

DOSSIER

ARQUITECTURAS DEGENERADAS



*Andrés Piña. Amanerado amanecer (detalle). 2021.*

---

# LA ARQUITECTA SIRENITA: CÓMO TRASPASAR LAS FRONTERAS ARQUITECTÓNICAS THE LITTLE MERMAID ARCHITECT. HOW TO TRESPASS ARCHITECTONIC BORDERS

Arquitetura Bicha

*Arquitetura Bicha es un colectivo formado por Clevio Rabelo, Frederico Teixeira, Lucas Reitz, Frederico Costa, Mariana Parmanhani, Leandro Leão, Fernanda Galloni, Victor Delacqua, João Pedro Pina, Pedro Câmara, Victor Hugo Martins, Guilherme Yazbek, Lila Gimenes, Robs Schulze, arquitectes LGBTQIAPN+ de diversas partes de Brasil, prácticos y académicos, que investigan la arquitectura desde una perspectiva de la teoría queer y cuestiones emergentes de género y sexualidades.*

Contacto: [arquiteturabicha@gmail.com](mailto:arquiteturabicha@gmail.com)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Arquitectura Queer**Teoría de la arquitectura**Teoría queer*

*Este artículo utiliza al personaje Ariel, la Sirenita, como metáfora para explorar la arquitectura más allá de las normas establecidas. Su práctica de coleccionar objetos y replantearlos abre un espacio para subvertir las jerarquías espaciales establecidas por la arquitectura. El viaje de abandonar el mar en busca del mundo superficial representa una tensión entre lo conocido y lo desconocido, simbolizando el cruce de fronteras y la creación de realidades alternativas. Las prácticas contemporáneas y modernas, a menudo creadas por personas LGBTQIA+, pueden desafiar estas convenciones, especialmente aquellas que utilizan el fragmento como su motor conceptual. Este movimiento de cruce introduce una interpretación queer de la arquitectura que explora ampliamente las ambigüedades, los excesos y la inversión de órdenes. Se analizan tres casos: la discoteca A Lôca en São Paulo, la Casa del Día Después en Madrid y la Loggia en el rancho de Burle Marx en Río de Janeiro. Cada uno de estos espacios ejemplifica diferentes formas de cruce, ya sea creando ambientes nocturnos que desafían las convenciones, reorganizando espacios domésticos en función de gradientes térmicos o resignificando fragmentos históricos y naturales en una composición arquitectónica única.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Queer Architecture**Architecture Theory**Queer Theory*

*This paper uses the character Ariel, the Little Mermaid, as a metaphor for exploring architecture beyond established norms. Her practice of collecting objects and reframing them opens up space for subverting the spatial hierarchies established by architecture. The journey of leaving the sea in search of the surface world represents a tension between the known and the unknown, symbolizing the crossing of borders and the creation of alternative realities. Contemporary and modern practices often created by LGBTQIA+ people can challenge these conventions, especially those using the fragment as their conceptual driving force. This crossing movement introduces a queer interpretation of architecture that broadly explores ambiguities, excesses, and the inversion of orders. Three cases are analyzed: the A Lôca nightclub in São Paulo, the Casa del Día Después in Madrid, and the Loggia at Burle Marx's Estate in Rio de Janeiro. Each of these spaces exemplifies different forms of crossing, whether through creating nocturnal environments that challenge conventions, reorganizing domestic spaces based on thermal gradients, or re-signifying historical and natural fragments in a unique architectural composition.*

*Pra começar  
Quem vai colar  
Os tais caquinhos  
Do velho mundo  
Pátrias, famílias, religiões  
E preconceitos  
Quebrou não tem mais jeito  
Agora descubra de verdade  
O que você ama*

Pra Começar (Antonio Cicero e Marina Lima, 1986)

Imaginemos espacios e historias donde las identidades no están fijadas, donde cada objeto, cada fragmento, lleva en su interior el potencial de una nueva vida. Así es el viaje de Ariel entre barcos hundidos en el fondo del mar. Ariel es un personaje basado en el mito de la sirenita y las fábulas danesas de Hans Christian Andersen en 1937 y adaptado al dibujo animado por los estudios Walt Disney en 1989. En la película, Ariel viaja a través de este espacio fronterizo en el que artefactos reales, creados en un mundo que no conoce y que no es el suyo, están disponibles como fragmentos para que los descubra y recopile según criterios que se limitan a la fascinación que proporcionan.

Más que el seductor brillo del metal puntiagudo del reluciente tenedor, la fascinación de Ariel radica en la experiencia de viajar por un mundo sin significados conocidos, sin el poder de las convenciones que habitan los objetos y que disciplinan nuestros cuerpos. El barco hundido es un mundo construido que ha perdido su significado, atravesado por extraños seres marinos. La acumulación de estos objetos lleva a la Sirenita a construir su propio gabinete de curiosidades, una colección de piezas reunidas por el criterio de la fascinación y organizadas por una nueva experiencia ante ellas. La búsqueda de significados, por tanto, es una práctica posterior a la experiencia.

