

# A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura  
FAPyD-UNR

## PAISAJES: TERRITORIO, CIUDAD, ARQUITECTURA



N.05/3 DICIEMBRE 2016

[A. SIZA][G. SILVESTRI/ D. CATTANEO] [J. SABATÉ BEL / A. NOVICK] [D. HAYS / A. VALDERRAMA] [C. REBORATTI]  
[A. BUZAGLO] [M. BERNABÉ] [D. CAPANDEGUY] [J. TOMASI] [M. MEDINA] [A. MUNHOZ DE ARGOLLO FERRÃO]  
[N. JACOB] [C. GALIMBERTI] [A. M. CICCHINI / G. BAGLIONE] [V. FRANCO LÓPEZ] [R. DE GREGORIO / A. MOLINÉ]

**A&P Continuidad**

Publicación semestral de arquitectura

**Institución editora**

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño  
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35  
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

[aypcontinuidad@gmail.com](mailto:aypcontinuidad@gmail.com)  
[proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar](mailto:proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar)  
[www.fapyd.unr.edu.ar](http://www.fapyd.unr.edu.ar)



**FAPyD**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.05/3 2016  
ISSN 2362-6097

revista

**A&P**

continuidad



**UNR** Universidad  
Nacional de Rosario



Imagen de tapa :  
Alvaro Siza, *Piscina das Marés*, Leça da Palmeira, Matosinhos, Oporto.  
Foto: Sofía Nallino

#### **Director A&P Continuidad**

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

#### **Editor A&P Continuidad N4**

Dr. Arq. Isabel Martínez de San Vicente

#### **Corrección editorial**

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruno

Arq. María Claudina Blanc

#### **Diseño editorial**

Catalina Daffunchio

Departamento de Comunicación FAPyD

#### **Comité editorial**

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruno

Arq. Nicolás Campodonico

Arq. María Claudina Blanc

#### **Traducciones**

Prof. Patricia Allen

#### **Comité Científico**

Julio Arroyo (ARQUISUR-UNL)

Renato Capozzi (Federico II Nápoles)

Fernando Diez (SUMMA)

Manuel Fernández de Luco (FAPyD)

Hector Floriani (CONICET-FAPyD)

Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)

Isabel Martínez de San Vicente (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Mauro Marzo (IUAV)

Aníbal Moliné (FAPyD)

Jorge Nudelman (UDELAR)

Alberto Peñin (Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Sergio Ruggeri (UNA- Asunción, Paraguay)

M. Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdetaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (Federico II Nápoles)

*A&P Continuidad* fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) en Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

*A&P Continuidad* fue incorporada al directorio de revistas de ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial.

Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*, la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a Virginia Theilig y a todos los docentes del CAU las imágenes que cierran este número de *A&P Continuidad*.

#### **AUTORIDADES**

Decano

Adolfo del Rio

Vicedecana

Ana Valderrama

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Damián Villar

Secretario de Extensión

Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado

Jimena Cutruno

Secretaria de Ciencia y Tecnología

Bibiana Cicutti

Secretario Financiero

Jorge Rasines

Secretaria Técnica

María Teresa Costamagna

Dirección General de Administración

Diego Furrer

Próximo número :

PROYECTO CONTEMPORÁNEO: EL LUGAR DE LA HISTORIA  
Julio 2017, Año IV – N°6 / on paper / online

ISSN 2362-6097



## INDICE

### *Presentación*

06

Gustavo A. Carabajal

---

### *Editorial*

08

Isabel Martínez de San Vicente

---

### *Reflexiones de maestros*

12

**Sobre la pedagogía**

Alvaro Siza

---

### *Conversaciones*

16

**Paisaje, paisaje  
rioplatense, paisaje  
fluvial: reflexiones  
autobiográficas**

Graciela Silvestri por

Daniela Cattaneo

---

24

**Los paisajes y el  
proyecto territorial:  
nociones, metodologías  
y experiencias**

Joaquín Sabate Bel

por Alicia Novick

---

40

**Crossing scales/  
Escalas cruzadas**

David Hays por

Ana Valderrama

---

### *Dossier temático*

56

**Breve ensayo sobre  
el paisaje**

Carlos Reboratti

---

62

**Territorios expandidos  
de las memorias. Del  
solipsismo sensorial a la  
experiencia colectiva**

Alejandra Buzaglo

---

72

**Movimientos de tierra  
(Earthworks)**

Mónica Bernabé

---

84

**Dreams of  
Patagonian Landscapes.  
Manufacturas en un gran  
territorio del Sur.**

Diego Capandeguy

---

96

**Paisajes de pastoreo  
en la Puna de Atacama.  
Lugares, territorios y  
arquitecturas en Susques  
(provincia de Jujuy)**

Jorge Tomasi

---

104

**El paisaje del bajo Río  
Uruguay, huellas en el  
territorio**

Mercedes Medina

---

114

**El escenario de los  
grandes complejos  
agroindustriales -  
comerciales**

André Munhoz de Argollo Ferrão

---

134

**El paisaje productivo.  
Las marcas ganaderas  
en el sur rosarino**

Nadia Jacob

---

148

**Paisaje entre-ciudades.  
Transformaciones  
contemporáneas de la  
interfase urbano-rural.**

Cecilia Galimberti

---

160

**Patrimonio rural y  
paisaje. Los espacios de  
transición urbano-rural,  
un llamado de atención.**

Ana María Cicchini / Graciela Baglione

---

168

**Paisajes urbanos  
emergentes. De las  
crisis sistémicas a la era  
de las ciudades por el  
bien común.**

Víctor Franco López

---

180

**El encuentro de dos  
vertientes en la  
conformación del  
paisaje urbano de  
Rosario (PUR)**

Roberto De Gregorio/Anibal Moliné

---

# Movimientos de tierra (Earthworks)

MONICA BERNABÉ

## Español

Desde mediados de los sesenta el arte contemporáneo ha desarrollado una práctica específica denominada *Land Art* o, también, *Earthwork* (movimientos de tierra) en la que convergen un riguroso trabajo de observación, prácticas casi etnográficas sobre diferentes territorios y un exhaustivo registro y acopio de material de archivo, en particular, sobre las zonas afectadas por la expansión descontrolada del capitalismo. En particular, las vanguardias de los sesenta estadounidenses registraron la transformación del espacio que produjo el boom de las urbanizaciones de la posguerra y desarrollaron una modalidad transdisciplinar de configuración de paisajes. En esta línea, analizamos la expansión de los límites de la literatura en algunas prácticas de escritura del presente a las que denominamos *narrativa documental*. Sus autores siguen preguntando por los modos de representar la realidad desde una perspectiva entrópica con el objetivo de tomar vistas de los desplazamientos y la transformación del paisaje en las zonas en que el neoliberalismo se traduce en boom constructivo vinculado a actividades extractivas como, para dar un ejemplo, la del agro-negocio sojero en la Argentina que se inicia con la introducción de los cultivos transgénicos. El trabajo toma como modelos de narrativa documental a los textos de los escritores argentinos Sergio Chejfec y Daniel García Helder.

