

GERMÁN CARVAJAL

2  
156

APOSTILLA A LA EDICIÓN DIGITAL DE  
**DISEÑO COMO POÉTICA**  
EL PENSAMIENTO DE CÉSAR JANNELLO

Estas direcciones como principios de dise-  
ño de la unidad.  
Factos de posibilidades formas (a, b, etc)  
de considerar la geometría.  
regla de elemento —

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

APOSTILLA A LA EDICIÓN DIGITAL DE  
**DISEÑO COMO POÉTICA**  
EL PENSAMIENTO DE CÉSAR JANNELLO

**GERMÁN CARVAJAL**

Carvajal Casteran, Germán

Diseño como poética : el pensamiento de César Jannello / Germán Carvajal Casteran.

- 1a ed ampliada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Germán Carvajal Casteran ;

CABA : Academia Nacional de Bellas Artes, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: online

ISBN 978-631-00-1549-1

1. Diseño. I. Título.

CDD 760.1

APOSTILLA A LA EDICIÓN DIGITAL DE  
**DISEÑO COMO POÉTICA**  
EL PENSAMIENTO DE CÉSAR JANNELLO

*Queda hecho el depósito que marca la ley*

*Producción Gráfica: Pablo Roldán sobre ideas de Germán Carvajal*

*Editado por : Germán Carvajal*

*Copyright 2023*

**ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES**

*"Disegno, segno di Dio in noi"*

F. ZUCCARI, L'IDEA DE' SCULTORI, PITTORI ED ARCHITETTI, L.2, TORINO, 1607

# CONTENIDO

*"Non dudo quindi che la teoria dello Zuccari riguardi davvero in qualche senso un capitolo della storia della "Aesthetica",  
ma credo che sia ancora meglio considerarla come una "Poetica" nel senso originale della Parola: una teoria della produzione  
di cose"*

GHISLAIN KEFT, "ZUCCARI, SCALIGERO E PANOFKY,  
MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ", 1989

## A MODO DE PRÓLOGO

pág. 7

### 1. FE DE ERRATAS A LA EDICIÓN IMPRESA DE 2005

pág. 11

### 2. PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA

pág. 13

### 3. LA FERIA DE AMÉRICA Y SU LEGADO

pág. 17

### 4. ARQUITECTURA PENSADA DESDE LA POÉTICA

pág. 23

### 5. CÉSAR JANNELLO: ANACRONISMO Y UTOPIA

pág. 31

*Dibujo de tapa y contratapa:*

*Facsimil del Instructivo de C. Jannello para la luz y el sonido de la Torre Alegórica, Feria de América. 1954*

## A MODO DE PRÓLOGO A LA APOSTILLA DE ESTA EDICIÓN DIGITAL

*“El claro azar o las secretas leyes que rigen este sueño, mi destino, quieren, ob necesaria y dulce patria que no sin gloria y sin oprobio abarcas ciento cincuenta laboriosos años, que yo, la gota, hable contigo, el río, que yo, el instante, hable contigo, el tiempo, y que el íntimo diálogo recurra, como es de uso, a los ritos y a la sombra que aman los dioses, y al pudor del verso.”*

JORGE LUIS BORGES, ODA COMPUESTA EN 1960.

1960 FUE UN AÑO DE GRANDES DECISIONES PARA CÉSAR JANNELLO. PROFESOR DE dedicación exclusiva desde 1958, fue designado por autorización especial del Consejo Académico de la Facultad de Arquitectura como Director ad-honorem de la Oficina de Arquitectura y Planeamiento, para la Feria-Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Antes de la inauguración de noviembre de 1960, en julio renunció a ese cargo. Carlos Gradín, en su artículo “El Futuro no llegó” publicado en el suplemento Radar de Página 12 en septiembre 2010 cita: “Se puede hacer arquitectura en la pobreza, en la carestía, pero no se puede hacer arquitectura en el caos y en la indefinición”. Su dedicación a la investigación y la docencia fueron exclusivas desde entonces, poniendo un punto final a su destacada trayectoria como diseñador.

Tuvo a su cargo los proyectos del Puente sobre Figueroa Alcorta, el actual Pabellón Anexo al Museo de Bellas Artes, el Símbolo de la Exposición, del que sólo resta hoy la pileta frente al Monumento a Mitre, y el desaparecido Auditorio al Aire Libre. Su participación quedó desleída tras su renuncia. Los artículos publicados por las revistas de arquitectura de la época lo presentan como coautor en los proyectos que tuvo a su cargo, equiparándolo con varios “colaboradores”. Aún el mural que ilustra el plano de la exposición y sus pabellones, instalado en 2022 en el Anexo de su autoría, en ocasión de su restauración, lo presenta como simple “asesor” en el proyecto del ahora llamado Pabellón Jannello.

Al disponerme a preparar esta edición digital de “Diseño como Poética”, próxima al vigésimo aniversario de su presentación y a pocos años del cuadragésimo de su fallecimiento, sus preocupaciones y logros como arquitecto fueron saliendo a la luz, con la potencia de su pensamiento y su acción aplicados a la práctica del diseño.

La tarea desarrollada por Fundación IDA, Investigación en Diseño Argentino, y la publicación de “Feria de América: Vanguardia Invisible” en 2012 en Mendoza por la Fundación del Interior, han contribuido a visibilizar su trabajo y su figura en aspectos que él raramente mencionaba, absorto siempre por la magnitud de la tarea teórica que se había impuesto. Rodrigo Alonso en “La Torre Alegórica, un Encuentro de Arte y Tecnología”, incluido en “Feria de América...” da cuenta del ambiente, las ideas y los roles de los protagonistas de esa ambiciosa propuesta. Con su autorización incluyo en esta Apostilla una serie de fragmentos de su extenso ensayo, que no dudo despertarán en el lector el interés por completar su lectura y la del resto de esa publicación, reveladores del fecundo itinerario de Jannello por las prácticas y teorías relacionadas con el Arte y el Diseño.

Su nieta, María José Jannello junto al diseñador Wustavo Quiroga, han recopilado empeñosamente sus proyectos y recuperado su archivo, base de este libro, de la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile, donde por decisión de su viuda Monique Perriax fuera depositado para su preservación. También han comandado la nueva puesta en producción de la silla W, creada en 1946 y distinguida en 2012 con el Sello Buen Diseño Argentino por el Ministerio de Industria y el Plan Nacional de Diseño, seleccionada en 2013 para representar a la Argentina en el Salone Internazionale del Mobile de Milán. Publicada en el número 6 de *L'Architecture d'Aujourd' Hui* de 1947, la W fue presentada dos años más tarde en la exposición "Nuevas Realidades" de la galería Van Riel de Buenos Aires, de la que participaron, entre otros, Maldonado, Hlito, Catalano y Rogers, donde se propuso por primera vez en nuestro país la unificación de las artes visuales y la fusión entre diseño y arquitectura, bajo la consigna Arte Abstracto-Concreto-No Figurativo.

Jannello participó activamente del proceso de consolidación del Movimiento Concreto a fines de los '40 y comienzos de los '50, con las figuras centrales de la Asociación Arte Concreto-Invencción, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, y de la creación del grupo OAM -Organización para la Arquitectura Moderna-, junto a Gerardo Clusellas y Horacio Baliero. Testimonio de esa temprana toma de posición es su artículo publicado en 1951 en el número inaugural de la revista *Nueva Visión*, fundada y dirigida por Maldonado, que esta Apostilla incorpora para permitir al lector una mejor comprensión de sus tempranos intereses artísticos e intelectuales.

Impensado testamento espiritual, que da cuenta del alcance y objetivos de su obra teórica, es la entrevista mantenida en febrero de 1985 con la semióloga Lucrecia Escudero, cuatro meses antes de su fallecimiento, desgrabada y editada por mí y publicada por la revista Summa en su Número 217 de septiembre de 1985, aquí reproducida.

