

# La arquitectura contemporánea frente a los cambios metropolitanos\*

GRACIELA SILVESTRI\*\*

## Abstract

*CONTEMPORARY ARCHITECTURE VIS-À-VIS METROPOLITAN CHANGES. Every architectural work includes an implicit insight into the ways in which human beings inhabit space. However, if we examine the architectural landscape of recent years, we see that the problems of habitation are only addressed analogically to multiply new images. Today's architect seems to have given up on the search for equilibrium among her or his traditional fields of action, which encompassed art, technique and societal concerns. Now they prefer to be construed as artists. The counter-point of the works produced by the so called star system is a gross professionalism, a pragmatic urbanism, or the will to run away from disciplinary frameworks to join social work. This article aims at summarizing architecture's trajectory during the years following the comprehensive criticism of modernist trends.*

**Key words:** architecture, art, metropolitan culture

## Resumen

*Cualquier trabajo de arquitectura lleva implícita una reflexión sobre las formas de habitar humano; pero al observar el panorama arquitectónico de los últimos años se revela que los problemas de la habitación sólo son abordados de manera analógica para multiplicar nuevas imágenes. El arquitecto de hoy parece haber abdicado de la búsqueda de equilibrio entre las esferas tradicionales de su acción, que implicaban arte, técnica y sociedad, para erigirse en artista. La contracara inescindible de las obras producidas por el llamado star system la constituye un craso profesionalismo, un urbanismo pragmático o la voluntad de escapar de los marcos disciplinarios para sumarse al trabajo social. En este artículo se intenta resumir la trayectoria de la arquitectura de los años posteriores a la crítica integral de los modernismos.*  
**Palabras clave:** arquitectura, arte, cultura metropolitana

Cualquier trabajo de arquitectura lleva implícita una reflexión sobre la ciudad o –más genéricamente– sobre las formas del habitar humano. Me refiero a la arquitectura como producto de una disciplina específica, y no como mera construcción –trabajo que sin embargo la funda, y con la que permanece estrechamente vinculada–. Así, los caminos de la arquitectura no sólo operan en la construcción de la ciudad real, sino que se convierten en testimonios privilegiados para el estudio de la cultura urbana.

Pero al observar el panorama disciplinario de los últimos años, plagado de alusiones discursivas a la metrópoli contemporánea, se revela que, con frecuencia, ella es sólo abordada como insumo para nuevas imágenes, lejos de la complejidad que el habitar actual propone. Tomemos por caso dos proyectos de Ben Van Berkel, una tetera

---

\* Artículo recibido el 13/04/07 y aceptado el 17/05/07.

\*\* Instituto del Habitat, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de la Plata, Calle 47 núm. 162 (1900). La Plata, Buenos Aires, Argentina <investig@arqui.faulp.unlp.edu.ar>. El artículo fue escrito en el 2004; considero que las tendencias principales no se han alterado sustancialmente, aunque hoy resulta más notable la fragmentación y menos prometedoras las imágenes de la arquitectura reseñada.

para la casa Alessi y la Estación Central de la ciudad de Arnhem—cuyas formas podrían ser intercambiables—. A despecho de las sugerencias y analogías orgánicas que las imágenes sugieren, Arnhem se cierra sobre sí misma; no puede ser construida por el coro público porque la marca del autor es definitiva. El modelo que la rige es unidireccional, y no es posible imaginar cómo la vida va a transformarla, porque, al igual que la tetera, Arnhem sólo admite desgaste, no transformación.<sup>1</sup>

Pocos son los ejemplos contruidos de este grado de complejidad formal. Sólo algunos programas admiten el esfuerzo tecnológico y económico de materializar los sueños virtuales—monumentos, museos, nudos que representan extensas y anónimas infraestructuras viales; o arquitecturas mínimas y efímeras como stands, quioscos o pabellones de feria—. La realización de estos objetos es ardua, y en su propia materialización niegan las hipótesis de flujo continuo, de organicidad, de levedad o de novedad tecnológica que los autores presentan como justificación. El pabellón para niños de una casa de San Ángel, de Fernando Romero, resume esta contradicción entre imagen etérea, producida fácilmente por medio de la computadora, y forma tradicional de construcción (idéntica a la de la Estatua de la Libertad en las costas neoyorquinas: un esqueleto metálico recubierto). Su pequeña escala y su referencia cotidiana desnudan los problemas: no es posible pensar de qué manera este divertido pabellón será usado por los niños cuando crezcan. La articulación con el resto de la casa—un ejemplo de racionalismo posmiesiano—no está siquiera pensada. Difícilmente nos podemos imaginar su vinculación con el resto de la ciudad.<sup>2</sup> Se dirá que puede ser demolido con facilidad; pero entonces estamos hablando de otra idea de *casas* y de otra idea de *ciudad*: la que ignora la importancia de cierta permanencia en términos sentimentales, cotidianos, identitarios y, sin duda, económicos. Pocos individuos pueden cambiar libremente su lugar de vida; y si algo aprendimos en estos años es que arrasar y construir *ad novum* no es un buen consejo para las políticas de construcción de la ciudad.

Pareciéramos estar en otro de esos momentos tan característicos de la Modernidad tardía en los que el sujeto productor, arrinconado por un horizonte tecnológico y científico del que no participa activamente, se

postula como Artista y se recluye en la apariencia; el momento en que la apariencia deja de aludir al mundo de objetos y se alimenta a sí misma; pero también cuando la imagen alcanza su mayor eficacia en los procesos económico-sociales. Esto trae incalculables consecuencias para la disciplina arquitectónica, cuya forma se estableció persiguiendo el equilibrio de lo bueno, lo bello y lo útil—entre la construcción física y la imagen proyectada; entre la permanencia de sus objetos, que hablan al presente del pasado, y la perenne voluntad de cambio que la misma idea de proyecto representa.

Las repercusiones también son inmensas para nuestra idea de ciudad. La elaboración arquitectónica de la vida urbana actual—de lo que se supone que “es” o a lo que se supone que va—propone experiencias distendidas, tenues, intercambiables, blandas, siliconadas, sin rugosidades, sorpresas, rémoras ni contradicciones. Aunque el *star system* de la arquitectura actual se deriva de la revuelta contra la *arquitectura moderna* cuyos inicios se remontan a 1970, poco tiene que ver con las valencias críticas que llevaron a tantos a interrogar el pasado, la *identidad* o la mecánica del lenguaje arquitectónico. Quien con mayor inteligencia expresa el cambio de situación es Rem Koolhaas en su artículo “La ciudad genérica” (1997). Koolhaas, uno de los principales referentes del llamado *posmodernismo*, que se integra sin solución de continuidad a las *nuevas vanguardias*, revela sus antecedentes en la ironía despiadada con que describe la situación actual. Una situación a la que no pretende oponerse, sino aclarar con desencantadas propuestas que la expresan retóricamente. Para él, esta *ciudad genérica* (para otros *Megacity*, *Edge city*, *postciudad*) “es lo que queda después de que grandes sectores de la vida urbana se pasaron al ciberespacio” (Koolhaas, 2006: 15). La identidad es “como una ratonera en la que más y más ratones tienen que compartir el cebo original”, la cárcel de un centro; la originalidad no existe y la otredad es un campo de golf; no hay raíces porque esta ciudad es “multicultural” y permanentemente móvil—atravesada por multitudes sin destino de radicación—; la calle ha muerto (el espacio público ha muerto, coincidiendo con los “frenéticos intentos de resurrección”); la cultura es lo redundante; su gobierno es necesariamente autoritario aunque su invisibilidad permite ignorarlo. Ante esta situación,

<sup>1</sup> Ben Van Berkel (Holanda, 1957), fundador junto con Caroline Moss de UN Studio, es uno de los arquitectos más conocidos de la generación que se formó con los maestros del “deconstructivismo” arquitectónico. Aunque, como ellos, hace hincapié en la búsqueda lingüística, propone una ruptura con el pasado para rearmar, con base en las tecnologías digitales, nuevos efectos espaciales. No se trata de una operación disolvente y crítica, sino componedora de nuevas coherencias, de alto impacto mediático. Entre sus obras recientes más difundidas se encuentra el museo para la Mercedes Benz.

<sup>2</sup> El arquitecto mexicano Fernando Romero es autor, junto con Jean Nouvel y Rem Koolhaas, del nuevo Museo Soumaya, cuya inauguración está prevista para 2010.

Koolhaas se entusiasma y escribe su guión: el guión que se espera al salir del cine, y no al entrar, como ejemplifica con potente metáfora al final de su artículo. El guión de esta ciudad que supuestamente ha abandonado la representación es el de una “agencia matrimonial: encaja con eficacia la oferta y la demanda”. Como Ben Van Berkel o Fernando Romero, pero con una claridad de la que ellos carecen, se entrega a *lo que es* y lo representa con la nueva metáfora: *China*, la China que, siendo la otredad hasta anteayer, es hoy, para Occidente, el futuro –indistinto, masivo, autoritario, con el rojo de las banderas históricas convertidas en *souvenir*.

Koolhaas inició su carrera en el momento de giro de la arquitectura hacia el Arte (con mayúsculas: no *oficio* sino voluntad del Genio, fundante de lo nuevo). Pero advirtió que la ruptura que avalaría su genio necesitaba postular un horizonte de transformación radical, y no un pantano de eterna repetición de lo clásico o lo moderno. Se sumergió así, como Ludwig Hilberseimer o Hannes Meyer, en lo que postuló como realidad de la ciudad contemporánea, aceptando provocativamente algunos de sus rasgos. Es tan moderno como lo fueron los protagonistas de las vanguardias heroicas. La diferencia es *moral*: acepta lo que viene y lo representa a cabalidad –y no juzga, ni para bien ni para mal, el futuro–. Sus proyectos carecen de resistencia porque carecen de las esperanzas que movían aun a los más duros representantes de las vanguardias.

