

# Forma y significado en el diseño del espacio público contemporáneo

Arroyo · Baiduk · Bennato · Godoy

Mahave · Pilar · Roibón · Romano · Vargas



# Forma y significado en el diseño del espacio público contemporáneo

María José Roibón · Alberto Patricio Mahave

COORDINACIÓN

Julio Arroyo · María José Roibón  
Delia Estela Romano · Claudia Alejandra Pilar  
Aníbal Daniel Bennato · Sergio Darío Vargas  
Lía Marina Godoy · Alina Marta Baiduk

---

Forma y significado en el diseño del espacio público contemporáneo / Julio Arroyo ... [et al.]; coordinación general de María José Roibón; Alberto Mahave. - 1a ed compendiada. - Corrientes : Editorial de la Universidad Nacional del Nordeste EUDENE, 2022. Libro digital, PDF/A - (Ciencia y Técnica)

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-656-198-7

1. Urbanismo. 2. Morfología. 3. Diseño. I. Arroyo, Julio. II. Roibón, María José, coord. III. Mahave, Alberto, coord.  
CDD 711.3

---

**Edición:** Natalia Passicot

**Corrección:** José Facundo Alarcón

**Diseño y diagramación:** Ma. Belén Quiñonez

**Imagen de tapa:** Julio Arroyo, "Bóvedas cáscara de Amancio Williams", Fábrica cultural, Santa Fe.



© EUDENE. Secretaría de Ciencia y Técnica,  
Universidad Nacional del Nordeste, Corrientes, Argentina, 2022.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.  
Reservados todos los derechos.

25 de Mayo 868 (cp 3400) Corrientes, Argentina.  
Teléfono: (0379) 4425006  
eudene@unne.edu.ar / www.eudene.unne.edu.ar

# Capítulo 5. Resignificación del espacio público en formas emergentes. «El faro» del parque Mitre, Corrientes, Argentina

Aníbal Bennato

«Cada ciudad plantea sus propias preguntas y su propio modo de responderlas»  
(Mario Gandelsonas, 2007)

## INTRODUCCIÓN

Si Corrientes tuviera un rostro, este posiblemente sería su costanera al borde del Paraná<sup>1</sup>, si bien no tanto en el sentido estrictamente político sino más en lo social y de las condiciones propias en que se desarrolló. Aunque el proyecto de la costanera se concretó hacia 1944, la relación de la ciudad y el borde costero es indudablemente depositaria de su definición urbanística desde su origen.

La ciudad fundada en 1588 por españoles con el nombre de ciudad de Vera, *en el sitio que llaman de las Siete Corrientes*<sup>2</sup> debe su toponimia a las características corrientes generadas por las «puntas» o salientes de piedra (a modo de pequeñas penínsulas) que se adentraban en el río.

Como ciudad de *conquista* se eligió su emplazamiento en una ubicación fácilmente defendible, en un terreno alto con acceso al río, un «sitio de amparo, refugio y fondeadero natural» para establecer un puerto<sup>3</sup>.

El dominio del río precedió a la conquista de la tierra, la ciudad entonces es mirada desde el río para luego mirar el río desde la ciudad en donde el área de confluencia, de superposición, es la ribera. La impronta de ciudad ribereña la caracterizará indefectiblemente hasta nuestros días.

---

1. Un poco parafraseando a Machado de Assis cuando describe Rio de Janeiro, «*A Rua do Ouvidor resume o Rio de Janeiro [...] Uma cidade é um corpo de pedra com um rosto. O rosto da cidade fluminense é esta rua, rosto eloquente que exprime todos os sentimentos e todas as ideias ...*»

2. Un error muy común es creer que el nombre original de la ciudad de Corrientes era *San Juan de Vera de las Siete Corrientes*, nombre que fue dado a la ciudad recién un siglo después de su fundación; San Juan Bautista fue uno de los santos escogidos por los fundadores para proteger a la ciudad.

3. El carácter portuario que definió su fundación respondió a la estrategia de escalonamiento de instalaciones humanas de la conquista española, en la que Corrientes sería la escala para la expansión interior ubicada entre dos polos de desarrollo que configuraron Asunción y Buenos Aires.

Probablemente esta característica hizo que no resulte casual la selección de los lugares significativos (espacios públicos) sugeridos para la realización del trabajo y las reflexiones, en el caso de Corrientes son en su mayoría espacios relacionados con el río:

- Parque Camba Cuá
- Parque Mitre
- Tramos de la Costanera Vieja y Nueva
- Plaza del Mercado (centro urbano, es el único espacio que no está sobre el río Paraná)

Se eligió para el análisis, luego de una serie de consideraciones, el parque Mitre, más precisamente un sector conocido como «el faro» en la desembocadura del arroyo Arazá (unión de los arroyos Manantiales y Poncho Verde) en el Paraná. Entendemos que pocos espacios pueden expresar de manera tan intensa la memoria urbana de Corrientes como el Parque ya que es depositario de un gran imaginario colectivo, construido a lo largo del tiempo.

En este entramado de sentido y significación es que realizamos una serie de exploraciones conceptuales, morfológicas, metafóricas, identitarias, etcétera, que intentan explicar un posicionamiento en la manera de entender y actuar en el espacio público.

El espacio carece de una lógica *per se*, es un ente abstracto, es decir ideal, sin realidad física, puesto que no es un objeto sino un concepto. Aristóteles (1995) no habla de espacio, sino de lugar, «todo lo que existe está en algún lugar», es decir que es el lugar que ocupan las cosas, los cuerpos, su límite inmóvil, siendo la suma de los espacios ocupados por los cuerpos el espacio total, eliminando el concepto de vacío. «De modo que, si no cabe que lo que siempre existe no exista en algún momento, es imposible también que sea generable» (Aristóteles, 1995).

Henri Lefebvre (1970) afirma que el espacio se entiende a partir de tres conceptos: el espacio percibido, es decir aquel que las personas recorren y viven como parte de su vida cotidiana; el espacio concebido o aquel que es posible representar gráficamente a partir de planos y dibujos; y el espacio vivido, el espacio de la representación, escenario de la colectividad, la denuncia y la manifestación de ideas por antonomasia. A pesar de estar compuesto por elementos físicos, sociales o políticos, el espacio representa a la vez un concepto global en sí mismo.