**Palabras clave:** narrativa, documento, entropía, territorio, desigualdad

## English

Since the mid-sixties, contemporary art has developed a specific practice, the so-called Land Art or Earthwork (earth movements) which involves rigorous observation, activities on different territories resembling those of ethnographic studies, and exhaustive record and collection of archives dealing specifically with areas affected by uncontrolled capitalism expansion. Particularly, the American sixties avant-garde not only recorded the transformation of space produced by the postwar urbanization boom but also developed a transdisciplinary means for landscape shaping. In this regard, this paper analyzes what is referred to as *documentary narrative*, i. e., the widening of literature boundaries in some present writing practices. Its authors keep on searching for ways able to represent reality from an entropic approach in order to attain views of the displacements and the transformation of the landscape in areas in which neoliberalism becomes a building boom linked to extractive activities such as Argentina's soybean agricultural business which has introduced transgenic crops from its outset. This article takes texts of Argentine writers Sergio Chejfec and Daniel García Helder as models of documentary narrative.

**Key words:** narrative, document, entropy, territory, inequality

Llenan con sus olores el  
vestíbulo de la estación de/  
Saint-Lazare/  
Tienen fe en su estrella como  
los reyes magos/  
Esperan ganar dinero en la Argentina  
Y amasada una fortuna  
regresar a su patria/  
[...]  
Zona. Guillaume Apollinaire (1913)

El 30 de setiembre de 1967, Robert  
Smithson (1938-1973) ingresó a la  
enorme terminal de Nueva York para to-  
mar el ómnibus que circulaba por la zona  
suburbana de Passaic, Nueva Jersey. Con  
el diario *Times* de aquel día, una cámara  
Instamatic 400 y *Earthworks*, una novela  
de ciencia ficción que Brian Aldiss había  
publicado dos años antes, recorrió 16 ki-

lómetros hojeando alternativamente el  
periódico y el libro y tomando una serie de  
fotografías. En el *Times* leyó una larga lista  
de títulos y frases sueltas de la sección de  
arte con noticias sobre el mundillo de ga-  
lerías, críticos y curadores, el precio de los  
cuadros y los costos del transporte de las  
esculturas (¡casi el valor de la obra misma!).  
De *Earthworks* solo atendió a la primera fra-  
se de donde se deduce que su trama gira en  
torno de la escasez de tierra. Finalmente,  
conocemos la experiencia del viaje a par-  
tir de la crónica que Smithson publicó en  
*Artforum* en diciembre de ese mismo año.  
Busco en Google, nuestra actual enciclo-  
pedia universal, y encuentro que *Earthwor-*  
*ks* de Aldiss ha sido publicada en español  
bajo el título *Un mundo devastado*. Su ac-  
ción transcurre en un futuro superpoblado  
y arrasado por la degradación medioam-  
biental, la expansión agrícola destructiva y

la utilización indiscriminada de productos  
químicos que terminan por agotar los sue-  
los y transformar las labores del campo en  
un trabajo tóxico realizado mayormente  
por robots. En el mundo de *Earthworks* el  
sistema social ha colapsado y las máqui-  
nas han pasado a ser más valiosas que sus  
habitantes, solo ocupados en sobrevivir  
cuando la educación y el simple alfabetis-  
mo se han convertido en un lujo al alcance  
de unos pocos. Se entiende, entonces, que  
en la crónica del viaje sobre los bordes del  
Passaic, el libro de ciencia ficción funcione  
como alegoría de lo que el artista va vien-  
do y registrando con la cámara. El relato de  
Smithson evitó registrar las célebres cata-  
ratas del Passaic, paisaje monumental que  
había funcionado como metáfora de la ten-  
sión entre forma y descomposición en *Pa-*  
*terson*, un extenso poema que William Car-  
los Williams escribió entre 1946 y 1958. La



Robert Smithson. Registro fotográfico de *A Tour of de Monuments of Passaic* (1967), New Jersey. Foto: <https://www.robertsmithson.com/photoworks/pw.htm> (última entrada: 02/10/16).

crónica del paseo de Smithson y su registro fotográfico solo presta atención a la corrosión de un mundo que termina depositando su detritus en las orillas del río. Su paisaje deviene entrópico desde el momento en que decide hacer foco en los despojos industriales, en las plataformas de bombeo de agua para la producción energética, en los desechos que emergen como anti-monumentos al progreso.

Resulta altamente significativo que el título de una novela de ciencia ficción, en definitiva, un producto de la cultura de masas, termine por dar nombre al movimiento de vanguardia que hacia fines de los sesenta rompe con las funciones que durante siglos había cumplido la escultura en la tradición occidental, es decir, la representación conmemorativa inseparable de la lógica del monumento. El proceso se inicia cuando muchos artistas abandonan la noción del tiempo como decadencia para remplazarlo

por un ejercicio perceptivo sobre las relaciones entre superficies y estructuras. En el caso de Smithson, pasado y futuro quedan reducidos a un presente objetivo de manera que el tiempo deviene una especie de fórmula que expresa lugar menos movimiento. De ahí que en su ensayo *Entropía y los nuevos monumentos* de 1966 la pregunta por la hora (¿Qué hora es?) cobre dimensión espacial: “¿dónde está el tiempo?” (Smithson, 2009: 16).

Lo mismo podríamos decir de ciertas narraciones que presentan una intensa inclinación hacia la realidad física y de los relatos que desisten de la acción y de los medios emotivos o expresivos para interesarse por el registro de planos y zonas insípidas y prosaicas. A través de estos registros, la literatura se asocia al arte y este, a su vez, se vincula a la arquitectura y a la física y la geografía termina por relevar a la historia. Según la segunda ley de la termodinámica, el desorden del sistema

se resuelve en un proceso irreversible que en los sesenta Smithson avizoró como copia barata del desierto que Borges había imaginado en la *Ciudad de los Inmortales* (Smithson, 2009: 22). Las escenas montadas por las neo-vanguardias se sintetizan en una frase de Nabokov: “El futuro es lo obsoleto en retroceso” (Smithson, 2009: 16). De este modo, terminan por generar una monumentalidad al revés basada en intervenciones experimentales en el campo y las afueras de las ciudades para señalar paisajes inexpresivos: obras en construcción, puentes, túneles, playas de estacionamientos, edificios ordinarios, depósitos de ladrillos y piedras.

