

La Máscara y sus Descontentos

Joaquín Serrano

Artículo producido a partir de tesis de magister

Profesor guía: Cristián Izquierdo

Facts are facts and fiction, fiction.

Liars

Si ya partiste leyendo esto probablemente te estarás preguntando por qué la 'máscara'. Para ser honesto, aún no lo sé con certeza. Creo que la razón es que, a pesar de ser una palabra cargada socialmente de varias connotaciones negativas, la máscara, al mismo tiempo, siempre ha despertado una fascinación casi erótica para la disciplina arquitectónica. Algo así como un placer culpable o una perversión donde la fuente detrás del placer coincide con la propia culpabilidad que obliga esconderla. Falsa, inconsistente, hipócrita: ¿puede la arquitectura ser todas estas cosas? Sólo después de responder esta incógnita podremos preguntarnos ¿Resulta plausible' pensar en hacer un buen proyecto fundado en características tan lejanas de lo que actualmente consideramos como 'bueno'?

Tras una rápida investigación, me encontré con que máscara es la traducción al latín de la *palabra* personae que etimológicamente quiere decir 'para que re-suene' o simplemente 'por-sonido'. En los comienzos del teatro griego, los actores utilizaban máscaras para que la identidad de los personajes interpretados quedara sujeta exclusivamente a aquello que expresaban verbalmente. Según Roland Barthes, en este primer teatro, dado que la función principal de la máscara consistía en el simple ocultamiento del rostro del actor, la misma no debía poseer ninguna expresión específica; se trataba de "una superficie neutra que admitía poco más que una delgada línea en la frente"². La supresión del rostro buscaba establecer un tiempo mítico y de reflexión, el cual requería la igualdad aparente de todos los actores. La máscara alienaba el rostro de cada individuo construyendo un espacio de iguales que permitía que el habla, y otro tipo de acciones, fuesen los gestos determinantes en la apreciación del público³.

Contrario a lo que podría pensarse, esta diferencia del teatro respecto al mundo exterior no tenía ninguna connotación irreal ni, como Nietzsche expresaría en su obra acerca de la tragedia, con "un mundo de fantasía flotando arbitrariamente entre el cielo y la tierra"⁴. La verosimilitud de la representación teatral, lejos de encontrarse comprometida por la negación de las apariencias particulares, era igual a la que "el Olimpo y sus habitantes poseían a los ojos de los helenos creyentes"⁵. Para el griego, el teatro era una ficción que siempre era más verdadera que la propia realidad externa. La apariencia inmediata, aquella del rostro de cada actor, era pospuesta para tratar la naturaleza trágica de la existencia, el sinsentido y lo aleatorio del devenir.

Es sabido que ningún pensador ubicó la máscara y el teatro griego en roles tan protagónicos como Friedrich Nietzsche; incluso es posible afirmar que la filosofía Nietzscheana es, por excelencia, una filosofía de la máscara. En un pasaje bastante conocido de *La Gaya Ciencia*, el filósofo explica:

Los griegos van lejos, lejos, por este camino –¡espantosamente lejos! Así como construyeron la escena tan angosta como fuera posible, prohibiéndose todos los efectos de un escenario con gran profundidad, así como le hicieron imposible al actor el juego de los gestos y el movimiento fácil y lo convirtieron en un espantajo festivo, rígido, enmascarado, así le quitaron también a la pasión misma el escenario de gran profundidad y le dictaron una ley del discurso hermoso; sí, hicieron todo lo que fue necesario para contrarrestar las escenas que despertaban elementales efectos de temor y compasión[...] El ateniense iba al teatro para oír hermosos discursos⁶.

La ausencia de profundidad escénica del teatro era síntoma de una cultura que observaba con desconfianza la ligazón entre sustancia e imagen, entre el interior de las cosas y su exterior. Si al griego, como explica Nietzsche, le interesaban los discursos bellos era porque él era capaz de concebir la belleza como un problema de pura apariencia y no como representación de valores internos tales como el temor o la piedad. Al fin y al cabo, las intenciones y sentimientos pueden ser muy nobles, pero también pueden servir para ocultar los actos más atroces: paradójicamente una situación donde el interior es el que vela el exterior. El teatro era el epítome de la resistencia a este sinsentido o, más bien, el lugar donde cualquier intento por diferenciar el ser del aparentar devino fútil (obras dramáticas como *Las Bacantes* de Eurípides parecen indicar precisamente esto). De ahí la fascinación de Nietzsche para con la máscara y en especial con aquél primer teatro griego; de ahí el entusiasmo frente a lo que para otros sólo podía significar una condena: nunca hubo profundidad, “la profundidad no era sino un ademán, un pliegue de la superficie”⁸.