Montaner en *La modernidad superada* (2010) define el espacio como aquel que:

Se basa en medidas, posiciones y relaciones, es cuantitativo, se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico científico y matemático, mientras que el lugar viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y por los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado lógicamente con el cuerpo humano [...] El lugar, al existir antes que la ciudad, en su esencia le permite ser y permanecer.

El concepto de espacio que buscamos está relacionado con el de lugar, pero no como algo estático sino como espacio de cambios en el tiempo.

Un río es un continuo paralelo de riberas que solo adquiere sentido cuando establecemos un «punto» de uso social (puerto, ciudad, ribera), una referencia de ocupación, por lo tanto, en los orígenes de la ciudad se establece una relación con el río (como *lugar*).

Esta relación es la que le da sentido y esencia a ese lugar, que cambia y muta en el tiempo, cuya sustancia podemos definir como sustrato, como materia prima con la que trabajamos.

El objetivo del presente trabajo es interrogar al espacio público contemporáneo desde un caso particular que permita explorar el concepto de forma y significado contemporáneo.

A cerca de las hipótesis, que estarán siempre en construcción, surgen preguntas que orientan el estudio. ¿En qué medida los lugares constituidos en discurso por la acción proyectual son portadores de significado y qué planos de significación se ponen en juego?, ¿Qué variables se ponen en juego con relación a la producción de sentido en un contexto urbano o espacios públicos? ¿Es el significado de los *lugares* una cualidad que les es propia o es este significado una función otorgada y relativa al contexto? ¿Es posible resignificar o reestructurar la significación del *lugar* sin *implantar, imponer* o *superponer* un nuevo programa, forma o estructura preestablecida?

La nueva forma que debe surgir de la intervención propuesta se cuele en la grieta del entramado de significaciones que definen la esencia del lugar, logrando hacer visibles los rasgos colapsados u ocultos del sustrato esencial.

## 5.1. EL ENFOQUE ELEGIDO

Si tenemos que hablar de espacio contemporáneo, debemos de alguna manera repasar ¿qué significa ser contemporáneos?, especialmente entendiendo que lo hacemos desde un contexto local alejado de las centralidades del poder económico, político y de las corrientes de pensamiento, intentando comprender que la problemática propia es parte de un proceso de transformaciones a nivel global<sup>4</sup>.

Desde esta perspectiva global, podríamos decir que nuestro tiempo está en un punto de inflexión (o mutación), como dice Dora Giordano (2014); son momentos en los que «cambia la manera de ver el mundo», siendo la última *ruptura* el Renacimiento, siglos XV-XVI entre la Edad Media y la Edad Moderna. El gran cambio que propone el Renacimiento es la aparición de la ciencia separada de la idea de dios, todo puede ser explicado a través de la razón y la ciencia, surgen los patrones de medida, la moneda, el reloj, la perspectiva, etcétera, y con ellos la sistematización del conocimiento<sup>5</sup>. Alberti y luego Palladio (como ejemplos clásicos) escribieron lo que podríamos llamar tratados

---

4. Una doble periferia caracteriza nuestra ubicación, no solo de los centros nacionales como Buenos Aires sino también como periferia de los considerados centros de la cultura puestos en Europa y/o Estados Unidos.

5. León Battista Alberti escribió su tratado *De re aedificatoria*, publicado en 1485. Primer tratadista del Renacimiento, continuando ideas de Marco Lucio Vitruvio Pollion, autor de *De Architectura*, en el sentido de que ambos vieron la necesidad de abandonar la transmisión oral de las prácticas para dar lugar a la sistematización en el texto escrito.



de arquitectura, estableciendo modelos ejemplares. El «método» que presupone un acceso igualitario al conocimiento, aspectos que fueron confirmados y vehiculizados en la revolución industrial y la revolución francesa siglo XVIII.

Eisenman Peter (1984), intentó demostrar metódicamente que:

Desde el Renacimiento hasta entonces (fines de los 80, y podríamos agregar, con ciertas reservas, hasta nuestros días) había existido una continuidad de pensamiento arquitectónico, caracterizada por la creencia, nunca puesta en duda, de que la arquitectura debe ser un paradigma de lo clásico: lo atemporal, lo significativo y lo verdadero, trazando un proceso o ciclo continuo propio de un desarrollo de lo que llamamos *modernidad*.

Desde finales del siglo XVIII las revoluciones se sucederán y acelerarán los cambios, aparecen más «ismos» que en el resto de la historia y, si bien el péndulo cultural como dice Giordano (2014) se moverá de un extremo a otro, habrá pocos momentos de mutación, es decir de verdaderos cambios en la manera de ver el mundo. Posteriormente la revolución francesa, el método como acceso igualitario al conocimiento, vehiculiza aquellos cambios que se confirman con la revolución industrial, con las varias revoluciones industriales, que impulsan a una cultura industrial, germen de la sociedad de consumo y de los medios masivos de información, con una escisión creciente entre arte y ciencia.

La globalización y la sociedad de la comunicación produce un achatamiento de la realidad que se evidencia dentro de la fragmentación de una historia de curso unitario, a la disolución de los puntos de vista centrales o los llamados grandes relatos, generando un estallido de visiones del mundo y de tomar la palabra por parte de un creciente número de subculturas que parece irrefrenable (Vattimo, 1996).

Las tecnologías de la información y de la comunicación, la manipulación genética, la nanotecnología impulsan la cultura a un punto de inflexión, a otra mutación, evidenciada por la crisis económica, ecológica y de estructuras de poder y la deslocalización del conocimiento (todo está en la web): un médico puede estar aquí y operar a un paciente en China mediante un robot que responde en tiempo real; mediante impresión 3D puedo diseñar cualquier objeto y producirlo a distancia. Nada parecer ser como es o como era, es la incertidumbre de principios del siglo XXI.

La incertidumbre abordada por Zygmunt Bauman (2000) plantea la modernidad *líquida* en contraste con la modernidad *sólida* precedente, el paso de lo sólido a lo líquido ha creado un nuevo modo de vida sin precedentes.

Para Genis Roca (2012), nos toca vivir un momento histórico, sin precedentes en la historia de la humanidad caracterizada por la aparición de una tecnología disruptiva como la digital, que transforma todos los ámbitos de la sociedad, dando lugar a lo que podríamos llamar cultura digital. Explica que es la primera vez que una misma tecnología modifica el sistema productivo y la transmisión del conocimiento al mismo tiempo, en consecuencia, que se transforma profundamente la sociedad, el punto de *inflexión* según Giordano.