En 2005, con el sello editorial de la Academia Nacional de Bellas Artes, y el auspicio de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Arts de Chicago se presentó en el Auditorio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires este libro: "Diseño como Poética, el Pensamiento de César Jannello". En esa ocasión, Norberto Chaves, quien fuera docente en su cátedra de Semiología de la Arquitectura -inédita experiencia mundial fundada por Jannello en 1973- y Secretario Técnico de su gestión como Director del Departamento de Diseño de la Facultad de 1973 a 1975, pronunció una emotiva semblanza de su personalidad y de la muy cercana y fecunda relación mutua durante aquellos años de ebullición política e intelectual, que cumpla en agradecer, y me honro en incluir en la presente edición.

Agradezco a Adriana Rosenberg y al equipo de la Fundación PROA, encabezado por Guillermo Goldschmidt su apoyo y generosa contribución a esta edición digital. Cuya necesidad y conveniencia me fuera sugerida por Moisés Zambrano, venezolano geómetra.

E invoco aquí la sombra de mi muy querido y admirado maestro a que, sacudiendo el polvo del olvido que pudiere recubrir la agotada edición impresa de este libro, abierto ahora al ilimitado espacio digital, convoque a aquellos capaces de desechar la pereza intelectual a explorar y profundizar en el contexto de la actual revolución tecnológica, los fascinantes e inspirados caminos que supo abrir para nosotros.

BUENOS AIRES, ABRIL DE 2023

Fe de Erratas a la edición de 2005

<b>Donde dice</b>	<b>regle</b>	<b>Debe decir</b>	<b>règle</b>	<b>Pág</b>
	playgroung		playground	27
	(Cuadro *1)		(Cuadro 1)	
	Hjelmslev		Louis Hjelmslev	33
	Leibnitz		Leibniz	38
	Schopenhauer		Schopenhauer	
	Es		Él	49
	sitagmático		sintagmático	
	opoética		poética	56
	semótica		semiótica	60
	entre de los modos		entre los modos	75
	La Fig.62 .....del tipo JKLM		La Fig.62 .....del tipo JKNM (falta designar el punto N intersección de un lado de la figura con la arista AO del paradigma descrito)	89
	Los tetraedros OLAB y O'L'A'B'		deberían tener el mismo tamaño	89
	Sistemas Visuales I, II y III		Visión, que en 1985 se denominaba Sistemas Visuales I, II y III, de dedicación exclusiva desde 1958.	120

## PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA

*Publicado en el No1 de **NV** Revista Nueva Visión*

LA RELACIÓN ENTRE LA PINTURA Y LA ARQUITECTURA ES TAN ANTIGUA COMO LA necesidad de cubrir con figuras la superficie de un muro. El origen de la relación entre la escultura y arquitectura es similar: proviene del deseo de encuadrar arquitectónicamente un relieve o un grupo de figuras.

Sin embargo, en cuanto intentamos definir la pintura y la escultura de un modo más estricto y actual, el problema cambia.

Pintura: Articulación Estética de espacios bidimensionales coloreados.

El pintor investiga los problemas del color y simplifica espacios reduciéndolos a dos dimensiones. Para dotar de vida a sus obras hace intervenir la “anécdota”, pero finalmente este parásito literario domina al pintor desviándolo de su propio campo. Aun cuando se despoje a la pintura de la anécdota, la ficción de una tercera dimensión persiste. Esta última es propiedad intrínseca del color. No hay superficie que no se “tridimensionalice” al yuxtaponer en ella dos colores. Este es uno de los problemas del arte concreto. Lo cierto es que para que un “espacio” sea totalmente bidimensional no puede poseer más que un color.

No hay duda que el pintor que anhela hacer obra definitiva sabe que la arquitectura es el único medio posible de lograrlo. Esto no implica que el pintor no pueda seguir investigando en los límites del cuadro; los conocimientos imprescindibles acerca de los aspectos físicos, psicológicos y estéticos del color sólo pueden conseguirse a través de la especulación pictórica. El aporte del pintor es un especial conocimiento de las leyes del plano y del color como parte integrante de la arquitectura

Escultura: Articulación estética de espacios tridimensionales.

Puede decirse que la escultura, entendida como exploración estética de espacios, es todavía incompleta; puede parecer fría, inútil, aun en sus mejores realizaciones. El papel del escultor no puede ser otro que el de incorporar a la arquitectura un particular dominio de las relaciones espaciales. Es una verdad definitivamente admitida que una buena solución constructiva y funcional no es todavía arquitectura.

Pintura, escultura y “construcción habitable” son tres partes de una sola unidad. El resultado puede ser arquitectura. Esta aparente negación de la autonomía de las diversas expresiones, no implica necesariamente la integración en el arquitecto del dominio total y la suma de los conocimientos; tampoco niega el valor relativo de cada una de las partes aisladamente. La colaboración entre el constructor, el pintor y el escultor puede ser muy eficaz, pero para llegar a ella es necesario superar muchos prejuicios individualistas y románticos -o puramente comerciales- y trabajar con humildad en forma colectiva aunque diversamente, según distintos temperamentos y personalidades.

De este modo las conquistas de uno servirán para todos, y aquél que consiga la síntesis de la obra será el arquitecto.

CÉSAR JANNELLO, 1951

## LA FERIA DE AMÉRICA Y SU LEGADO

*Extraído de “La Feria de América Vanguardia Invisible” editado por W. Quiroga, Mendoza, Fundación del Interior, 2012*

### 1. LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL LOCAL

AUNQUE PARA EL MUNDO INTELECTUAL Y ARTÍSTICO LA SEGUNDA GUERRA Mundial representa la crisis del racionalismo moderno, en el terreno científico constituye uno de los períodos más fecundos de la investigación y el desarrollo tecnológico. Muchas de las máquinas, los medios y los aparatos que forman parte del entramado social en el que vivimos ven la luz o reciben un impulso decisivo en los días de la gran conflagración. De hecho, al finalizar el conflicto, los investigadores que trabajan al servicio de las potencias bélicas deben adaptarse a la difícil tarea de transformar el conocimiento para la guerra en un conocimiento para la paz. El resultado revoluciona los terrenos de las comunicaciones, los transportes, la producción de bienes y la vida cotidiana en general, y lo sigue haciendo hasta el día de hoy.

La recuperación social, económica y política mundial alimenta el pensamiento progresista. Por todas partes surgen sus signos, y los medios de información, en franco crecimiento, se encargan de propagar la noticia incrementando la esperanza y el optimismo. La renovada fe en el progreso es norma incluso para los países que no habían participado de las Guerras, como la Argentina, que de la mano del peronismo vive, en estos años, su momento de esplendor industrial.

En este contexto, y como una de las actividades enmarcadas en el Segundo Plan Quinquenal (iniciado en 1952), el presidente Juan Domingo Perón impulsa el proyecto de realizar una gran exhibición industrial en la ciudad de Mendoza, la Feria de América (1953-54). Aunque su alcance es regional, su modelo está inspirado en las Exposiciones Universales que se realizan en el mundo desde mediados del siglo XIX, y que se reavivan tras el interregno bélico prolongándose hasta el día de hoy.....

.....La búsqueda de una imagen progresista y de avanzada determina igualmente la elección de los responsables del evento. La dirección de la Oficina de Arquitectura y Planeamiento, encargada de la imagen general de la feria y de sus pabellones, se otorga a los arquitectos César Jannello y Gerardo Clusellas. El primero, famoso por su Silla W (1947), vive en Mendoza y es profesor de la Universidad Nacional de Cuyo; el segundo, no menos conocido por su Silla Pampanini (1953), forma parte de la OAM (Organización Arquitectura Moderna), una asociación de arquitectos vanguardistas que propone una renovación de las prácticas proyectuales y arquitectónicas, en la que éstas se integran con otras artes, como la pintura, la danza y la música.