Si algo ha ocurrido después de la Segunda Guerra Mundial es la modificación del medio ambiente de una humanidad inmersa en una entropía vertiginosa de destrucción a escala global atrapada por dilemas de orden demográfico y ecológico, a largo plazo los dos problemas decisivos para el siglo



XXI según advierte Eric Hobsbawm (Hobsbawm, 1998). La noción de *ruinas al revés* de Smithson figura la paradoja constructivista del industrialismo que en la actual era postindustrial se ha exacerbado. La *mise-en-scene* anti-romántica de los paseos sobre las superficies aceradas de la arquitectura entrópica desacredita al tiempo convirtiéndolo en un mapa de desintegración y de olvidos infinitos:

Estoy convencido -dice ante el paisaje prosaico y aburrido de Passaic- que el futuro está perdido en algún lugar, en los residuos del pasado no-histórico; está en los periódicos de ayer, en los anuncios ingenuos de los filmes de ciencia ficción, en el espejo falso de nuestros sueños rechazados. (Smithson, 2009: 92)

Smithson eligió un sábado para fotografiar la disolución física del mundo porque

muchas máquinas no estaban trabajando, “lo que las hacía parecer como criaturas pre-históricas atolladas en el barro, o mejor aun, máquinas extintas –dinosaurios mecánicos despojados de su piel” (Smithson, 2009: 89). La experiencia de Passaic no se basó en la construcción de un objeto nuevo sino en la apropiación de un paisaje como certificación de haber pasado por ahí.

Algunos anti-monumentos fueron producidos a partir de gigantescas intervenciones en el paisaje realizadas con la ayuda de máquinas industriales para finalmente registrar imágenes desoladoras de territorios en los que, como en los filmes de ciencia ficción, de lo humano solo restan las huellas de su disolución. La más conocida es *Spiral Jetty*, emplazada en abril de 1970 en el desierto de Utah en la que se emplearon 5.000 toneladas de bloques de basalto negro desplazado mecánicamente. La enorme espiral inicia su desarrollo en la orilla de un lago y lo va penetrando

en sentido contrario al de las agujas del reloj, dejando entre las líneas de piedra un doble pasillo en la arena.

Esta modalidad del *Land Art*, también llamado *Earthwork* (movimientos de tierra) es producto de un riguroso trabajo de observación, de prácticas casi etnográficas sobre diferentes territorios, de un exhaustivo registro y acopio de material de archivo, en particular, sobre las zonas afectadas por la expansión descontrolada del capitalismo. Así como las vanguardias de los sesenta estadounidenses registraron la transformación del espacio que produjo el boom de las urbanizaciones de la posguerra, hoy hay escritores que practican la narración entrópica con el fin de tomar vistas de los desplazamientos y la transformación del paisaje en las zonas en que el neoliberalismo se traduce en boom constructivo vinculado a actividades extractivas como, para dar un ejemplo, la del agro-negocio sojero



Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970) Foto: [https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral\\_jetty.htm](https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm) (última entrada: 02/10/16).

en la Argentina que se inicia con la introducción de los cultivos transgénicos. Estas prácticas sobre el paisaje no determinan un arte en relación a un medio (escultura, literatura, fotografía, cine, arquitectura) sino que ponen en relación diferentes experiencias culturales y simbólicas sobre superficies y lugares que terminan por romper con las concepciones modernas del arte -las de autonomía y originalidad-. Tampoco se preocupan por las fronteras o especificidades disciplinares que dividen entre saberes y modos de hacer. Por el contrario, son manifestaciones interesadas en el cruce de objetos de estudio y perspectivas provenientes de diversos campos del conocimiento. Rosalind Krauss, en 1978, tomó nota de estas experiencias y teorizó sobre las relaciones entre escultura, arquitectura y paisaje introduciendo la idea de *campo expandido*, noción que puede extenderse a las narraciones de prácticas de artistas y a las investigaciones trans-

disciplinares preocupadas por las descripciones densas de territorios y zonas como los trabajos de campo o de archivo que hoy promueven los Estudios Culturales. ¿Qué tipo de paisaje conforman estos incessantes y amenazantes movimientos de tierra? ¿Qué relación se establece entre geografía y cultura en las zonas de devastación causada por la actividad humana? Probablemente, estas preguntas lleven a la transformación de la idea de paisaje entendida como una porción de tierra organizada para la vista de agradables panoramas que -según Raymond Williams- tomó cuerpo a partir del siglo XVII (Williams, 1973). Los agradables panoramas solo fueron posibles a partir del olvido de la composición social de la tierra: las cuestiones de tenencia y distribución, los usos de los territorios, el trabajo de campesinos y arrendatarios, el despojo y las migraciones hacia la ciudad. ¿Cómo indagar en las historias ocultas en un paisaje? ¿Cómo rastrear las huellas del

trabajo y la desposesión inscriptas en el envés de los agradables panoramas? Estas son las preguntas que guían nuestro retorno crítico a las nociones de *región*, *paisaje*, *zona*, *territorio* y que emergen de las prácticas artísticas y narrativas contemporáneas interesadas en intervenir en los dilemas que actualmente tensan la relación entre la experiencia de lo propio y las diversas y crecientes formas de cosmopolitismo.

### **Cronistas de la entropía**

Daniel García Helder y Sergio Chejfec son escritores que caminan. Sus relatos abandonan la contemplación para dar inicio al registro de zonas que el capitalismo somete a transformaciones violentas aunque sin la pretensión de denuncia del arte político. Tampoco aspiran a confirmar la existencia del mundo. No predicán sobre el mundo ("esto es así") sino que registran una experiencia ("yo pasé por aquí"). A partir de una infinidad de conexiones y puntos de trans-

ferencia (pasaje, canal, túnel, cavidad, excavación, perforación, puentes, calles, autopistas, ríos, cables, líneas de transportes) narran la secuencia de una serie de *tomas* perceptivas que hacen registro de los territorios desintegrados y de regiones amenazadas por una continua descomposición. Son narrativas documentales porque rozan la zona gris que agrupa relatos testimoniales y exploratorios a fin de traspasar las fronteras de los géneros y, finalmente, gestionar una especie de *entropología*, errática disciplina que tan poéticamente anunció Claude Lévi-Strauss en sus *Tristes trópicos* (1955), un libro indispensable para atender a los inicios de la desconstrucción de la utopía de las sociedades incontaminadas y la pastoral del primitivismo americanista en la medida que da comienzo a la percepción del proceso de deterioro ecológico y de la forzada dislocación del mundo, en deuda -como apuntó George Steiner- con el pesimismo schopenhaueriano esbozado en el siglo XIX (Steiner, 2009: 283).