La sociedad digital ha desatado una serie de cambios revolucionarios para la humanidad relacionados con la avalancha de información disponible y con el surgimiento de la realidad virtual. La virtualidad describe la totalidad de los efectos y mutaciones producidos por la red informacional y comunicacional. Esta «virtualidad» designa no sólo lo

que sucede, o sea generado por la red, (internet), sino también el impacto de los medios (tecnológicos, y también masivos) en la manera como aprehendemos, representamos y, consecuentemente, construimos nuestro mundo circundante.

Giorgio Agamben (2008) dice:

Contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando su pluma en las tinieblas del presente.

En este mundo confuso, cambiante, incierto, surge la amenaza de diluirnos en esos procesos globales que dejan de lado las diferencias identitarias o también de que las identidades se encierren en sí mismas, se encapsulen y devengan principios de nuevos fundamentalismos e impidan el pensamiento del conjunto social, la articulación de lo social, como explica Ticio Escobar (2004), «El reto colectivo de construir la esfera pública –eso que tenemos en común todos más allá de nuestra identidad y nuestras diferencias– pasa por ahí».

Ver en la penumbra, es la condición del sujeto contemporáneo y requiere de una sensibilidad que raramente experimentamos en Occidente, donde la belleza y el conocimiento parecen arribar solamente con el brillo de la luz<sup>6</sup>.

Zigmunt Bauman (2016) entiende que no habitamos una sociedad posmoderna, sino una instancia particular de la misma modernidad. La diferencia estaría en que, mientras aquella modernidad se basaba en instituciones, pautas y modelos de sociabilidad estables, «sólidos», la actual se construye a partir de la flexibilidad, la desregulación, el cambio continuo, la incertidumbre.

Lo que antes era un proyecto para “toda la vida” hoy se ha convertido en un atributo del momento. Una vez diseñado, el futuro ya no es “para siempre”, sino que necesita ser montado y desmontado continuamente. Cada una de estas dos operaciones, aparentemente contradictorias, tiene una importancia equiparable y tiende a ser absorbente por igual.

En los países más industrializados se evidencia que tiende a acortarse la duración de la permanencia y la individualidad de los objetos, haciendo cada vez más breve la vida útil de los productos, e incluso familias enteras de ellos, una cultura del descarte o de lo efímero tal vez.

¿Qué ocurre entre las cosas? Intersticio, márgenes, la insignificancia, la Teoría de la *desmaterialización* de la realidad, que trata sobre el impacto de las tecnologías que llevaría a un progresivo deterioro de la materialidad en el mundo, donde los objetos serían substituidos por servicios cada vez más inmateriales.

---

6. A diferencia de la cultura japonesa, que históricamente ha valorado la discreción, la profundidad, el misterio y, en general, todo aquello que no es evidente, como comenta Horacio Wainhaus en su charla/performance «Tanizaki y el elogio de la sombra».



La virtualidad es el reflejo de eventos generados tecnológicamente, pero entendidos fenomenológicamente como parte de la intencionalidad, por lo tanto, como un componente constitutivo de la experiencia. Lo virtual no es opuesto a real, si las realidades virtuales nos alejan de la experiencia, pero caen dentro de los confines de la experiencia, por tanto, dichas experiencias son reales. Pero ¿a qué realidad nos refiere?

Lo virtual propone otra experiencia de lo real. Como consecuencia, la influencia de lo virtual irá alterando poco a poco la visión del mundo. Se puede afirmar que las representaciones realistas virtuales, expresadas a través de distintos dispositivos, indican un fenómeno de extrema semejanza con el referente, cada vez más perfecto, donde una es referente de la otra, la representación de la realidad que sirve para conocerla. Las imágenes médicas, por ejemplo, pueden ser por otra parte modificadoras de la realidad como la entendemos, la representación que se vuelve copia, mimesis, reflejo, imitación de la realidad construye una imagen del mundo. El espejo es el principal modelo de construcción de dicha representación.

El mundo virtual presenta lugares imaginarios, espacios simbólicos. Por una parte, una de las naturalezas de estos lugares es que no están en «alguna parte», puesto que se pueden simular en cualquier sitio e incluso pueden ir donde el sujeto vaya. Hoy existe una deslocalización del conocimiento (web) y de la producción (impresión 3D).

Según Richard Sennet (1997) uno de los principales problemas contemporáneos, tiene origen en los cambios operados en la relación entre el cuerpo y la ciudad: las personas, en el espacio público, se volvieron espectadores. El desarrollo y la intermediación de tecnologías, así como la importancia que cobra el movimiento en la vida urbana actual, pacifican y anestesian el cuerpo, colocándolo en situaciones de comodidad y confort a partir de la reducción de la intensidad de los estímulos. La ciudad se percibe como si fuéramos espectadores, desde afuera, de manera pasiva. Esto nos aleja de cuanto nos rodea y nos vuelve insensibles a los otros.

A la reducción de la intensidad de los estímulos se suma el *mundo virtual* que actúa sobre las sensaciones, pero prescindiendo de los estímulos de la realidad, dado que los estímulos virtuales pueden ser manipulados y controlados para ser solo fuente de placer y comodidad a elección.

Lo que antes era una *construcción de sentido* en un contexto hoy es la *interpretación*, el punto de vista, no obstante, la crisis de la Modernidad, ha determinado que la generalidad de los arquitectos requiera dotar a toda acción proyectual de una justificación supuestamente lógica a una acción que por su propia naturaleza es alógica, y cuyo verdadero motivo puede permanecer en el inconsciente. De esta manera, de la interpretación *sana* ha recaído en lo que podemos denominar la interpretación *paranoica*, que cree ver en cada expresión artística (o arquitectónica) una justificación lógica.

El resultado formal del proyecto en tanto objeto cultural se vuelve extraño al sujeto, poniendo en crisis el entendimiento de la morfología como dimensión de conocimiento, donde el objeto y el sujeto son presencias variables según los devenires y contextos de ambos, que a su vez los constituyen, es decir no podemos considerar o pensar una morfología escindida de los modos de *pensar, del sujeto y la sociedad*.