La OAM surge por las influencias de los artistas concretos Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. Éstos poseen un estudio de diseño gráfico y comunicación visual (Axis) en la calle Cerrito al 1300, en el barrio de Recoleta de la Capital Federal, donde también se establece la sede de la OAM. La interacción entre los habitantes del inmueble es constante. En este contexto, Maldonado funda la revista NV Nueva Visión (1951-57); en su primer número, César Jannello publica el ensayo “Pintura, escultura y arquitectura”, un texto clave para comprender su concepción del objeto arquitectónico como creación funcional, visual y plástica.

Tanto Jannello como Clusellas mantienen relaciones estrechas y constantes con Tomás Maldonado. No es casual, por tanto, que lo convoquen para que diseñe la identidad visual de la Feria de América, a pesar de sus reticencias a trabajar en el interior del país. Maldonado ya está claramente orientado hacia el mundo; su viaje a Europa para hacerse cargo de una cátedra en la Universidad de Ulm (donde llegaría a ser Rector y Director del Departamento de Diseño Industrial) es inminente. Sin embargo, acepta la tarea, y consigue elaborar una imagen simple y contundente, en la línea de su obra artística pero también de sus preocupaciones teóricas, según las cuales el diseño es el medio ideal para reconectar al arte con la sociedad. “El diseño industrial aparece hoy –escribe Maldonado en un texto fundante para esta actividad en la Argentina– como la única posibilidad de resolver, en el terreno efectivo, uno de los problemas más dramáticos y agudos de nuestro tiempo, que es el divorcio que existe entre el arte y la vida, entre los artistas y los demás hombres [...] En el desarrollo de la cultura experimental de nuestros días, el diseño industrial constituye sin dudas el punto de unión de las propuestas estéticas más estimulantes en las relaciones entre el arte y la técnica”.<sup>1</sup>

Con Jannello, Clusellas y Maldonado a cargo del diseño arquitectónico, visual y comunicacional del proyecto, la Feria de América adquiere un carácter netamente moderno y progresista. Pero también se plantea como algo más que una mera exhibición política y comercial. Es, al mismo tiempo, una suerte de laboratorio en el cual se pueden poner en práctica algunas de las ideas sobre las relaciones entre el arte, la industria y la sociedad que ya podían percibirse en los textos y los trabajos de sus directores.

Una nota aparecida en el número 6 de la revista NV Nueva Visión evidencia hasta qué punto la feria es concebida, en términos formales, como una gran obra, y no como un espacio libre en el que se acumulan los pabellones. El texto señala asimismo, la preocupación constante por valores como la unidad, la serenidad, la composición, la estética. Estos valores poseen una clara impronta de las influencias concretas y constructivistas de sus mentores.....<sup>2</sup>

1. Tomás Maldonado, “Diseño industrial y sociedad”, en *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura, CEA, 2, Octubre/Noviembre de 1949*. .....La organización racional del espacio, indispensable en un evento de esta magnitud, va acompañada de manera constante por una atención particular hacia las formas. Éstas son eminentemente geométricas, no sólo en los pabellones, sino también en la gráfica, el mobiliario urbano, los “elementos tipo”, y de modo especial, en la monumental construcción que recibe al público tan pronto como traspone las puertas de entrada al Parque General San Martín, la singular Torre de América, de la que nos ocupamos más adelante.

## 2. LA TORRE ALEGÓRICA. UNA ALIANZA DE ARTE Y TECNOLOGÍA

DISPUESTOS A DOTAR A LA FERIA DE UN “EMBLEMA Y ELEMENTO DE ATRACCIÓN”, César Jannello y Gerardo Clusellas diseñan una singular arquitectura escultórica destinada a recibir a los visitantes.

La Torre de América (como se la conoce) está conformada por una estructura central vertical de cincuenta metros de altura construida con tubos metálicos, sólida pero al mismo tiempo ligera y transparente, rodeada por cinco cubos de iguales características dispuestos en forma de espiral. Dentro de los cubos se encuentran una serie de prismas triangulares unidos por los vértices, realizados en malla metálica pintada de blanco y rojo, e inspirados en el diseño de la comunicación gráfica creada por Maldonado. Los prismas están dotados de un sistema de luces con cinco posibilidades de variación, que les permite iluminarse de manera independiente siguiendo un patrón preestablecido. Según el diario Los Andes, en su construcción se emplearon trabajadores de contextura pequeña y aptitudes acrobáticas.<sup>3</sup>

Más allá de su presencia visual, la torre es una suerte de instrumento utilizado por el compositor Mauricio Kagel para ejecutar una pieza de música electroacústica conocida con el nombre de Música para la Torre (1953). La obra se sincroniza con las luces de los prismas y está compuesta por pasajes instrumentales y sonidos industriales. Según el Repertorio Internacional de Música Electrónica (1968) de Hugh Davies, se trata más propiamente de una sonorización y no de un concierto. Los oyentes pueden desplazarse y determinar el tiempo que le dedican a la audición, ya que la pieza tiene una duración aproximada de 108 minutos, aunque subdividida en intervalos de unos 4 minutos cada uno. La partitura, que incluye la notación de las luces, incorpora además un ensayo de música concreta.<sup>4</sup>

Kagel está vinculado al grupo de la revista NV Nueva Visión. En su número 4 (1953) publica un ensayo sobre la “nueva música” que practica. Su composición para la torre está considerada una de las primeras obras musicales electrónicas producidas en América Latina, y sienta las bases de su trabajo posterior en Alemania, donde finalmente se radica. El trabajo con diversas tecnologías y elementos industriales es una constante en sus composiciones y filmes aunque, a diferencia del racionalismo de sus colegas, la visión tecnológica de Kagel es más lúdica.

Pocos rastros quedan de esta pieza musical fundamental. Según el contrato firmado por el compositor, los sonidos son grabados en discos de pasta y en cintas magnetofónicas, aunque el resultado final debía ser un conjunto de grabaciones en cintas. En un plano realizado por Jannello, que lleva por título Esquemas Convencionales de encendido y sincronización. Sonido de la torre, los fragmentos sonoros están organizados en rollos, lo que permite deducir que efectivamente fueron almacenados en cintas magnéticas para su ulterior reproducción. El

2. Información. La Feria de América”, en NV Nueva Visión, 6, Buenos Aires, 1955 (artículo sin firma).

3 “Características de originalidad posee la Torre Alegórica”, Los Andes, Mendoza, 12 de enero de 1954 (artículo sin firma).

4. “La partitura constó de nueve composiciones de música dodecafónica y ritmos sonoros, de una duración de cuatro minutos cada una. Las cuatro primeras para instrumentos de percusión y ruidos de máquina, la quinta para cuatro pianos, la sexta compuesta por ruidos de máquinas y las tres últimas para instrumentos de viento”, en “Torre, Símbolo de la Feria”, La Acción, Mendoza, 4 de mayo de 1954 (artículo sin firma).

mismo plano establece la identidad de esos sonidos: pianos, percusión, flautas, trompetas, xilofón, máquinas rápidas, máquinas “puras”, silencios. A Kagel corresponde también estructurar las secuencias lumínicas de la torre, transformando el conjunto en un verdadero espectáculo audiovisual.

