

RELATOS

ILUSIONES ÓPTICAS

De la posibilidad de una cultura arquitectónica iberoamericana

Roberto Fernández

A propósito de la Bienal de Arquitectural de Venecia-2000

Sólo cuando los hechos se enmarañan por miles, se aclaran y adquieren los ojos de la lengua, aquí uno, aquí otro, sólo entonces, dejando de ser cronista, estoy en el buen camino, en el camino épico, y con ello la vida pobre se eleva a una vida rica.

P. Handke¹

Diversos eventos culturales de la modernidad han tenido el doble rol de fungir como aparato ideológico —las *ilusiones ópticas* del título de este ensayo, entendibles como construcciones deseadas o utopías— y como instauración de cambios significativos en los modos de producción cultural: entre ellos destacan las exposiciones universales, las revistas paradigmáticas, las muestras monográfico-antológicas y las bienales o instancias periódicas de revisión de la producción de una época y un lugar. De este último linaje, las bienales venecianas dirigidas por Portoghesi hace un cuarto de siglo y por Fuksas en este mismo año, son dos casos que tal vez aúnen ambas cualidades: la de Portoghesi iba

a erigirse en el pórtico del fenómeno luego conocido como *posmodernismo*; la de Fuksas parece orientada a inaugurar un momento hipercultural, posvitruviano y decididamente experimental de la arquitectura, tal vez confinada según la anticipación de este foro, a un rol parecido al del *arte conceptual*, es decir, decididamente *crítico* antes que *productivo*².

147

La II Bienal Iberoamericana de Arquitectura sirvió —unida a la primera de 1998— de singular oportunidad de observación de la condición cultural en general y de la cultura arquitectónica en particular del espacio denominado *Iberoamérica*. Una oportunidad para indagar la condición de existencia de esa noción, por fuera de su evidente entidad política y económica —intensificada en la última década— y también por fuera de la densidad histórica que unió colonialmente y separó en la etapa independentista metrópolis y periferias.

Un *espacio* sin embargo, que conjuga *tiempos* diversos, uno —el europeo— tendente a la maduración del estado de bienestar y a la vez,

culturalmente exhausto; otro —el americano— socioprodutivamente anacrónico o premoderno, políticamente inmaduro y culturalmente hiperactivo, a caballo de usar los dispositivos artístico-culturales como instrumentos de crítica social tanto como someterlos a las dictaduras de un mercado salvaje y/o de una sociedad política corrupta e incapaz de efectuar el tránsito a una modernidad equitativa.

Tal espacio teórico puede construirse, en principio, analizando elementos comunes, situaciones más o menos compartidas o intercambiadas en la deriva histórica. Una sintética genealogía de los momentos de una intensa circulación de ideas en el espacio iberoamericano en el campo de la arquitectura podría reconocer los siguientes hitos:

148 La instancia de la *fundación colonial de ciudades* a cargo de las coronas española y portuguesa y particularmente, de las tensiones entre la experiencia de ciudad que en Europa venía connotada por los procesos *medievales* y la posibilidad de verificación de las utopías *renacentistas* en el *laboratorio americano*³.

El complejo de relaciones, influencias y diferencias que configuraron el fenómeno denominado *barroco americano* y sus interpretaciones variadas que lo calificaron como una repetición bastardizada del modelo europeo o como una innovación estilística, semántico-iconológica, tecnológica y tipológica basada en la condición sincrética del mestizaje americano.

Las relaciones de intercambio que explican el común auge —en Europa y América— de las *arquitecturas finiseculares de talante ecléctico-*

historicista, en las que la europeidad comienza a compartirse con la influencia estilística francesa y tecnológica anglosajona, hechos que por otra parte, eran significativos en los procesos de modernización urbana en Madrid, Lisboa, Barcelona u Oporto.