## 5.2. LA FORMA SE CUELA EN LA GRIETA

La forma que adquiere el proyecto parte del entorno *encontrado*, de los intersticios de la trama de relaciones que definen su esencia, desde allí se va desarrollando, generando, desplegándose (o plegándose) si se quiere de manera natural, interactuando con su entorno, sus partes/patronos no son solo del artefacto, son del artefacto en ese lugar.

La forma no es un agregado posterior al diseño ni el resultado emergente de la resolución de problemas, sino un intrincado conjunto de relaciones y síntesis de requerimientos y para ello es necesario la construcción y manejo de un lenguaje en común. (Muñoz, 2019, cita en Abraham, Bourdichon y De la Fuente, 2019)

## 5.3. DIÁLOGO SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO

El espacio público moderno parte en cierta forma de un concepto jurídico, al ser este último el que separa el espacio de propiedad privada del espacio común, regulado por el gobierno local, abierto y que contiene la vida pública de la ciudad; aunque la creación del espacio público no necesariamente parte de este lineamiento jurídico.

Podríamos aclarar que el espacio público no es el vacío de lo edificado, (la calle, la plaza o el parque), como dice Adrián Gorelik (1998) «es una categoría que carga con una radical ambigüedad: nombra lugares materiales y remite a esferas de la acción humana en el mismo concepto; habla de la forma y de la política». En su libro *La grilla y el parque*, da cuenta de estas dos estructuras básicas del espacio público, soportes (simbólicos y materiales) de intervenciones en las que aparecen grabadas ideas en pugna sobre cómo debe ser la esfera pública ciudadana, los proyectos culturales y políticos, claves de tradiciones técnicas e ideológicas con fuerte imposición presente.

Peter Eisenman, a través de dualidades terminológicas sobre la forma, nos ayudó a entender la doble condición espacial de «la ciudad artificial» asentada sobre «el lugar natural»: sistema geométrico frente al sensible, forma genérica frente a la específica, forma desde la arquitectura frente a la forma desde el contexto, etcétera.

La ciudad y/o el espacio público podemos verlo como un producto social, resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y de la proyección cultural de una sociedad en un espacio (lugar) determinado.

Sin embargo, no podemos analizar y estudiar el espacio público sin entender las otras variables del espacio, que podríamos definir intangibles, y que son inherentes a su origen, uso y función. La idea de pertenencia se materializa en el espacio público, como espacio físico sobre el que se adhieren, conceptos tan inmateriales, pero al mismo tiempo tan concretos, como: «el estar», o «pertenecer a...», en la escala del paisaje lo que los *land*, tanto en inglés como alemán definen como lugar, territorio, frente al espacio privativo, excluyente, o individual. Es también, sobre cualquier otro, el espacio donde se refugian los estados de ánimo sociales, que convergen desde los pensamientos personales.

Un espacio público entonces es un sistema complejo de actores, interacciones físicas y virtuales, flujos, poderes y visiones que se van modificando en el tiempo, un constructo

social a modo de un devenir, o también de otra manera podríamos decir que el espacio público es un gran *compendio* que contiene la traza de las *formas* que es posible entender a modo de discurso en un proceso de *escritura continua*.

Gandelsonas en su libro *The Urban Text* explica la ciudad como «un juego de formas» en donde la forma no es solo la configuración física que se percibe de la ciudad sino una *construcción textual* de carácter visual y discursivo.

Entonces, ¿es posible leer la ciudad, como si fuera un «texto»? Si esto es así, ¿quiere decir que la ciudad se escribe y se rescribe y que es posible borrar ese texto?

Gandelsonas (2007) al respecto dice que esta metáfora textual plantea la cuestión de la ciudad como memoria (de sus habitantes), es decir la ciudad como inscripción tanto de rastros permanentes como la posibilidad de borrarlos.

Mientras que la ciudad presenta distintas capas de inscripción o estratos de registro, la arquitectura añade niveles de significado a la ciudad con su propio mecanismo de lectura (¿y de escritura?, podríamos agregar).

#### 5.4. EL PAISAJE Y LA CIUDAD «EN CAPAS»

Todo paisaje es un *paisaje heredado*, dado que está siempre en evolución, con transformaciones que pueden resultar evidentes o no para nosotros, porque se dan en periodos de tiempo muy amplios, en el plano geológico, por ejemplo, y otros que tienen que ver con cambios antrópicos o culturales más perceptibles.

También cambia lo que se entiende por paisaje, es decir, no solo el paisaje del sistema natural cambia como el sistema artificial de la acción humana, sino que en distintas épocas se modifica el concepto que se tiene por paisaje. No es un ente *objetual*, sino que se trata de una relación que se establece entre un sujeto que contempla (percibe, siente, valora) y un medio, entorno que le rodea y que no le es ajeno.

En este sentido el paisaje (natural o urbano) toma en una perspectiva histórica de construcción por capas, por superposición de diferentes momentos o eventos que le dan su configuración y significación actual.

*¿Cómo atravesar las capas del paisaje? ¿Cómo entender ese paisaje, en tanto constructo social? El paisaje no es algo dado ni fijo, varía de acuerdo a cómo uno se para frente a él, cómo se lo recibe y procesa. O, en otras palabras, cómo se lo construye.*

Desde el punto de vista vivencial, más allá de lo que perciben nuestros ojos, un paisaje es el resultado de lo que percibe el conjunto de nuestros sentidos, ya no es solo la mirada, sino la *percepción*, entendida como cúmulo de estímulos percibidos por los sentidos, a lo que debemos sumar los significados y valores que le atribuimos, y es lo que nos va a permitir identificar/entender/comprender/actuar en el paisaje.

Hay tres niveles, según Gandelsonas (1991), el primero son los edificios y espacios que siempre están abiertos al cambio (¿nivel de transformaciones ilimitadas?); el segundo nivel será el trazado urbano, el más perenne de los elementos formales de la ciudad, y el tercero corresponderá a las fuerzas sociales y culturales, de prácticas e instituciones, que reconcilia las otras dos y que hace posible la construcción individual sobre el terreno colectivo, «la transformación del tiempo en espacio, de historia en geografía».