Los poemas de *Tomas para un documental* y el relato *La vivienda del trabajador* de García Helder así como *Donaldson Park, Gowanus Canal: crónica trunca de un paseo inacabado* o *La venganza de lo idílico* de Chejfec, fueron escritos a partir de recorridos de artista (a pie, en bicicleta o en transporte público) y del acopio de material documental que funciona como archivo de escritor.<sup>1</sup> Con sus tonos aletargados, estos relatos proyectan, *cinematizan* diría Smithson, lo que un *yo* ve y oye. De este modo, en el reverso de la eliminación programática de la acción, un narrador organiza sus materiales, con álgebra precisa y rigor matemático, a fin de tomar vistas de los paisajes entrópicos e interrogar sobre la relación existente entre riqueza y basura, entre acumulación y abandono, entre hábitat y destrucción.

Lejos de ofrecer una interpretación de la realidad o de las imágenes fotográficas que incluyen, las narraciones a las que hacemos referencia expanden el campo de la literatura más allá de los límites de la letra, del libro, de la biblioteca. Su carácter documental opera como expansión de la experimentación del *Land Art* hacia el campo de la literatura contemporánea para registrar -ya sin el afán pedagógico del arte político- el devenir caótico de las ciudades del miedo y de los territorios intervenidos por el capital incontrolado.

En el montaje de imágenes fotográficas junto con las notas tomadas en las caminatas o informes obtenidos de materiales de archivo, los escritores que caminan al estilo de García Helder o Chejfec se posicionan bien lejos del *flâneur* baudelaireano, salvo que admitamos una *flânerie* con GPS o cámara digital. El *flâneur* aspiraba a un grado máximo de visibilidad, quería ver tanto como quería ser visto ya que su paseo era un *fait social*. Por el contrario, el narrador documental aspira a la máxima invisibilidad y su recorrido habitualmente está previsto: sale con un destino establecido de antemano, conoce los tiempos que insumen los recorridos a pie o en transporte público, sabe del tránsito en las avenidas principales o de los lugares por los que habitualmente pasa el colectivo que lo transporta. Su tiempo es el presente aunque la narración se propone jugar con una multiplicación vertiginosa de diferentes tiempos históricos a causa de los vestigios urbanos que les salen al encuentro en un espacio altamente conectado: "La red vial de New Jersey es febril y alocada -dice Chejfec-; allí se superpone el pasado mercantilista, el industrialismo voraz, el optimismo automotor y la era de las conexiones rápidas." (Chejfec, 2013: 30) Y García Helder enumera:

Una rotonda pone punto final a la autopista, estación de servicio Esso, cuadras de galpones grandes, medianos y chicos, cocheras de camiones, terrenos baldíos, gomerías, compra-venta de autos, instalaciones de un hipermercado que ocupa un predio de tres manzanas de frente, la playa de estacionamiento con líneas blancas pintadas en el piso, árboles, bancos y columnas del alumbrado de Oroño al 6000, en la otra punta del ex tramo aristocrático del bulevar... (García Helder, 2008: 30).

Estos arqueólogos de los pequeños detalles trabajan con mapas, guías turísticas obsoletas, folletos perdidos, postales apolilladas, viejísimas guías telefónicas, la información que provee la web además de sus propias tomas fotográficas, que documentan el flujo constante y continuo de un mundo siempre en movimiento. Sus señalamientos apuestan a trasladar algo del valor icónico e indicial de la imagen a la palabra escrita porque más que decir aspiran a marcar lugares. Establecen particulares relaciones entre espacio y tiempo a la manera de las termitas que corroen las postales de Caracas en el relato *La venganza de lo idílico* de Chejfec: una trayectoria espacial, abierta y veloz, que marca un lugar y pasa al siguiente conectando sitios y tiempos distantes.

*La vivienda del trabajador* despliega un registro catastral disidente donde lo documental también contempla el sentido jurídico del término porque narra, bien lejos de las formas de la historia social y económica, la maquinaria desdistributiva que desde la etapa colonial alentó la apropiación voraz de la tierra en la pampa húmeda. Se trata,



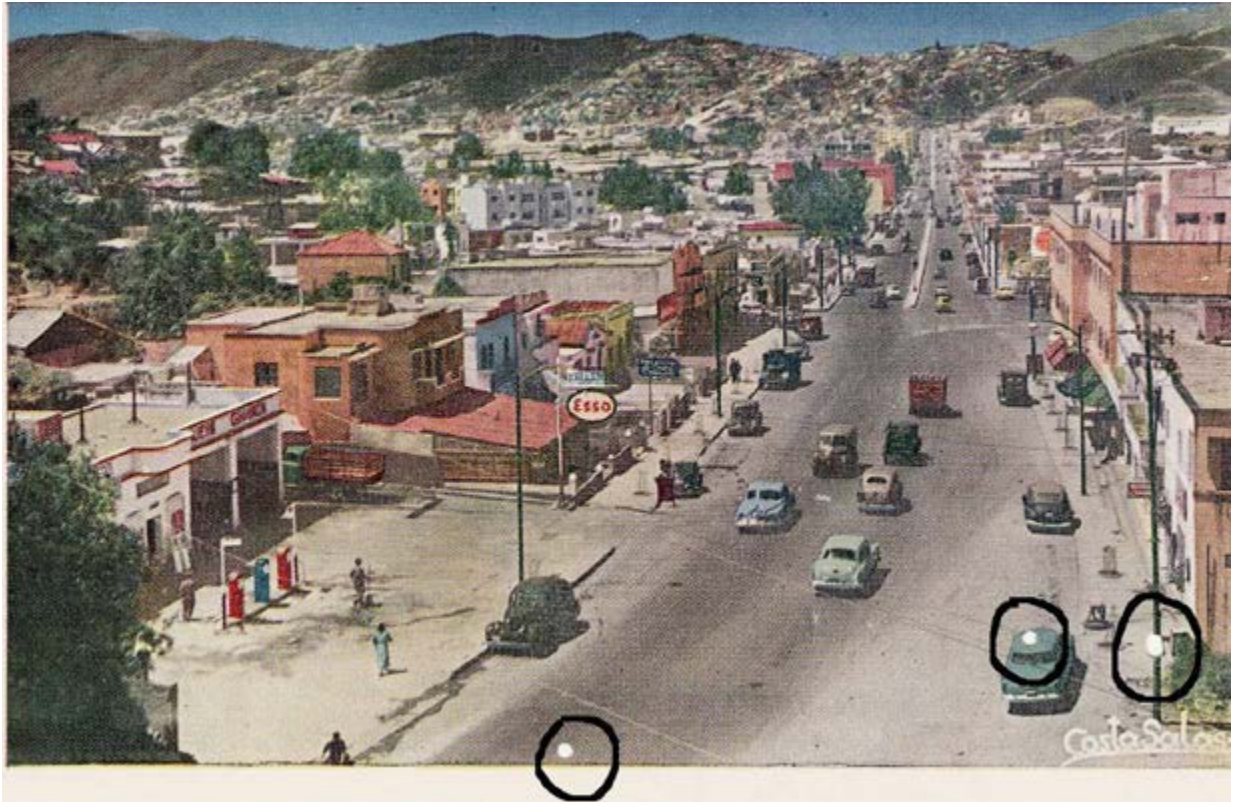
Sergio Chejfec, Postales de *La venganza de lo idílico* (2007) Foto: <https://parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/02/la-venganza-de-lo-idilico/> Última entrada: 21/06/14.