A partir del siglo II a.C., la función negadora de la máscara fue gradualmente adquiriendo rasgos de índole proclamatorios. En contra del carácter abstracto y especial del período anterior, la máscara del teatro de la época Helénica incorporó la capacidad de hacer referencia al interior de los personajes: a sus esencias metafísicas o psicológicas, y para lograrlo devino un elemento extremadamente patético y de rasgos convulsionados⁹. Desde la convicción que la representación aparente de un rasgo esencial a cada personaje debía resultar en un teatro más realista, lo puramente negativo de la máscara que impedía que el verdadero rostro del actor trascendiera en el escenario ahora se veía superpuesto por una dimensión positiva, es decir, por una nueva imagen. Las máscaras ahora hablaban de aquello que sucedía detrás de ellas. Nietzsche diría que éste es el momento cuando Apolo termina por desplazar cualquier dimensión de ambigüedad, de espíritu dionisiaco, y exige lo real, aún consciente del peligro de transformar todo en un simple museo de cera.

Al igual que la máscara del teatro griego, la arquitectura también debe considerarse como portadora de una dimensión puramente negativa y otra eminentemente positiva. Es fenómeno puramente negativo en tanto siempre oculta; es fenómeno eminentemente positivo en tanto irrevocablemente provee una nueva imagen. Ahora, a pesar de que la definición anterior da cuenta de nuestra capacidad para enunciar ambas dimensiones por separado, en la realidad éstas siempre conviven. Piensa por un segundo en el ejemplo del teatro griego y las dos épocas de la máscara. El puro disimulo de la primera y la simulación de la segunda, aunque ambiciones contradictorias, ¿caso no se valen de las mismas lógicas? Nunca hubo pura negación y siempre

que se dibujó algo sobre una superficie fue porque otra cosa quedó oculta tras ella¹⁰; el disimulo y la simulación son indisolubles y la arquitectura –al igual que la máscara– es uno de los escenarios emblemáticos de este (des) acuerdo¹¹.

Cuando se trata de encontrar razones para simular y disimular en arquitectura, nadie escribió con tanta elegancia como Robin Evans. “Siempre que la arquitectura encierra un espacio inmanente, negando la realidad externa, lo hace con la promesa de construir positivamente un mundo con menos defectos”¹². Este acto, nombrado por Evans como el “derecho al retiro”, se complementa con su reverso: la construcción de interiores donde aislar a las entidades defectuosas con la promesa de crear hacia afuera un mundo más virtuoso. A este segundo acto, Evans llama “ritos de exclusión”. Poniendo en suspenso la dimensión sociológica del escrito de Evans¹³, uno podría afirmar que ambas operaciones son esencialmente iguales; ambas buscan separar la paja del trigo sólo que en distintas proporciones: la exclusión busca prevenir que un defecto se propague por la totalidad, el retiro persigue asegurar un fragmento de realidad de todos los defectos o peligros de un determinado exterior. Ambas conciben la tarea de la arquitectura como la introducción de un límite que escinde y, por lo tanto, produce dos lados. Contraria a una teoría arquitectónica fundada en la continuidad, la máscara es esencialmente eso: una disrupción que formaliza, como pondría Robert Venturi, “el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio”¹⁴.

El problema que nos ocupará de ahora en adelante no será el de exponer qué quedó adentro y qué afuera sino el de desplegar el rol jugado por la apariencia del límite entre interior y exterior en la percepción de un lado hacia el otro. Y es que un muro tiene al menos dos superficies visibles que no tienen por qué necesariamente coincidir¹⁵. Un muro nunca es sólo una línea.

Como ya fue mencionado, la máscara siempre ha estado presente en la teoría arquitectónica. Ya se dijo también que a través de la historia la consideración que tiene esta última acerca de la primera nunca ha sido la mejor. Estas dos observaciones delimitan el caso con el que pretendo seguir: Leon Battista Alberti, para muchos el primer arquitecto moderno; *Momo* o *El Momo*, una obra dramática poco explorada en su relación con la producción arquitectónica del genovés.