La escritora y arquitecta canadiense Klaske Havik (2016) afirma que «la arquitectura de la ciudad se debe leer y escribir», enfocándose en desentrañar el dilema sobre la preocupación de los arquitectos debe ser la lógica propia de las estructuras o las dinámicas que en ellas se desarrollan. Parte de tres dimensiones: la descripción, la transcripción y la prescripción, estas presentan las mismas paradojas en ambas disciplinas y desarrollan campos de tensión, el lugar donde se conjuga la propuesta del diseñador (arquitecto) versus la necesidad del usuario (sujeto).

La *descripción* está relacionada con los recuerdos, el espíritu es evocar lugares que son contados a partir de los sentidos y la atmósfera de los sitios, lo que la literatura hace para la arquitectura es «evocar cada detalle de los espacios a partir de un sabor, un olor que lo lleva a esas formas, a esas texturas, a esas funciones que le encontraba a esos sitios»<sup>7</sup>.

La *transcripción* se refiere a la relación autor –lector o diseñador– usuario, en el momento en que el usuario experimenta la arquitectura, le da un uso y significado. Como el espacio le sugiere u ordena cómo caminar o dónde encontrarse. Pero al igual que la literatura da saltos, la arquitectura se piensa o debe pensarse en cómo funciona hoy y cómo funcionará en cincuenta años.

La *prescripción* está asociada a la realidad e imaginación, «diseñamos un posible futuro, algo ficticio, pero en todo caso está respondiendo a una realidad».

La tarea de la arquitectura es crear metáforas existenciales corporizadas que estructuren la existencia del ser humano. El problema está en no renunciar a la complejidad de las cosas, la *lectura* de la ciudad no implica su conservación ni protección, sino un *proceso de escritura* que permite que la «disonancia sea resuelta través de armonías que nunca habíamos escuchado antes», todo se reduce a un secreto en el arte de poner en relación, cómo conectar las cosas (Wainhaus, 2014).

## 5.5. DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO Y ANÁLISIS DEL CASO

El desafío que supuso el ejercicio de experimentación proyectual consistió en resignificar (volver a significar) ese lugar, ese espacio sin imponerle una nueva forma o cambio programático del sitio urbano. Las claves del lugar se desarrollan entre la ciudad y el paisaje, entre la tierra y el agua, entre la contemplación y el paseo, y también entre la memoria y el futuro.

### Algunas «capas» del parque

Es necesario hacer un breve repaso por la historia del parque Mitre para entender o al menos acercarnos a los entramados históricos, sociales y simbólicos que forman su esencia.

En 1825 el gobernador Pedro Ferré preocupado por los conflictos de límites con el Paraguay por los territorios de Misiones y el Chaco, instaló en ese lugar una batería de pequeños cañones a la que denominó Batería de San Pedro (Rodríguez, 1993). Es por

---

7. Ítalo Calvino en sus ciudades invisibles describe cincuenta y cinco pequeñas ciudades, más de medio centenar de aspectos urbanos distintos, pero que hoy están reunidos en la complejidad de cualquier gran urbe.

eso que el nombre de Arazá, que bautizaba esa saliente o punta, cayó en desuso y fue reemplazado por el de Baterías, que se utiliza para nombrar también al arroyo y al puente construido sobre su cauce.

En 1865 la ciudad de Corrientes fue ocupada por el ejército paraguayo, enviado por Francisco Solano López, acto que abre la guerra de la Triple Alianza, utilizándose el lugar como cuartel del ejército aliado. Soldados paraguayos a las órdenes directas del brigadier Wenceslao Robles siguiendo instrucciones de López, secuestraron de sus casas a cinco damas de la alta sociedad correntina<sup>8</sup>. Las mantuvieron cautivas durante cuatro años hasta que finalmente fueron entregadas en Asunción. Durante ese periodo se libró allí una de las batallas más decisivas que permitió el recupero del territorio.

Hacia 1888 «existía un proyecto elaborado por el arquitecto italiano Juan Coll (1845-1902), que apuntaba a construir en ese predio un zoológico y además había trazado los lineamientos de un parque urbano», asegura Riera<sup>9</sup>, el Paseo Campo de Marte, con lo que se buscaba una modernización de la ciudad. Sucedió por esos años que se prohibieron las casas con galería externa en un contexto de desorden urbano, debido a que el crecimiento y la expansión de la ciudad se llevó a cabo en función de sortear desniveles del terreno y arroyos.

Por ordenanza municipal del 14 de junio de 1901 se le denominó Paseo General Mitre en homenaje al conductor de los ejércitos de la Triple Alianza, cuya primera acción se había cumplido en el lugar.

En 1921 de nuevo cobró impulso la idea de establecer el jardín zoológico (finalmente no prosperó); ese mismo año se concedió el permiso para la colocación de placas de la Sociedad Italiana y la Sociedad Española en homenaje al Centenario del general Mitre, y la piedra fundamental del monumento proyectado.

En 1923 se instala el Club Regatas a instancias de un grupo de simpatizantes del remo y la natación en el sitio del naranjal testigo de las batallas de la Triple Alianza.

El monumento a Mitre y las cautivas en 1939 es quizás el más significativo en lo que hace a la memoria visual de aquel hecho que los correntinos defienden con legítima condescendencia. En ese mismo conjunto de obras «se incorporan también como equipamiento el mirador (mirador con forma de faro en el lugar que se elige para el proyecto), el palomar, la retreta y algunos conjuntos escultóricos» (Riera, 2013).

De esta forma es posible vislumbrar tal vez cómo se *superponen y densifican significados* dándole su cualidad de espacio público primordial de la ciudad, escenario de batallas, que calan hondo en la memoria correntina; es el primer gran espacio público, referente higiénico urbano (naturaleza metida en la ciudad) que tendrá diversas transformaciones en el tiempo.

---

8. Esposas de partidarios del gobernador depuesto Manuel Ignacio Lagraña, la mayoría de ellos oficiales liberales partidarios de Bartolomé Mitre y partícipes de la defensa de Corrientes.

9. Riera, Miguel Ángel Historiador y Docente FAU - Unne, 2013 en CP.

## El lugar

José Cubillas (2018), con relación a cómo acercarse al sitio de intervención se pregunta:

¿Cómo habitar un lugar de una belleza natural extraordinaria? [...] Nos parece fundamental decodificar el sitio y entender su Aura. El silencio del lugar. Determinar su capacidad de carga y generar el menor impacto. Comprender los estratos del lugar, sus capas, las dinámicas de los suelos, los vientos, los fluidos, las texturas, los colores, la topografía, la flora y el cielo.