Las ligazones que grupos migratorios exitosos imprimieron a su voluntad de adquirir una cierta *identidad* dentro de las babélicas ciudades americanas, como Buenos Aires, Santiago, Montevideo, México, Caracas, Río o San Pablo. Este fenómeno de apuntalamiento de identidad dio curso, por ejemplo en Buenos Aires, Rosario o Montevideo, a exportar y reelaborar motivos vanguardistas triunfantes en las metrópolis centrales, como el *modernisme catalán* o el *art nouveau*.

Alguna repercusión de lo que sí fue muy fuerte en el campo literario acerca de la entronización de la estética del *modernismo*, por ejemplo alrededor del importante papel de Rubén Darío y más genéricamente, en torno de la preceptivas culturales de la Generación del '98.

Los fenómenos de recepción de los paradigmas de la *modernidad racionalista* (sobre todo la de origen germánico y luego la derivada de la influencia de Le Corbusier), por ejemplo en torno de figuras de ambas márgenes como Sert y Bonet y aún de *modernos tecnológicos* como Candela y Torroja.

Las operaciones arquitectónicas y urbanísticas ligadas al común manejo de los *lenguajes neoclasicistas* en el seno de los *regímenes autoritarios* de ambas bandas del Atlántico, hecho que durante varias décadas abarcó experiencias no exclusivamente ibereuropeas

—ya que hubo fenómenos que como los de Italia y Alemania y también la arquitectura de entreguerras en Francia durante el régimen del frente popular, la etapa colaboracionista filofascista y aun la reconstrucción de la posguerra, por ejemplo en la acción de Perret en Le Havre— y que tuvo aspectos que aunque sin relaciones directas, impuso características de homogeneidad en construcciones de fuerte talante representacional en regímenes tan diversos como los de Perón, Cárdenas, Odría, Pérez Jiménez, González Cerdá o Vargas: regímenes en los que, por otra parte y según un concepto muy vigoroso de Estado, se favorecieron los montajes de oficinas técnicas para la realización de las arquitecturas públicas.

Sin embargo, si bien existe esa especie de *historia común* en la que pudo haber habido canales de relación, circulación de ideas, proyectos y proyectistas y formas relativamente homogéneas de formación y difusión, el devenir más actual permite explorar algunas *hipótesis de divergencia*, a saber:

En la cultura iberoamericana, desde los '60 —en el episodio conocido como el *boom literario latinoamericano*⁴ (García Márquez, Cortázar, Benedetti, Vargas Llosa, Lezama Lima, Onetti, Scorza, Paz, Rulfo, Del Paso, Mutis, Cabrera Infante, Sábato, etc.)— se afianzó un modelo de cultura vinculable al *realismo mágico*, que venía a acogerse a la división del trabajo intelectual propuesta por Humboldt, según la cual, América, de levedad en su cultura histórica y aún, de su maduración antropológica, debía centrarse en una noción de producción de cultura que se basa en el *elogio de la naturaleza*, que por otra parte, según la

mirada benevolente del sabio berlinés o la ácida de Hegel, imponía un modelo de producción de una *mimesis naturalista*. Sin embargo, esta cualidad que permitió abastecer la demanda de identidad y aún el flanco estético de las teorías de la liberación, fue diluyéndose, por una parte, en la extinción progresiva del mundo de lo natural (en una de las regiones de más explosiva urbanización, con la consecuente vertiginosa aculturación urbana, pero de una urbanidad *débil* o preburguesa) y por la otra, en la confluencia con la expansión de la cultura mediática de origen norteamericano. América Latina así, parece debatirse entre la extinción del otrora poderoso paradigma estético naturalista —el *realismo mágico*, que además era funcional a la falta de racionalidad de los procesos políticos clientelistas-populistas— y el desemboque, en los procesos de la globalización económica, dentro de la subcultura *massmediática* y consumística típica de la *macdonaldización* del mundo.