Sin embargo, cada vez que ingresa a un barco hundido, que reúne la historia de los seres que frecuentan este otro mundo, o después de ver los barcos sobre la superficie en pleno funcionamiento, la sirena se enfrenta a los significados convencionales de estos objetos.

La seducción por un significado verdadero, original, real, compartido por los seres de la superficie, despierta en ella un profundo deseo de abandonar el mar.

Deja de ser quien es, abandona el mundo que habita. Es también renunciar a la posibilidad de experimentar objetos sin sus significados determinados en busca de la norma que reduzca cada objeto a su propósito. Es renunciar a una vida en la frontera, donde las cosas pueden mantener su doble sentido entre lo determinado y las posibilidades de crear.

El arco del personaje se desarrolla en la negociación de lo que la convierte en el ser mágico que es -con cola y voz seductora- a cambio de lo que es su deseo: amoldarse a la norma, adquirir piernas para caminar sobre la superficie terrestre y vivir su amor idealizado con el príncipe. Una ilusión de integridad, adecuación y asimilación.

La superficie del mar es una frontera entre dos mundos contiguos, pero con diferentes normas de gravedad, volumen, salinidad y género. Al pasar de un medio a otro, los significados cambian, la interpretación de un mismo objeto se transforma. Un movimiento que da sentido a los fragmentos que Ariel colecciona y a las condiciones en las que fantasea sobre otro mundo.

¿Qué sería de Ariel si se negara a someterse a las reglas del mundo de la superficie? ¿Cómo puede el trabajo de reunir las piezas, vacías de significado, y juntarlas en una colección, informarnos sobre las posibilidades de apropiarnos de un mundo extraño, para construir una realidad que concierne a nuestro propio mundo interior?

Proponemos aquí un ejercicio especulativo, basado en experiencias mediadas por superficies -como la de Ariel-, para comprender dimensiones de la práctica arquitectónica que proponen ir más allá de las delimitaciones de normas que nos ayudan a pensar en un ejercicio interpretativo en arquitectura. ¿Qué tendríamos que ganar imaginando las funciones de la arquitectura más allá de una práctica que reproduce una realidad estandarizada y socialmente aceptada, pero extraña en cierta medida para nosotros y la mayoría de los seres humanos y no humanos? ¿Cómo hacer esto en un mundo construido

sobre estos cimientos, las normas, en el que corremos el riesgo de ser inadecuados, marginales e irracionales? ¿Elevación, olvido, borrado y, a menudo, muerte y violencia? ¿Cuáles son los límites superficiales del estándar en arquitectura y cómo construir herramientas para superarlos? ¿Cuáles son las implicaciones de insistir en mantener jerárquicos los fundamentos de la disciplina según la lógica constructiva de los edificios? Proponemos este ejercicio porque estas jerarquías ya no parecen representar las cualidades y transformaciones de la arquitectura contemporánea, especialmente en relación con las experiencias arquitectónicas vividas e inventadas por personas LGBTQIAPN+.

Partimos de pensar que la estabilidad normativa de la arquitectura se da, sobre todo, en el ámbito de las actividades estrictamente constructivas. La práctica, en lo que respecta a la norma, está guiada por las actividades de planificación, diseño y construcción. Del gran planificador al gran constructor, la actividad del diseño guía la idea de una tarea existencial que mueve las fantasías de su origen como disciplina histórica perdurable. A pesar de haber sido profundamente cuestionada y reevaluada desde la década de 1980, esta tarea continúa guiando y priorizando lo que consideramos una esencia de la práctica arquitectónica. No es casualidad que esta práctica estructure y organice cursos de arquitectura y urbanismo y establezca una diferencia jerárquica entre el proyecto y los demás conocimientos movilizados por los cursos de formación en Brasil, y en el mundo. Aún dentro de las diversas posibilidades de práctica de la cultura del diseño, los edificios son los artefactos más prestigiosos. Por debajo de ellos, los interiores, los objetos, las decoraciones y las instalaciones temporales son generalmente vistos como tareas más pequeñas, de menos prestigio, de menos valor, de menor complejidad, de menos responsabilidad, de menos impacto y, por tanto, de menor relevancia. Éste es también el lugar donde generalmente quedan relegados los esfuerzos intelectuales y los proyectos especulativos o no realizados.