**Figura 1.** El sector seleccionado es el menos modificado del territorio natural donde está el parque (Balangero, Iturriaga, Vargas, Bennato)

## El emplazamiento

El lugar seleccionado es el conocido como el sector «del faro», cabe aclarar que no se trata de un faro convencional sino de un mirador con forma de faro.

La *confusión* nos posibilitó reflexionar sobre el significado que le atribuimos a la forma. El faro podríamos sintetizar que es un *dispositivo* para ser visto, un *referente* asociado a la idea de seguridad y la garantía que ofrece la cercanía al puerto refuerza esa idea, aunque por sus características formales es un elemento concentrado en sí mismo y, en consecuencia, aislado y exterior, al iluminar la noche ofrece la promesa de cobijo cercano. Por otro lado, al tratarse de un *tipo* arquitectónico trasciende su carácter funcional para convertirse en un objeto de dimensiones artísticas, con cierta capacidad para ordenar su entorno inmediato.



Pese a su escala pequeña tiene una posición jerárquica sobre la costa y dominante en el territorio como un elemento verdaderamente activo en la configuración del paisaje en la costa, en el borde natural tanto como en la relación al puerto y la ciudad.

Sin embargo, se asemeja a una atalaya o mangrullo, que a diferencia del anterior es un *dispositivo* para *ver*, el paisaje o el peligro desde un punto elevado para tener mayor perspectiva y abarcar más territorio.

Ubicado en la antigua zona de batallas y cercana a la pretérita Batería evoca las funciones de vigilancia, para divisar con tiempo el acercamiento de extraños y de esta forma poder tomar acciones preventivas.

Este juego de miradas de doble vía, *ver y ser visto* (de *vigilar* y ofrecer *seguridad*), nos parece interesante para buscar una emergencia de significado que se entreteje con el entorno ya de por sí cargado de capas de significación.

La margen izquierda del río Paraná donde se ubica está más elevada que la derecha, dado que en el medio del cauce existe una falla geológica que levantó ese lado dejando aflorar las piedras areniscas de color rojizo. Por lo tanto, el faro se levanta sobre una planicie elevada de la costa y tiene un dominio del río, el puerto a un costado y de la costa de enfrente, pudiendo abarcar una gran amplitud el paisaje circundante sin interrupciones, un escenario con cierta espectacularidad que es disfrutable.



**Figura 2.** Fotografía del puerto, el río, el horizonte, el lugar, el escenario son factores condicionantes de tipo retórico-connotativo, significación a partir de la lectura vivencial (izq. Balangero, Iturriaga, Vargas, Bennato).

Los requerimientos del ejercicio proyectual eran cómo resignificar una forma (existente) sin pretensiones programáticas, porque no estaban en el enunciado y porque partimos con la premisa de no imponer deliberadamente sobre el contexto, sino de descubrir y dejar emerger de un estado incompleto del paisaje, a modo de evolución.

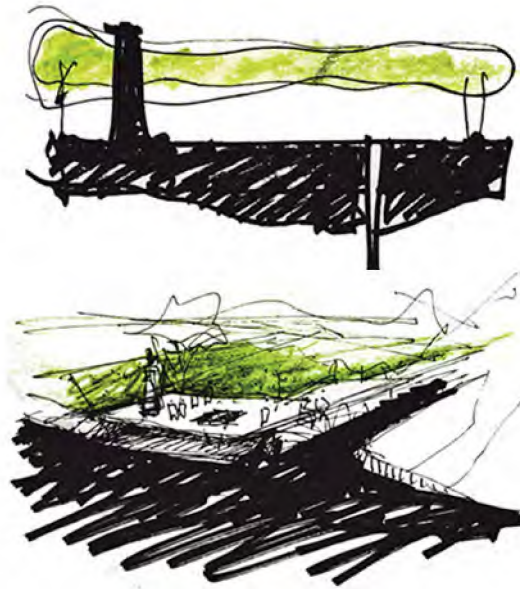
Entender el significado es hacer de algo no comprendido algo comprendido, por lo tanto, la exploración se enfocó en la lectura del lugar, con la intención de que el proyecto surja de completar significados invisibilizados (u ocultos) o que aún no se manifestaron, o que colapsaron y debieran aparecer después como evolución, podríamos decir, natural de las formas.

«Todo proyecto es un acto morfológico» dice Breyer (2004). Pero la materialidad de los límites del espacio no solo influye en la visión, sino que influye en todos los sentidos, en donde el clima y el contexto marcan un ritmo sobre los habitantes que lo atraviesan y lo vivencian.

Entendemos que una parte importante de la *lectura del lugar* tenía que ver en cómo se interpreta la vivencia del espacio, las visuales hacia el horizonte de la costa chaqueña río mediante, el reflejo del cielo en el agua, el sonido de las pequeñas olas en las piedras, la vista del puerto y de un sector semiabandonado, la vocación portuaria, el contacto con la barranca en estado casi natural, los pescadores, el parque Mitre con su carga histórica, todos elementos evocativos, identitarios de la ciudad, cargados de distintos significados y al mismo tiempo formas significantes, que aportan una sustancia continua que nutre la experiencia de estar allí, de transitar o de permanecer.

## 5.6. EL TRABAJO CON LAS IDEAS

Esta propuesta<sup>10</sup> define primeramente un plano rectangular que abarca el faro/mirador, sobre un medio y en el otro surge a modo de contrapeso un foso, un vacío en el que se desarrolla una escalera que desciende en la barranca, en la piedra. Si el faro es un dispositivo para ver desde el aire, la perforación permite ver los estratos del suelo hasta llegar al pelo de agua del río, completando distintas formas de ver/vivenciar el paisaje.



**Figura 3.** Bosquejos primeras ideas (Balangero, Iturriaga, Vargas, Bennato)

<sup>10</sup>. El trabajo grupal fue realizado por el equipo integrado por Carolina Balangero, José Iturriaga, Sergio Vargas y Aníbal Bennato.