149

En la cultura iberoamericana, el fenómeno dominante de sus historias posfascistas ha sido un proceso de *integración europea*, intentando acelerar la recuperación de un tiempo perdido: la etapa soarez-felipista signa este movimiento, que implica la recuperación relativa de un estado social, el crecimiento de los estándares de urbanidad y el acogimiento a los modelos instaurados por la modernidad en cuanto a un *welfare-state* que el resto de la Europa desarrollada aceptó conceder y financiar supliendo aquel tiempo perdido.

Esas dos hipótesis generales, si fueran ciertas, tienen una serie de implicancias en cuanto al devenir reciente de la cultura arquitectónica

—como epifenómeno de la cultura social— en el cada vez más incierto espacio de lo iberoamericano.

En Iberoamérica se puede apreciar la declinación de las arquitecturas emparentables con el modelo productivo del realismo mágico o de una estética situada en la voluntad de contextualizar el proyecto en el mundo figurativo de la naturaleza. Cada vez es más difícil ser *lúdico-mágico* o *contextualista-natural* en Iberoamérica, simplemente porque declina la significación ritual-festiva del mundo social (cada vez más sometido a un cuadro de pobreza estructural o de largo plazo) y porque desaparece lo natural (en la desmesura de lo megarbano y en el quiebre de los modos productivos de base artesanalista).

150

Complementariamente emerge el desplazamiento estético-programático a las proposiciones derivadas de la posmodernidad norteamericana, impuesta desde el consumo como una nueva y ecuménica *pax de fin de milenio*: lo que implica virtualidad, cualidades de efímera espectacularidad segregadas de las tradiciones locales o regionales, banalización de las formas de producción y consumo, homogeneización *low brow*, etc.

La entrada al nuevo realismo norteamericano se liga al entronizamiento de las políticas de la globalización económica, la transnacionalización corporativa, el desmontaje vertiginoso del Estado (que a la sazón, nunca había alcanzado ser fuerte y/o maduro) y la desaparición del control de calidad de los servicios y equipamientos públicos, la pobreza estructural y la concentración desigual de la riqueza, etcétera.

En Iberoamérica, el fenómeno de reinserción acelerada de este espacio marginal en el *ecumene* europeo que antes apuntábamos, supuso en la arquitectura, un estricto seguimiento de las *estéticas políticamente correctas* para un espacio muy postergado en la calidad de los equipamientos —comparada con la Europa avanzada— y esa corrección implicó el fortalecimiento del rol del Estado (primero nacional, luego regional y cada vez más local) en la provisión de los equipamientos que equiparasen los estándares con la *otra* Europa y desde el punto de vista estilístico, el desarrollo de una suerte de *neomodernidad* que parece servir a la vez como modo de saldar la modernidad pendiente y como estrategia de uso responsable de los recursos. Esto último se advierte en el muy moderado uso de *tecnologías de punta* en la arquitectura iberoamericana —el *high tech*, muy puntual y propagandístico, se trae de fuera, vía Foster, Gehry o Nouvel, fuera de la excepción a la regla, del suizo-valenciano Calatrava— y en el escaso interés profesional en el *experimentalismo* por caso, deconstruccionista. Está claro que Iberoamérica se demarca cuidadosamente del mundo ultratecnológico (por ejemplo, de Inglaterra, Alemania o Francia) pero también del mundo ultraexperimental (por ejemplo, Holanda).

Las dos hipótesis culturales generales precedentes y sus implicaciones arquitectónicas, explican así tanto la actual *brecha* entre lo ibérico y lo americano como paradójicamente, las *oportunidades* de restablecer nuevas articulaciones y flujos de intercambio.

La brecha explica el poco interés actual que protagonistas ortodoxos del *modelo america-*

no (González de León, Legorreta, Salmona, Baracco, Testa, Porto, Vivas, Forero, etc.) despiertan en IberoEuropa, donde en cambio, sin ser todavía conocidos, podrían ser aceptadas—o vistas como más *familiares* o compatibles—figuras de generaciones ulteriores⁵, conscientemente *posmágico-naturalistas*, como Berdichevsky, Kalach, Morini, Biselli, Springall, Klotz, Jiménez, etc.