Partamos por el segundo. Escrito entre 1433 y 1450, *El Momo*¹⁶ cuenta la historia del dios de la máscara Momo, quien, castigado por enfrentarse al resto de las deidades, decide vengarse a través de una serie de engaños¹⁷. Enviando una plaga cuando Júpiter invita a poblar su creación, multiplicando el trabajo de los dioses expandiendo el ruego en la humanidad y finalmente enemistando humanos y dioses al punto de sugerir la destrucción de los primeros a instancias de los segundos: *Momo* encarna la invitación de

su autor a recordar tanto las miserias humanas como la constatación de un mundo divino igual de imperfecto.

El cuarto libro de la novela presenta el destino del anti-héroe más o menos resuelto. Ya con Momo castrado y encadenado a una piedra en el medio del mar¹⁸, el texto trata en gran medida acerca de la aventura de Caronte, quien, en conocimiento de la pretensión de Júpiter de destruir el mundo de los humanos, decide realizarle al mismo una última visita. Dado lo dificultoso del viaje, recurre a Gelastus, un filósofo que se encontraba varado entre el mundo de los vivos y el de los muertos, para que lo guíe. En el trayecto hacia la tierra y producto de una abundante neblina (producida indirectamente por Momo), Caronte confunde un lobo con un rey, lo cual produce todo tipo de burlas de parte de su acompañante. A modo de justificar su error, Caronte decide relatar una historia que le fue contada a su vez por un Pintor¹⁹.

La historia es una cosmogónica y comienza aclarando que, ya fuesen nacidos de una mezcla de arcilla y miel o erigidos a partir de cera caliente, el ser humano es siempre producto de la labor de un artesano. En un inicio, el creador da forma a una gran cantidad de especies, cada una, a su vez, con numerosos ejemplares. Una vez terminada esta tarea, y al percatarse que muchos humanos no se encontraban conformes con sus respectivas formas, el creador decide abrir la posibilidad, a todo aquél que así lo desee, de cambiar y devenir lo que sea su voluntad. Después de hacer la oferta, invita a toda la creación a su casa, no sin antes advertir acerca de los peligros de desviarse del camino que conducía a la misma. Como era presumible, cada individuo emprende un viaje distinto. Mientras algunos mantienen su forma de humanos y sus pies en el sendero correcto, otros pierden la cordura y sucumben frente a distintas tentaciones fuera del camino hasta convertirse en monstruos. La fealdad de los torcidos produce el rechazo de aquellos más virtuosos. Arrepentidos, los adeseos deciden construir máscaras con imágenes bellas, con rostros que les devolviesen su humanidad, aun cuando ésta fuese sólo una apariencia. El problema de esta práctica es obvio: una vez generalizada, se volvió imposible diferenciar lo real de lo ficticio, los rostros de las máscaras, los lobos de los humanos. Alberti, personificado en Caronte, nos advierte:

No hay sentimiento que no se pueda cubrir a la perfección bajo la apariencia de inocencia y honestidad. Adaptando nuestras palabras, lograremos brillantemente adquirir nuestra imagen, y cualquier externalidad particular de nuestra persona, en una manera que parece similar a la de aquellos que son creídos hermosos y moderados²⁰.

Momo, y en especial este fragmento, ha sido sostenidamente interpretado como síntoma de una batalla librada al interior de Alberti²¹: Al humanista, al tratadista de obras como el *De re Aedificatoria* y que exige esquemas racionales, le es superpuesta la figura del artista y creador de obras como *Momo*, una

forma de alter ego que constata, siempre con una cuota de humor, lo frágil de las bases que parecen sostener el mundo²². En ese sentido, bien es posible afirmar que hay dos Renacimientos en Alberti: de un lado un anhelo de volver a nacer Burckhardtiano²³, del otro, un 'ocaso glorioso'²⁴. La historia de Caronte y Gelastus evidentemente pertenece al segundo escenario: mundos donde razón y locura, máscaras y rostros, luz y oscuridad se intercambian de manera que la propia realidad resulta ambigua, evanescente y resbalosa²⁵. Y es que para este Alberti, la fe ciega en la razón humana, materializada en el frenético deseo de dominar la naturaleza, sólo puede esconder que "la naturaleza que verdaderamente hay que vencer es la del animal hombre"²⁶. Entre nosotros hay monstruos enmascarados; entre nosotros hay lobos y no los 'vemos' [FIG. 01].