En segundo término, aparece una conexión con la ciudad, desde la antigua ubicación del puente de la batería, un sendero se desprende hacia el plano horizontal del faro (que enfatiza la planicie elevada sobre la barranca), se lo traza paralelo a la costa del arroyo y a medio camino una rampa excavada va descendiendo hasta el plano inferior donde se encuentra con la perforación y en ese nivel se extiende una lengua a modo de muelle.

Define todo un lateral del parque sobre el arroyo y conecta la ciudad con el punto más cercano al río de forma casi directa, la pendiente de la rampa finaliza con una *ventana* al horizonte, anticipa el agua que aparece más lejana por encima de la barranca.

Este pasadizo casi un conducto que tiene un cierre superior no completo, parece hacer referencia a los famosos túneles que la ciudad construyó en caso de ataques o asedio a edificios o residencias importantes para poder escapar hacia el río.



**Figura 4.** Croquis para exposición del proyecto (Balangero, Iturriaga, Vargas, Bennato)

La experiencia del proyecto propone una clave de lectura y comprensión que permite develar poco a poco al artificio que conforma la composición arquitectónica.

La materialidad fue pensada en hormigón visto (aunque podría ser otro material) un poco para asimilarse a la piedra que queda expuesta tanto en las paredes del pasadizo como en el entorno de la barranca; resulta neutro, pero no un neutro ingenuo o desentendido sino uno comprometido con el lugar, su expresión de materia cruda busca convertirse en paisaje y que le otorgue identidad como tal.

El proyecto pretende atravesar las capas del paisaje encontrando su configuración, su forma y materialidad, entre la red de significados que lo conforman, se cuela en esos intersticios buscando amalgamar nuevos significados o resignificando los existentes.

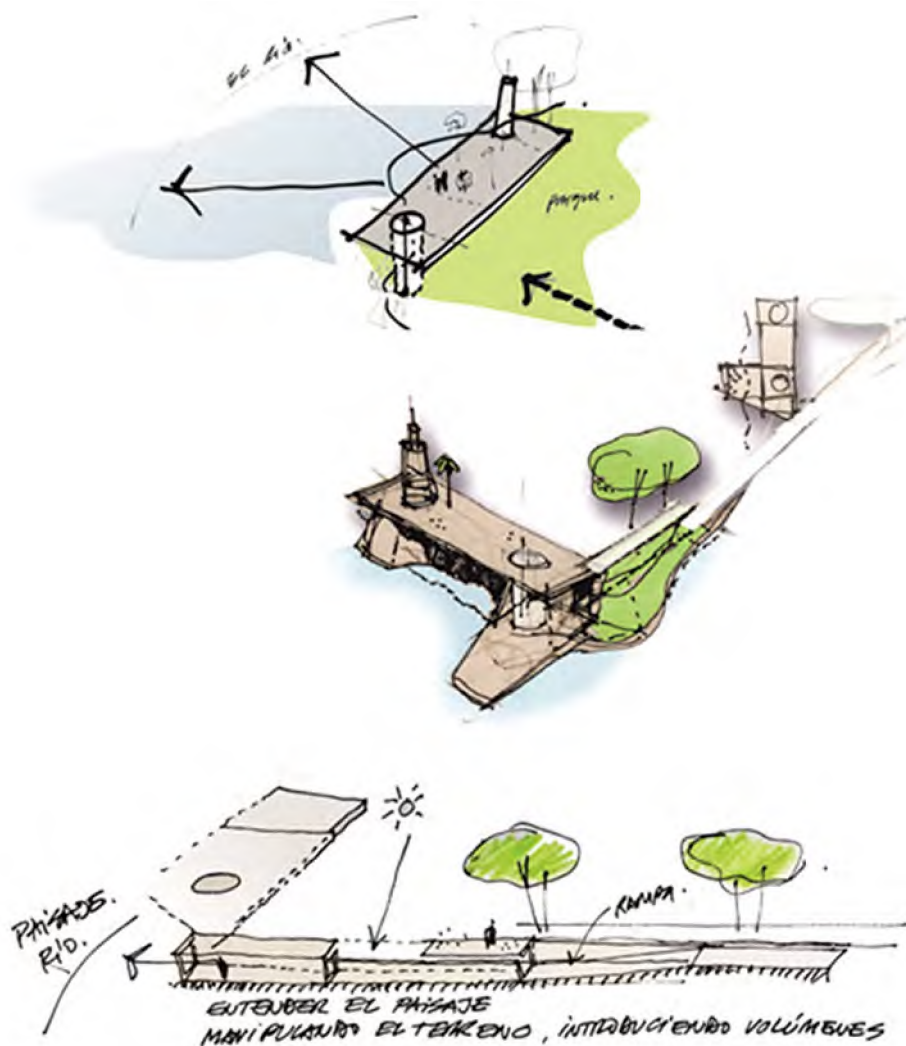


Figura 5. Croquis y esquemas (Balangero, Iturriaga, Vargas, Bennato)





Figura 6. Plantas y cortes (Balangero, Iturriaga, Vargas, Bennato)

Su función como espacio público parece ser la de contemplación del paisaje, pero busca ampliar ese sentido, completarlo con un *descubrir* el paisaje, dejando en evidencia distintas huellas, la piedra expuesta, el recorte del paisaje en el final del pasadizo, dejar accesible distintos planos y niveles que la barranca natural ofrece.

En este proyecto no resulta evidente su función o programa, estos aspectos se desplazan a un segundo plano para permitir que la vivencia del espacio, su recorrido y ritos que sugiera inviten a encontrar las actividades posibles que pueda albergar.

Su aparente simpleza que plantea su casi inmaterialidad volumétrica, sus pisos o límites se pegan a las superficies de la topografía, su estado de planos que no llegan a unirse como si estuviera incompleta su construcción generan hallazgos imprevistos y reduce la distancia entre lo natural y lo artificial.

## 5.7. CONCLUSIONES

«Hay una grieta en todo; así es como entra la luz»  
(Leonard Cohen, 2018)

Esta forma de proponer la experiencia del espacio habilita la posibilidad de visitar y repensar las cualidades del paisaje de un modo nuevo, como un redescubrimiento. El espacio limpio de las terrazas permite un diálogo con el paisaje, habilita un tiempo para procesar, sentir y estar en silencio frente al mismo, como experiencia que trasciende la vista panorámica para interpretarlo o reinterpretarlo.