Si, como diría Marina Waisman (2013) la praxis de la arquitectura que proporcionan sus objetos de especulación, es también la especulación el motor conceptual que guía la praxis. Entonces, es necesario señalar que la praxis depende de conceptos que atribuyen valor a ciertos objetos en detrimento de otros, sean o no dignos de reflexión. *¿Podemos entonces suponer que estos objetos también podrían cambiar la naturaleza de la práctica misma?*

La naturaleza histórica de la disciplina de la arquitectura también le da al pasado una fuerte referencia para la práctica. Del mismo modo, las nociones actuales sobre la práctica establecen la lente de lo que se debe retener del pasado y de la experiencia histórica, que, durante demasiado tiempo, sólo ha retratado monumentos arquitectónicos. La modernidad ha desestabilizado esta constante. Las casas unifamiliares privadas, uno de los logros arquitectónicos más banales, se han convertido en sí mismas en una referencia recurrente. El modernismo -como momento inaugural, por tanto, más radical y más susceptible a las contradicciones de un momento de transición- se esforzó por combinar esta doble dimensión, banal y extraordinaria, de este objeto. Fueron también los arquitectos e historiadores modernistas quienes con mayor fuerza recuperaron el argumento de la técnica, la construcción y la tectónica como esencias primordiales y universales de la arquitectura. Además de la predilección de género, basada en el estereotipo de la predilección natural del varón por la razón, la técnica y el ingenio constructivo, esta fundamentación constructivista revela un circuito cerrado entre práctica y reflexión que transforma la arquitectura en un mero “objeto”, es decir, el edificio como producto privilegiado.

Este circuito cerrado remite a momentos en los que la disciplina se limita a ser una práctica endógena, es decir, en los que el edificio es visto sólo como un objeto y una obra, en lugar de un fenómeno complejo. El edificio en sí se convierte en un modelo abstracto, cuyos conceptos pierden sus vínculos con la realidad y valoran la cohesión de su propia norma. Esta concepción perdurará hasta los modelos teóricos contemporáneos que intentan agotar la arquitectura en una abstracción de sí misma, como en los estudios de

Peter Eisenman en las Case Study Houses (Smith and Gössel, 2009), por ejemplo. Ésta puede ser una de las razones por las que la insistencia modernista en elegir como primordiales los fundamentos constructivos y tectónicos no ha impedido la creciente brecha entre el diseño y la práctica de la construcción. Este movimiento de obra concreta y obra abstracta en direcciones opuestas revela el contenido ilusorio de este circuito cerrado.

La sugerencia de Angelidakis (2017) en su texto *Yo como edificio* (en nuestra traducción: *Fútbol, Prédia/ Yo, ¿Construcción?*) nos lleva a pensar en los edificios como sujetos, libres de la condición limitada del objeto y menos dependientes únicamente de sus aspectos tectónicos, autorales e intrínsecos. A medida que el edificio se convierte en un sujeto, un fenómeno social e histórico con complejidades más allá de su relación exclusiva con su creador, el “objeto” de la praxis (y en consecuencia él mismo) se transforma. O más bien, aceptamos una condición de la arquitectura sumergida durante mucho tiempo.

La práctica de una arquitectura *bicha* (marica, queer) ya conoce esta condición de sujeto de espacios y construcciones. Es en este horizonte de posibilidades de espacios donde pueden vivir y sobrevivir modos de vida marginados y reprimidos. La desviación de la norma, la ilusión, lo oculto, el exceso, lo oscuro, el misterio, son posibilidades reprimidas para la arquitectura, relegadas a caprichos y particularidades opuestas a un supuesto universal neutro y pragmático. Se trata de categorías históricamente rechazadas en la Ilustración y la retórica racionalista, pero que cobraron impulso en la historiografía de la autonomía del manierismo o eclecticismo a finales del siglo XIX y principios del XX. En estas expresiones es posible presenciar un funcionalismo no utilizado, una identidad de norma.

Incluso los representantes más reaccionarios y controvertidos de la tradición moderna reconocen este carácter amplio de la arquitectura. La “presencia de la tumba” y la vestimenta como primera arquitectura son metáforas presentes en el pensamiento de Adolf Loos que van más allá del paradigma del edificio-objeto.

Pero fue Colomina (1988), en su *Architectu(re)production*, quien mejor presentó las motivaciones históricas de este despertar de la arquitectura más allá de los objetos diseñados de la modernidad y propuso un cambio de enfoque de la producción a la reproducción de la arquitectura. Para ella, desde el momento en que se priorizó la reproducción técnica de objetos artísticos y banales, el énfasis en la autoría, la autenticidad, la originalidad, la durabilidad y la unicidad de los objetos comenzó a ser desafiado por el énfasis en los procesos de producción y reproducción de la arquitectura y los efectos que los desencadenan o son desencadenados por ellos.

El contrapunto que presenta Colomina establece una diferencia entre dos arquetipos mitológicos de la profesión. Por un lado, el mito de Dédalo, diseñador del Laberinto. Del otro, Ariadna, la que lo descubrió. Dédalo es comúnmente recordado como el gran diseñador, poseedor de conocimientos constructivos y astucia espacial capaz de aprisionar a la bestia dentro de la complejidad de su trazado. En el caso de Ariadna, rara vez se la recuerda como un arquetipo arquitectónico. La astucia de trazar la salida del laberinto con la bola de oro que ofrece al héroe es tan crucial como el trazado del propio laberinto. Es a través de este ejemplo que la autora plantea la hipótesis de una práctica basada en la interpretación, más que en la construcción.