A propósito de lobos, Giovanni Di Paolo Rucellai fue un hombre de considerable patrimonio y poder durante la Florencia del siglo quince. Una serie de intrigas familiares vinculadas a las también poderosas familia Strozzi y Medici lo hicieron abocarse casi con exclusividad a los patronazgos artísticos, teniendo un especial interés en la arquitectura²⁷. Como evidencia de aquello: el Palacio Rucellai, ubicado en la Via della Vigna Nuova. Para el proyecto, Rucellai recurre precisamente al autor del Momo, un arquitecto ya conocido por haber trabajado con él durante la intervención de la fachada de Santa Maria Novella. El encargo consistió en unificar una serie de ocho lotes, otrora de distintos dueños vinculados a la familia Rucellai, a través de la superposición de una fachada común hacia la Via de la Vigna Nuova²⁸. La estructura interna del edificio, hasta donde se sabe diseñada por Bernardo Rossellino, debía esconderse tras una máscara que simbolizara hacia la calle principal todo el poder de Giovanni Di Paolo y su familia.

Usualmente, la fachada del Palacio Rucellai ha sido caracterizada como un temprano ejemplo de arquitectura muraria y de la aplicación de órdenes clásicos a través del uso de pilastra. Sino el primero, el Palacio Rucellai es uno de los nóveles ejemplos de arquitectura doméstica con estos rasgos y mucho tiene que ver con el propio Alberti. Sumado al interés por la cultura arquitectónica griega, el genovés mirará con suma detención la arquitectura romana; lo hará a tal punto que situará al centro de su vocabulario el muro y no la columna (como podría ser el caso de Filippo Brunelleschi). Este reordenamiento conceptual, contrario al canon helenístico, se hace explícito cuando Alberti afirma que, en realidad, la columna no es otra cosa que una parte de muro. A partir de esta declamación, se concatenan una serie de consecuencias de relevancia para el estudio de nuestro caso [FIG. 02].

La primera implicancia es formal. Dado que la columna no es otra cosa que un muro, no existe ninguna razón para mantener la forma cilíndrica de la primera. La necesidad de continuidad, inherente a la construcción muraria, lleva a que hacer descansar un arco de sección cuadrada – el cual es obviamente una continuación de muro – en un pilar cilíndrico, no tenga sentido²⁹. Del cruce de referencias históricas

disímiles – de un lado el muro romano y del otro la columna griega – emerge uno de los grandes legados de Alberti: la pilastra.

Con la ubicación de la columna al interior del muro, hay también una reevaluación del rol a cumplir por la primera. En el libro VI del *De re Aedificatoria*, Alberti explica que "en todo el arte de construir el principal elemento de ornamentación radica, con seguridad, en la columna"³⁰. Es decir, no sólo la forma de la columna debía ahora supeditarse a la morfología del muro, sino que la propia naturaleza de la primera es redefinida como "algo accesorio, un aditamento más que un elemento consustancial"³¹. La columna es ahora un motivo (un orden) a imprimir sobre el muro superficialmente. En la arquitectura del *De re Aedificatoria*, la columna, actualizada en la pilastra, es por naturaleza ornamental.

Esta segunda implicancia es ambivalente. Si por un lado el rótulo "ornamental" puede parecer peyorativo, precisamente porque el ornamento se trata de una representación no sustancial, de un cosmético que flota sobre el ente ornamentado, su uso se vuelve crítico³². Si volvemos sobre el Palacio Rucellai la sensación de inseguridad no puede sino crecer. El muro impide establecer claras conexiones entre interior y exterior; las pilastras, por lo tanto, pueden ser tanto representaciones del interior como puro artificio. Desancorada del interior del edificio por el muro, la ornamentación puede dibujar libremente hacia el exterior y, en el peor de los casos, estos dibujos pueden engañar.

Probablemente a consciencia de lo problemático que podía llegar a ser un ornamento absolutamente desarraigado, Alberti ya en el libro III del *De re Aedificatoria* afirma que las columnas y pilastras actúan como huesos porque son las que soportan el techo y las vigas³³. La afirmación no puede dejar de sorprender: al parecer, las pilastras y columnas son simultáneamente ornamentales y estructurales.