podríamos decir, de narrativas que descansan en una subjetividad documentada. El paisaje se vuelve pasaje, deja de ser un espacio de contemplación para conformar una zona de tránsito en donde se acumulan pruebas de la desintegración del mundo como las que se suceden en los recorridos de García Helder: suburbios, zonas portuarias, silos y elevadores de grano, ex estaciones del ferrocarril, basurales municipales, los grandes desarmaderos y corralones de maquinaria agrícola, las islas del Paraná, las ciudades chicas y los campos a los lados de la Ruta 9 -entre Rosario y Buenos Aires- y la Ruta 11 entre Rosario y Santa Fe. El trayecto de García Helder es costero. Orillea desde hace años el frente fluvial-industrial del Paraná y el Río de la Plata prestando especial atención al cotidiano de los trabaja-

dores. El corredor vial y vital que va desde el sector sur de la ciudad de Buenos Aires hasta los barrios obreros de Rosario profundo configura una geografía donde un yo en tránsito pone en relación lecturas y experiencias, memoria individual y colectiva. La sintaxis de García Helder hace la diferencia. Está forjada en el tránsito del verso a la prosa y -a la inversa- en la transmutación de la prosa en verso. Es evidente que *La vivienda del trabajador* prosa versos, para decirlo con un verso de César Vallejo. De este modo, logra su tono por efecto de la acumulación extensiva que, como poética de la entropía, se juega en el orden textual que van adquiriendo los materiales recolectados. La percepción aquí también está cinematizada. Las tomas de García Helder se realizan en el plano secuencia sobre el

que teorizó Pasolini, es decir, a la manera de un espectador-observador que encuadra desde donde ve y oye en un registro puramente subjetivo de la realidad y que se vuelve narración desde el momento en que alguien asume una voz para establecer las conexiones entre una toma y otra toma (Pasolini, 1967). Este proceso determina una sintaxis de carácter reflexivo que suma planos y señala lugares:

Casas de mampostería con fachadas neo-clásico-italianizantes, / paredes de ladrillos revocadas imitando el corte piedra, / mamparas de vidrios coloreados, los herrajes de las puertas, / rejas de hierro forjado en balcones que cuelgan / sobre una calle adoctrinada por los afiches de cam-



pañá, /barcos fondeados, barcos de poco calado y más barcos / semihundidos [...] (García Helder, 1997: 1)

dice un poema de *Tomas para un documental* mientras que en la prosa de *La vivienda del trabajador* dice:

Más parcelas, fábricas de forma estrambótica, azulejos y cristales polarizados, fábrica de pirotecnia, pirámides de ladrilleros artesanales, humo, aves y animales de corral, caballo de tiro, dos parcelas triangulares, un tarro de pintura oxidado colgando de la manija de un poste del alambrado, planta de silos, gomería, cosechadora rasurando un tendido de cebada, potrero chacarero, camino de tierra

oblicuo, carrocería de colectivo sin ruedas con cartones y cortinas de trapo en las ventanas, arroyo Frías, General Motors, el exterior del complejo industrial es imponente, con cantidad de conductos de aireación y refrigeración, una playa de estacionamiento para miles de unidades nuevas alineadas bajo el sol, el contraste entre la planta automotriz y la producción artesanal de ladrillos no puede ser más grande, horno a leña, queman ruedas de auto y toda clase de basura, una pirámide de ladrillo crudo, herramientas manuales, palas, moldes, baldes, carretillas... (García Helder, 2008: 24)

La sintaxis aquí es de largo aliento. En las dos citas, la variación está en el paisaje

pero el tono es el mismo: un flujo continuo semejante a la corriente del complejo fluvial Paraná-Río de la Plata y la autopista Rosario-Buenos Aires que se extiende paralela al río. Y del movimiento perpetuo emerge un yo que reúne tomas para forjar una zona a través del tendido de relaciones entre materiales heterogéneos. *La vivienda del trabajador* narra desde el montaje de quince imágenes y nueve fragmentos discursivos cuidadosamente ensamblados, en los que se hace ingresar a la literatura el producto de una labor de investigación que cruza economía política e historia regional junto con una serie de disciplinas anexas como urbanismo, estadística, ecología, agrimensura, agronomía, geografía y etnografía. En la marea de cifras y citas, la voz del narrador como un *bricoleur* organi-

za el material recolectado potenciando la eficacia del relato. Volviendo a Pasolini, el montaje es el momento en que el registro de la conmovedora pareja ojo-oído (o cámara-grabador), que son los aparatos que capturan la fugaz y poco estable realidad, cede su sitio a la tarea del narrador a partir de un relato que hace centro en los detalles, en la fracción de segundos de una imagen cinematográfica, en objetos ínfimos -aunque iluminadores- de la vida cotidiana de los trabajadores que son el sujeto histórico central de su escritura. De este modo, pareciera plegarse a la acepción de paisaje cultural tal como concibió Carl Sauer a principios del siglo XX: “la huella del trabajo sobre el territorio -dice Joaquín Sabaté Bel-, algo así como un memorial al trabajador desconocido” (Sabaté Bel, 2010: 11). García Helder sostiene un método de observación y escritura coincidente con lo que denominamos narrativa documental. La relación entre poesía y realidad sobre la que argumenta en *Aspectos materialistas de la poesía argentina* necesitó partir de la imagen popular y cotidiana de un tupper de plástico, transparente y vacío, que pasa de una mano a otra mano en el minuto dos y cincuenta y tres segundos, para ser exactos, de un plano detalle del video *Homero de Viejas Locas*.<sup>2</sup> El tupper vacío parece contener, como un *Aleph*, toda la cadena de temas y autores que se ocuparon y se ocupan de la realidad social de los obreros y de sus vidas en los barrios suburbanos de la que “pocos van a zafar”, como repite la letra de *Homero*.