Esta diferencia en el mito nos permite percibir en nuestra realidad histórica la forma en que esta arquitectura basada en la construcción y el diseño se ha consolidado como una práctica reconocida y valorada desde una perspectiva masculina y heterosexual, con implicaciones para la división social y sexual del trabajo. Desde una formulación de racionalización que divide el cuerpo de quien diseña, del cuerpo que construye, del cuerpo que habita. Esta diferencia también se basa en una oposición explícita de género en la que diseño y construcción serían atributos preferentemente masculinos, mientras que reproducción e interpretación serían atributos supuestamente femeninos, tal como en el mito de Ariadna.

Gran parte de la experiencia queer es la necesidad de construir un mundo propio para poder vivir dentro de un mundo hostil. Un mundo que no sólo se construyó con macizos muros de ladrillo, sino con la demarcación de zonas seguras y peligrosas, la subversión de usos lícitos en ilícitos, la invención de fantasías nocturnas, la manipulación de la luz, el disimulo del horizonte oscuro de las pistas de baile, la ocupación de edificios obsoletos y también, por qué no, la construcción de espacios propios. Experiencias y gestos que se realizan al atravesar las superficies de las normas.

Manipular el espacio vivido, el mundo material y el entorno construido implica una serie de actividades que guían un complejo proceso de relaciones y que comienzan precisamente por atribuir significado a determinados materiales y procedimientos, organizados, a veces más, a veces menos, según una lógica de proyecto. Éste, a su vez, deja de ser el único medio posible para alcanzar los resultados esperados, diluyéndose eventualmente en la espontaneidad de los acontecimientos, de modo que no amenaza las dosis precisas que regulan la vitalidad de una situación determinada.

Estos fundamentos tradicionales de la disciplina tienen sus propias razones de ser y siguen siendo útiles desde una perspectiva de superación de estos límites y oposiciones. La mera negación no es suficiente. Aun así, tienen el contenido persuasivo de adecuación y siguen siendo reclamados por aquellos que no tienen nada que perder con las cosas como están. De esta diferencia surge una frontera entre dos mundos. Un mundo sumergido deseoso de emerger y un mundo de normas y estándares que se resiste a hundirse.

Es en este sentido que las acciones de la sirenita sirven como metáfora de una reflexión *bicha*, queer sobre la arquitectura. Apropiarse de objetos, temporalmente privados de sus significados originales, puede ser una posibilidad de cruzar la superficie de la norma. Un conjunto de estrategias que disuelven la jerarquía entre la norma y las excepciones, lo real y lo imaginario, lo austero y lo lúdico, decoración y estructura. La arquitectura como

ejercicio interpretativo liderado por queers, experimentado por queers y que revela una perspectiva y experiencia queer para la arquitectura.

De este modo, partimos metodológicamente del modelo interpretativo que lanza Lucas Crawford (2015) en *Transgender architectonics*. El autor interpreta obras basadas en el concepto de *transing* (como en queering del Inglés, o *enviadescer* del portugués de brasil) y la comprensión de la arquitectura como un archivo de transmisión de conceptos e ideales a lo largo del tiempo. *Transing* se define como una operación que revela la inestabilidad de los objetos y conceptos fijos en la disciplina al proponer una mirada a los desplazamientos y eventos en lugar de los objetos terminados y su presencia estática. Es en el sentido de inestabilidad, evocada por los objetos o provocada por ellos, que proponemos observar tres casos: 1) la extrañeza de las paredes cavernosas de la histórica discoteca A Lôca, un espacio nocturno de gran importancia comunitaria en la vida nocturna de São Paulo entre las décadas de 1990 y 2000; 2) la subversión de lógicas familiares de organización espacial a través de tácticas de aislamiento y dispersión de calor en el proyecto contemporáneo de la Casa del Día Después en Madrid, del estudio español TAKK; y 3) y los detalles de la lámpara de la Loggia (espacio liminal y estudio) en el Sítio de Roberto Burle Marx, que reúne una serie de fragmentos históricos para construir una *folie* de jardín, ubicado en el interior de Río de Janeiro

## Fragmentos de collage

*Discoteca A Lôca, Sílvio Galvão - São Paulo, Brasil*



Figura 1: Interiores de A Lôca. Fotografía Digital. Sin autoría conocida/Sin fecha.

Pocos ejemplos son más evidentes de una división entre dos mundos que los espacios de sociabilidad que albergan lo que comúnmente se llama vida nocturna. Especialmente desde las revueltas contraculturales de los años 1960, pero incluso antes de convertirse en una empresa de masas inspirada por el ímpetu de liberación, la vida nocturna creó su propio repertorio en bares, discotecas, saunas, salones, boudoirs y alcobas.