Fuera del debate específico, se sigue construyendo arquitectura: la profesión replica unos años después lo que fue impuesto por la avanzada arquitectónica; el urbanismo mantiene una voluntad pragmática, con intenciones transformadoras a corto plazo, sin reflexionar sobre estos temas centrales; la legendaria voluntad social del arquitecto no ha dejado de sumarse a las búsquedas biempensantes de algunas líneas de las ciencias sociales, sin lograr otra cosa que replicar ranchos, casitas o palomares. Los instrumentos de este arte en cierto modo arcaico no están hechos para diluirse ni en la tecnología ni en la reforma social: su lugar es, ante todo, el de la representación del habitar humano a través no sólo de objetos contemplables, sino vivibles.

Desde el punto de vista de su naturaleza artística, es posible pensar la producción actual de arquitectura desde las premisas de Adorno, quien expuso la dialéctica moderna de las artes en los dos últimos siglos, desarmando la idea de que existe tal cosa como posmodernismo.

En el siglo XIX la apariencia estética se convirtió en fantasmagoría [...] su carácter apariencial se fue robusteciendo hasta convertirse en absoluto; es esto lo que oculta el

término hegeliano de religión del arte [...] el arte moderno se rebeló después contra la apariencia de la apariencia que es pura nada [...] en gran parte la dialéctica del arte moderno es su tendencia a sacudirse el carácter apariencial como el animal sus cuernos demasiado crecidos [pero] la consecuencia de esta rebelión ha sido que las obras han retrocedido hasta convertirse en meras cosas como castigo de su *hybris* de haber querido ser más que arte [...] *La barbarie literal y la culpa de la fantasmagoría están inseparablemente entrelazadas* (Adorno, 1983: 85-86).

Pero Adorno habla desde el Arte, y así se encuentra con un punto ciego, sin pasado ni futuro –las obras de arte son, para él, *mónadas sin ventanas*–. No me interesa ya hablar desde esta posición, aunque reconozco en ella verdades sustanciales; ayuda a comprender, precisamente, en qué sentido la arquitectura más publicitada, a pesar de sus reparos más cínicos, continúa moviéndose en el horizonte estético tradicional, buscando en el Arte sus seguridades. En consecuencia, no extraña que muchos arquitectos se entregaran a la filosofía.

Pero el pensamiento arquitectónico no puede sino ser analógico, y así las sugerencias de una filosofía fragmentaria se tradujeron en invenciones plásticas, pero no en instrumentos para pensar. Por otro lado, la arquitectura nunca pudo expulsar del todo, aunque lo intentó, la determinación técnico-social que la ancla a otras esferas del trabajo humano y la separa drásticamente del mundo espiritual. Es cierto que, si en algo importó la arquitectura al pensamiento de las ciencias humanas y sociales, es en su carácter representativo que, sorprendentemente, se realizaba en el mundo. La brutal materialidad de los objetos construidos se convirtió, en este juego equívoco de espejos, en metáfora del mundo actual.

Para su desgracia o para su suerte, la arquitectura es propositiva. Mientras las artes visuales y las letras recorrieron durante el siglo XX un camino negativo –la crítica al estado de las cosas a través de la apariencia “libre”–, el proyecto de arquitectura, aunque se resuelva en un croquis genérico, es por naturaleza constructivo. El lenguaje arquitectónico, de extrema abstracción, sólo puede ser comprendido en el interior de su tradición y, cuando el objeto es construido, adquiere una silenciosa vida propia, independiente de las intenciones del autor. Pero en la arquitectura ha permanecido una dimensión simbólica que los trabajos de ingeniería no tienen. De tal manera que la cultura arquitectónica de estos años ha ofrecido en su conjunto una notable ambivalencia: aun las críticas más acérrimas al estado de cosas se han convertido en nuevos seductores lenguajes aprovechados sin problemas por los medios de comunicación.





## Paradojas de la libertad: del lenguaje al mercado

Esta primera formación que describo ofrece sus productos más brillantes en los primeros años de la década de los noventa: el Museo Guggenheim de Bilbao es la obra más reconocida por no especialistas. Pero sus principios, aunque no necesariamente su expresión concreta, se amasaron decenios antes: es en la emergencia de lo que la prensa especializada ha llamado Escuela de Nueva York, en los setenta, en donde se encuentra la tensión que conduce a resolver en el plano lingüístico los problemas que adquirieron plena visibilidad con la debacle del modernismo. Y no es la trayectoria de Frank Gehry, sino la de Peter Eisenmann, la que ilustra con precisión los avatares de la culta formación neoyorquina –que incluía, por cierto, un activo grupo argentino–.<sup>3</sup> Manfredo Tafuri, en un recordado artículo titulado “Las cenizas de Jefferson”, hablaba de *la frivolidad del rigor*: porque en efecto se desarrollaba un juego riguroso, y, como Derrida dijera poco tiempo antes, lo frívolo nace de la separación del signo y su referente (Tafuri, 1976). Lo frívolo será su destino, aunque ninguno de sus protagonistas pretendieron abonarlo.

No sorprende que la arquitectura haya asociado lo que antes se llamaba *estilo* a lo que ahora se mienta como *lenguaje*. Sus lecturas inspiradoras se buscaban en la tradición filosófica francesa que partía de la lingüística general de Saussure, cruzada con los escritos de posguerra de Heidegger –que, desde que se formularon, causaron gran impacto entre los arquitectos–. La “cárcel del lenguaje” se tomó como metáfora de las formas de composición y expresión de la arquitectura, basadas en la geometría cartesiana; los ejercicios de investigación de la estructura geométrica clásica y moderna se convirtieron en afán deconstructivo. El mismo nombre de este movimiento (uno de los últimos que puede ser pensado como tal) fue sugerido por un párrafo de Derrida:

en el interior de la clausura, a través de un movimiento oblicuo [...] corriendo el riesgo de volver a caer más acá de

lo que se deconstruye, es preciso insertar los conceptos críticos en un discurso prudente y minucioso, marcar las condiciones, el medio y los límites de su eficacia, designar rigurosamente su pertenencia a la máquina que ellos permiten *deconstruir*, y simultáneamente la falla que se entrevé, aun innombrable, el resplandor más allá de la clausura (Derrida, 2000: 20).

La arquitectura popularizó la deconstrucción. Estamos hablando de imágenes, de metáforas: no existe ninguna gramática convencional, ni letras, ni palabras, ni lectura unívoca de las formas. Aunque la articulación con este núcleo de ideas iluminó aspectos naturalizados de los modernismos, permitiendo una mayor comprensión de sus operaciones, descuidar la diferencia clave entre operaciones literarias y arquitectónicas llevó a ignorar que el lugar desde donde se hacían estas manipulaciones no sólo no cambiaba, sino que acentuaba aquella clausura que se buscaba quebrar.

Sin embargo, las promesas de que por este camino emergería un *resplandor* fueron especialmente eficaces en el plano retórico. Buen provecho sacó de este acervo Daniel Libeskind en el Museo Judío de Berlín, utilizando la metafórica del Antiguo Testamento, el Libro que “se ha perdido irremisiblemente”, como imagen a la vez arcaica y contemporánea.<sup>4</sup> El edificio está planteado como una colección de escenografías de poderoso patetismo. La escalera que remeda el sueño de Job, en el texto coronada por ángeles y culminando en el resplandor divino, concluye en una pared muda, que representa el silencio de Dios. Otras escenas aluden al jardín del Paraíso o a las heridas siempre abiertas del Holocausto; la misma planta del edificio fue imaginada en el cruce de partituras de Schoenberg, líneas quebradas recordando los itinerarios de Benjamin que no conducen a ninguna parte, refiguraciones de la estrella judía.

Con estas alusiones, Libeskind situaba el campo político-moral en que se moverían las operaciones de los arquitectos estrella durante la década de los noventa. Esta nueva contestación a la Modernidad ya no apelaba a imágenes pueblerinas y nostálgicas; tampoco a Las Vegas o Disneylandia –las preferidas por la generación pop–. Se movía en la deconstrucción de la tradición

<sup>3</sup> Peter Eisenman (Newark, 1932), descendiente de judíos alemanes emigrados a Estados Unidos, es sin duda uno de los personajes centrales de las últimas cuatro décadas en lo referente a la arquitectura. En diversos emprendimientos avaló un estrecho intercambio con las tradiciones europeas. Es autor, entre otras obras, del actual monumento conmemorativo del Holocausto en Berlín, proyectado inicialmente junto al escultor Richard Serra.

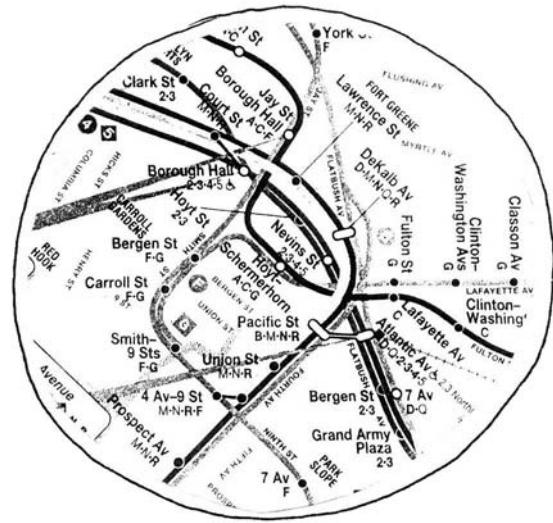
<sup>4</sup> Daniel Libeskind (1946), arquitecto de origen polaco, ciudadano estadounidense por adopción, estudió música en Israel y Nueva York (su destreza como intérprete es comentada en sus biografías, ya que se entronca con su imaginario proyectual). Su formación como arquitecto está relacionada con la trayectoria de Eisenmann (estudió en la Cooper Union antes de graduarse en Essex, Inglaterra). En 1990 abre su estudio en Berlín, después de haber obtenido el primer premio en el concurso del Museo Judío, y en 2003 gana el concurso del Ground Zero, alcanzando fama más allá de los círculos vinculados al arte y la arquitectura.

moderna, en la que necesitaba fundar su poética para avanzar. Leídas desde la cultura arquitectónica, las formas de Libeskind remiten directamente a la experiencia de aquellos pocos años luminosos en que la vanguardia soviética parecía a tono con el comunismo utópico. Las formas de la escalera del sueño de Job son en realidad una reinterpretación de la escalera con que Konstantin Melnikov estructuró el pabellón soviético en la exposición de París, en 1925. Pero esta referencia es la única que Libeskind no explica en el video que, hasta hace poco tiempo, guiaba a los visitantes del Museo Judío: porque, de hacerse explícita, lo convertiría en un esteta manierista, antes que en artista inspirado por el silencio sagrado.