No obstante, el funcionamiento de la torre es mucho más que mero espectáculo. La articulación de formas geométricas, colores, luces, sonidos y secuencias matemáticas viene a realizar, o por lo menos a ensayar, un viejo anhelo del arte concreto: el traslado de sus desarrollos formales al espacio-tiempo. En una carta a Tomás Maldonado del 17 de julio de 1949, César Jannello sostiene, “Para mí, el futuro de las artes de la visión está en la articulación de espacio-luz. El arte concreto actual es la resolución del problema en las dos dimensiones”<sup>5</sup>. En su réplica del 29 de agosto, Maldonado asegura, “La geometría clásica euclidiana, la física newtoniana, la lógica cartesiana, corresponden a una expresión estética que no es la nuestra, constituyen la fundamentación científica de sólo una escala de lo real, la escala de lo cotidiano humano. Pero nuestra lucha, la de los artistas concretos es, lo sepamos o no, una lucha por cambiar de escala la sensibilidad del hombre [...] Así como hubo una época en la que se desconocía la existencia del azul (no está citado ni una sola vez en la literatura antigua), una nueva época llegará en la cual nuevos colores (infrarrojos y ultravioletas) y nuevas concepciones del espacio-tiempo (dimensiones inimaginables, una mayor sensibilidad para lo intangible, para los estados gaseosos, para lo macrocósmico, etc.) se convertirán en lugares comunes del espíritu [...]”<sup>6</sup>.

Sin dudas, la Torre de América cambia la escala de la sensibilidad del espectador. Sus 50 metros de altura, sus amplias perspectivas y su ubicación privilegiada logran un impacto visual y corporal sobre éste pocas veces experimentado antes. Sin embargo, su singular combinación de arquitectura, imágenes y sonidos también lo trasladan a otra dimensión, la del espacio-tiempo, pero la de un espacio-tiempo concreto y programado, no aleatorio, ficcional o espontáneo, como podría evidenciarse en un espectáculo de danza o teatral. La alianza de ciencia, arte y tecnología se encuentra aquí al servicio de una investigación que busca ampliar tanto los recursos materiales para la creación como sus posibilidades sensoriales y estéticas.....

5. *Carta de César Jannello a Tomás Maldonado, Mendoza, 17 de julio de 1949, reproducida en Ramona, 79, Buenos Aires, abril de 2008.*

6. *Carta de Tomás Maldonado a César Jannello, Buenos Aires, 29 de agosto de 1949, reproducida en Ramona, 79, Buenos Aires, abril de 2008.*

7. *Publicada posteriormente como “Nuevas perspectivas industriales y la formación del diseñador”, Revista ULM, 2, Ulm, Octubre de 1958.*

El 16 de septiembre de 1955 comienza en Córdoba el golpe militar que deriva en el régimen que se conoce como Revolución Libertadora, una acción que busca desplazar a Juan Domingo Perón de la presidencia de la Nación y erradicar al peronismo de todos los sectores de la vida pública. Con ella se inicia un movimiento tendente a borrar la memoria histórica de esta fuerza en todos los ámbitos de la vida política, cultural y comunitaria. No es casual, entonces, que poco tiempo después de su triunfal y resonada realización, la Feria de América haya pasado a formar parte de las producciones que no debían dejar marca para la posteridad. Tras su abrupto silenciamiento, los propios creadores, trabajadores y participantes del evento, y hasta el público asistente, fueron olvidando su existencia, sin conservar siquiera su impacto o su leyenda.

Hoy, a sesenta años de distancia, parece increíble que un emprendimiento de tamaño magnitud no haya dejado huellas profundas en la historia y en los corazones. La Torre de América fue un faro que iluminó la alianza del arte, la ciencia y la tecnología en tiempos que todavía eran de utopía. Su legado, en cambio, pertenece a otros tiempos. A los años en que esa alianza ya no alimenta sueños ni proyectos sociales, sino una nostalgia por un pasado perdido.

RODRIGO ALONSO, 2012

## CÉSAR JANNELLO: ARQUITECTURA PENSADA DESDE LA POÉTICA

*Publicado en la Revista Summa N° 217, de septiembre de 1985*

*El día 31 de mayo pasado falleció el arquitecto César Jannello, profesor consulto de la Universidad de Buenos Aires. En febrero de este año, la licenciada Lucrecia Escudero sostuvo con él una entrevista que hoy publicamos, a modo de síntesis de su apasionada reflexión sobre la arquitectura y el diseño, y sus relaciones con el arte, la ciencia y la belleza.*

*Esta preocupación, que desarrolló durante más de veinte años de cátedra universitaria lo llevó a interesarse por una disciplina en desarrollo, la semiótica y sus posibles aplicaciones al conocimiento sobre el diseño. Su verdadero aporte consiste en no haberse reducido al intento de aplicar a una práctica descriptiva conceptos acuñados por la semiología y la lingüística, sino a la formulación de un repertorio conceptual autónomo, original y específico, apto para la descripción de las prácticas y normas de diseño, adoptando como marco de referencia los planteos de la semiótica.*

*Su trabajo sobre "Fundamentos para una Teoría de la Delimitación" fue presentado en la Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura en San Pablo, en 1983, y en sendos cursos de diseño en la Maestría de Diseño, por una invitación especial de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1984 llevó su trabajo al Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica y lo expuso en la Sorbona, ante el profesor Algirdas Greimás y su equipo.*

*El texto de esta entrevista fue completado y revisado por el arquitecto Germán Carvajal, profesor de su cátedra en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.*

### 1. SEMIÓTICA Y TEORÍA DE LA DELIMITACIÓN

LE: ¿Cómo es la arquitectura de una teoría sobre la arquitectura? Esta pregunta surge siempre que exponemos su teoría en congresos o seminarios ante un público que no conoce su trayectoria como teórico de la arquitectura en la Argentina. ¿Cómo se diseña una teoría?

CJ: Esa es una de las cosas más complicadas, más inexplicables. La posibilidad de esta teoría es una confluencia de muchas vías distintas, de muchas búsquedas, hasta que llega un día en que todo se arma. La estructura me la dio seguramente la semiótica, es decir, el planteo que de la semiótica hace Hjelmslev: la materia, la forma y la sustancia, y sus planos de articulación, el plano del contenido y el plano de la expresión.

LE: Sin embargo su pensamiento está también lleno de sugerencias hacia la Historia de la Arquitectura, hacia lo que está haciendo la epistemología contemporánea -me refiero concretamente a Mario Bunge-. Usted ha trabajado mucho en estos últimos años en tal dirección, con la idea de la formalización de su teoría. Es como si hubiera dos momentos: uno intuitivo, y en este último período una reflexión rigurosa sobre cómo se construye una teoría.

CJ: Lo de Bunge es sin duda muy importante. Todo empieza con las leyes, y a partir de las leyes va construyéndose el andamiaje posterior. Aunque se me hace difícil seguirlo a Bunge, porque sus ejemplos son casi todos físico-químicos, e incluso, sus explicaciones están dadas para este tipo de leyes, y no para la investigación humanística. Pero hay muchísimas sugerencias en su epistemología que me han permitido ir armando esta teoría.

LE: Acabamos de llegar del Tercer Congreso Internacional de Semiótica, donde usted presentó sus “Fundamentos para una Teoría de la Delimitación” y hemos recibido un panorama bastante amplio de las diferentes tendencias actuales en las investigaciones semióticas, desde Umberto Eco hasta René Thom, pasando por la escuela greimasiana, ¿cómo se ubicaría su reflexión en este momento de la producción semiótica internacional? ¿Está usted más cercano a una teoría semiótica que a una práctica semiológica?

CJ: Estoy más cerca de una teoría semiótica. Una teoría es algo que todavía no se ha convertido en ciencia, pero las ciencias se construyen a partir de teorías. Pienso que el trabajo que presenté está destinado a las semióticas no-verbales, que es el campo menos trabajado de las investigaciones semióticas, y por eso mismo la recepción que uno puede tener es restringida. Es decir, no es un trabajo exclusivamente para semiólogos, tradicionalmente más preocupados por la semiótica del discurso, pero tampoco es un trabajo para los arquitectos solamente...