En *La vivienda del trabajador*, un viejo folleto publicitario de Rosario de los sesenta, hallado por casualidad entre las páginas de un volumen de la *Historia de Rosario* de Juan Álvarez, cumple las funciones del tupper del video. Como un *objet trouvé*, marginal e

insignificante, olvidado entre las hojas del libro adquirido por el narrador en una librería de usados en San Telmo, el folleto es la punta del hilo de un tejido de relaciones que enlaza documentos distantes en siglos: desde las crónicas virreinales donde se registra por primera vez un territorio vacío para una ciudad imprevista hasta las torres de alta gama que modificaron definitivamente un paisaje de “casas chatas” para decirlo en las palabras del poeta Felipe Aldana.

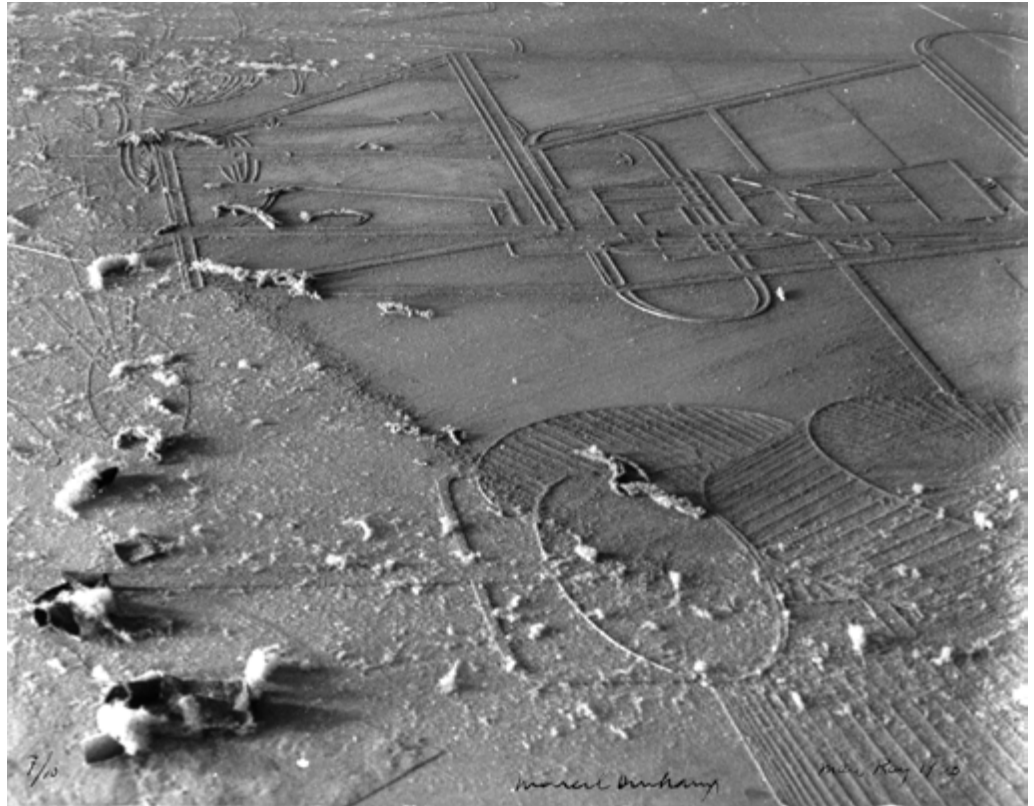
Registro documental y primera persona confluyen en el relato del tránsito por una zona que se diluye, que se dispersa como la biblioteca de Plácido Grela, historiador de la región, vendida a un librero de viejos de Buenos Aires porque a su muerte en 1993 no hubo forma de conservarla en la ciudad ni hubo institución cultural que quisiera o pudiera -da lo mismo- comprarla. Los años de la introducción de los cultivos transgénicos y de transformación del paisaje de la zona coinciden con la fragmentación de la biblioteca más significativa de la región, algunos de cuyos volúmenes el narrador recupera, después de unos cuantos años, al hallarlos en las librerías de viejos de Buenos Aires y retornarlos como reliquias a su ciudad natal.

El método documental de la escritura operaría, entonces, desde un doble registro del territorio que el mismo García Helder describió a propósito de *Poesía civil* de Sergio Raimondi. Por un lado, el estudio directo a partir de la experiencia a la manera de un etnógrafo de lo contemporáneo -un aspecto que mucho nos recuerda a las experiencias de campo de Michel de Certeau en la Croix-Rousse, el barrio obrero de Lyon que funcionó como fondo documental de su fabulosa *invención de lo cotidiano* (De Certeau, 1980). Por otro lado, el estudio de archivos como almacenamiento de memo-

ria mediada por libros, folletos publicitarios, edictos municipales, estadísticas, registros catastrales, audiovisuales, fotográficos, periodísticos, de Internet.

Como lo hacía Siegfried Kracauer en sus crónicas sobre los empleados de Berlín en 1928 (Kracauer, 2007), García Helder obliga a declarar a los materiales para dar cuenta de una realidad física que, en la era postindustrial, ha quedado detrás como el futuro por el espejo retrovisor. La narrativa documental pide no ser confundida con el género que Bill Nichols ha sintetizado con la fórmula “Yo les hablo a ustedes de ellos” ni tampoco con la más participativa “nosotros les hablamos a ustedes de nosotros” (Nichols, 1997). En esta narrativa no hay propósito pedagógico ni testimonial ni militante. Tampoco evocación nostálgica del tiempo aurático de la leyenda de los comienzos. Al sesgo y sin apelar al fetiche de los rostros y las historias de vida como foco de subjetivación, desatendiendo a las exigencias miméticas del género testimonial, *La vivienda del trabajador* es el archivo de los deseos incumplidos y de los restos arqueológicos del proyecto moderno en la región. De este modo, se inscribe en el debate sobre el retorno de lo real y los alcances del relato realista en la medida que desmantela la división del trabajo entre la función testimonial del documental y la función estética de la ficción. Su operación es altamente política porque pregunta por el trabajo, por sus fundamentos sociales y por los modos de distribución de la tierra y las riquezas que genera, sentando las bases para un reclamo de justicia desde la sobrecarga estética de su escritura.