Fue alto el precio de la libertad que les fue otorgada a los arquitectos, basada en la oposición a la "dictadura" del canon moderno. Por un lado, se asistió al paulatino olvido de las reglas del arte que habían posibilitado ejercer una crítica específica a la operación arquitectónica. La arquitectura se convirtió en ilustración directa de las imágenes creadas en otras sedes; de manera señalada, de las poderosas imágenes filosóficas de fin de siglo (la hiperrealidad de Baudrillard, las *mil mesetas* de Deleuze y Guattari). Una retórica expuesta con brillantez por Libeskind en su anteproyecto del Ground Zero, modélico para los parámetros de un creativo publicitario: sólo necesitó ser difundido por Internet para que se constituyera en una pieza más del frente de apoyo de la guerra que abrió el milenio, aunque la memoria descriptiva celebrara la vida. Que este proyecto no se construyera tal como estaba previsto carece de importancia: el concurso perseguía otra cosa.

En relación con esta nueva retórica, la arquitectura se sumergió radicalmente en el mercado. La potencia pública de estas figuraciones no sólo encajaba bien con el mundo resuelto en imágenes de imágenes, sino en concreto con el nuevo urbanismo, que de Barcelona en adelante había colocado el valor del monumento (o de la obra de arquitectura de gran impacto retórico) como recurso central en el impulso de la economía de las ciudades.

Este aspecto no pasó desapercibido a la crítica de finales de los noventa. Sólo que mientras la generación de Eisenmann, de distintas maneras, intentaba preservar un espacio de libertad que casaba con las viejas premisas ético-políticas, la generación que maduró con el muro ya caído no tuvo el menor problema con el mercado.



Puede notarse el cambio al revisar dos publicaciones separadas por muy pocos años. La primera es la que Anyone Co. realizó en Buenos Aires en 1996, prevista desde 1992: *Anybody*.<sup>5</sup> El libro abre con la foto de una marcha de las Madres de Plaza de Mayo, por lo que las correctas intenciones político-sociales quedaban claras, como también la elección de una ciudad en donde el cuerpo fue objeto concreto de manipulación violenta –el momento en que verdaderamente cesan las palabras–. Todavía el marco ideológico era claro: las sucesivas conferencias intentaban desde 1991 introducir en arquitectura cuestiones no específicas (indeterminación, multiculturalismo, género, virtualidad), centrales para las reflexiones contemporáneas en ciencias humanas. Pero 1996 resultó un año de quiebre, ya que mientras la vieja guardia arquitectónica insistía en las condiciones políticas e ideológicas concretas de las operaciones arquitectónicas, la nueva generación se había desplazado francamente en favor del puro impacto de la imagen. Los que trabajaron en momentos posteriores cambiaron de referencias metafóricas (que de manera sucesiva o simultánea se fijaron en la lectura topográfica como eco de la tierra devastada, en la analogía programática, utilizando diagramas con múltiples variables como inspiración de la forma, o en la analogía tecnológica), pero toda una forma de producir imágenes de arquitectura, facilitada por la computadora, se había puesto inexorablemente en marcha. El rigor del juego

<sup>5</sup> La publicación forma parte de una serie que resume los encuentros de arquitectos e intelectuales en diversas ciudades del mundo promovidos por la Anyone Co., fundada en 1991 por Peter Eisenmann y Cinthya Davison. Participaron, en diversas instancias, intelectuales clave en los estudios culturales norteamericanos, como Fredrik Jameson, y filósofos de moda, como el ex arquitecto Paul Virilio.

del que hablaba Tafuri fue olvidado sin remedio; las largas y costosas lecturas se remplazaron por fragmentos digeridos, del mismo modo que la dificultad del dibujo, que prefiguraba la dificultad de la construcción, ya no ponía aparentemente ningún obstáculo a la imaginación.

Durante algunos años, las quebradas arquitecturas de la deconstrucción dieron paso a los amorfos *blobs*, de los cuales el citado ejemplo de Romero resume los problemas. Ellos ofrecían todas las metáforas antieuclicdeanas posibles: fluencia, amorfismo, mutación en la serie construida por computadora, multiplicidad, apertura.

Greg Lynn escribía en 1996:

*The amorphous or formless would constitute a new architecture an architecture that would no longer be considered architecture because it could not have, by definition, a descript form or geometry that preceded the building. Blobs [...] are an advanced body type, and advancement from the identical to the different, from predetermined hierarchy to assemblage, and from repeatable identities to unfolding processes of becoming.*<sup>6</sup>

Donde Eisenmann se retiraba con modestia, porque sabía que *lo nuevo* podía entreverse, pero no *nombrarse*, ni menos *producirse*, en la medida en que el mundo colocaba un horizonte por fuera de las voluntades individuales, Greg Lynn decidía que había alcanzado su meta. Ninguna referencia ya a las condiciones concretas en que transcurría la vida urbana, aún menos a las particularidades y contrastes de los distintos lugares del mundo, sólo la hipertrofia heideggeriana de los ciclos larguísimos, tan largos como para obturar cualquier diferencia, cualquier evento, cualquier temporalidad concreta.

Pocos años después, en 1999, Alejandro Zaera Polo publicó en la revista española *El Croquis* una cartografía del estado de las cosas que sirvió en los años de cruce del milenio como guía de tendencias (Zaera, 1998: 308). Su estudio (Foreign Office, con Farshid Moussavi) había obtenido el primer premio por la Terminal de pasajeros del puerto de Yokohama (Japón) –finalizada en 2002–, cuando viajó a Buenos Aires para participar en *Anybody*. Junto con Lynn, representaba a su desprejuiciada y nada ingenua nueva generación, que conocía bien la mecánica del campo.

La empresa de Zaera Polo iba más allá de lo que sugiere la palabra cartografía (ya entonces convertida en jerga sociocultural junto con otras metáforas geotécni-

cas). Poseía el mismo pulso optimista de tantos textos de críticos de arte y curadores de hoy –aquellos que, abdicando a las taxonomías modernas, se lanzaban a celebrar la pluralidad con espíritu descriptivo–. Pretendía ofrecer un instrumento para moverse en el mundo de la “alta arquitectura”: de aquí que elija, consciente del pequeño escándalo, un “modelo de mercado” en lugar del “modelo de burocracia” que habría caracterizado la crítica clásica. Abundaba sobre cuestiones metodológicas, como si se tratara de un ensayo académico –ciertamente delirante–: el criterio del mapa está extraído, dice, de las observaciones de especialistas en mercadotecnia que, reconociendo que la suma de los mercados nicho es cuantitativamente mayor que la de los mercados mayoritarios o estratificados, señalan que resulta potencialmente más productivo invertir en los dominios inexplorados que en las áreas que ya probaron sus beneficios. El mapa buscanichos, con sus instrucciones de uso, “no es un instrumento para saber lo que se lleva, sino lo que todavía no está explotado”. Pasará luego a describir mediante una serie de oposiciones (poder/potencia, determinación/indeterminación, expresionista/maquínico, etcétera) los campos de fuerza en que se moverían los arquitectos más renombrados o las obras de mayor interés. Zaera pretende que una revista de arquitectura deje de leerse como una colección de ideales que deben copiarse, para constituirse en “un sistema de información” similar al de los avisos clasificados. En homenaje a la originalidad de Zaera, debo decir que nunca un crítico se había colocado de manera más ferviente a la par de una vendedora de Avon.

Sin embargo, Zaera va más allá de los críticos que celebran la idílica pluralidad del arte actual ignorando deliberadamente que no existe libertad de elección en un campo sobredeterminado por un complicado sistema mercadocrático, más jerárquico –porque es más oscuro en sus procesos– que el del siglo XIX. Sabe bien que no es leyendo estas instrucciones como un arquitecto logrará acumular capital simbólico, encargos importantes, fama y dinero. Pero ya no mienta ni las deliberaciones metafísicas, ni las culpas sociales, ni la misma operación técnica de la arquitectura. A diferencia de aquel artículo de Tafuri, que indicaba la trama de relaciones sociales y culturales en que las propuestas se inscribían, Zaera no da más detalles de los que daría un catálogo de electrodomésticos. “Si estamos interesados en determinado *ethos*, dice, habrá que aumentar la resolución en el mapa en torno a las tareas de práctica en las que estamos interesados (mediando

<sup>6</sup> Intervención de Greg Lynn en el Congreso *Anybody*, Rizzoli/Anyone Co., Buenos Aires, 1996, p. 44.

con) las oportunidades que se detectan en el mapa”. Ésta fue, en efecto, la deriva del mundo que quería entrever el resplandor más allá de la clausura: el *después de la arquitectura* de Lynn se convierte en un desencantado más acá.

