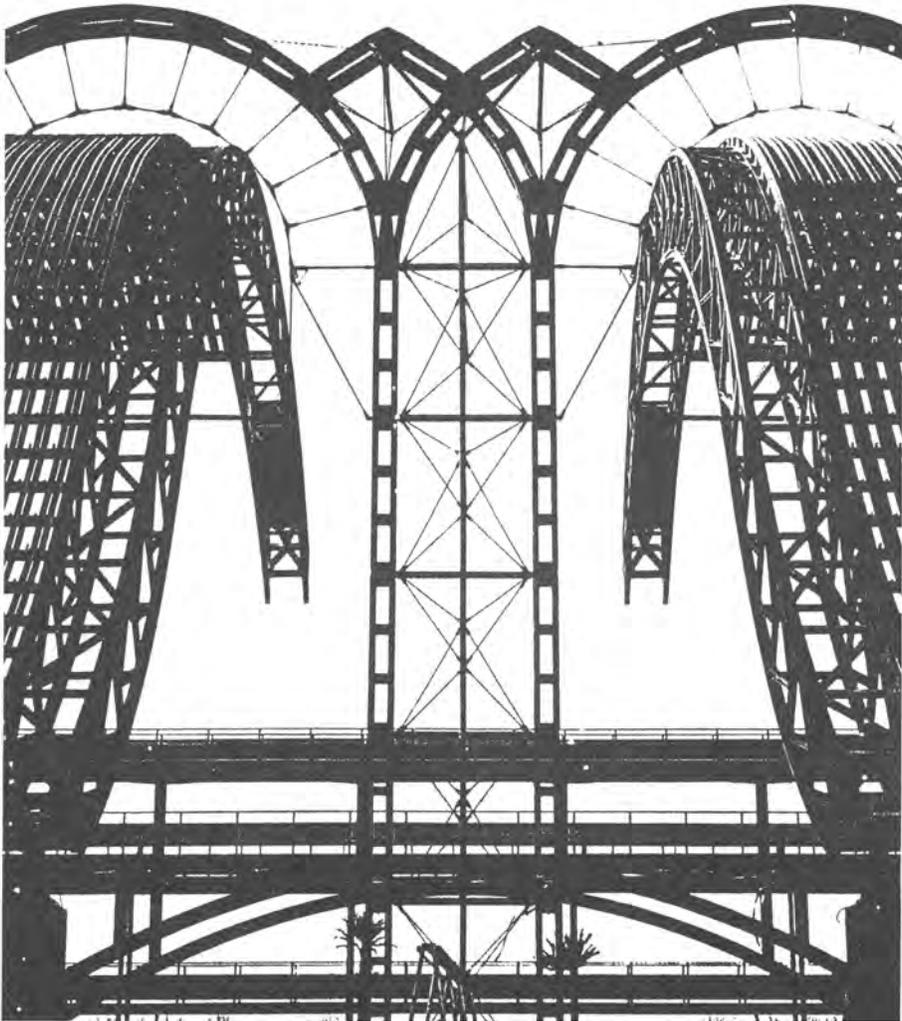


LA TUNICA DE VENUS

Para una reconsideración del tiempo en la arquitectura contemporánea

Pancho Liernur



Pabellón del Futuro. Expo 92, Sevilla. Martorell, Bohigas, Mackay. (Arquitectos).

Las obras de arquitectura son recorridas y permanecen: en ellas el tiempo se manifiesta como experiencia y como duración. Mediante la experiencia el edificio está en el presente y es incorporado como uno de sus fenómenos. El tiempo asume en este caso una condición dimensional, porque todo cobijo requiere para su comprensión del desplazamiento de quien lo observa o, dicho de otro modo, de la construcción de una sucesión de impresiones en el espacio. Mediante la duración, la obra llega al presente con independencia de su cualidad espacial: atraviesa en su permanencia los estratos de generaciones y se incorpora a la cultura de los vivos. Si con la forma temporal de la experiencia la Arquitectura articula largo, ancho y profundidad, con la forma de la duración enlaza pasado, presente y futuro. La dimensión de la experiencia denota la presencia, la de la duración establece un diálogo con la caducidad.

68

Grato es el gesto que en una brusca soledad resplandece: grata es la voz antigua que denuncia nuestra comunidad con los hombres y cuyo gusto (como el de cualquier amistad) es el de sentirnos iguales y aptos de esa manera para que nos perdonen, amén y sufran.

Jorge Luis Borges, «La aventura y el orden».



