objeto gráfico como se mira al objeto arquitectónico. Eso es un aspecto del que hasta ahora yo creo que la facultad no ha, ni de lejos, tomado conciencia.

Ahora, si la facultad sigue con la idea de los departamentos temáticos, no se va a lograr nada. Esa es una cuestión de táctica o de estrategia, de teoría. Hay que cambiar un modo de pensar la organización de la facultad, hay que ver a la facultad, no en términos temáticos o de contenidos, sino en términos noéticos, en términos de procedimientos.

¿Cómo se lleva a la práctica? Eso no lo sé todavía, pero no desechemos una cosa porque no sabemos cómo seguir adelante, tratemos... y por ahí... cantaba Garay...

Ocho y media ¿vamos a cenar?...

Análisis escenográfico

Propendemos a ubicar el elemento plástico teatral dentro del gran movimiento de la plástica contemporánea, reivindicando para él la independencia, jerarquía y responsabilidad que merece. La revaloración escenográfica sólo puede hacerse eludiendo toda compenenda con lo decorativo, narrativo y afichesco. En este ideal se impone retomar los fecundos cauces abiertos por el Constructivismo. A partir de él podremos empujar adelante la investigación. No es nuestra intención ni pretensión dilucidar el papel de mayor o menor importancia de la plástica en el teatro. La palabra al respecto la tienen en primera instancia, los autores. Esperamos ansiosamente un nuevo teatro en contenido humano actual y nuevo también en contenido arquitectónico. Que en un momento de plástica haya asumido un carácter director, como en el teatro expresionista, que luego haya sobrevenido un aquietamiento y una conversión para centrar el interés en los factores humanos, en especial en la palabra hablada como purísimo vehículo expresivo, estos hechos no implican contradicción ni autorizan conclusiones absolutas. Se trata de movimientos naturales, que lejos de significar renunciaciones o fracasos, proclaman la vitalidad del actual renacimiento teatral. Todo evidencia la marcha ascendente hacia la revaloración del espectáculo escénico como hecho artístico, emocionada ceremonia del espíritu cumplida por una comunidad humana espontánea y libremente creadora. Mientras tanto, la misión del escenógrafo no deja lugar a dudas. Nuestro mundo serio en problemas y frívolo en soluciones requiere, a nuestro entender, que el artista se centre en las premisas más sólidas y más severas que pueda darse.

La batalla del arte actual está más que en ningún otro lado en hacer frente al egocentrismo, a la frivolidad, a la improvisación y al efectismo, hijos todos de un mercantilismo que apenas se disimula. Sólo así podrá el artista salir de ese clima de euforia desesperada de hacer, de innovar y de exteriorizar, que inevitablemente lleva a soluciones efímeras.

El artista debe hacer una enérgica conversión sobre sí mismo para centrarse, no en su alma más bulliciosa que atormentada, sino en la artesanía de su labor, para cumplir la etapa más perentoria del momento: investigar antes que manifestarse.

[Publicado en Cuadernos de Arte Dramático, N° 4-5. Buenos Aires, 1953.]

Sobre el objeto Epsilon

Estructuralmente, el Epsilon es un sistema lógico-material, cuyo sentido está dado por el equilibrio entre tres subsistemas: un subsistema activo, constituido por una fuerza actuante desde el exterior y perfectamente controlada en sus efectos; un subsistema vivo conformado por una forma material que entra en transformación por la acción de aquella fuerza y que se deforma, se reconstruye, se abre o se cierra, se pliega o despliega, se mueve, gira, se estabiliza re-componiendo el momento inicial; un subsistema muerto, como infraestructura de soporte y conexión de los dos anteriores. Frente al Epsilon el espectador, descubre con la vista, la lógica interna dada por su sintaxis, la operatividad cinética de la conexión de piezas, la morfología y su transformación. El objeto “se muestra”; pero no remite a nada, no representa, no tiene un mensaje, más allá de su propia presencia. En ese sentido el Epsilon es una entidad de “mostración”. Dice solo lo que es y como es. Su semántica remite a su esencia operativa. El objeto Epsilon se define, por exclusión, como un elemento sin utilidad alguna. No es un instrumento o herramienta, no sirve para ningún fin práctico, no es un objeto Alfa; no es un objeto Beta, ya que no es habitable; no es una entidad Gamma, por no tener intención estética primordial; no es un Delta porque no sirve de transmisor de un mensaje; y tampoco es un objeto de mántica o Psi. El Epsilon tampoco es modelo ni maqueta, no es un producto intermedio. Es un objeto concreto. Un objeto Epsilon se define como una entidad lógico-mecánica de auto-explicación y auto-coherencia. Como tal, es el desarrollo sistemático de un proceso de diseño a partir de un enunciado muy preciso de pautas, y donde el trabajo de cada creador requiere explicitar un metaproceso que controla su génesis. Para que los alumnos entendieran la diferencia entre este ejercicio y otros que se hacen normalmente en la Facultad yo les daba el ejemplo de la gimnasia sueca. Cuando uno hace gimnasia como parte de un entrenamiento para la práctica de un