Hoy en día, la idea de vida nocturna puede parecer anticuada, pero esta impresión significa menos un declive del mundo hacia las buenas costumbres, sino sobre todo el desbordamiento de este “inframundo” más allá de la superficie. La vida nocturna sirvió durante mucho tiempo como un semillero de subjetividades, un lugar más seguro que el mundo hostil para el desarrollo de los individuos a partir de una experiencia social

restringida y compartida. Con cada logro de vivir esas otras vidas a la luz del día y frente a la sociedad en su conjunto, estos espacios de sociabilidad se vuelven menos cerrados y ocultos. Pero todavía están ahí.

En el contexto de São Paulo, una de las ciudades de las que nosotros hablamos y que la mayoría de nosotros hemos vivido o conocido, un lugar es especialmente inevitable cuando se trata de vida nocturna, especialmente entre las décadas de 1990 y 2000. El club A Lôca, creado en 1994, no era ni el más grande, ni el más bonito, ni el más “concurrido”, ni el más cómodo dentro de los bares y discotecas de São Paulo, pero no sería absurdo decir que tal vez sea el más recordado.

Varios factores, desde los culturales y sociales, hasta su ubicación en la ciudad, podrían ayudar a explicar su impacto y relevancia, pero para los efectos de este texto nos centraremos en sus aspectos espaciales y arquitectónicos. No pretendemos explicar, justificar o defender su excepcionalidad, pero sí a partir de esta premisa preguntarnos si tendría algo que decir sobre nuestra forma de pensar el proyecto, cómo diseñamos y cómo podríamos diseñar a partir de estas experiencias del inframundo.

Una discoteca es, ante todo, una cuestión de interioridad. Un dispositivo técnico, una cápsula, comprometida a producir una condición de multitud ideal y eficiente. Un espacio dedicado a maximizar su ocupación hasta límites tolerables y evitar al máximo la falta de público durante su funcionamiento. La experiencia solitaria de estos espacios está restringida a empleados y enemigos del fin. Por tanto, la presencia y circulación de personas son componentes tan esenciales de la arquitectura como las paredes y el mobiliario. En A Lôca, esta dinámica se organizó precisamente en tres sectores principales. La Cueva, el Cañón y el Piso Superior, donde se ubicaban respectivamente la entrada al Bar, la Pista y el Cuarto Oscuro y otras salas.

La experiencia más llamativa al acceder por primera vez a A Lôca son sin duda sus paredes que imitan una cueva. Creadas por el escenógrafo Silvio Galvão, especialista en decorados para programas de televisión de la cadena pública de São Paulo en las décadas

de 1980 y 1990, las paredes con textura de cueva eran una bienvenida al inframundo de la discoteca, un espacio de fantasía, horror y misterio que inmediatamente llevaba a los visitantes a un lugar alejado de sus propias vidas. Lo excepcional de este efecto fue la familiar extrañeza de las paredes planas, claramente hechas de mampostería, pero recortadas como ruinas y cubiertas con un solo material que aludía al aspecto natural y continuo de la cueva. El resultado fue la subversión de la forma familiar de la pared superpuesta a la extrañeza de la cueva y no sólo un defecto de realismo.

Además de las superficies, la forma de los ambientes fue importante para el efecto misterioso. Todo el frente de la discoteca se puede resumir como una gran sala con un núcleo restringido a los empleados en el centro. Esta concentración de taquillas, cajeros y guardarropas en el centro hacía que la entrada se percibiera como un túnel estrecho y el resto como estancias divididas de un vestíbulo. Era posible caminar libremente por todos ellos, pero la mirada nunca podía alcanzar todo el espacio. Siempre había una curva, un pilar, algún obstáculo que creaba rincones más íntimos y zonas de mayor interacción, incluida la barra, que estaba justo al final del túnel. Justo al lado del bar había una escalera hacia lo completamente desconocido para los desprevenidos. No había señales de hacia dónde conducirían las escaleras y quizás esa era su función más importante allí. Ni oculta ni evidente, era la escalera que conducía a la zona íntima de la casa. Escalar fue en sí mismo una subversión del orden y las jerarquías de intimidad y este es uno de los efectos esperados para una discoteca LGBTQIAPN+. Al escalarla, uno encontraba algo de banal, una vez que la experiencia estaba en subir, apenas.

Finalmente, el fondo de los pasillos se dividía en dos puertas que conducían a la pista de baile. Al cruzar las puertas pudimos ver la pista desde arriba. Era posible seguir bajando para llegar allí, o continuar hacia el nivel superior, en un balcón situado entre las dos entradas. Un balcón que también sirvió de escenario durante las presentaciones

---

En el lado opuesto, más a la derecha, también arriba, estaba el altar de los DJs, de donde emanaba toda la energía de luz y sonido que animaba la pista de baile y tenía una vista de todo el espacio.