El proyecto no trata de la belleza de la forma, de las respuestas a las demandas, de la identidad o el contenido sino de la conjunción de esos elementos en términos de complejidad que se vislumbran como elementos necesarios, intrínsecos a cualquier espacio que quisiéramos determinar como sujeto del proyecto urbano.

La significación es una función construida y no inmanente de la forma misma, dada ya sea por el contexto, por lo cultural, por la interacción con las imágenes y los discursos edificados culturalmente; el edificio enmarca, articula, reestructura, da significado, relaciona, separa, une, facilita e impide. El edificio no es un fin en sí mismo. Los elementos de arquitectura deberían tener un verbo y no un nombre, como dice Pallasma (2006), y agrega:

Toda experiencia táctil de la arquitectura es multisensorial; las cualidades de materia, espacio y escala se miden tanto por la visión como por el oído, el olfato, la piel, la lengua, el esqueleto y los músculos. La arquitectura comprende siete universos de experiencia sensorial que interactúan y se penetran unos con otros.

Que la luz no nos ciegue, que la claridad no nos impida ver la oscuridad de nuestra época. Esto solo es posible si estamos dispuestos a discutir con los viejos paradigmas y no ceder ante el propósito de contemporaneidad al que nuestra disciplina nos empuja. La arquitectura nos convoca a ser contemporáneos en el particular sentido que Agamben otorga a este término, el de ver en la penumbra. Si bien muchos lo interpretan como signos de declinación, y en cierta medida es cierto, los grandes estamentos de la cultura moderna se erosionan y desmoronan, se genera al mismo tiempo un barro primigenio, una incertidumbre que se vuelve fértil y prepara un devenir nuevo, un futuro que aún no se vislumbra, y la única forma de llegar hasta lo esencial es descubriendo qué no lo es.

André Corboz (2004), a través de la idea de «palimpsesto urbano», define el territorio como un «proceso», en presente continuo de acciones en marcha; un «producto» resultante de la acumulación de estados pasados de sí mismo; y también un «proyecto», de futuros probables o no tanto, de intenciones y orientaciones deseables. Exploramos los desafíos del espacio público contemporáneo a través de su significado, uso y apropiación. El espacio público actuaría así, más que como depositario de un referente escenográfico cerrado, como un «*interface* de expresión», una materialización consensuada que interactúa como emisor-condensador de la realidad urbana.



La arquitectura puede recuperar el carácter político y urbano que fue perdiendo, si la humanidad quiere restaurar las ciudades y mejorar las condiciones para las generaciones futuras. Ello solo se logrará con una actitud no fija en una finalidad o resultado, sino en el hacer en sí y en las propias normas que ese hacer va generando.

Benjamin escribió «Importa poco no saber orientarse en la ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad, como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje». Ese arte es el que debemos aprender.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Moriana; Bourdichon, Paula y De la Fuente, Federico (2019). «La morfología y la realidad profesional. X Edición» [Actas]. *Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño*.
- AGAMBEN, Giorgio (2008). *¿Che cos'è il contemporaneo? Roma, Nottetempo*. Disponible en <https://bit.ly/36tGOGGR>
- ARISTÓTELES (1995). *La Física* (Trad. Guillermo R. de Echandia). Madrid: Editorial Gredos.
- ARROYO, Julio (2011). «Espacio público. Territorios, acciones y conflictos». En Assen de Oliveira, I.; Do Amaral e Silva, G.P.E. y Rossetto, A.M. (orgs.) *A arquitetura da cidade contemporânea: centralidade, estrutura e políticas públicas*. Itajaí: Editora da Univali.
- BAUMANN, Zygmunt (2000). *La modernidad líquida*. España: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Modernidad Líquida*. España: Fondo de Cultura Económica.
- BENNATO, Aníbal (2001). *Cómo inventar la rueda. El Metaproyecto como la búsqueda de sentido en la arquitectura*. Monografía final del Curso de Postgrado en Investigación Proyectual. Resistencia: FAU-Unne.
- BENJAMIN, Walter (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara SA.
- BREYER, Gastón (1977). *Morfología y Heurística*. Summarios N° 9/10. Buenos Aires: Ediciones Summa.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Heurística del diseño*. Buenos Aires: Ediciones FADU.
- CORBOZ, André (2004). *El territorio como palimpsesto. Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- EISENMAN, Peter (1984). «La futilidad de los objetos. La descomposición y los procesos de diferenciación». *Revista Arquitectura*, 246. Madrid.
- ESCOBAR, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondo de la Cultura y las Artes.
- GANDELSONAS, Mario (2007). *Exurbanismo la arquitectura y la ciudad norteamericana*. Buenos Aires: Infinito.
- GIORDANO, Dora y otros (comps) (2011). *El diseño, entre globalidad y localismos*. Cuenca Ecuador: UDA.
- GIORDANO, Dora; Pereyra, César y Lisman, Diana (2014). *Mutaciones en el Diseño*. Seminario de Posgrado. Resistencia: FAU-Unne.

- GORELIK, Adrián (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Quilmes: Editorial UNQ.
- GORELIK, Adrián y Areas Peixoto, Fernanda; } (comps.) (2016). *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KOOLHAAS, Rem y Mau, Bruce (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The monacelli press.
- JEREZ, F. (2011). «El dibujo de la indeterminación. Programa, acontecimiento y tiempo en Cedric Pice y Rem Koolhaas». *Revista EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*. España: Universidad Politécnica de Valencia, 242/241. <http://riunet.upv.es/handle/10251/19012>
- MALDONADO, Tomás (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa.
- MONTANER, Josep María (2010). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: G. Gili.
- MUÑOZ Patricia; Abraham, Moriana; Bourdichon, Paula y De la Fuente, Federico (2019). «La morfología y la realidad profesional. X Edición» [Actas]. *Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño*.
- RODRÍGUEZ, M. (1993). *Pequeña historia del Parque Mitre*. Corrientes: Amerindia.
- SIMON, Herbert (1973). *Las ciencias de lo artificial*. Barcelona: ATE.
- TED talks (2012). Genis Roca: «La sociedad digital». Charlas TEDxGalicia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kMXZbDT5vmo>
- VATTIMO, Gianni (1996). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- WAINHAUS, Horacio (1998). «Artificio y Naturaleza: sobre la idea de innovación» [Actas]. *Thinking the next millenium. Encuentro internacional de São Paulo, Brasil*.

^