Lamentablemente, Alberti nunca resuelve explícitamente la paradoja anterior. No al menos en el *De re Aedificatoria*. Existe un pasaje bastante conocido en *De Pictura*, tratado análogo a su texto sobre arquitectura, donde Alberti expresa un asunto revelador. Discutiendo acerca del método que debe utilizar un pintor en la representación de un cuerpo, dice:

Pues es necesario contar con una conformidad para el tamaño de los cuerpos, para lo que ayuda, al pintar un ser vivo, primero esbozar los huesos, pues éstos, como se curvan mínimamente, siempre ocupan una cierta posición. Después es necesario añadir los nervios y los músculos, y luego revestir los huesos y los músculos con carne y piel. Pero en este punto, quizás algunos objeten lo que dije más arriba, que al pintor no le concierne lo que no es visible. Y están en lo cierto, pero así como, para un hombre vestido, es preciso dibujarlo antes desnudo y luego envolverlo en ropas, así también

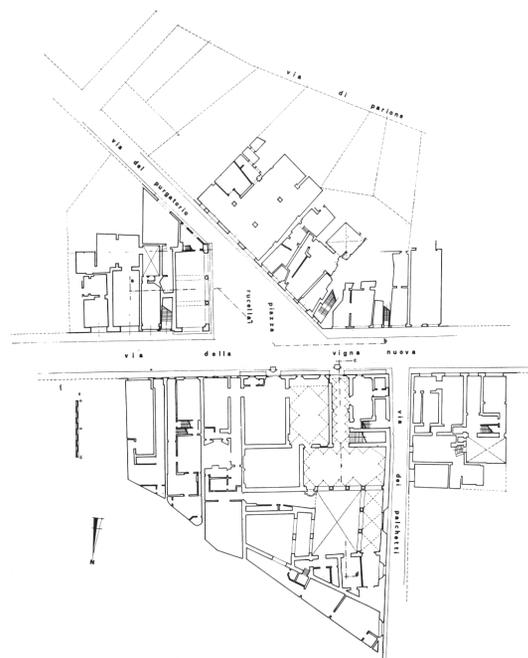


FIG. 01: Ubicación y planta del Palacio Rucellai. En: Franco Borsi, Leon Battista Alberti, Opera Completa, 1973. (Archivio Electa, Milán)

para pintar un desnudo es preciso situar primero los huesos y los músculos, que luego cubres de carne y de piel de modo que no sea difícil percibir la posición de los músculos. Y, como la misma naturaleza muestra claramente todas estas medidas, así el pintor hallará no escasa utilidad en reconocerlas en la misma naturaleza el mismo³⁴.

Más allá de cualquier referencia mimética clásica y del deseo del arte en general de formar parte del orden universal al que el cuerpo humano ya pertenecía³⁵, hay en la cita anterior ciertos aspectos iluminadores. Si consideramos que la fachada del Palacio Rucellai no es otra cosa que una superficie adornada, una pintura, y que, para Alberti, la arquitectura casi literalmente se encuentra formada por huesos, piel y vestimenta (las columnas y pilastras son, después de todo, los 'huesos' de cualquier edificio) entonces, es posible afirmar que el proceso al que el genovés se vio enfrentado en el diseño de dicha fachada no dista en demasía del de representar un cuerpo; o más bien, de vestirlo. Alberti, siguiendo su propio consejo a los pintores, debió trazar el esqueleto de la obra, aún si éste no fuese de su autoría, y luego debió cubrirlo "de modo que no sea difícil percibir la posición" de él. Y es que hacer aparecer lo esencial en lo superficial o, en términos concretos, que el trazado comparezca en la superficie de los muros, significa volver visible y por lo tanto cognoscible el principio ordenador de la obra, en el caso de Alberti: su trazado o