LE: La sensación que tuve en el Congreso es que usted estaba mucho más allá de las discusiones que se dieron sobre las semióticas de la arquitectura, que no plantean el problema del espacio y su delimitación, sino que siguen ligadas a una problemática de códigos y signos, intentando la traducción de lo espacial a lo discursivo. Usted fue a presentar una propuesta teórica, una morfología y una sintaxis.

CJ: Hay una cita de Russell que hace Nagel, y que me parece importante. Russell dice que sabemos hablar con más precisión de la micro-física que de la macro-física: de los objetos de la vida cotidiana. Porque para hablar de la micro-física tenemos el lenguaje científico, pero para la macro-física no disponemos más que del lenguaje ordinario, el lenguaje de la opinión, objetable, caprichoso, subjetivo. Y sin embargo, dice Russell: “Esa mesa que está ahí también es una construcción lógica”. Ahora bien si es una construcción lógica, es posible descifrarla organizando normas que expliquen esa construcción con un lenguaje racional y científico. Para hacer algo en arquitectura siempre se han usado normas, para definir cómo debería ser el objeto, no cómo tiene que ser -que sería una imposición ética-, sino cómo debería ser, culturalmente. Y estas normas

proceden siempre de la experiencia artística, es decir del triángulo inexperiencia-azar-experiencia.

Porque el artista parte de la inexperiencia, opera al azar, pero este operar le produce una experiencia valiosa, y de él extrae normas que le permiten volver a operar. Hasta ahora todas las normas de la arquitectura se han producido así, y son de dos clases: las propias, provenientes de la experiencia de la arquitectura, y las impropias, provenientes de las otras artes, de la pintura, de la escultura. Sobre todo el Modernismo ha usado más de las normas procedentes de la experiencia impropia, porque las normas propias necesitan mucho más tiempo para desarrollarse.

## 2. LAS NORMAS EN ARQUITECTURA

LE: ¿Cuál sería una norma propia en arquitectura?

CJ: Las de los tratadistas, las normas que plantea Alberti. Normas que dicen por ejemplo: “Los edificios de varios pisos pueden usar diferentes tipos de columnas, pero el orden dórico, que es el más pesado debe estar siempre abajo, como soporte”, etcétera...o las normas de la simetría...

LE: ¿Cómo es que influye la pintura?

CJ: Quizás el mejor ejemplo sea Le Corbusier. Pinta y hace pintura órfica, y en sus proyectos utiliza las formas de guitarras y otros objetos que pintaba en su momento. Antes de ir a la India tuvo un período en que hizo escultura de madera, y sobre la base de esta experiencia, formuló todo el repertorio tipológico y tal vez normativo de Chandigarh, los neoplasticistas como Rietveld, y los suprematistas rusos determinaron enormemente la producción arquitectónica moderna..

## 3. TIPOLOGÍAS Y NORMAS

LE: EL tema de las tipologías es un tema clave. Pienso en los desarrollos que han hecho Rossi o Argan...

CJ: Aquí se publicó un número de la Colección Summarios dedicado al tema de las tipologías, donde está el gran artículo de Argan, publicado por primera vez en castellano; la traducción de un artículo de Moneo aparecido en *Opposition*, y un artículo de Rossi; un número muy importante. Yo creo que hasta ahora los tratadistas modernos se han ocupado de las tipologías y no de las normas. Pero a mí las tipologías no me interesan, me interesan las normas.

LE: Una diferencia entre tipología y norma.

CJ: No hay una buena definición de tipo. Yo doy una en el escrito que presenté al Congreso: El tipo es un

intermedio entre la forma abstracta y el objeto realizado, para su descripción se utiliza el lenguaje ordinario no científico y para su mostración se requiere siempre un ejemplo concreto.. Es decir que el tipo no es ni algo completamente abstracto ni algo completamente concreto, y en sus realizaciones puede tener muchas variantes, como lo da el ejemplo del “tipo” columna. Quizás sería útil buscar su análogo en el lenguaje. ¿Son figuras retóricas? Yo creo que el tipo puede ser todas esas unidades lingüísticas. Hay algunos tipos que son figuras retóricas, otras que funcionan como frases hechas...

LE: Es interesante la analogía que usted hace porque cuando piensa en el tipo con referencia al lenguaje, lo asocia inmediatamente a una construcción del discurso; sus ejemplos apuntan a un concepto del lenguaje referido a la producción del discurso. El tipo estaría vinculado a una producción significativa plural, que no tiene que ver con un elemento aislado, una palabra en el diccionario, que es lo que históricamente ha prevalecido en la idea de tipo. Usted lo está pensando como una unidad de discurso.

CJ: Claro, es mucho más importante el estudio de las relaciones ente las unidades que las unidades mismas... Y a su vez las normas son más importantes que los tipos, porque sabemos cómo se construyen los tipos pero no sabemos cómo se construyen las normas, y esto es lo que queremos conocer. Entonces el paso de la norma extraída de la experiencia a la norma construida racionalmente es un salto cualitativo inmenso, y es ahí donde apunta precisamente la Teoría de la Delimitación en Arquitectura. Porque por una parte, si contamos con todo un elenco de dimensiones para definir una morfología, y una sintaxis, con ese repertorio podemos armar diferentes normas, operando con una buena definición de normas en oposición a forma.

LE: ¿Cuáles serían esas diferencias entre norma y forma?

CJ: La norma es más general que la forma: La forma es más específica, se refiere a un conjunto más restringido de objetos. Una norma abarca muchas formas de modo que la norma es más lábil, tiene menos exigencias. Mi hipótesis es que la norma establece las relaciones de identidad, y no dice nada sobre las posibles relaciones de alteridad. Es decir que las alteridades, e incluso las identidades “supernumerarias” que pudieren aparecer, si la norma no las exige, son aleatorias, aunque no asistemáticas. Teniendo definido un conjunto de dimensiones -numerales, mórnicas y tácticas-, aparece por primera vez la posibilidad de ir seleccionando, dimensión por dimensión, conforme a las exigencias del destino de los objetos para los cuales las normas se establezcan. ¿Cómo saber si las normas son buenas o malas? Hay que probarlas, y estamos de nuevo en la cadena inexperiencia-azar-experiencia, pero ahora sustituyendo el azar por la predictibilidad.

#### 4. NORMA Y TEMPORALIDAD

LE: Usted introduce una nueva variable que es la temporalidad. ¿Cómo la hace jugar?

CJ: Una de las características de la cultura del siglo XX es que las normas formales tiene la duración de las

modas, de los objetos de consumo inmediato. En la vestimenta las normas cambian año tras año, dado que hay que construir siempre, consumir siempre. Pero el objeto arquitectónico tiene otro modo de consumo. El edificio de la Biblioteca Nacional está destinado a vivir por lo menos trescientos años. Entonces el proyecto de ese edificio no puede ser el resultado de una norma formal transitoria. Porque para la arquitectura el tiempo transcurre lentamente. Y tanto más lentamente cuanto más sólida y efectiva es su construcción

LE: ¿Usted tiene la idea de una ciudad donde siempre es posible reconocerse? Cuando se ven películas de ciencia ficción, la ciudad del futuro no tiene referentes. La utopía de estas ciudades ficticias es precisamente esa forma inédita que no establece ninguna relación de reenvío -digamos signica- con la experiencia del terráqueo cotidiano. Entonces, ¿cuál es la fantasía de esta arquitectura que usted tiene? ¿Cuál es la ciudad que resultaría de esta inercia de normas? Una vez afirmaba usted que la gran responsabilidad del arquitecto contemporáneo es que construye para habitar en el espacio ya construido, en la ciudad, construye en el tejido social ¿Una ciudad que no cambie?