Gracias a los aspectos técnicos y electrónicos que crean la atmósfera de la pista, son la antípoda de un ideal de arquitectura purista y naturalista, como un "juego de volúmenes dispuestos bajo la luz". La luz, en estos casos, no es un elemento impasible ni los volúmenes en evidencia. El color negro predomina precisamente para neutralizar los efectos de volumen, límites y cierre. La luz adquiere un estatus de materialidad sensible mientras las paredes se desmaterializan en la ilusión de un infinito inaccesible a la vista. La variedad de sustancias que proporcionan estados alterados de percepción crean efectos espaciales desde el interior hacia el exterior de los cuerpos y complementan esta arquitectura.

## Calor y cruce

*Casa del Día Después, TAKK - Madrid, España*



Figura 2: Interiores de la Casa del Día Después. Fotografía Digital. Fotógrafo: José Hevia

La inestabilidad de los significados atribuidos a los objetos también repercute en el diseño contemporáneo de *Casa del Día Después*, en Madrid, del estudio español TAKK. Los gestos de diseño que Mireia Luzárraga y Alejandro Muño emplean en la residencia cuestionan la estabilidad de las jerarquías de intimidad tan queridas por la disciplina al proponer una lógica de organización espacial que superpone una distribución programática no convencional y gradientes térmicos. Además de una mirada queer a esta arquitectura, que también podría conducir a la discusión eco-cuier sobre la

desnaturalización de la relación con el medio natural, aquí el ejercicio del cruce presupone una doble dinámica. Por un lado, esta opera en la flexibilización de las convenciones sociales de orden familiar y la jerarquización de los espacios. Por el otro, da un nuevo significado a las soluciones de control climático absoluto, tradicionalmente guiadas por criterios abstractos de confort y reguladas por criterios de eficiencia y rendimiento de energía.

TAKK describe el proyecto basándose en tres gestos principales: 1) el uso de gradientes térmicos para definir la organización del programa en contraposición al “esquema tradicional de pasillos y ambientes”; 2) priorizar el uso de materiales con bajas emisiones de carbono; 3) la ocupación en invierno de sólo la mitad de la superficie construida preexistente disponible por motivos económicos y energéticos.

Quizás el primer caso, definir el programa a través de gradientes térmicos, dilucida la dimensión más radical del proyecto y que influye en los otros dos, ya que decide abandonar la lógica funcionalista moderna de organizar los espacios. La inversión se produce sustituyendo la prioridad de la jerarquía y la privacidad familiar por la prioridad del ahorro energético. La topología “área social - área íntima” se reemplaza por la topología “frío-caliente”. En esta primera dimensión, la mirada queer del proyecto se ubica tanto en el gesto consciente de la transición esquemática del abandono de las normas familiares expresadas en el espacio doméstico, como en fragmentos que hacen referencias a una arquitectura no normativa.

El dúo de diseñadores propone un funcionamiento esquemático que centraliza la Habitación Comunal - una cama para dos adultos y dos camas para niños - como el espacio más caluroso y con mayor necesidad de atención al confort térmico (de 20 a 24 grados centígrados). Dormir juntos se defiende como un acto de creación de vínculos humanos y también de mejor consumo energético, ya que los cuerpos cercanos disipan menos calor. La Habitación Comunal está formada por una cápsula de alta capacidad de aislamiento térmico, elevada del suelo para evitar la disipación de calor. La Habitación

Comunal es el centro de la Casa del Día Después, invirtiendo el orden tipológico tradicional de la residencia urbana que posiciona este uso como el más secreto o segregado de los ambientes sociales y utilitarios.

A continuación, la Casa de Invierno, segundo núcleo concéntrico de la casa, alberga los usos utilitarios y sociales, como la cocina, los baños y las áreas de estar y social. Esta es la segunda envolvente térmica (de 16 a 24 grados) y se ubica al nivel de la losa, en una envolvente que gira algunos de los muros que interactúan con el exterior e interpone un nuevo muro acristalado que delimita la tercera zona. El equipo destaca que la cocina fue diseñada como un espacio no normativo de género, ya que los muebles están diseñados para usarse a diferentes alturas (lo que refleja la edad y la ergonomía de género) y se integran con las áreas de trabajo. Este también es el caso de los baños, que se consideran espacios hedonistas, que pueden ser utilizados por más de una persona a la vez. En este caso se prescinde de la intimidad como categoría de separación espacial de los cuerpos para proponer nuevos formatos de relaciones entre habitantes. Finalmente, en la Casa de Verano, la zona más periférica del proyecto, se eliminó el vidrio externo para una mejor ventilación, creando un espacio de terraza interna. La residencia ya no tiene interfaces de aislamiento térmico externo y utiliza el intercambio de calor del hormigón visto y aberturas ventiladas para afrontar los agotadores veranos madrileños.

La Casa del Día Después es un ejemplo interpretativo de cómo los actos de cruce de normas disciplinarias en arquitectura no significan necesariamente el abandono de sus dimensiones técnicas y racionalizadoras. Por el contrario, señalan el surgimiento de otras racionalidades además de las basadas en la heteronormatividad y la familia tradicional. La Habitación Comunal, el baño colectivo y el gradiente de calor como definidor del programa son algunos de los ejemplos de cómo operacionalizar estos cruces. En el caso de la práctica TAKK y la Casa del Día Después, los cruces ocurren de manera consciente y decidida, como el tenedor de Ariel que se convierte en peine al salir de la atmósfera aérea hacia la marina.