En un pasaje de las lecciones sobre estética, Hegel recordaba un hermoso verso de Schiller:

en el ideal y la vida, Schiller opone al mundo real, a sus dolores y sus luchas, la belleza silenciosa y tranquila del mundo de las sombras. Este imperio del mundo de las sombras es el ideal. Los espíritus que en él se aparecen están muertos en la vida real, apartados de las necesidades de la existencia natural, libres de los lazos en que nos retiene la dependencia de las cosas exteriores, de todos los reveses, de todas las laceraciones inseparables del desarrollo en la esfera de lo finito. Sin duda el ideal pone el pie en el mundo de la sensibilidad y de la vida real, pero lo conduce a sí mismo, como todo lo que es dominio de la forma exterior [...] solamente el ideal, libre e independiente en el seno de lo sensible, aparece como hallando en su propia naturaleza su dicha y su felicidad. El eco de la felicidad resuena en todas las esferas del ideal (Hegel, 2003: 72).

El eco de la felicidad resonaba, por cierto, en los trabajos de aquellos jóvenes neoyorquinos, en la misma idealidad del lenguaje al que se retiraron después de 1968, cuando el entero estatuto del arte arquitectónico había sido llevado al extremo de disolución por los últimos estertores vitales de las izquierdas occidentales. Sin separarse, empero, de esta centenaria travesía, que articulaba arte, política de izquierdas y valores éticos –¿o acaso Marx no había asumido el paradigma de la actividad artística libre para pensar el hombre nuevo? ¿Y acaso los jóvenes del 68 no lo habían retomado, pensándose en un nuevo octubre sin Stalin?

En un periplo muy breve, el eco de la felicidad desaparece, pero no las sombras que evocan sombras. “En ninguna otra parte como en la Estética es tan patente la oscura sombra del idealismo, con la muerte de todo lo que no esté dominado por el sujeto [...] la falta de libertad para lo distinto” (Adorno, 1983: 140). La aceptación llana del mercado como ideal (planteado con la abstracción que supuso el ideal de belleza o de libertad) no implica escuchar otras voces, sino multiplicar el dominio, con las peligrosas armas de un tipo de representación que, al volverse material de la vida, convence de la verdad de su modelo.

## Realismos I: las vías del materialismo de izquierdas en los años setenta

En el mismo escenario post ‘68 en el que algunos arquitectos, conscientes de la crisis global de las premisas modernistas, comienzan a desmontarlas con la guía del nuevo pensamiento francés, las tendencias más revulsivas de Italia eligen una vez más la vía del realismo. La palabra había sido utilizada en tantas ocasiones y de manera tan controvertida que recuperarla constituyó una provocación. Como término de caracterización estética, había quedado anclado en el exangüe mundo de la novela del siglo XIX, las columnas stalinianas o los murales de obreros musculosos. No obstante, había sido utilizado antes por las más variadas corrientes de vanguardia: de realismo hablaba Kandinsky en 1912 (un realismo neogoethiano, comprendido como lo fantástico a nivel superior, encarnado en la materia más concreta), pero también Naum Gabo y Antoine Pevsner en el “Manifiesto Realista” de 1920, asociando en este caso realismo con positividad ingenieril. En la pintura, los realismos habían ocupado un lugar preponderante en los años de entreguerras: la *nueva objetividad* berlinesa (Grosz, Dix, Beckmann), los italianos herederos de *valori plastici* (Mario Sironi, Giorgio Morandi, Giorgio De Chirico), la Escuela norteamericana (Edward Hooper, Charles Burchfield). Muchos de ellos inspirarán con su figuración desencantada, casi metafísica, el nuevo realismo arquitectónico. Más recientemente, Italia había asistido al surgimiento del cine moderno con las tendencias neorrealistas, y también este afán testimonial fue el que impulsó la renovación cinematográfica francesa: cuando Bazin hablaba de *montage interdit* lo hacía desde la voluntad de documentar el *tiempo real* sin las manipulaciones de la forma cinematográfica “clásica” –el montaje de Eisenstein o Vertov– (Bazin, 2003: 117). El cine moderno fue central para los renovados realismos, ya que no sólo aparecía libre de culpa política y estética, sino que, al identificar la manipulación del montaje de autor y negarla, permitía a los arquitectos una reflexión sobre sus propios medios de manipulación que, como en el cine “clásico” (paradójicamente, de vanguardia), aparecían naturalizados en la disciplina.

La presentación internacional de la *tendenza italiana* –el nombre que fue dado en un principio al movimiento liderado por Aldo Rossi<sup>7</sup> en la revista francesa AA en 1977, apelaba a una vieja fórmula: *formalismo*

<sup>7</sup> Aldo Rossi (Milán, 1932-1997), cuyo libro *L'Architettura della città* (1979 [1966]) constituye, quizá, la última gran interpretación de la ciudad occidental considerada en la larga duración, fue reconocido internacionalmente en la década de los setenta, mediante algunas obras como el conjunto Gallarate (1969) y el cementerio de Modena (1971-1978). En 1979, construye para la Bienal de Venecia el *Teatro del mondo*, en el que confluyen autobiografía, referencias clásicas y calidad poética.



vs. *realismo*. Quedaba claro que el formalismo al que se referían era el del *International Style* y las derivaciones del ideario moderno tan características de la arquitectura estatal o de los conjuntos de especulación. En esos años no sólo el nuevo realismo criticaba a este adversario agonizante, el movimiento moderno: también, en nombre de la vida, lo habían hecho los situacionistas, que dieron letra al mayo francés, y el populismo de Robert Venturi y Denise Scott Brown que llamaba a aprender de Las Vegas.<sup>8</sup> Aunque muy diversos entre sí, todos colocaban un horizonte preciso: la experiencia de la ciudad tal como se había desarrollado, contaminada, mezclada, potente. Pero mientras el situacionismo apenas había otorgado figuraciones arquitectónicas,<sup>9</sup> las diferencias de los contemporáneos Venturi y Rossi se establecían de manera mucho más concreta: la ciudad italiana que ofrecía la materia para el pensamiento arquitectónico de Rossi era bien distinta de la ciudad americana, con su absoluta e irreverente libertad, su amorfismo, su *kitsch* comercial. La ciudad italiana era la ciudad histórica por excelencia, en donde las ruinas de Roma convivían con los palomares de la época fascista; las iglesias ideales del Renacimiento en la campiña cultivada, con los suburbios descualificados. El panorama de posguerra atravesaba aún campos y ciudades: paisajes de pobreza y ruinas, decadentes nobles junto a estrellas americanas, el paisaje de la Roma felliniana.

De manera que el primer rasgo que este realismo acentuaba era el de una experiencia urbana concreta, tramitada por el cine y la literatura locales. Se trataba de un *realismo narrativo*, antes que de un manifiesto de principios: en palabras de Rossi, “un realismo cotidiano y antiguo” (Rossi, 1977: 41).

Pero decir *ciudad italiana* era tanto como decir *ciudad europea*, inicios de esa civilización –de esa Ciudad, en el sentido más amplio del término– que parecía llegar a su fin. Por lo tanto, el realismo también acentuó

aspectos de la tradición urbana que habían sido desplazados por las vanguardias como obsoletos. Fue entonces cuando el tema del espacio público comenzó a tratarse en su dimensión política –en el sentido arendtiano–; cuando el tejido de habitación popular comenzó a reconocerse en valores arquetípicos de larguísima duración; cuando las continuidades y permanencias de las estructuras se revelaron no sólo como inevitables, sino también como deseables. No era en 1970 el pasado remoto, sino la tradición de lo nuevo, lo que originaba las pesadillas de los vivos. Lo que es comprensible: esta generación había vivido la guerra, cuya potencia tecnológica y burocrática, plenamente moderna, se asociaba íntimamente con la dimensión impensable de las matanzas masivas.

Este es el aspecto del pensamiento de Rossi, sus consideraciones urbanas (desplegadas en *La arquitectura de la ciudad*), que continúa vital en el del urbanismo práctico y en la sensibilidad del habitante urbano medio: no hablaríamos igual hoy de memoria urbana o de espacio público sin la mediación de este texto.

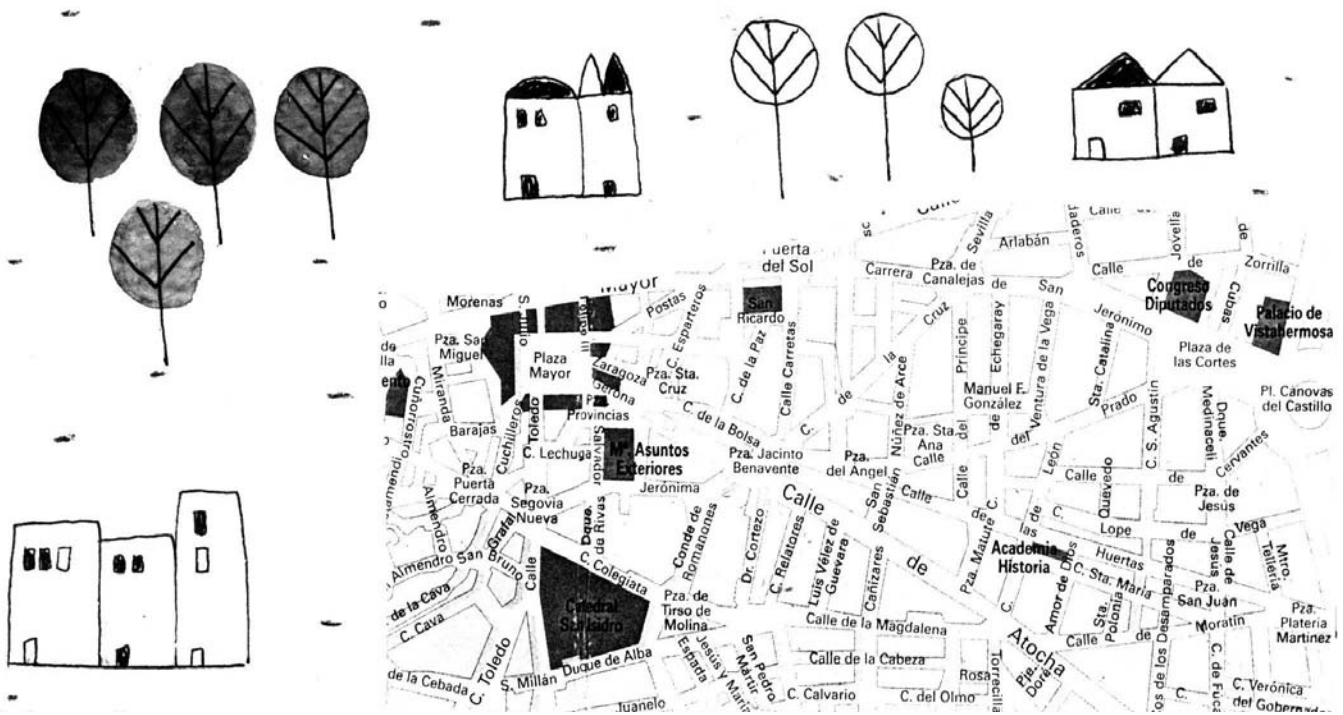
En Buenos Aires, por ejemplo, su alcance fue enorme, tal vez porque, como muchas ciudades sudamericanas, la capital argentina poseía vinculaciones concretas con la tradición europea. Aunque la red infinita de calles, las manzanas trazadas a cordel y las viejas fachadas de las *casas chorizo* habían sido asiduo motivo literario y fuente de nostalgia en el imaginario porteño, carecían de consecuencias concretas en las disciplinas de la construcción. Fue a partir de las disquisiciones de los realismos italianos que Buenos Aires descubrió que en calles, fachadas y manzanas se anclaba su calidad urbana particular. El urbanismo dio entonces un giro radical, incorporando normativamente muchos de los tópicos rossianos, y los actuales ejemplos exitosos, como la ciudad de Rosario, iniciaron entonces su transformación.<sup>10</sup> Rosario es un caso de singular interés para recordar que la “arquitectura de la ciudad” no