Inversamente, tal brecha admite interpretar el relativo bajo interés que los *neomodernos* iberoeuropeos (Campos Baeza, Aires Mateus, Llinás, Ferrater y aun Siza o Moneo) concitan en Iberoamérica, donde en cambio son *célebres*—sobre todo en las escuelas— *experimentalistas* *trasmodernos* como Koolhaas, Van Berkel, Maas, Eisenmann, Gehry, Libeskind, Hadid, etc.

El interés fundamental de una posible intensificación de relaciones entre las diversas partes del *archipiélago* iberoamericano estribaría en la confluencia de un momento posnaturalista en América y en el reconocimiento de la extrema viabilidad que presenta la arquitectura iberoeuropea política y estéticamente correcta. Una *viabilidad* que significa por una parte, realismo y minimalismo proyectual y tecnológico y por otra, concentración en la dimensión de construir la utopía socio-cultural moderna. Esto es posible y a la vez lejano en Iberoamérica, dado que tal viabilidad la garantiza un Estado activo y una sociedad civil madura, cuestiones que parecen discurrir a contramano de la historia en el el ya no tan *nuevo mundo*.

Las dos ediciones de la Bienal Iberoamericana creo que han servido para generar un diagnóstico de estas brechas actuales tanto como de las oportunidades potenciales de intercambios

entre estas partes del mundo, en vez de proveer una falsa idea de homogeneidad cultural o geocultural, que quizá pueda rastrearse en algunos tramos de la historia común pero no del presente. Por cierto que el mismo hecho de la Bienal implica suponer que hay más cosas comunes convergentes —el idioma, la historia— que divergentes y que el espacio cultural iberoamericano supone sobre todo, una construcción. Una *construcción* que no compite necesariamente con la atracción gravitatoria que IberoEuropa tiene respecto de Europa e Iberoamérica respecto de América (del Norte) pero que podría beneficiarse con canales de interrelación hasta ahora poco explorados o incipientes, desde programas de cooperación académica hasta la apertura de nuevos espacios de práctica disciplinar.

En la I Bienal⁶ un grupo de trabajos iberoamericanos se empeñaron en reelaborar la *tradición* americana de contextualismos regionalistas y tecnologías vernaculares, como la Comunidad Andalucía (F. Castillo, Santiago de Chile, 1994) —como una pieza más de la larga serie de proyectos de desarrollo comunitario emprendido por su autor—, el Hospital do Aparelho Automotor (J. Filgueiras Lima, Salvador, Brasil, 1994) —arquitecturas leves de preocupación bioclimática, pero a la vez, de esa tradición festiva populista propia de la estética inaugurada por Niemeyer—, el Museo Xul Solar (P. Beitía, B. Aires, Argentina, 1993) —un *scarpiano* y detallista ejercicio deconstructivista de *reconstrucción* de un ámbito museístico basado en la alegorización del material expuesto del plástico argentino Xul Solar—, la sede social campestre del Banco

151

Superior (S. Trujillo Jaramillo, Sabana de Bogotá, Colombia, 1994) –un cuidadoso ejercicio en la larga saga de los edificios de la cultura cerámica bogotense– o la Urbanización Divina Providencia (G. Flórez Restrepo, Manizales, Colombia, 1996) –una elaboración ingeniosa de las tecnologías populares de vivienda en guadua y madera–. Esta serie de trabajos representó en aquel momento un cierto mantenimiento de la tradición realista-regionalista, que en la II Bienal resultó mucho menos evidente y no sabríamos si atribuir tal hecho a la declinación de esta forma de pensar cultural y proyectualmente la arquitectura regional.