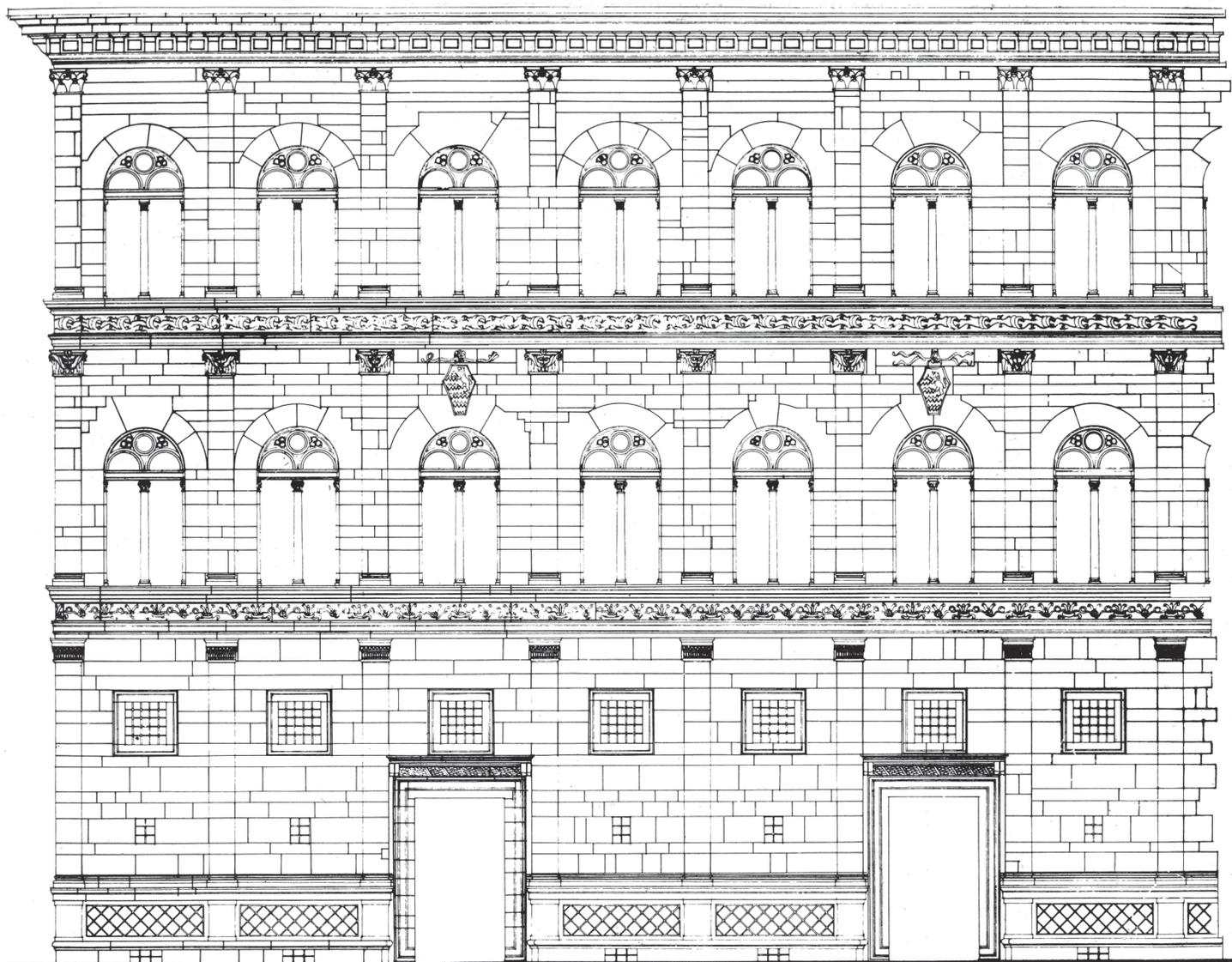


FIG. 02: Fachada del Palacio Rucellai. En: Franco Borsi, Leon Battista Alberti, Opera Completa, 1973. (Archivio Electa, Milán)

lineamiento³⁶. La indisociabilidad de la conformación y el aspecto, del trazado y la fachada (ornamentación incluida), garantiza “una perfección que destaca por naturaleza, que estimula el espíritu y se percibe inmediatamente, si se da”, pero que, y como dirá el propio Alberti, “si no se da, se echa mucho en falta”³⁷. El rol de la pilastra es representar hacia el exterior el lugar del esqueleto de la obra, su trazado y orden interior; la pilastra es ornamental y estructural precisamente porque su tarea es volver a presentar la estructura, esta vez como fenómeno sensible.³⁸

Nada de esto sucede en el Palacio Rucellai. El orden externo del edificio, y en particular la modulación de las pilastras, parece un asunto absolutamente independiente del trazado de la obra. Así mismo, la proximidad entre pilastras es llevada a un límite casi absurdo. Como si el interior se constituyese a partir de una serie de habitaciones levemente más anchas que la medida de cada ventana, la fachada del Palacio Rucellai establece un juego de figura

y fondo donde el muro, las fenestraciones y las pilastras se intercambian de manera evidentemente problemática³⁹. Pero entonces, ¿por qué tanto interés en el *De re Aedificatoria* por regular aquello desregulado en Rucellai?