Militante del Partido Comunista italiano en la época del eurocomunismo –lo que explica en gran medida su compromiso social y su original apertura–, trazó relaciones estrechas con algunos representantes de la Escuela de Nueva York desde que fue invitado por la Cooper Union –en donde experimentaban Eisenmann y Hedjuk, formando a la generación de Libeskind y Shigeru Ban–. La oposición realismo/formalismo no era, en efecto, tan contrastante como se suele pensar.

<sup>8</sup> Robert Venturi (Filadelfia, 1925) puede considerarse el Warhol de la arquitectura. Pero su contribución fue más importante en el plano teórico que en el de la producción arquitectónica. En 1966 publicó un libro clave para la crítica del movimiento moderno (*Complexity and Contradiction in Architecture*), y en 1972, asociado con Denise Scott Brown, presentó *Learning from Las Vegas*, un texto articulado por la elocuencia de irónicas imágenes: luces de neón, salchichas gigantes, automóviles en el desierto, resultaban más vitales que las estilizadas réplicas del modernismo alemán que había derivado, en Estados Unidos, en *International Style*.

<sup>9</sup> Cuando lo hizo, como en las exhibiciones de Constant, no se distinguía demasiado de las invenciones de sistemas extensibles y móviles, de fuerte impronta neotecnológica, de grupos como Archigram. Restos de este imaginario pueden reconocerse en el Museo Beaubourg.

<sup>10</sup> Rosario, situada en la provincia de Santa Fe, es la segunda ciudad argentina en la escala demográfica. Ciudad puerto, en donde el impacto de la inmigración europea fue aún mayor que en Buenos Aires, posee hoy en día una importante actividad cultural



descansaba sólo, para Rossi, en el mundo construido, sino en una particular articulación con la naturaleza o, más precisamente, con el entorno rural y fluvial: fue desde esta perspectiva que su costa, hasta entonces desaprovechada, se abrió al impetuoso río Paraná.

Las fuentes de Rossi se alejaban de manera decidida del planeamiento, regresaban al urbanismo decimonónico –el del “embellecimiento urbano”–, las geografías históricas, las virtudes del pintoresquismo. No, ciertamente, para olvidar la “lección de los maestros” modernos: ella formaba parte ya de los hechos urbanos que Rossi describió en su autonomía por primera vez. La historia de la arquitectura del siglo xx se engarzaba así en una historia de mayor duración, ostentando como fondo el mundo urbano. Ciudad y arquitectura, en su mutua apelación, constituían además un episodio –relevante, pero no único– de la historia del trabajo humano.

Cuando releemos aquellos textos surgen algunos aspectos que en los años se han difuminado, tanto en lo que se refiere a las fuentes ideológicas del pensamiento de Rossi, como respecto a su poética.

Casi todos los protagonistas italianos de entonces pertenecían al “área comunista”, por lo que el nombre

de realismo podía leerse de manera bastante explícita dentro del debate europeo de izquierdas. Si entre las figuraciones más polémicas de Rossi se encontraban los subterráneos de Moscú era porque la apelación al “realismo socialista” debía ser clara en su versión de *trabajo socialy disfrute de la mayoría*. Las orientaciones eurocomunistas de entonces avalaban un amplio eclecticismo, tan amplio que podía incluir a Heidegger (las menciones rossianas de *lugar* –cualitativo– en vez de *espacio* –extensión neutra, homogénea– revelan estas lecturas). Pero es el giro antropológico de la estética del último Lukács y la Escuela de Budapest, que referencia *lo real* al “mundo de la vida cotidiana”, lo que primó en el horizonte del realismo italiano. En ese tiempo, no sólo la tradición marxista occidental, sino muchos desarrollos independientes de la sociología, se anclaron en el concepto de praxis como objetivación de la facultad expresiva humana, que se traduce en la construcción de un mundo común. Con esto, se desplazaba el paradigma productivista que inclinó tantas operaciones de vanguardia hacia la pura tecnología, y se recolocaba el viejo paralelo schilleriano, que sedujo al joven Marx, según el cual el trabajo artístico –reunión de necesidad y libertad– se transforma en modelo ideal de toda

y artística. La continuidad de las sucesivas administraciones, de signo socialista, desde el inicio de la democracia en 1983, permitió especialmente la recuperación de los espacios abiertos con un sentido no sólo paisajístico, sino también socialmente integrador.

actividad humana. Raymond Williams lo tradujo con elocuencia unos años después: “*there is now at least the possibility of replacing the idea of production by that of livelihood*”.<sup>11</sup>

Este realismo, anclado en una versión del trabajo y del arte que remite a la ciudad occidental, puede ligarse directamente con la descripción que Hannah Arendt hiciera de las actividades humanas colocando en el centro la mítica ciudad griega. En esta versión, el trabajo de nuestras manos (fabricación de cosas estables según modelo), a diferencia del trabajo de nuestros cuerpos (mezcla consumible en función de la pura necesidad), construye la variedad de cosas cuya reunión constituye el artificio humano por excelencia: la ciudad, la cual resulta la base indispensable para pensar la acción humana que caracteriza al hombre como animal político: es el “remedio griego” contra la fragilidad de los asuntos humanos, contra lo efímero de las vidas personales. Mediante el trabajo se construyen mundos de cierta estabilidad que permiten el diálogo entre generaciones, entre historia y futuro, un diálogo que lleva al ser humano a reconocerse a la vez como igual y diferente en la esfera pública. La historia se asume por última vez como maestra de las diferencias y de las similitudes en el largo trayecto de conformación de lo que Arendt llama la condición humana, evitando la ontológica palabra “naturaleza” (Arendt, 1993).

Los objetos de arquitectura, junto con objetos de uso y de placer, construyen un mundo humano que se levanta en contraste con *la sublime indiferencia de la naturaleza, cuya abrumadora fuerza elemental obligaría a los hombres a girar en el círculo de su propio movimiento biológico*. Entre estos objetos se encuentran algunos que se extraen del ciclo cotidiano de las necesidades ordinarias al carecer de utilidad inmediata, y así han manifestado una sobresaliente permanencia en el tiempo: las obras de arte. Son, para Arendt, las más mundanas de todas las cosas tangibles:

es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho permanente, de manera que una premonición de inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida, sino de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído (Arendt, 1993: 185).

En esta versión, la arquitectura –como la ciudad, como el arte– remite a la larga historia del trabajo hu-

mano, a su dolor y a su emoción. Rossi lo resume en una frase potente, que identifica indirectamente a los adversarios de este enfoque: “*Quel est le manuel de statistique qui rende compte de la resistance du corps humain face a la muraille de Chine?*” (Rossi, 1977: 41).

Pero este horizonte del trabajo parecía muerto, asesinado por la tecnología –que diluyó las técnicas específicas y “el trabajo de nuestras manos”– y por el proceso industrial moderno, que hace que una silla no sea construida para sentarse cómodamente y durar la mayor cantidad de tiempo posible, sino para alimentar el proceso de producción, comercialización y consumo –y para esto conviene, como sabemos, que la silla se adecue a la cadena de producción y no al cuerpo humano, que sea novedosa e impactante antes que cómoda, desechable y no durable–. Quedan sólo vestigios de este tipo de trabajo en ese grupo de ambiguas prácticas que llamamos arte, y en particular en la arquitectura, que hasta hace pocos años no había perdido su carácter de producción de taller. Oponiéndose o resistiendo la disolución de las viejas prácticas, este realismo es, en el sentido más convencional, *conservador*.

Ahora bien: al decir *realismos* mentamos también una poética. Ya hemos mencionado las fuentes generales de las que la imaginación realista se nutrió: veamos ahora la elaboración específica de una tendencia que declaraba aprender más de los colores de las casas de Lombardía que de los exangües esquemas modernos –aunque esta declaración de batalla implicaba un sólido conocimiento de la tradición de lo nuevo.