152 En la dimensión urbana, los múltiples trabajos colectivos del Proyecto Rio Cidade (varios estudios, Prefeitura do Rio do Janeiro, Brasil, 1997) permitían reconocer la vigencia y fertilidad del paisajismo urbano en la fructífera senda del maestro Burle Marx, oportunamente homenajeado en uno de los vídeos presentados en la I Bienal. Así como intervenciones pequeñas como el Conjunto Cuareim (N. Inda *et al.*, Montevideo, Uruguay, 1998) –una conversión de una vieja factoría de cerveza en conjunto de viviendas dentro de los planes de promoción oficial– o la Manzana San Francisco (A. Otero *et al.*, Buenos Aires, Argentina, 1995)– un reciclaje de uno de los pocos fragmentos del centro histórico de la ciudad –evidenciaban módicas pero inteligentes formas de aprovechar y renovar núcleos de interés patrimonial. La segunda Bienal experimenta una declinación de este tipo de operación, si bien se han registrado algunos trabajos de mejora del espacio público en Montevideo o la re-

construcción del Nuevo Parque Cultural de Lima (A. Ortiz de Zevallos, Lima, Perú, 1999).

Tres trabajos de la I Bienal despuntan, desde el ámbito iberoamericano, un intento de trascender el *seguro* esquema regionalista, basado en reelaboraciones tipologistas, tecnologistas y lingüísticas de corte vernacular: se trata de la Casa en Playa Bonita (A. Ángel, Lima, Perú, 1996) –un drástico ejercicio de tajante minimalismo–, el Taller de Arquitectura (A. Quijano, Mérida, México, 1993) –ejercicio de lejanas reminiscencias barraganianas pero inmerso en una depuración cercana al *minimalismo neo style international*– y el Campamento Cayo Crasqui (J. Rigamonti, Los Roques, Venezuela, 1994) –un trabajo de reducción de la arquitectura a un elegante y escueto equipamiento del paisaje, muy respetuoso de la fragilidad de la implantación–. Podría pensarse que estos trabajos, que revisan un concepto demasiado formalista o aun frívolo de contextualismo, apuntan nuevas perspectivas de un modo proyectual que pretende independizarse de la mimesis de lo natural-real mágico. También deberíamos indicar que en la II Bienal no ha habido demasiados aportes en esta línea, salvo la Unidad de Cremación (H. Mejía *et al.*, Medellín, 1998) –que sin embargo, retorna a cierto planteamiento monumentalista clasicista en el ascetismo proyectual que el tema permitía–, el Auditorio CIDE (Springall+Lira, México DF, 1996) –un intento neomoderno de talante corbusierano en los *pilotis*, de implantación espectacular y ciertas condiciones constructivas calificadas– o las casas presentadas por A. Kalach (México) y E.

Soyer (Perú) –que reelaboran sus geometrías refinadas y definidas en sus emplazamientos de bosque y selva–. Estos cuatro ejemplos, de cierto contenido renovador del tradicionalismo regionalista, debemos apuntar que se tratan de ejercicios extraurbanos, tal que parece que su capacidad de resolverse más discretamente depende de la ausencia de la omnipresente cuadrícula americana. *Superada* la ciudad, una reflexión más profunda –casi en la línea heideggeriana– puede llevar el proyecto neo-contextualista a una indagación, incluso crítica, ya no de la culturalización urbana de lo natural, sino directamente del *paisaje de lo natural*.

Si en este examen de las presentaciones iberoamericanas a ambas Bienales y sus relaciones, parece resultar poco claro un análisis de posibles tendencias o la reafirmación de líneas de trabajo entre ambas ediciones, en el caso ibereuropeo en cambio, lo que prima es una marcada *continuidad*, una especie de *tiempo largo* que, signado por una variada pero generalizada reelaboración del discurso moderno, permite verificar un mayor acople de políticas públicas, campo cultural y proyectos arquitectónicos en esa producción.