García Helder se juega en una tarea compleja y riesgosa: pone a dialogar las voces de los historiadores de Rosario -tan distantes en el tiempo como en lo ideológico- a través



Man Ray y Marcel Duchamp. *Élevage de poussière* (Criadero de polvo) (1920), Museo Reina Sofía. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/elevage-poussiere-criadero-polvo>.

de un mosaico de citas que van de *La rejión del trigo* de 1883 de Estanislao Zeballos (que argumenta sobre la correspondencia entre la riqueza del suelo santafesino y la necesidad de mano de obra barata para valorizar las tierras incultas) hasta el *Grito de Alcorta*, la investigación que Plácido Grela realiza casi artesanalmente desde una perspectiva socialista tomando testimonios orales a los campesinos que habían participado en el levantamiento agrario de 1912 y que todavía estaban vivos en la década del 50.

García Helder relata a partir de los subrayados hechos por Grela en la *Historia de Rosario* de Juan Álvarez, ejemplar que rescató en la librería de usados de Buenos Aires. Allí donde Álvarez escribe “In-necesariamente, conservamos la posibilidad de adquirir bienes más allá de todo

límite razonable”, Grela subraya y García Helder agrega “un piso exclusivo, de alta categoría, con cochera, piscina cubierta, solarium, gimnasio, quincho, sala de relax y sobre todo vista panorámica al río, las islas, el puente Rosario-Victoria de noche con las luces reflejándose en la superficie del agua” (García Helder, 2008: 58); “innecesariamente se mantiene el derecho que la ley acuerda a los propietarios de explotar sus campos con entera abstracción de las necesidades de la colectividad” dice Álvarez, subraya Grela y la voz del narrador agrega “no cuesta mucho imaginar lo que diría comparando el relevamiento de las 91 villas de Rosario, con 155.000 habitantes [...] con la vanguardia edilicia que se compacta y crece en altura en el radio céntrico” (García Helder, 2008: 59).

El narrador documental lee, copia, enlaza datos y vistas en continuidad, no explica ni argumenta, solo añade documentos a los preexistentes desde el siglo XIX en la *rejión* del trigo que ahora es la región de la soja como lo demuestra la fotografía aérea de los asentamientos irregulares de Rosario tomada en 1992 donde se alcanza a ver -dice el narrador- “en un halo malva de bruma la estepa transgénica que produce la riqueza que se traduce en cada vez más concentración de edificios cada vez más altos y más villas en sentido horizontal” (García Helder, 2008: 60).

Jean-Luc Nancy ha señalado la correspondencia entre la ciudad y la fotografía (Nancy, 2011). Sin embargo, actualmente ya no se sabe muy bien qué es una ciudad. ¿Qué

decimos cuando decimos *ciudad*? ¿Qué, cuando decimos *campo*? Desde la poética entrópica de los *Earthworks*, de los movimientos de tierra de los sesenta, las cosas se volvieron oscuras y confusas, al punto que se sustraen a la posibilidad de una mirada. Hay cosas que ya no se pueden ver. O tal vez, será que hay cosas que no veremos ver, por ejemplo, la villa miseria, un punto ciego, que en general se extiende entre la ciudad y el campo. Cito a Nancy porque lo dice de manera insuperable:

La villa miseria es la deyección de la ciudad, su violencia condensada en barro" [...] "(ella) no concierne a ninguna lógica de la ciudad, ya fuera dialéctica o negativa. Es lo inhabitable: no es el desierto sino, por el contrario, la destrucción y la expulsión vueltas ellas mismas parodias de lugares. [...] El fuera-de-lugar se erige allí, si se puede decir, a modo de lugar de vida. (Nancy, 2013: 28)

También, podríamos agregar, es lo inenarrable. Lugar interdicto, difícil de caminar, entropía del abandono y de las vidas breves que se debaten entre crimen y castigo. La villa miseria es nuestra *zone* que en el *argot* francés también desde sus inicios tiene el sentido de área donde van a parar los precarizados y pobres como los que describe Apollinaire en 1913, un año después del Grito de Alcorta. A la *zone*, o la villa para nosotros, van a parar los restos desechados por el *desarrollo*, idea abstracta, palabra de dirigente, como dice Lyotard (Lyotard, 1996: 24). Cinturón envolvente, hábitat donde desde tiempos inmemoriales viven los que no cuentan para nada, es decir, las sobras del festín urbanista. Zona informe en la que Yve-Alain Bois vio el

equivalente de la capa homogénea de polvo que se acumula sobre los objetos y que de tanto en tanto emerge en las superficies del arte contemporáneo en los que retorna, como cita, la fotografía que Man Ray tomó en 1920 de *Le grand verre* (El gran vidrio) de Duchamp cubierto por la tierra acumulada en seis meses de inactividad. *Élevage de poussière* (Criadero de polvo) denominaron a esa misteriosa imagen cenital que se anticipaba a las vistas aéreas de los movimientos de tierra de una geografía humana y urbana que actualmente se consume en las metrópolis del lujo y la miseria.

*La vivienda del trabajador* tanto como *Tomas para un documental* son propuestas que alcanzan su dimensión performativa al intervenir señalando la realidad, como la mano que señala con el dedo índice de Duchamp, resto de representación realista que se reservó la vanguardia para reforzar la notación indicial de un arte que no deja de buscar la conexión con el mundo y -de ese modo- iluminar las zonas invisibles de la vida. Registro intenso de los movimientos de tierra, la literatura contemporánea conecta con las expansiones de los campos del arte para erosionar las fronteras y abrirse a los dilemas políticos y sociales por afuera de la escena de la representación●

#### NOTAS

- 1 - Es el mismo Chejfec quien en uno de sus relatos nos reenvía al experimentalismo y a la perspectiva entrópica de Robert Smithson.
- 2 - Viejas Locas es una banda de rock que surgió en la zona del conurbano bonaerense en la década de los noventa [www.youtube.com/watch?v=71kzCIJJ-Vo&feature=kp](http://www.youtube.com/watch?v=71kzCIJJ-Vo&feature=kp)