CJ: No. La ciudad que cambie muy poco. La ciudad que vaya alcanzando gradualmente un rigor lógico, una cierta unidad de belleza formal, que sin ser identidad total, repetición absoluta, pueda reconstruir lo que amamos en las ciudades antiguas, donde las casas se parecen porque fueron construidas bajo la vigencia de ciertas normas que perduraron en el tiempo. Porque si no el resultado de los cambios es el paradigma del caos, las ciudades completamente caóticas donde vivimos, francamente feas. Y entonces aparece el problema de la belleza. ¿en qué consiste? ¿Es posible todavía hablar de belleza, desligarla del arte? El arte necesita de la belleza, pero la belleza no es patrimonio del arte, puede aparecer a través de la lógica.

LE: ¿Se acuerda usted de la “Città Ideale”, el cuadro que vimos en la Pinacoteca del Palacio Ducal de Urbino?

CJ: “La Città Ideale”...Sí ese cuadro es excelente como idea de ciudad. Ahora bien, ese cuadro no es único, existen muchísimas pinturas que representan ciudades ideales, sobre todo de esa época. Poussin tiene construcciones de ciudades maravillosas. Rafael tiene esos edificios aislados...

LE: Al recorrer estas ciudades latinoamericanas, descuartizadas por una transitoriedad que las destruye cotidianamente, ¿piensa usted que su teoría podría proveer de una normativa para empezar a construir con otro criterio?

CJ: Sí, para empezar a pensar en el orden y la belleza de las ciudades. Para reconstruir ese orden perdido. A los alumnos lo que les damos es un repertorio organizado de conceptos, y eso es lo que se necesita para obrar: El concepto justo en el momento oportuno.

LE: Su teoría no es fácilmente sintetizable, pero ¿se aproxima a una posible gramática del espacio?

CJ: Creo que hay que hacer una distinción entre las gramáticas que son productos histórico-sociales y una teoría de este tipo, que es un producto teórico-sintético. No sé si la analogía con una gramática cabe muy bien. Más interesante parece la construcción científica de una materia, donde el gran ejemplo es Ostwald, cuando construye el color como materia. Porque entonces pueden construirse otras como la textura o la delimitación del espacio. Y esto nos permite entrar en el campo de la lógica de las relaciones, y salir del campo de las estimaciones personales y del sentimiento. Y resulta entonces posible dar respuesta a dos interrogantes que me han apasionado durante más de veinte años: la posibilidad inédita de construir normas de forma sintética y con el más ajustado rigor racional, y en segundo lugar, hacer posible el tratamiento del problema de la belleza sobre bases lógicas con lo cual se lo reduce grandemente, se lo simplifica, y al mismo tiempo se lo universaliza.

##### 5. HACIA UNA POÉTICA

LE: ¿ Es una teoría estética?

CJ: No es estética en el sentido en que renuncio a la estética para pasar a la poética. Estoy de acuerdo con Jakobson: la estética tradicional está muerta, y lo que la sustituye es la moderna poética, que es un cálculo que puede tener una complejidad muy grande. El célebre análisis de “los Gatos “ de Baudelaire hecho por Jakobson y Lévy-Strauss es un ejemplo magnífico.

LE: Pero su reflexión teórica permite no sólo un nivel analítico del espacio sino fundamentalmente uno productivo. Cómo proyectar el espacio desde ciertas categorías: una analítica para la lectura de los textos de diseño y también para su producción.

CJ: Los poetas que leen estudios de moderna poética pueden conocer procedimientos lógicos que luego usarán en sus poemas. Pero la poesía moderna rechaza todo lo que sea cálculo y racionalidad, en ese sentido es todavía romántica.

LE: ¿Y esto es también cierto para la arquitectura?

CJ: Yo diría que sí.

LE: ¿Cree usted que el Academicismo ha muerto?

CJ: Yo propugnaría una vuelta al Academicismo, pero a un Academicismo no autoritario, sino democráticamente abierto. Es decir un Academicismo aceptado por convenio social.

LE: ¿Un nuevo contrato social en arquitectura?

CJ: Un nuevo contrato social, una nueva vuelta a un orden, y una nueva vuelta a la belleza.

ENTREVISTA REALIZADA POR LUCRECIA ESCUDERO, 1985.

## CÉSAR JANNELLO: ANACRONISMO Y UTOPIA

*Texto inédito, leído por su autor en ocasión de la presentación de la edición impresa de Diseño Como Poética... en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires el 2 de agosto de 2005.*

PARA COMENZAR, DEBO ACLARAR QUE ESTAR AQUÍ ES, PARA MÍ, MOTIVO DE GRAN orgullo; y que, a pesar de que este trabajo encomiable de Germán Carvajal cristaliza recién hoy, vengo acompañándolo de cerca desde hace años.

Lo que comentaré responde a una óptica muy parcial y muy distinta a la de esta obra. Han pasado ya treinta años desde que dejé de ver a César, con todo el Atlántico por medio (desde entonces vivo en Barcelona). Pero, además, también ha habido una diferencia en nuestras temáticas: mis intereses se han desplazado hacia otros campos.

En cierto modo, esta mirada mía, que califico de parcial y distante, puede ser una ventaja. Es también una ventaja el que la edición de este libro se haya demorado tanto. Y no lo digo sólo por consolar a Germán ni a Monique. Es una ventaja pues nos permite mirar este trabajo desde lejos, con una perspectiva mayor. Desde entonces, en la sociedad, en la cultura, en la política, han sucedido muchas cosas. Y muchas de ellas, muy graves. Por ello, este texto cobra ahora significaciones muy distintas a la que tenía en el momento en que César hacía sus apuntes.

Contaré ahora cómo llegué yo a César, pues ese hecho está relacionado con esa óptica personal que he mencionado antes. Yo llegué a la Facultad de Arquitectura desde las Ciencias Humanas: estudié dos años en la Facultad de Filosofía. Y, a pesar del placer que me generaba la reflexión teórica, me desplacé hacia la Arquitectura en busca de otras experiencias, básicamente las relacionadas con la sensibilidad.

A poco de ingresar, supongo que por contraste, hallé una realidad académica carente de discurso. Comparado con las lecturas que venía haciendo en las materias de Filosofía, lo que me daban a leer en Arquitectura me parecía (ahora puedo decirlo) una auténtica banalidad. Lo primero que me hicieron leer fue aquel famoso “Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura”, de Le Corbusier. Como sabéis, es un librito cuyo lomo no llega al centímetro. Aun así, no pude avanzar más allá de la tercera página. La pobreza argumental fue lo que me superó. Pero la experiencia sensible ante el espacio y la materia seguía seduciéndome. Y, a pesar de aquel conflicto entre fascinación y sinsentido, fui avanzando.

A poco de comenzar, sucede la catástrofe, para agravar la situación: el golpe militar del año 66 y la dimisión masiva de los profesores, “dignamente liberales” que no estaban dispuestos a “colaborar con la dictadura”.

Y con ese acto de “dignidad” nos dejaron en manos de los colaboracionistas que, no casualmente eran los peores docentes. Con una excepción: César Jannello.

Aun en ese escenario desolador, yo no cejaba en mi voluntad de encontrarle a aquella experiencia un discurso que me hiciera entender por qué estaba yo allí. Y, en ese entorno, en la búsqueda autodidáctica de entender, di con la materia electiva “Semiología Arquitectónica”, y con su titular, el Arquitecto César Jannello. Fue “la luz al final del túnel”: dentro de aquel páramo existía un lugar en el que se pensaba.

Cursé aquella materia apasionadamente, y con ella entendí dos cosas que abrieron mi cabeza a un mundo inesperado. Dos cosas que, miradas desde hoy, son de una obviedad total. En principio, me di cuenta de algo tan sencillo como que, por decirlo con un juego de palabras, “todo significa algo”. Transitaba así del mundo de un ingenuo “ser” al mundo del “significar”: las cosas son lo que significan. Una verdadera revolución ideológica. Y entre aquél “todo” estaba la arquitectura, cuyo sentido yo perseguía.