Por fuera de la perdurable y sistemática actividad de los maestros recientes de la neomodernidad ibereuropea (A. de la Sota: Jurado de Zaragoza, 1993; A. Siza: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela., 1993, presentado a la I Bienal y Museo Serralves, Porto, 1999, presentado a la II Bienal; R. Moneo –con M. Solá Morales–: Manzana Diagonal L’Illa, Barcelona, 1993, desde luego no la mejor obra reciente del maestro navarro)

obras como el Instituto del Patrimonio Histórico (G. Vázquez Consuegra, Sevilla, 1995) –una prudente imbricación de rescate de fábricas históricas junto a intervenciones nuevas–, el Museo de Bellas Artes de La Coruña (J. M. Gallego, La Coruña, 1995) –un controlado *mix* de obra nueva y material antiguo, de refinada tecnología y luminosidad y ajustada implantación urbana– o el Museo de Arqueología (E. Tuñón *el al.*, Zamora, 1996) –una recatada caja encastrada en la muralla que mira al Duero– son algunas de las que, ya en la I Bienal, abrían la consideración acerca de una producción de estética moderna ajena al exhibicionismo tecnológico y formal y a flexiones de un experimentalismo conspirativo contra la evidente finalidad social de equipamientos culturales promovidos por el Estado.

La producción portuguesa parece aún más homogénea y ceñida a una suerte de programa político-cultural que excede las propuestas de Siza, Souto de Moura (que presentó su refuncionalización hotelera del convento de Santa María do Bouro, 1997, en la I Bienal y su Casa en Moledo, 1997, en la II –el primero un trabajo de enorme densidad detallista en la refinada tradición scarpiana y en la preservada habilidad de los canteros portugueses; la segunda, un híbrido de espacio artificial y utilización del envoltorio provisto por un paisaje ríspido de montes pedregosos–) y Távora (premiado como trayectoria en la I Bienal, donde presentó su Museo de Soares dos Reis, recientemente finalizado y que implica un conjunto de sutiles y mínimas adecuaciones sin concesiones historicistas sobre el organismo original del siglo XVIII) en otras aportaciones que parecen

hablar de una especie de movimiento, generación o escuela, aunque se trate de trabajos de diverso origen y a cargo de arquitectos muy separados en edades. Como los trabajos del veterano V. Figueredo (Escuela de Artes Decorativas de Caldas do Rainha, 1997 –que semeja un *remake* destilado de las ideas *pavillonnaires* corbusieranas–) hasta el edificio de residencia universitaria de F. Aires Mateus (inserto en el campus II de la Universidad de Coimbra, 1998 –un *ensamble* de placa y basamento, modernamente clásico pero extremadamente depurado en el trabajo de la relación lleno-vacío de sus contundentes superficies murarias–) o el pequeño proyecto del joven J. Mendes Ribeiro (la Casa de Chá en las ruinas arqueológicas del Castelo de Montemar, en Paço das Infantas –una arquitectura de evocación miesiana, reducida a una mínima expresión para no interferir el paisaje cultural, pero que por ello, adquiere una elevada potencia poética–). Los trabajos portugueses, quizá por la preselección ciertamente sagaz de A. Tostoes, parecen ofrecer el panorama de una muy homogénea producción, dentro de esa conjunción de políticas de equipamientos socio-culturales y lenguajes de sabor moderno. En la I Bienal descuella, en este conjunto de aportaciones *socio-estéticas* el edificio universitario de J.A. Rocha *et al.* en Vairao (Laboratorio de Investigación Veterinaria, una soterrada trama que organiza unos espacios que aunque predominantemente técnicos, destacan en su espacialidad luminosa y etérea).