Así como en la historia de los lobos con apariencia humana, la primera condición de cualquier máscara es disimularse a sí misma. La razón de ser de las máscaras humanas utilizadas por los monstruos es la de no parecer máscaras y la de parecer rostros. Máscara sólo es aquello que oculte su ser y, al mismo tiempo, pretenda ser aquello que en realidad oculta. Visto desde ahí, el *De re Aedificatoria* es una máscara en sí mismo, una máscara ubicada sobre edificios como el Palacio Rucellai. La arquitectura es enmascarada por una teoría que disimula su simulación: nadie podría suponer equivocadamente el interior conociendo sólo la fachada hecha por Alberti sin que antes Alberti mismo nos haya invitado a suponer el primero de la segunda.

Al igual que a la máscara del teatro Helénico se le demandó representar aquello que ocultaba, la arquitectura también ha vivido desde hace algún tiempo el mismo proceso. El *De re Aedificatoria* fue sólo el comienzo del descrédito que suscitará más adelante cualquier interés en ornamentar las superficies, escepticismo que parece siempre ampararse en la urgencia por reconstruir el nexo entre interior y exterior y, en última instancia, por ser ‘profundo’. El problema es que cualquiera puede simplemente parecerlo. Mientras exista la exigencia ética de abrir la máquina de la arquitectura a la inspección, una fascinación casi morbosa por exponer las funciones internas de los edificios como modelos anatómicos y una valoración de la transparencia como epítome de la moralidad social⁴⁰, arquitectura y máscara se encontrarán indisolublemente ligadas. Y es que en tanto se exija lo real, podremos mentir. ¿Sigues ahí? Si es así es porque entendiste que no hay nada malo en ello.