El segundo hallazgo fue aún más fuerte: comprendí que el sentido era teorizable. Aquello fue un doble deslumbramiento, que debe haber producido en mí algunos efectos notorios: la cátedra, inmediatamente, me propuso, junto con otro compañero, que nos sumáramos como ayudantes. En materias emergentes, el crecimiento se produce a gran velocidad. Por poco que hayas aprendido, ya eres un “estudiante avanzado”.

En la cátedra trabajábamos intensamente: era una verdadera cátedra de investigación. Los lunes, los alumnos recibían los contenidos frescos que habíamos producido el fin de semana. Ejemplo de ello lo daba el mismísimo titular, un aprendiz más. Nunca olvidaré una clase teórica de César, en la cual desarrollaba, tiza en mano, una larga ecuación. Lógica pura. Era una suerte de teorema. Y, a pesar de que lo entendía a medias (siempre uno entiende las cosas a medias), no dudaba que aquello era válido. Por primera vez sentí que la cultura podía teorizarse de aquella manera.

En un momento dado, la tiza se detuvo, César se gira hacia nosotros, y con ese aire sereno y displicente que lo caracterizaba, va y dice: “Me he perdido. ¿Alguien que haya seguido la argumentación podría continuarla?” Yo pensé: “Esto es todo lo contrario a lo que se considera un profesor”. Él hacía su tarea sin el menor prurito por compartir hasta sus dudas, sus bloqueos. Un auténtico humanista.

A partir de entonces, la relación se profundizó. Cuando, a propuesta mía, fue nombrado Director del Departamento de Diseño, durante el Decanato de Alfredo Ibarlucía, se me encargó que se lo transmitiera. Al hacerlo, él me respondió textualmente: “Acepto, pero con la condición de que usted se haga cargo de la Secretaría Técnica” (siempre nos tratábamos de “usted”, como debe ser).

Gracias a ello, compartimos oficina; él en su escritorio y yo en el mío. Una experiencia inolvidable. Él parecía estar en otro mundo, siempre escribiendo con su lápiz de punta muy fina y con letras muy pequeñas. Y,

de tanto en tanto, con su proverbial delicadeza, decía: “Chaves ¿puede venir un momento?”. Cuando decía eso era porque acababa de hacer un descubrimiento y necesitaba compartirlo. Yo tuve la suerte de estar a su lado en esos momentos. Y así fue que pude escuchar ideas que, insisto, no siempre entendía; pero lo seguro es que me dejaban pensando. Fue una relación entrañable.

Después de mi emigración, la distancia se acentuó: mis intereses se alejaron de la vertiente semiótica en que trabajaba César – la de orientación lógico-matemática – y me desplazé hacia el campo de la crítica de la ideología y la cultura. Y más vinculado con el diseño de la comunicación y la arquitectura. Pero resulta que la crítica cultural exige instrumentarse con categorías teóricas. Y entonces afloraban en mi reflexión aquellas enseñanzas. Cuando recibí los originales de los textos de Germán, he de reconocer que me resultaron muy difíciles; pero jamás alenté la menor sospecha de que allí había una verdad, y que la dificultad provenía de mis limitaciones. Mi fascinación por el saber seguía intacta. Y César, al lado mío, como antes.

Por ello sostengo que, para entender a Jannello, dos palabras resultan indispensables: “anacronismo” y “utopía”. Al estar a su lado siempre sentí que me acompañaba una persona ajena a su época, en su manera de pensar, de transmitir sus ideas, de trabajar. Y, con el tiempo, lo he terminado de confirmar.

Cuando digo “anacronismo”, lo digo como un valor positivo. Creo que, en la época que nos ha tocado vivir, ser anacrónico es lo mejor que nos puede pasar. O sea, habitar en un tiempo en el que todavía hay humanidad, en los sueños y su voluntad de eternidad. Si algo caracteriza a la cultura es su lucha contra el tiempo. De donde la cultura es, por naturaleza, anacrónica, “transhistórica”, diría Nietzsche: aspira a cancelar el tiempo. Sospecho que César lo hacía desde que se despertaba. Imagino su contexto histórico: las crisis políticas y económicas, las batallas ideológicas, la lucha armada... Y él, imperturbable, escribiendo con su lápiz de punta fina, una silenciosa revolución teórica e ideológica.

¿Y por qué también utópico? Porque su proyecto es desmesurado. He traído algunos textos de Jannello-Carvajal que, leídos hoy resultan desmesurados. “Es prioritario establecer convenciones sociales explícitas que no sean dominadas por el hábito, la autoridad de los grandes maestros o las tendencias vanguardistas más recientes. Las mayores limitaciones del pensamiento artístico, característico de estas actitudes a la hora de diseñar, radican en su imposibilidad para fundamentarse en tanto doctrinas, en el hecho de carecer de mecanismos auto correctores, y en rechazar con indignación la crítica científica. Estas convenciones sociales están vigentes en nuestras sociedades contemporáneas, facilitando la pereza intelectual y estableciendo como lícito el someterse gregariamente a los dictados de tendencias ideológicas, ignorando lo que puede y debe ser instituido mediante la demostración racional”. Quisiera saber qué es lo que diría Jannello hoy de ser testigo de semejante catástrofe liderada por el irracionalismo y festejada por la sociedad.

Pero César prosigue, y agrega: “Es sin duda necesario avanzar en las posibilidades de aplicación racional y concreta de un sistema de orden, no intuitivo, basado en el antiguo principio de unidad en la variedad,

con instrumentos conceptuales modernos. Solo la razón puede dotar de una organización coherente a los elementos que componen un objeto, para entregarlos a la experiencia como una totalidad de sentido”. Ambicioso, desmesurado; pero irrefutable.

Y es doblemente desmesurado porque, por un lado, se propone una sistematización total de la forma; la prueba la da el que tal modelo se inspira en los ejes del sólido del color. Pero, además, su voluntad no se queda en aportar un sistema categorial para pensar la forma, sino también para normativizar su producción armónica: ”La intención de este tratado es postular un procedimiento semejante a lo relativo de la delimitación para sistematizarla, con el objeto de constituir una normatividad eficiente y racional para el diseño, que permita producir nuevos objetos con ciertas garantías preestablecidas de coherencia formal”. Esto ya supera la medida: no sólo formalizar el universo de la forma sino también normar la producción de la belleza.

Evidentemente en tal proyecto hay utopía, pero no ingenuidad. Jannello sabía en qué problema se estaba metiendo, sabía que no era fácil. Precisamente, en el texto de Germán he hallado una perla que da prueba de que él era consciente de las limitaciones de su propuesta, justamente cuando habla de la arquitectura (y al leerlo sentí que estaba nuevamente sentado en mi escritorio, cerca del suyo). Dice: “El diseño, aplicado a un campo como el de la arquitectura, pierde su autonomía al incorporar todas las implicaciones económico-sociales de esta disciplina. Consideramos urgente e imperioso conceptualizar y controlar la práctica del diseño, mediante un sistema teórico que permita proponer normas científicamente fundadas, mediante conexiones interdisciplinarias con la psicología, la sociología, las disciplinas bio-ambientales, la tecnología de la construcción, etc”.

Él construye su teoría sobre el modelo semio-lingüístico, pero no se le escapa que el hecho arquitectónico es ampliamente más complejo, y señala esa advertencia. Lo que más me interesa de este texto es esta relación “titilante” entre sistematizar el universo de la forma y normativizar su producción. Una relación que se instala – creo yo – en la zona de fractura del pensamiento teórico de Occidente. Es decir, entre el conocimiento y la acción. Y la perenne duda acerca de la posibilidad de transformar al primero en instrumento de la segunda. Este deslizamiento, este “desliz”, se ha producido en todas las ciencias. Cuando se trata de normar la acción, la teoría chirría. Y en la propuesta de Jannello eso está latente.