## Un arreglo floral permanente

*Loggia del Sítio Santo Antônio da Bica, Roberto Burle Marx - Río de Janeiro, Brasil*



Figura 3: Vista interna de la Loggia. Fotografía Digital. Fotógrafo: Óscar Liberal.

Un gran arreglo, que cuelga del forro blanco de falda y blusa piramidal con bordes azul real, presenta colores que están en el espectro del rojo (más oscuro) y el amarillo. Hay algo fascinante en un candelabro que está lleno de plantas secas, cuyas especies se caracterizan por plantas nativas brasileñas con hojas doradas y Annatto (*bixa orellana*). Una de las especies emite tonos dorados incluso después del secado, como sugiere José Tabacow:

“[...] a oportunidade dos arranjos apareceu e ele [Roberto Burle Marx] usou aqueles lustres, que são de vergalhão, para fazer o arranjo. E ele foi depurando ao longo do tempo. Por exemplo,

tem uma planta da Mata Atlântica que se chama *Stiftia chrysantha*. São flores douradas e elas não perdem a cor quando elas morrem, já secam, mas permanecem com a cor” (Tabacow, 2025).<sup>1</sup>

Este arreglo está ubicado en el centro de la Loggia, edificio ubicado entre la Casa Principal y la Capilla del Sítio Santo Antônio da Bica, donde el paisajista brasileño Roberto Burle Marx vivió durante algunos años con su pareja. El edificio existente fue modificado por el paisajista para funcionar como un pequeño estudio de pintura y serigrafía. Una intervención discreta, que se camufla dentro del conjunto colonial preexistente, del siglo XVIII.

Los tonos cálidos de la disposición se contraponen a los colores predominantes del espacio, que son los fríos tonos azules de las piezas impresas. Los azulejos que recubren las paredes, obra de Burle Marx que data de 1967, no están elaborados siguiendo un patrón de repetición o variaciones de un mismo diseño, como en los paneles modernistas portugueses o brasileños. Sugieren, por el contrario, la acumulación de unidades pictóricas apuntando a una composición espacial de una obra total, recordando tipologías como la *Gabinete de maravillas* o galerías italianas, barrocas y renacentistas.

La Loggia también resume una matriz plástica característica del paisajista Roberto Burle Marx, a través del encuentro del diseño geométrico con las formas naturales. Si el proceso de suma genera las formas tanto de los paneles como del candelabro, también se puede decir que Burle Marx, como buen coleccionista, hace uso de sustracciones, como las dos aberturas rectangulares ubicadas en paredes opuestas en el sentido longitudinal del volumen.

Ninguno de ellos es sólo un recorte. Una es una puerta que enfatiza la perspectiva y enmarca la naturaleza exterior, aumentando la luz natural en la habitación y, desde el otro

---

<sup>1</sup>Traducción propia: "Surgió la oportunidad de los arreglos y él [Roberto Burle Marx] usó esos candelabros, que son de varilla, para hacer el arreglo. Y lo fue perfeccionando con el tiempo. Por ejemplo, hay una planta de la Mata Atlántica que se llama *Stiftia chrysantha*. Son flores doradas y no pierden el color cuando mueren, se secan, pero mantienen su color”.

punto de vista, revelando parcialmente el espacio interior de la Loggia. La otra es una sofisticada ventana ensamblada uniendo un marco de granito y cobogós cerámicos que sostienen una obra de arte tridimensional centrada en la abertura. Aunque tienen la función estructural de sujetar la pieza, los cobogós son tan delicados que la sensación es mucho más de transparencia que de peso, de modo que la obra parece flotar en la luz.

El volumen externo de la Loggia, situado en la transición entre los otros dos edificios, podría parecer un elemento pesado, dado que está construido con mampostería blanca y piezas de granito, pero las sustracciones de los arcos lo hacen mucho más parecido a un balcón, sugiriendo un espacio intersticial que burla los límites del interior y el exterior. El granito, a pesar de la dureza del material, también es flexible y está trabajado con contrastes, más gruesos y marcados por fuera y bastante delicados por dentro, dejando a la baldosa como protagonista de este espacio.