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. 1913. "Zone" en *Alcools. Poèmes 1889-1913*. Mercure de France, París. Trad. española por Ulalume González de León. *Alcoholes*. (México, UNAM, 2011)
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind (ed.) 1997. "Zone". *Formless. A User's Guide*. (New York: Zone Books)
- CHEJFEC, Sergio. 2013. "Donaldson Park" en *Modolinterna* (Buenos Aires: Editorial Entropía), 29 - 49. <http://parabolaanterior.wordpress.com/2006/12/10/donaldson-park/> (consulta: 21/06/14)
- CHEJFEC, Sergio. 2007. "La venganza de lo idílico" en *Katatay*, año III, 5, 57 - 60. <https://parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/02/la-venganza-de-lo-idilico/> (consulta: 21/06/14)
- CHEJFEC, Sergio. 2013. "Gowanus Canal: Crónica trunca de un paseo inacabado" *Revista Temporales*, <http://www.revistatemporales.com/2013/12/12/gowanus-canal-cronica-trunca-de-paseo-inacabado/> (consulta: 21/06/14)
- DE CERTEAU, Michel. 1980. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 2000).
- GARCÍA HELDER, Daniel. 2008. *La vivienda del trabajador* (Rosario: Editorial Municipal de Rosario).
- GARCÍA HELDER, Daniel. 2007. "Aspectos materialistas de la poesía Argentina", *Cahiers de LI.RI.CO. Littératures Contemporaines du Rio de La Plata*, N° 3, 131-148.
- GARCÍA HELDER, Daniel. 1997. "Tomas para un documental" en *Punto de Vista* N° 57, 1-5.
- HOBBSAWM, Eric. 1998. *Historia del siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo Mondadori)

- KRACAUER, Siegfried. 2007. *Los empleados* (Barcelona: Gedisa).
- KRAUSS, Rosalind. 1996. "La escultura como campo expandido" y "Notas sobre el Índice: Parte I" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza), 209-223 y 289-303.
- LÉVI-STAUSS, Claude. 1955. *Tristes tropiques*. París, Librairie Plon. Trad. española por Eliseo Verón. Tristes trópicos. (Buenos Aires: Eudeba, 1976).
- LYOTARD, Jean François. 1996. "Zona" en *Moralidades posmodernas*. Trad. española por Agustín Izquierdo (Madrid: Tecnos), 21-30.
- NANCY, Jean-Luc. 2011. *La ville au loin* (París: Éditions de La Phocide) Trad. española por Andrea Sosa Varrotti, La ciudad a lo Lejos (Buenos Aires: Manantial, 2013)
- NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós)
- PASOLINI, Pier Paolo. 1967. "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad" en VV.AA, *Problemas del nuevo cine* (Madrid: Alianza Editorial, 1971), 61-76.
- SABATÉ BEL, Joaquín. 2010. "De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje". Revista *Labor & engenho*, vol 4, n. 1, 10 - 25.
- SMITHSON, Robert. 1967. "A Tour of the Monuments of Passaic" *Artforum*, vol. VI, nº 4, p. 48-51. Trad. española por Eva Quintana Crelis. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey" en *Selección de escritos* (México: Editorial Alias, 2009), 87-96. <http://siena2010.files.wordpress.com/2010/05/a-tour-of-the-monuments-of-passaic-nj1.pdf> (consulta: 21/06/14)
- SMITHSON, Robert. 1966. "Entropy And The News Monuments". *Artforum*, June, 26. Trad. Española por María Orvañanos. "Entropía y nuevos monumentos" en *Selección de escritos* (México: Editorial Alias, 2009), 15-29. [http://www.robertsmithson.com/essays/entropy\\_and.htm](http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm) (consulta: 21/06/14)
- STEINER, George. 2009. "El jardín perdido" en *George Steiner en The New Yorker*, Ed. Rober Boyers (Madrid: Siruela), 275-284.
- WILLIAMS, Raymond. 1973. *The country and the city* (New York: Oxford University Press) Trad. española por Alcira Bixio. *El campo y la ciudad*. (Buenos Aires, Paidós, 2001)
- WILLIAMS, William Carlos. 1946. *Paterson*. Book I, 1946, Book II, 1948, Book III, 1949, Book IV, 1951, Book V, 1958 (New York: New Directions). Trad. española por Hugo García Manríquez. *Paterson* (México: Editorial Aldus, 2009)



**Mónica Bernabé.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Profesora Titular de Literatura Iberoamericana II de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En 2006 publicó *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* y es autora de numerosos ensayos sobre literatura y estudios culturales en América Latina. Es Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios Culturales en el Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI - UNR) y Directora del Programa de Investigación en Estudios Culturales. En 2011 obtuvo la Beca Guggenheim. El presente ensayo forma parte del libro *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura* que obtuvo Mención Honorífica en el VIII Certamen Internacional de Literatura "Sor Juana Inés de la Cruz". Actualmente se encuentra en prensa en el Consejo Editorial del Gobierno del Estado de México.

## Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

### Objetivos y alcances de la publicación

*A&P Continuidad* es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada también en formato digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos con el fin de compartir un punto de inicio común para las propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma. *A&P Continuidad* publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/*abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

### Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a [aypcontinuidad01@gmail.com](mailto:aypcontinuidad01@gmail.com) y a [proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar](mailto:proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar). En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de 3000 palabras y máxima de 6.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía. Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre

200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor. Para construir correctamente los pies de foto consultar: <http://normasapa.com/como-referenciar-una-fotografia-con-normas-apa/>.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpressiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (Paris: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism", *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra "en" y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. "Arquitectura e ideología", en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería:

ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. "Does the icon have a cognitive value?", en *Pa-norama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

ABOY, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas exac-

tas, se utilizan las abreviaturas "a." (ante), "p." (post), "c." (circa) o "i." (inter). Ejemplo:

VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. "On phenomenological discourse in architecture", *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, [http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi\\_phenomenological\\_discourse.htm](http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm) (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México", [www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm](http://www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm) (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

### Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica el reconocimiento de la originalidad del trabajo presentado a *A&P Continuidad* por parte de los autores quienes conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras a condición de citar la fuente original.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/10/derechos-publicacion-APcontinuidad.pdf>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores serán notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.







**Esta edición fue impresa en Acquatint.**

L N Alem 2254

Rosario, Argentina

Diciembre 2016

Cantidad: 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

A&P Ediciones, 2016.