Una salvedad: como va a ser cada vez más frecuente, la tendencia realista apelará tanto a la palabra escrita como al dibujo, junto con los proyectos y las obras de arquitectura –no es extraño para quienes retrazaban relaciones con los mundos laterales del arte, despreciando la idea de “progreso” que todavía animaba las tendencias más novedosas de los sesenta–. Las imágenes dibujadas implicaron el último momento artesanal en la larga tradición del trabajo arquitectónico. El dibujo, con calidad autónoma, abre un comercio más desprejuiciado con la historia: no sólo se vuelve a técnicas ya obsoletas, como el lavado de planos, la acuarela, el crayón, etcétera, sino que el mismo relato histórico se pone en crisis mediante la utilización del *collage*, el montaje, la alusión o la cita. Finalmente, el dibujo otorga al arquitecto una libertad mayor que la que posee en el trámite de proyecto y construcción de la obra; y permite “hablar” de ella –del impacto deseado, de la

<sup>11</sup> Puede sorprender la mención de Williams, padre de los estudios culturales, vinculado con el mundo italiano –que ignoraba deliberadamente la producción anglosajona–. Pero no sólo Williams conocía bien ciertas vertientes del marxismo italiano (en especial las gramscianas), sino que, leído en la Argentina de la época dictatorial, se articuló eclécticamente con la recepción de los textos de Rossi, Cacciari, Tafuri, entre otros. La cita está extraída de una entrevista a Williams en *The Guardian*, en junio de 1984, registrada por Fuller (1988).

interpretación buscada-. Los dibujos son versiones *de autor*, lo que ya resulta imposible hallar en los casos más recientes citados en el punto anterior (en Van Berkel, en Lynn o en Zaera). Las proyecciones computarizadas son necesariamente neutras (el avance tecnológico aún no permite inflexiones individuales en el dibujo); por el contrario, suelen usar un repertorio hiperrealista pero sin ninguna distancia crítica con la operación. Este detalle pone también de manifiesto que, cuando Rossi o Krier dibujaban, remarcaban la diferencia sustancial entre el dibujo como representación simbólica de las dimensiones culturales de la arquitectura y la mecánica ortogonal-proyectiva del plano, con medidas y normas precisas, que hace posible la construcción material del objeto.

Por otro lado, el tipo de dibujo asumido por Rossi deja en claro que aun en el marco general de racionalidad didáctica, herencia ilustrada que se vuelve a apreciar por entonces, su realismo es fuertemente autobiográfico. Su extensión instantánea en el mundo rindió homenaje al aspecto racional, pero apenas descubrió las inflexiones afectivas, personales, de sus obras ejemplares.

La época en que surgió este nuevo realismo coincidió con la reorganización de la historia canónica, que colocaba a la arquitectura de vanguardia como culminación hegeliana del largo ciclo moderno. En el contexto de reformulación de las narraciones clásicas, la Academia fue revalorizada (en particular en su aspecto de forjadora de espacios públicos cualificados), se releyó la herencia de los Maestros, y se volvió a las obras de otros que habían sido empujados al desván de los pioneros. Un pionero-maestro que fue objeto de disímiles interpretaciones, Adolf Loos (desde la filosofía por Massimo Cacciari, desde la arquitectura por Aldo Rossi, etcétera), ocupó un lugar central por su ambigüedad y densidad semántica, por su valorización del oficio y del material, por sus alusiones a tipologías de larga duración sin obturar el camino de la ciudad moderna –de la metrópolis.

Esta utopía de reunión social que el objeto de arquitectura representa (experimentado de múltiples formas; reinterpretado una y otra vez en cada época, materialmente transformado) es la utopía del mundo clásico: la armonía entre cabeza y cuerpo, entre naturaleza y hombre, entre individuo y sociedad. Este realismo italiano, que tan importante fue para los caminos de la arquitectura posmoderna, era *clásico*. En un breve artículo, “La postulación de la realidad”, Borges establece una relación impensada en la antinomia clásico/romántico: para Borges, *lo clásico es realista* (Borges, 1974: 219 y ss.). El escritor clásico se apega a los hechos, los describe, y su animación eventual queda a

cargo del lector. *Registra la realidad*, dice Borges, *no la representa*. Las alusiones se infieren; ha compuesto con “lugares comunes”, fórmulas escriturarias, arquetipos, géneros aceptados, una comedia. Las frases son generales, imprecisas como la propia experiencia; las metáforas fueron amasadas durante siglos. El escritor clásico, con el que el vanguardista Borges se identificaba, no indica qué hacer. Confía en que existe una realidad común a todos los hombres, por condición “iguales” (no homogéneos): de ahí el título del artículo. Este escritor “no escribe los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en conceptos”. Se basa, como en la vida cotidiana, en fórmulas e imprecisiones. “Una vez fraguada una imagen ésta constituye un bien público. Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola”.

No interesan aquí los métodos por medio de los cuales la palabra, de naturaleza abstracta, llega a ofrecer esta impresión: basta con decir que, junto a la descripción, se alude siempre a un detalle que suele parecer extemporáneo: “De un lado yacía el océano, del otro lado, un agua grande, *y la luna era llena*” (Tennyson, un “romántico”, es colocado entre los clásicos). La composición se anima con la frase *y la luna era llena*, que no proporciona información, pero que es más poderosa que cualquier invención metafórica. La técnica clásica de composición innova sobre el fondo estable de lugares comunes; la técnica romántica está tensada para expresar la experiencia individual inmediata, antes de cualquier formulación conceptual, intentando un lenguaje nuevo.

La poética de Rossi es clásica, pero da cuenta de la historia reciente: la convención de larga duración (*vg.* la tipología de vivienda familiar que tan poco cambió durante siglos) es animada por detalles extemporáneos que revelan emociones, paisajes de infancia, o juegos de incongruencia, memorias personales. La convención liga las arquitecturas a lo público urbano; el detalle extemporáneo a la invención moderno-romántica. Lo igual colectivo e histórico se articula con lo libre individual y su aspiración a la libertad y la novedad, que en la misma operación se revelan mutuamente indispensables.

## **Realismos II: su herencia en el mundo del simulacro**

A diferencia de lo que suele pensarse, la arquitectura reciente no se plegó sin más a los llamados de sirena del neoliberalismo, ni a la multiplicación de imágenes promovidas para glorificar el poder. Diversas tendencias



(una característica de la época, no sólo en el ámbito arquitectónico, es la imposibilidad de reconocer movimientos fuertes) resistieron desde variados ángulos la publicitada convicción de hallarse condenados al mundo *global y virtual*. Discutimos aquí únicamente la herencia del realismo, pero no es posible dejar de mencionar otras posiciones que no se anclan, como él, en una defensa del oficio en su tradición material y social, sino que abrevan de otras ilusiones. La más importante, sin duda, es la vertiente “ecologista”: la recuperación de la Tierra para humanos –y no humanos– ante la dimensión de desastre producido por el capitalismo tardío. Dentro de esta inflexión ideológica, algunas tendencias lograron evitar el banal sentimentalismo del lugar común, articulando arquitectura con un arte que había pasado a un plano secundario en el siglo xx, pero que en la década de los setenta renovó originalmente su lugar entre las artes: la escultura. Los ejemplos contemporáneos se mueven entre las apelaciones a la experiencia sensorial del individuo en movimiento (Richard Serra), hasta el arte *intransitivo* o desadjetivado de Donald Judd, Robert Morris o James Turrell. Con mayor peso, los trabajos del *land art* convocaron otros aspectos de esta relación entre arquitectura y fondo natural del mundo, en un esfuerzo neoorganicista de lectura de accidentes, topografías y paisajes. El *land art* abrió la posibilidad de retomar el viejo tema del paisaje, determinante en la arquitectura académica, renovándolo con las investigaciones en estudios culturales, y haciéndolo permeable, también, a las contribuciones de las ciencias biológicas. Estas tendencias, lejos de impugnar la revolución informática, se alimentan de la red y en ocasiones coinciden –en el lenguaje, ya que no en el espíritu– con las propuestas mediáticas más difundidas. Pero abordar este tema implicaría otro artículo, por lo que sólo trataré en este punto la herencia del realismo de los años setenta.

Los realismos actuales trabajan en otro sentido, aunque varios aspectos los ligan con este fondo europeo-continental, ilustrado, reacio a someterse a la mecánica norteamericana. Los llamo realismos porque sobrevuela, en todas estas propuestas, un afán –más ético que político– de recuperar las instancias materiales de la construcción, ya sea privilegiando el momento concreto de elaboración de la obra o subrayando los usos sociales o las inflexiones locales. Aunque se trata de expresiones muy distintas entre sí, se reúnen en el punto en que intentan recomponer los puentes

entre disciplina y profesión, abordando la complejidad histórica de la operación de arquitectura –que implica fuertemente la recepción y el uso de los objetos construidos–. Si, como planteaba Lukács, “lo específico del espacio arquitectónico es su realidad”, porque en la arquitectura el hombre se encuentra rodeado con todo su ser somático-psíquico por un espacio conformado; el hombre vive literalmente en este espacio” (Lukács, 1965: 111), es este aspecto el que separa la actividad que nos ocupa de las otras artes hermanas, de origen mimético y –aún hoy– activamente contemplativas. Queda claro que la arquitectura debe hacerse cargo de esta instancia, o desaparecer. Las vertientes ligadas con el ecologismo avalan la disolución: éstas refuerzan el gesto original de la *fabricación*, en el sentido arendtiano.

Los realismos actuales tienen la virtud de expresar la incomodidad esencial ante una cultura arquitectónica que elige, en sus versiones más exitosas, disolver o negar el momento constructivo de la arquitectura o sus técnicas específicas de proyecto, constituyéndose en imágenes que reproducen otras imágenes, o indiferenciándose con “lo natural”. No se avienen a las definiciones ideales del mundo actual, pero no intentan construir un relato orgánico, conceptual, que se le oponga: su ámbito de reflexión es concreto, frecuentemente local, ostensiblemente pragmático –lo que también las aleja de la tradición utópica de las vanguardias estéticas, acercándolas en espíritu al modernismo reformador de las academias decimonónicas–. No han propuesto una articulación entre arquitectura y ciudad como la que animó a la *tendenza*. Aceptan los límites impuestos por la mecánica urbana, para explorar las posibilidades que ella deja libres en manos del arquitecto. La ciudad es comprendida sobre todo como un contexto que define límites.