El espacio de la Loggia, escasamente decorado, resalta la centralidad de la lámpara y la delicadeza del tema floral en la rutina del sitio. La investigadora Vânia Carneiro de Carvalho (2020: p.89), en su publicación *Gênero e Artefato*, sugiere que:

As flores, acreditava-se, podiam incentivar nas mulheres o gosto pela comparação, pela combinação de cores, de formas, de aromas. [...] As flores faziam parte do universo de objetos com os quais se excitava a imaginação e a fantasia, território e arte das mulheres refinadas. No século XIX, acreditava-se que a percepção feminina estava associada a pequenos objetos e a peças bidimensionais e não à organização de grandes espaços. A suposta aptidão para os detalhes seria cultivada desde a infância pelo exercício comparativo entre objetos usados como elementos de decoração. As mulheres colecionavam miudezas, bibelôs, com os quais formavam o "gosto artístico", comparando formas, cores, texturas e materiais. O hábito de observar as coisas da casa aparece descrito em vários momentos. [...] Os objetos da casa viabilizavam situações físicas e psíquicas, não eram meros enfeites mas uma forma palpável e de fácil acionamento daquilo que eram conceitos sobre a vida, sobre a civilização, a arte, a educação, os valores morais, culturais e políticos dessa sociedade (Carneiro de Carvalho, 2020).<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Traducción propia: Se creía que las flores podían fomentar en las mujeres el gusto por la comparación, por la combinación de colores, formas y aromas. [...] Las flores formaban parte del universo de objetos con los que se excitaba la imaginación y la fantasía, territorio y arte de mujeres refinadas. En el siglo XIX se creía que la percepción femenina estaba asociada a objetos pequeños y piezas bidimensionales y no a la organización de grandes espacios. La supuesta aptitud para el detalle sería cultivada desde la infancia a

Además de esta lámpara de araña, Burle Marx realizó sistemáticamente arreglos para diferentes espacios de la casa y en diferentes situaciones de uso, como banquetes y recepciones. El ramo es, por tanto, una elaborada forma de adición, en la que se recogen fragmentos de plantas, a veces muy dispares, que se encontraban disponibles en los jardines del lugar. Así como Ariel recogió las piezas que caían de la superficie, Burle Marx trabajó en la Loggia con diversos sistemas de fragmentos, utilizando colores, texturas, aromas, densidades y transparencias para crear su más que reconocida obra, Sítio Santo Antônio da Bica.

### **Indicaciones para un cruce en arquitectura**

Partiendo de la idea de traspasar los límites de la norma, haciéndola porosa, lanzamos una sugerencia de interpretación para la arquitectura a partir de lo que el conjunto de esfuerzos reunió en lo que se suele llamar Teoría Queer, es decir, el punto de vista radical de las diferencias: sexo, género, performance. De todos los que podemos reunir. Porque, si son las diferencias las que motivan un orden basado en jerarquías entre regla y excepción, que amenaza la integridad de los cuerpos vulnerables, es también la diferencia la que hace posible la singularidad de cada experiencia y de cada encuentro en el mundo. Y son estas singularidades las que hacen posible la construcción de realidades nuevas, verdaderamente nuevas.

Inicialmente recurrimos a la narrativa construida para Ariel en la historia clásica y en las adaptaciones modernas, ya que ella manifiesta la representación de una personalidad inquieta y curiosa en relación con un mundo diferente que está fuera de su alcance. La inquietud de Ariel frente a la norma se ve alimentada tanto por los límites de su propio

---

través del ejercicio comparativo entre objetos utilizados como elementos decorativos. Las mujeres coleccionaban pequeños objetos, baratijas, con los que formaban su "gusto artístico", comparando formas, colores, texturas y materiales.

---

cuerpo como por las convenciones sociales que imponen una separación entre mundos en nombre de una supuesta seguridad. Ariel no puede caminar sobre tierra firme y no puede ser vista por los habitantes de la superficie debido a la determinación de su padre y soberano, quien establece un orden basado en la separación e incompatibilidad entre los mundos y sus habitantes.

En los casos que reunimos para traducir estas ideas en términos arquitectónicos, la diferencia se materializa en la subversión de las normas compositivas, conceptuales y de diseño que establecen, pero también en las afinidades que privilegian. La agregación, el collage, el exceso, la ironía, la improvisación, el supuesto desorden espacial, son también formas de representación de la inestabilidad de las normas sociales. Son interpretaciones que abren caminos seguidos por cuerpos de inversión: Ariadna, Ariel, maricas, travestis, lesbianas.

Cruzar es también unir dos realidades distintas en una experiencia completa. Con hilos dorados.

## Bibliografía

- Waisman, Marina (2013) *O interior da história: Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva.
- Carvalho, Vânia Carneiro (2020) *Gênero e artefato: o sistema doméstico desde a perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870 a 1920*. São Paulo: Edusp.
- Tabacow, José. “Entrevista sobre o Sítio Santo Antônio da Bica”, por Frederico Teixeira. 12/02/2025.
- Angelidakis, Andreas (2017) *Me as building*. En: Footprint - Delft Architecture Theory Journal, n. 21 Trans-Cuerpos / Espacios Queering.
- Colomina, Beatriz (1988) *Architecture (re)production*. Princeton Architectural Press.
- Smith, E. A. T., & Gössel, P. (Eds.). (2009). *Case Study Houses. The Complete CSH Program 1945-1966*. Taschen America Llc.
- Crawford, Lucas (2015). *Transgender architectonics: The shape of change in modernist space*. Routledge.