deporte esta actividad tiene una utilidad externa (por ejemplo, nadar más rápido); pero, en cambio, cuando uno hace gimnasia sueca, hace algo para sí, en este caso se trata de un objetivo interno de cada uno, es una gimnasia para sí mismo. Hacer objetos Epsilon es muy distinto a hacer otro tipo de objetos. Una cualidad que caracteriza al Epsilon es su naturaleza heurística, es decir, su condición de organismo hecho en función de la resolución de un problema específico; por lo tanto, como el problema ya no es hacia fuera sino que es interno, el Epsilon induce a plantearse realmente cómo funciona uno, es decir, qué tipos de problemas puedo enfrentar; por ej.: si soy daltónico no puedo enfrentar un problema cromático; si yo no entiendo inglés no puedo enfrentar un problema donde está ese idioma involucrado. Entonces ¿cuáles son los factores que me componen?: tengo imaginación, tengo percepción, memoria, razonamiento, intuición, deducción, sentimiento, etc., tengo una cantidad de cosas, pero toda esa cantidad de cosas son masa, yo tengo que transformar esa masa en una estructura funcional. Si yo tengo que crear, si tengo que imaginar algo, tengo que tratar de apaciguar la memoria, porque si yo quiero imaginar algo nuevo, la memoria en principio va a ser negativa; pero, al revés si yo quiero copiar un objeto tengo que tranquilizar mi imaginación y obligarme a mirar. Según el tipo de objeto que yo quiera hacer tengo que armar mi estructura de pensamiento. En otros términos: según la estructura noemática del objeto será la estructura noética del sujeto, y, en el fondo, en eso consiste la enseñanza, porque evidentemente cada alumno trae una posibilidad noética, una posibilidad de estructura distinta. La enseñanza tendría que habilitar al alumno para que arme su estructura noética para enfrentar distintas estructuras. Para realizar el objeto Epsilon lo primero que se hacía era olvidarse de la función: este objeto no sirve para nada; segundo, olvidarse de la belleza: este objeto no tiene por qué ser bello; tercero olvidarse de los costos, y así... Entonces ¿con qué quedarse? Respuesta: con la coherencia interna, pues este objeto tiene que ser cohe-

rente internamente. Es decir, si yo hago un objeto en madera, es mucho más fácil lograr coherencia que con un objeto con madera y bronce. Con doble material tiene que haber mayor estructura lógica para que funcione. El objeto Epsilon debe generar movimiento, porque el objeto se convalida y se comprende cuando se muestra a sí mismo; cuando se ve que el objeto se mueve y que ese movimiento es coherente: un par de anteojos tiene un movimiento en las patillas coherente con la función que cumple. Ahora, en un Epsilon, si no hay función, ¿por qué se mueve tal pieza? Tiene que ser por una coherencia de otro tipo, una coherencia de tipo lógico; de tipo visual, que justifique que se mueva una pieza respecto de otra, que lo justifique a un nivel intuitivo, a un nivel de observación.

En principio pensé que no era imprescindible que el objeto se moviera, pero, ¿cómo se puede comprender la anatomía de una persona, si no es por el movimiento? Otro caso: la estatuaría griega responde por un lado a una semiótica mitológica, pero por otra parte responde a una, geometría del cuerpo y luego a una geometría de los movimientos. Cuando el objeto se mueve va explicando la ley, porque una ley no puede entenderse bien si no se la ve en la práctica. Una ley de tránsito no se entiende si no hay automóviles, pero si hay autos se comprende. Cuando interviene un factor de movimiento la ley se explica, porque en el fondo la ley es la que funda a ese movimiento.

[De una charla de Gastón Breyer para alumnos del Ciclo Básico Común, 1997. Agradecemos a la Arq. María del Carmen Frigerio la desgrabación de este material.]