Sus fuentes pueden devanarse desde la cultura de crítica al modernismo de los setenta, que excede, como vimos, la contribución de Aldo Rossi. Sólo basta leer la obra que, en muchos sentidos, presta base teórica a estas tendencias: *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos xix y xx* (Frampton, 1999).<sup>12</sup> La cita inaugural de Saint-Exupéry es elocuente: “No pretendemos ser eternos. Tan sólo pretendemos que las cosas no pierdan del todo su sentido”. Al volver convencionales las contribuciones del primer realismo en el diseño urbano y

<sup>12</sup> Kenneth Frampton (Inglaterra, 1930), arquitecto, profesor de las universidades de Columbia y Virginia, es conocido sobre todo por su trabajo ensayístico e historiográfico. Podría decirse que su libro *Historia crítica de la arquitectura moderna* permitió la difusión, en el mundo de habla inglesa, de las perspectivas europeo-continentales.

banalizar las citas históricas, el incansable Frampton se dispone en este libro a desplegar un aspecto poco revisado: la arquitectura como poética de la construcción.

Esto ya había sido planteado de manera programática, aunque poco efectiva. León Krier, por ejemplo, titulaba “Lógica constructiva y cultura popular” a uno de sus artículos de batalla de 1977, en contra de la elaboración de estilos personales. Lo popular no lo acercaba a la cultura mediática sino a la silenciosa elaboración de siglos de trabajo humano, con sus lenguajes colectivos y materiales (Krier, 1977: 102).

Frampton da un paso más: recupera a Gottfried Semper, el primer tratadista que demuele la famosa tríada vitruviana, repetida convencionalmente en cuanto tratado de arquitectura se publicara desde el quinientos hasta el novecientos: *utilitas, firmitas, venustas*. El socialista Semper propuso, en cambio, cuatro elementos básicos elaborados a partir de las indagaciones antropológicas de la época: el basamento, el hogar (fuego inducido), el tejado o armazón y la ligera piel del cerramiento. No son elementos ideales, sino materiales, con base en los que clasificó las técnicas de edificación y su dimensión cultural: la tectónica de la estructura (componentes lineales ensamblados abarcando una matriz espacial: o sea, *forma*) y la estereotomía del basamento ciclópeo que sugiere anclaje a la tierra a través de la piedra o del barro –*hybris*–. Se trata de la primera lectura materialista del desarrollo arquitectónico, central al espíritu del primer modernismo, que inauguró conceptualmente privilegiando los aéreos cerramientos que caracterizaban la construcción doméstica en culturas no occidentales –la casa japonesa y sus paredes de papel; las construcciones de paja y barro de las culturas caribeñas– vinculándolas con el trabajo textil, abiertamente “femenino”. Mientras el tejado recordaba la condición general de refugio, el muro pesado, la fundación pétreo, el anclaje al lugar, permanecían en dialéctica expresa con lo efímero, liviano o sutil de los cerramientos cuya analogía con la estructura del telar era explícita. Con Semper, la arquitectura abordaba la variedad de géneros y culturas, de climas y paisajes, desde su misma base material y no desde idealidades normativas (Semper, 1992).

Frampton sabía de qué manera articular esta historia con la plena Modernidad. Personajes de alto clivaje estético pero ambigua situación en el canon, como el inclasificable Carlo Scarpa o el exquisito Dimitris Pikionis, fueron redimidos en el nuevo relato; sus obras dejaron de leerse como anécdotas o citas al pie de los movimientos importantes, para apuntalar otra versión de los caminos históricos de la arquitectura. La propuesta de Frampton también permitía una lectura más refinada de algunos maestros asiduamente estudiados,

como Mies van der Rohe, asociados en el sentido común a la aceptación acrítica de la anónima tecnología.

Gracias a las introducciones de Frampton, muchas experiencias que en otra constelación de ideas hubieran sido interpretadas como craso materialismo profesional, o brindis por la tecnología de punta, cobraron nuevos sentidos. Tomemos como ejemplo dos estudios suizos, de amplia difusión actual. Los lacónicos trabajos de Peter Zumthor se presentan, en pleno aluvión de imágenes digitales e interpretaciones metafísicas, como último eslabón de resistencia. Una versión más negociadora la constituye el estudio Herzog-de Meuron, que se destaca desde la década de los noventa en las investigaciones sobre la piel edilicia, tanto en el plano de la invención tecnológica, como en el abordaje conceptual del carácter de los cerramientos (*tejidos* en distintas capas) que utilizan con frecuencia como pantallas gráficas. Herzog y de Meuron, de similar rigor puritano que Zumthor, se someten sin embargo al horizonte del desarrollo tecnológico y mediático.

Como dije, las tendencias que asociamos al realismo acentúan el carácter concreto del arte, negándose a disolverlo en un panorama artístico-conceptual que, a decir de Rosalind Krauss, ha acabado ya con las musas particulares. La peculiaridad que asume Frampton para *salvar* la arquitectura es su enfoque como *expresión de la construcción*. Este rasgo atañe al fondo arcaico de la disciplina: en la operación arquitectónica, los materiales físicos y las fuerzas naturales son socializados –es decir, significados– desde el concepto histórico de *espacio*; traducidos en la oposición entre la gravedad y la rigidez de los materiales de soporte; la lucha entre el peso muerto de las piedras y la voluntad de elevarse, de hacer liviano el material, de hacer móvil el objeto.

Resulta interesante analizar cómo esta vuelta de tuerca sobre la autonomía arquitectónica ilumina o impulsa algunas obras contemporáneas. Un caso que, además, permite una reflexión regional (un tema que Frampton ya había visitado, un poco candorosamente, en publicaciones anteriores) lo constituye el trabajo de Rafael Iglesia en Rosario. Es necesario aclarar que en la arquitectura argentina –gobernada históricamente por Buenos Aires– ha primado un enfoque ideal de la operación arquitectónica, desgajando abiertamente su forma de las determinaciones técnicas, materiales o económicas; así, el divorcio entre profesión y disciplina se acentuó en las últimas décadas del siglo xx. La arquitectura de Iglesia puede estudiarse en este marco como una posible vía de reunión.

Su realismo las lleva a trabajar con materiales del lugar; con esquemas estructurales simples, con tipologías probadas. La experimentación se plantea dentro

de estos límites, adquiriendo así un carácter más sutil, difícil de reconocer para una mirada no entrenada. Por ejemplo: objetos que no deben apoyarse sobre el piso con el argumento explícito de una mayor facilidad de higiene en un pabellón destinado a comidas rápidas, indagan en otro plano las consecuencias estéticas de esta decisión; el uso de materiales económicos, como troncos sin devastar, constituye una ocasión para reflexionar sobre el tiempo natural de las cosas insertadas en el artificio construido; un pabellón de sanitarios colocado osadamente en la entrada de un parque público se materializa en vidrio estructural, originando un comentario acerca de la ambigüedad del límite actual entre lo privado y lo público.<sup>13</sup>

El de Iglesia no es el único estudio rioplatense que explora las posibilidades de lo que he mencionado como realismos contemporáneos. En principio, la sensibilidad realista inauguró una de las más fructíferas relecturas operativas de la historia local, recuperando experiencias que habían sido licuadas bajo la vaga idea de movimiento moderno o posmoderno –por ejemplo los trabajos de Horacio Baliero y Carmen Córdova, de Ernesto Katzenstein o Eduardo Leston, cuya preocupación por las posibilidades de los materiales, por la relación con el paisaje o por la solución de las necesidades concretas solicitadas por el programa, los colocó en una posición excéntrica a la de las líneas hegemónicas, seducidas por abstractas determinaciones formales. De mayor interés es el reconocimiento de algunos viejos autores radicalmente externos a la escena nacional, como el rosarino Jorge Scrimaglio, cuyos trabajos de pequeña dimensión, como la Capilla del Espíritu Santo (1962), revelan un cuidado artesanal de las disposiciones, los aparejos, los colores y las texturas de los límites materiales de la construcción. Finalmente, algunos casos ejemplares fueron extraídos de su mortuorio panteón de honor, como el del uruguayo Julio Vilamajó, “pionero” del modernismo rioplatense en el ecléctico entorno montevideano de los años veinte y treinta. Su obra demuestra que pragmatismo y altura poética no están desvinculados; y que su obsesión por el ornamento estaba lejos de constituir una rémora académica o un comentario “femenino” en el adusto mundo del modernismo rioplatense.

En todos estos casos –múltiples en elecciones y estilos, en tiempos y en lugares geográficos– se revelan los intentos de expandir el sentido de la materia literal e (in)significante que supuestamente arrastra la arquitectura al espacio no artístico. Ellos llaman la atención sobre la individualidad de los cuerpos; sus cualida-

des táctiles; las variaciones del color, luces y sombras; sobre la articulación entre ornamento, detalle y construcción. Obras de estudios pequeños (como el de Becker y Ferrari, en Buenos Aires) pero también de estudios internacionales, como el de los argentinos Silveti y Machado en Boston, se orientan hacia este tipo de expresión.

Resulta de interés para nuestro argumento el camino de Silveti y Machado, emigrados argentinos en Estados Unidos, ya que en su trayectoria resumen el tránsito entre la vocación lingüístico-historicista que marcó los inicios de los setenta (en sus casas-manifiesto la retórica fue puesta, por primera vez en el campo arquitectónico, en el lugar que la arquitectura moderna le había negado), y el reconocido realismo de sus contribuciones más recientes.