Por último, la II Bienal ofrece, en el campo de los trabajos españoles, una reafirmación del despojado minimalismo con que sus vanguardias profesionales parecen querer afrontar una

cierta actualización del exitoso modelo neo-moderno. Ya J. Navarro en la I Bienal, con su edificio extremeño (Consejería de Extremadura, Mérida, 1995) había acentuado el intento de reducir la novedad de su nueva fábrica a una propuesta de reconstrucción del perfil amurallado del borde urbano fluvial, tanto como la intervención de A. Viaplana-H. Piñón en el convento de la Caridad para instalar el Centro de Cultura Contemporánea (dentro del Raval barcelonés, 1993) se había limitado a un tendido de planos espejados que alteraran mínimamente la estructura de patios. Y en la II Bienal el Cento BAT, en Inca, Mallorca, de A. Campos Baeza (1998) emerge como un edificio casi convertido en pieza de *arte conceptual* que bien le hubiera apetecido firmar a D. Judd, el célebre minimalista que confesaba ser un arquitecto frustrado. Algo parecido, en su plan de deliberada reducción abstracta y mínima de los recursos proyectuales, aparece en el conjunto de viviendas autoconstruidas de Lantejuela en Sevilla (proyecto de B. Sánchez Lara, 1998), que aun en la drástica novedad de su actualidad estética no pierde del todo de vista las tipologías andaluzas de patios semiabiertos ni el afecto por los muros encalados.

Es posible que una Bienal genere la figura de una *ilusión óptica*, la idea de una selección que ofrezca una falsa noción de totalidad y que por detrás de lo expuesto discorra otra realidad, mucho más compleja y heterogénea. Pero ese riesgo vale la pena correrlo, si es que tiene sentido estrechar las cuestiones que comparten los pueblos y culturas de raigambre ibérica e intentar la construcción de un espacio común.

De tal espacio, Iberoamérica puede recoger la enseñanza de la necesaria articulación entre cultura y política, entre estéticas contenidas y responsables y acción de un Estado todavía comprometido con la vida social. E Iberoeuropa podría aprender las formas, incluso dolorosas, de construir una sociedad multiétnica y

unas cultura mestiza, con ingredientes lúdicos, populistas y también, mágicos. Si esto ocurriera y a ello concurriera el esfuerzo de las Bienales, su propósito y acción estaría más que colmado y entonces compartiríamos más fecundamente la experiencia de la *iberoamericanidad*.

NOTAS

¹ P. Handke, *El año que pasé en la bahía de nadie*, Editorial Alianza, Madrid, 1999, pág. 392.

² Parte de la dialéctica implícita en el discurso de la Bienal de Venecia 2000 acerca de la primacía de lo virtual coincide con la temática del discurso de aceptación de R. Koolhaas del premio Pritzker 2000, cuando contrapone el fin del largo (y perjudicial, según RK) reinado de los 4.000 años del ladrillo frente al incipiente protagonismo del *ratón* del ordenador y los programas de *software* como el *photoshop*.

³ Véase un intento de exploración de esta genealogía de relaciones o flujos entre la Europa íbera y la América de ese origen –pero también con unas preexistencias que nunca se extinguieron y que explican el sincretismo mestizo– en mi libro, *El laboratorio americano*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

⁴ Hay varios trabajos compilatorios y explicativos acerca de este fenómeno cultural y literario. Recientemente se editó en español el texto del antropólogo italiano F. Va-

ranini, *Viaje literario por America Latina*, Editorial El Acatilado, Barcelona, 2000, interesante no sólo por la exhaustiva preentación del fenómeno sino también por sus hipótesis –un tanto eurocentricas– acerca de la profunda imbricación temática y metodológica de esta producción con semejantes cuestiones en el seno de la cultura europea (por ejemplo, en la *latinoamericanidad* implícita en autores como Lowry, Baudelaire, Pessoa, Perec, etc.).

⁵ El número 8 de la revista *2G*, monográficamente dedicado a la *arquitectura latinoamericana* y editado por el mexicano-catalán M. Adriá, es sintomático de la presentación (al mundo ibérico) de una *construcción* –todas las antologías lo son– que acerca o minimiza las diferencias que nosotros señalamos en este texto.

⁶ Véase para las referencias de las obras que desde este punto se aluden, el catálogo *Arquitectura e Ingeniería civil. I Bienal Iberoamericana. Madrid. 1998*, Ediciones Electa, Madrid, 1998. Las referencias a obras presentadas a la II Bienal están en este mismo libro.