Aquel anacronismo de Jannello se ha agudizado en este tratado. Para leerlo hay que ajustarse el cinturón de seguridad; pues avanza a alta velocidad en una época que corre en sentido contrario. Una época en que el concepto mismo de belleza ha sido puesto en crisis, incluso en el arte. Una época en que el pensamiento científico en el campo humanístico se ha llamado a sosiego, instituyendo el “pensamiento débil”. Cada día es menos frecuente oír la expresión “ciencias humanas”. Una época en que la inestabilidad de las estéticas es fuente de desequilibrio cultural. Y psíquico. Ya no sólo en el tiempo, es decir, por la velocidad del recambio estético, sino también en el espacio social, es decir, por la heterogeneidad y dispersión “tribal” de las estéticas. Y lo que considero más grave, que en aquellos años no lo teníamos suficientemente teorizado:

la instauración completa de la sociedad de masas y, por tanto, de consumo impulsivo. Una sociedad que ha puesto al diseño mayoritariamente al servicio de la irracionalidad y la deculturación. Como digo, en aquel momento no lo teníamos tan claro, pero hoy salta a la vista que la programática del diseño, los “encargos” (para hablar sencillo), son predominantemente emitidos desde la barbarie.

Por lo anterior, hoy resulta difícil medir las consecuencias de un discurso como el de Jannello. Su discurso resulta hoy anacrónico porque hizo eclosión en un momento de alto optimismo de la razón, donde las ciencias de la cultura se deslumbraban con sus propios hallazgos, vanagloriándose de ser efectivamente objetivas. Vislumbraban un horizonte promisorio y sentían que era posible avanzar sin obstáculos. En esa visión feliz se desarrolló el pensamiento de César Jannello.

Hoy no contamos con esa fe. En mi tarea académica, me resulta cada vez más difícil entablar un vínculo intelectual con los alumnos. Todo discurso se limita a la mera opinión. Pero tampoco con los docentes, afectados por idéntico virus. En una mesa redonda ante estudiantes de Bellas Artes, compartida con el gran diseñador catalán André Ricard, intentábamos esclarecer la relación entre Diseño y Arte. Una jovencita pide la palabra para decirnos: “¿A qué viene esto de que todo haya de definirse? ¿Por qué definir?”. Yo tuve que contener mi indignación en honor al sentimiento de amor debido de todo maestro con su discípulo. Pero le dije: “Mira, hija mía, en este aula nos hemos reunido específicamente para discutir ambos conceptos, el de Diseño y el de Arte, y su posible vinculación. No es en absoluto obligatorio que tú te sumes a esa tarea; pero, entonces, ¿qué haces aquí? Nos hemos reunido unas personas ‘muy raras’ que sentimos pasión por el conocimiento. Tú lo puedes considerar superfluo, pero nosotros no”. Esta respuesta desactivó a la chica; pero desató una serie de conatos de rebelión anti-racional en el resto.

En Barcelona, observo que la gente (los profesores, los estudiantes, las revistas, las publicidad de las escuelas...) se regodean de algo que yo denomino “misteriosa indefinibilidad del diseño”. Les encanta que no sea delimitable por la inteligencia. Ello le otorga a la disciplina cierto halo mágico. Y adoptan una actitud renuente ante la reflexión teórica. Una renuencia que, en el texto de Jannello, es denunciada como “pereza intelectual”.

El hecho de que conocer sea difícil y exija un esfuerzo no es razón suficiente para renunciar al conocimiento. Está la historia entera de la humanidad para dar prueba de esa verdad. Avanzamos de error en error hacia la conquista de la certidumbre. Las preguntas deben seguir activas aunque las respuestas sigan pendientes. Las preguntas que se ha hecho Jannello y sus esfuerzos para responderlas están inscritos en esa vocación. El suyo ha sido una suerte de neo-iluminismo racionalista, pero su aportación es indiscutible. E irrenunciable. Menos en esta época, tan poco motivada por saber algo, que sustituye conocimiento por consumo acrítico de datos.

Mi reivindicación del trabajo de César se inscribe en mi reivindicación general del pensamiento. ¡Vaya cosas

las que hay hoy que reivindicar! Incluso los que ya no estamos en el campo de las teorías “duras”; pero, por ejemplo, ejercemos la docencia, sentimos con cierta frecuencia que nos están faltando palabras; y, entonces, recurrimos a los maestros.

Me viene ahora a la memoria un antiguo programa de preguntas y respuestas, y me suena la frase de un concursante: “Falta palabra, pregunta a compañeros” (su equipo). Pues bien, es una sensación que tengo con cierta frecuencia: necesito al compañero que me arroje, como un salvavidas, esa palabra ausente. Para ello dispongo de una red de “asesores”, dispersa por varios países, cada cual en su especialidad. En síntesis: creo firmemente en el carácter colectivo del pensamiento.

Cuando veía a César inventar términos para apresar una idea, sentía una rara emoción. Al no existir un vocablo preciso, lo acuñaba. Como Adán. Esta vocación lexicográfica y taxonómica es algo de agradecer. Se ha observado en todas las ciencias, que han ido aportando y exportando categorías fuera de su discurso interno, enriqueciendo así el habla cotidiana. “No seas negador” solo lo pudimos decir después de Freud. Las aportaciones de la ciencia, algunas de ellas, entran en la vida y organizan la experiencia humana bautizando sus trances. Se trata de un fenómeno vinculado con el eros. El pensamiento, aunque aparezca como apolíneo, posee una dimensión dionisiaca. Rüdiger Safransky nos habla de “eroteórica”: la teoría como manifestación de la libido.

Con esta reivindicación del pensamiento racional, aprovechando la aparición de “Diseño como Poética”, intento promover, incluso entre los que no nos dedicamos a la ciencia, una suerte de indispensable gimnasia intelectual. Somos seres racionales y al cerebro hay que ejercitarlo en el uso de la lógica. Cuando veo el estado intelectual de los alumnos (no todos pero sí su mayoría), llego a la conclusión de que habría que eliminar todas las asignaturas de este enciclopedismo de segunda y limitarse a impartir tres: lógica, ética y estética. De ellas, los jóvenes no dominan ninguna. En cambio saben de informática, que es como la biznieta estúpida de la lógica.

Para concluir, haré un comentario que considero esencial. Después del tiempo que, desde lejos, fui siguiendo el trabajo de Germán, quiero subrayar el poder de su convicción. Un poder de convicción que se plasma ya en el título de su libro, escrito “contra viento y marea”. El paradigma que describe la labor de Germán incluye valores como los que siguen: falta absoluta de frivolidad intelectualista, tenacidad en la búsqueda y ordenamiento de la información, lo completo de la obra, la materialización de una herencia, y la austeridad de un asceta en la transcripción de los textos. Uno va leyendo, quiere encontrar a Germán, pero no lo encuentra: encuentra a César. Y las partes ausentes, que Germán reconstruye, recuerdan a los huesos de los dinosaurios, completados por los palenteólogos con otro material; pero que, aun así, pertenecen indudablemente a ese mismo dinosaurio y nos permiten verlo completo. Es algo a subrayar. Es muy difícil que el discípulo que completa la sinfonía inacabada de su maestro no se tiente a “meter la cuchara”. Germán no lo hace. Y eso es algo de agradecer, a Germán y al apoyo sostenido de Monique.

La pesadilla que ha sido lograr que este libro salga a la luz, multiplica su valor. Aquellos que seguirán siendo anacrónicos han de leer esta obra. Sin duda son muchos los que seguirán estudiando y tratando de alcanzar la claridad de ideas. Para satisfacción de César.

NORBERTO CHAVES, BARCELONA, 2005

avizante < > desavizante

a)

independente

b)

Δ  
lung

Δ  
apofunde

c)

interstare

Δ Δ

d

perire

○

●

e)

obtinere

▲

{  
▲  
▲

f)

regula

x x

Carta avizante 4'