9. BARTHES, Roland. "Representation", 83.
10. TEYSSOT, George. "Mapping the Threshold: A Theory of Interface". *AA Files*, no. 57 (2008), 12.
11. Tschumi explica exactamente esto en uno de sus Advertisement.
12. EVANS, Robin. "The Rights of retreat and the Rite of exclusion". *Translations: from Drawing to Buildings*. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997), 45.
13. Basta con recordar el famoso cuento de Laugier para coincidir que un defecto a excluir puede ser un ente no-humano como el mal clima.
14. VENTURI, Robert. AGUIRREGOITÍA, Antón, DE FELIPE, Eduardo (trads.). *Complejidad y Contradicción*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972), 139.
15. LOOS, Adolf. "Principio del revestimiento". En *Escritos*. (Barcelona: El Croquis, 1993), 152-154.
16. *El Momo* o *Momus* también ha sido titulado como *De Principe* a pesar de que no existe evidencia de que el propio Alberti hubiera sugerido ese nombre.
17. Engaños no sólo innatos a su propia naturaleza, sino aprendidos de los mismos humanos en su estadía en la tierra. Una vez llegado a Italia, Momo pretende ser poeta y luego filósofo, siempre con el fin de difundir el ateísmo en la tierra.
18. No casualmente se trata del mismo castigo al que fue condenado Prometeo.
19. Ver ALBERTI, Leon Battista. *Momus*. (Cambridge, Massachussets, Londres: Harvard University Press, 2003).
20. La cita original es "There is no feeling that one cannot cover with perfection under the appearance of honesty and innocence. Adapting our words, we will brilliantly attain our image, and whatever particular externality of our persona, in a manner that seems similar to those who are believed to be beautiful and moderate". Debido a la falta de una traducción oficial al castellano, el fragmento fue traducido por mí. *Ibid.*, 311.
21. TAFURI, Manfredo. *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*. (Madrid: Cátedra, 1992).
22. Ver SVERLIJ, Mariana. "La razón y el absurdo en la obra de Leon Battista Alberti". En *Studia Aurea* 6, (2012), 155-177.
23. El historiador suizo Jacob Burckhardt dirá en *La cultura del Renacimiento en Italia*: "Durante los tiempos medievales, las dos caras de la consciencia – la que se enfrenta al mundo y la que se enfrenta a la intimidad del hombre mismo – permanecían, como cubierta por un velo, soñando o en estado de duermevela [...] Es en Italia donde por primera vez el viento levanta ese velo. Se despierta, así, una consideración objetiva del Estado, y con ella un manejo objetivo de las cosas del Estado y de todas las cosas del mundo en general. Y al lado de esto, se yergue, con pleno poder, lo subjetivo: el hombre se convierte en un individuo espiritual y como tal se reconoce". En BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia* (1946), 119.
24. GARIN, Eugenio. "Interpretaciones del Renacimiento". En *Medioevo y Renacimiento*. (Madrid: Taurus, 1981), 69-84.
25. TAFURI, Manfredo. "Discordant Harmony: Alberti to Zuccari". *Architectural Design* 49 Vol.5/6, (1979), 36-44.
26. TAFURI, Manfredo. *Sobre el Renacimiento...*, 69
27. MACK, Charles R. "The Rucellai Palace: Some New Proposals" en *The Art Bulletin*, no 4, vol. 56 (dic., 1974): 517-529.
28. Sumada a la fachada del palacio mismo, el encargo incluyó la construcción de una loggia al otro lado de la calle.
29. DAMISCH, Hubert. "The Column, the Wall". En *Architectural design* 49 Vol.5/6, (1979).
30. ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. (Madrid: Akal, 1991), 274.
31. *Ibid.*, 246.
32. WIGLEY, Mark. "Untitled: The Housing of Gender". En *Sexuality and Space*. (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992), 327- 389.
33. ALBERTI. *De Re Aedificatoria*.
34. ALBERTI, Leon Battista. "De la pintura". En *De la pintura y otros escritos sobre arte*. (Madrid: Tecnos, 2007), 99.
35. WITTKOWER, Rudolph. *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958), 102.
36. La palabra original "lineamenta" ha sido traducido al castellano como trazado, el cual es definido por Alberti como aquello que "tiene como objetivo el lograr el medio correcto y solvente de ajustar y unir líneas y ángulos con que podamos delimitar y precisar el aspecto de un edificio. Por lo tanto, es labor y función del trazado fijar a los edificios y a sus partes un lugar adecuado, por un lado, una determinada proporción y una disposición decorosa, por otro, y una distribución agradable, de modo que la conformación entera del edificio y su configuración descansen ya en el trazado mismo". En ALBERTI. *De Re Aedificatoria*, 61.
37. *Ibid.*, 396.
38. También en el primer capítulo del Libro I, Alberti dirá: "Y el trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos, en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de sus componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas". *Ibid.*, 61.
39. DAMISCH, Hubert. "The Column..."
40. Ver VIDLER, Anthony. "Transparency". En *The Architectural Uncanny*. (Cambridge: The MIT Press, 1992).

NOTAS

1. Pensé bastante en discutir esta posibilidad en primera persona (*¿Puedo yo?*). Al final, decidí dejar la pregunta abierta... por si alguien encuentra motivación aquí.
2. BARTHES, Roland. "Representation". En HOWARD, Richard (trad.). *The responsibility of forms*. (Los Angeles: University of California Press, 1985), 83.
3. En el mundo griego la identidad estaba asociada al oikos griego, es decir, se enmarcaba estrictamente en la esfera doméstica. En contrapartida, el teatro era la antítesis: era parte de la polis.
4. NIETZSCHE, Friedrich. OVEJERO, Eduardo (trad.). *El Origen de la Tragedia*. (Barcelona: Austral, 2013), 80.
5. *Ibid.*
6. NIETZSCHE, Friedrich. JARA, José (trad.). *La gaja ciencia*. (Caracas: Monte Ávila Ed., 1985), 80.
7. Sólo las Bacantes de Eurípides, una obra tardía en la historia del teatro griego y la única tragedia dionisiaca que conservamos hasta hoy, pretendió subvertir este proceso a través de ubicar a Dionisio en el centro de una obra, además de restituir las viejas atribuciones del coro.
8. FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, Freud, Marx". En FAUBION, James (ed.), HURLEY, Robert (trad.). *Aesthetics, Method and Epistemology*. (Nueva York: The New Press 1998), 143.