Silveti ha indicado sus diferencias con las corrientes más difundidas en academias y escuelas norteamericanas (Silveti, 2004: 86). En principio, discute con las posiciones que celebran el fin de las artes individuales como medios específicos –el reinado del *Arte* en su versión idealista–. Desde tal lugar, apela al paralelo de la arquitectura con la música, un arte todavía resistente por su obligación con las especificidades técnicas. En las *suites francesas* de Bach, compuestas para la ejecución doméstica, por ejemplo, halla una obra de arte indiscutible y sin embargo de especial humildad. ¿No debiera mantener, la arquitectura como práctica, esa misma modestia –servir a una utilidad inmediata, al puro placer cotidiano–, la cual no impide avanzar, en raras ocasiones, preguntas mayúsculas sobre el *estar en el mundo*? Este territorio de interrogación es reclamado desde la arquitectura: pero se pregunta desde un lugar *común*, en la más amplia acepción de la palabra.

La arquitectura que defiende Silveti subraya su aspecto coral y dialógico, inscrito en la propia práctica. Tal vez por ello la obra del estudio carece intencionalmente de unidad estilística, en el sentido de “visualmente reconocible”. El lenguaje se pone al servicio de la cultura del lugar, busca ser identificado socialmente, satisfacer las expectativas del usuario, responder a las posibilidades económicas, expandiendo en todo caso “la conciencia del observador”, produciendo una revelación, otorgando placer sensual e intelectual (Leston, 2004: 50-53).

Por otra parte, tanto Machado como Silveti poseen una formación sistemática en el diseño urbano –ni urbanismo o planificación, ni arquitectura–. Esto diferencia su contribución de los otros casos que citamos, cerrados en los problemas de la obra y vagamente

<sup>13</sup> Para mayor información sobre los trabajos de Rafael Iglesia desde esta perspectiva, cf. Silvestri (2006).

articulados con las cuestiones de la ciudad. Como comenta Eduardo Leston, la relación entre ciudad y objeto arquitectónico es, en el caso de Silveti y Machado, un punto de partida programático.

Las propuestas urbanas nunca quedan a nivel de diagramas abstractos. Para ellos, la arquitectura y el diseño urbano se encuentran indisolublemente ligados, representando en consecuencia sus visiones urbano-arquitectónicas con una expresión de materialidad y tectonicidad, impresas al proyecto por medio de dibujos obsesivamente detallados, que otorgan a sus propuestas un sorprendente “olor a realidad” que se ha calificado como *delirante* (Leston, 2004).

El comentario es interesante, ya que la voluntad de articularse con *lo real* culmina, de modo imprevisto, en imágenes vagamente surreales: su realismo se convierte, en el marco de la ciudad actual, en *hiperrealismo*.

Es posible que esta impresión surreal se articule con la voluntad de recrear, para así decirlo, un momento idílico de la arquitectura, cuando se acercaba más al taller que a la mecánica industrial; más a la vida cotidiana que a las preguntas filosóficas; más al oficio que a la inmersión en la lógica del proceso productivo. El estudio Machado y Silveti propone una arquitectura que proporciona el marco para la “buena vida” –aristotélicamente: placer y virtud reunidos–. Si debiéramos pensar un ámbito adecuado para sus obras, las pensaríamos en la “ciudad griega” de Arendt, en donde las imágenes corresponden a los objetos, la utilidad a los cuerpos, y la duración de los “objetos más mundanos de todos”, las obras de arte, sugiere no trascendencia, sino inmortalidad –incesante diálogo entre generaciones.

En un mundo enrarecido con imágenes neutras como las de *Second Life*, es necesario doblar la apuesta para convocar sentidos adormecidos o llamar la atención sobre valores de relativa permanencia: lo que explica en parte el hiperrealismo de estas propuestas, la extrañeza con que las observamos y aun su elegante manierismo. Un aire enrarecido indica que estas obras, tan atentas a la materialidad, a los usos sociales, a la localización física y cultural, no son precisamente de este mundo.

Pero no es nostalgia la palabra que debiéramos usar para pensar estos realismos; menos aún utopía. La palabra justa sería *ilusión* (en el humilde y craso sentido utilizado en el lenguaje coloquial español: *esto me hace ilusión*). Si la vida se ha puesto a trabajar productivamente, y así cualquier instancia de felicidad se convierte en insumo del proceso general, no necesariamente

quien se detiene, ralentando el tiempo, mira hacia atrás. Pero también cuesta pensar en estas sofisticadas y bellas propuestas en términos de futuro.

Deleuze, en sus lecciones sobre Spinoza, afirma que “una filosofía de la vida [...] consiste principalmente en denunciar todo lo que nos separa de la vida, todos estos valores trascendentes (‘pasiones tristes del poder’) vueltos contra la vida, vinculados a las condiciones e ilusiones de nuestra conciencia” (Deleuze, 2001: 37). Y sin embargo hoy, el sólo hecho de intentar hacer más agradable la vida de los hombres, de otorgar un sentido al trabajo cotidiano que enriquezca la cotidianidad, parece destinado, si no al fracaso en términos de experiencia particular, sí a demostrar, en su propia forma, la imposibilidad de alterar las tendencias hegemónicas de construcción urbana.

Se trata de la imposibilidad de pensar una ciudad que ya no es más ciudad; un espacio público que nunca fue en la Modernidad ni griego ni democrático; estas arquitecturas no pueden medirse con las fracturas sociales que estructuran estas ciudades, con el caos multiplicado, con la naturaleza informe del propio proceso urbano que, sabemos, cubrirá toda la tierra más allá de la voluntad de los arquitectos. No puede pensarla la filosofía, ni la sociología, la literatura o las artes visuales: ¿por qué hemos de pedirle este paso a la arquitectura? Estamos en un difícil umbral: no emergen nuevos instrumentos conceptuales que permitirían, al menos idealmente, transformar el actual estado de las cosas: como en el largo ciclo clásico, estos realismos horadan desde el interior de la disciplina la tradición del siglo xx, pero no pueden pensar alternativas radicales.

Comparten con el último realismo europeo –el que hemos descrito por medio de Aldo Rossi– la alianza didáctica de ciudad e historia, pero están alejados de aquellas contundentes premisas que proponían una nueva versión de la ciudad, de la historia, y de las relaciones de la arquitectura con la construcción colectiva del lugar. Quizá el problema sea político, en el sentido más sustancial del término. Todavía en los años setenta era factible creer que la resistencia a aceptar las reglas de juego llevaría a otro futuro, en la medida en que la acción política podía avalar el cambio. En el contexto actual, la voluntad de regresar a lo concreto (en el elogio a la experiencia cotidiana, en el respeto al trabajo material, en el rigor intelectual del proceso de construcción y expresión, en la atención al usuario real y no genérico) parece, como dijo Cacciari de los personajes de Viena del 900 (Cacciari, 1989), *póstumo*, mensaje en una botella para improbables futuros; éste parece ser además el destino de la política, que podría garantizar en otro contexto una nueva versión de la



polis; y éste parece ser, en un concierto más de retirada que de optimismo, el destino de la felicidad. Pero si algo sabemos los historiadores es que (por suerte) el conocimiento del pasado y del presente no alcanza para predecir el futuro. Tal vez lo que horadan las tendencias actuales permita arribar, algún día, si no a la ciudad ideal que tan mala prensa posee, sí a una ciudad mejor.

## Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W.  
1983 *Teoría estética*, Orbis, Madrid [1970].
- ARENDT, HANNAH  
1993 *La condición humana*, Paidós, Barcelona [1958].
- BAZIN, ANDRÉ  
2003 “Montage interdit”, en *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. I, Les Éditions du CERF, París, pp. 117-129 [1958].
- BORGES, JORGE LUIS  
1974 “La postulación de la realidad”, en *Discusión. Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, pp. 217-221.
- CACCIARI, MASSIMO  
1989 *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Península, Barcelona.
- DELEUZE, GILLES  
2001 *Spinoza: filosofía práctica*, Tusquets, Barcelona.
- DERRIDA, JACQUES  
2000 *De la gramatología*, Siglo XXI Editores, México [primera edición en francés, 1967].
- FRAMPTON, KENNETH  
1999 *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid [1995].
- FULLER, PETER  
1988 “The Geography of Mother Nature”, en D. Cosgrove y S. Daniels, *The Iconography of Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 11-31.
- HAYS, K. MICHAEL  
1995 *Unprecedented Realism. The Architecture of Machado and Silveti*, Princeton Architectural Press, Nueva York.
- HEGEL, FRIEDRICH  
2003 *Lecciones sobre la estética*, Mesetas, Madrid [1834].
- KOOLHAAS, REM  
2006 *La ciudad genérica*, Gustavo Gili (Mínima), Barcelona [1997].
- KRIER, LEÓN  
1977 “Logique constructive et culture populaire”, en *L'Architecture D'aujourd'hui*, núm. 190, pp. 94-96.
- LESTON, EDUARDO  
2004 “Retrospectiva. Algunas cosas que sé de Rodolfo Machado y Jorge Silveti”, en *Summa*, núm. 67, agosto, pp. 50-56.
- LUKÁCS, GEORG  
1965 *Estética. La peculiaridad de lo estético*, vol. 4, Grijalbo, Barcelona.
- ROSSI, ALDO  
1977 “Entrevista”, en *L'Architecture D'aujourd'hui*, núm. 199, abril, pp. 41-43.  
1979 *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona [1966].
- SEMPER, GOTTFRIED  
1992 *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, Laterza, Bari [selección de la edición original de 1870, Munich].
- SILVESTRI, GRACIELA  
2006 “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”, en *Block. Revista de Cultura de la Arquitectura, la Ciudad y el Territorio*, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella, pp. 24-31.
- SILVETTI, JORGE  
2004 “Las musas no se divierten”, en *Summa*, núm. 66, Buenos Aires, pp. 86 y ss.
- TAFURI, MANFREDO  
1976 “Les cendres de Jefferson”, en *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 186, agosto-septiembre, pp. 53-72.
- ZAERA POLO, ALEJANDRO  
1998 “Un mundo lleno de agujeros”, en *El Croquis*, núms. 88-89, Madrid, pp. 308-323.