EL escorzo que obliga al desplazamiento en torno a los santuarios griegos, la articulación entre frontalidad y heterotopía en los foros romanos, el ritmo horizontal renacentista, el movimiento sinusoidal barroco, la «promenade» modernista, son algunas de las disposiciones arquitectónicas, abundantemente analizadas por la historiografía, a través de las que Occidente ha explorado el tiempo en su forma de la experiencia fenoménica espacial¹. En esa historia la vida metropolitana introdujo el «shock», una inédita sucesión de impresiones sin estructura y sin *telos* que ha proporcionado a la arquitectura moderna la sustancia conceptual pa-

ra algunas de sus manifestaciones más acabadas².

Las condiciones contemporáneas no parecen acarrear todavía una alteración sustantiva —sino a lo sumo un énfasis— en las líneas de exploración de la arquitectura en la dimensión de la *experiencia*³. Muchos interrogantes permanecen abiertos en cambio en relación con la forma de la *duración*⁴. Trataremos de examinarlos en las líneas que siguen.

Continuidad y ruptura

La idea de duración está contenida en la noción misma de arquitectura. El *Arqué* sobre la

que se sustenta significa principio, comienzo (de aquí, «arqueología»). Pero la existencia de ese principio, de ese inicio elegido, consciente, determina la simultánea concepción de un *telos*, de un fin. En este sentido, el *Arqué* se opone a la superposición indeterminada de acontecimientos y al operar automático de la *Tecné*: la capacidad de iniciar instauro la posibilidad de un orden, y éste a su vez es inconcebible sin destino. Así, el *Arqué* también significa comando («monarquía», «oligarquía», etc.) puesto que comandar de manera duradera y genuina es poseer el saber que abre la posibilidad de imaginar el desarrollo futuro. Por eso para Aristóteles el arquitecto es asimilable al magistrado: ambos son jefes y maestros: uno y otro «por su inteligencia tienen la facultad de prever»⁵.

Como trataremos de recordar en breves trazos, el control de la *duración* ha sido determinante de la arquitectura occidental. Vitruvio articuló su concepción de arquitecto en línea con el principio analizado por Aristóteles. La diferencia entre arquitecto y propietario —escribió en su tratado— estriba en que «el segundo no puede saber lo que será una obra hasta que no la ve terminada. El arquitecto, en cambio, una vez que tiene formada en su mente la idea, ve, aún antes de terminar la obra, el efecto futuro de su belleza, de su utilidad y su decoro»⁶. Para Vitruvio la *Tecné* es sólo el medio que hace posible una solución humana a la duración ilimitada de ese efecto combinado. Si deben evitarse las impericias constructivas, si también aquí debe seguirse el ejemplo griego es porque —se lee en el libro— «así [se] hacen los edificios tan sólidos y duraderos que son eternos».

Sólidamente determinado por la esperanza en la salvación y por el milenarismo ante la existencia terrena, el pensamiento cristiano-medieval parece haberse caracterizado —como sostiene De Bruyne— por la «melancolía». Por un lado muchos autores mantienen la fórmula aristotélica-vitruviana del «proyecto»: «Forma artis in mente aedificatoris est forma domus aedificatae principaliter». Por otro, la conciencia de la *caducidad* promueve en las obras la búsqueda de la *permanencia*: «omnia quae ex natura arque arte descendunt, constantia sunt»⁷.

En la primera relectura moderna importante del texto romano, Alberti retomó con especial cuidado la idea de dominio anticipado del desarrollo temporal, tanto en lo que concierne a la *poiesis*, como en referencia a la duración de la obra. Pero introdujo al menos dos variantes. En cuanto al primer efecto «De re aedificatoria» atribuye en reiteradas oportunidades una cierta naturalidad al proceso de elaboración del proyecto. Como si no consiguiera desprenderse del todo de su pertenencia a la biología, la *razón* parece requerir de una imprescindible maduración que escapa a la voluntad humana. «Ti consiglio invece —escribe Alberti— di far trascorrere un po'di tempo per lasciare sbollire dell'animo l'entusiasmo per l'opera appena concepita (...) giacché in ogni impresa il tempo porta a scoprire o a dedurre molte cose che sul principio possono sfuggire anche all'uomo più capace.»

Por otra parte, mientras que para Vitruvio la duración es condición de posibilidad de servicio, y medio para un diálogo con las futuras generaciones, para Alberti la continuidad en

el tiempo tiene un valor de herencia determinado. Roguemos a los Dioses por la salud, la fortuna y la gloria de quien ha de encarar la obra –recomienda–, «e che i suoi beni durino e si trasmettano ai discendenti»⁸.

Palladio instaló esta noción en el centro de su definición de Arquitectura y suplantó en su tratado lisa y llanamente *Firmitas* por *permanencia*: las tres condiciones que a su juicio debía llenar la obra eran «l'utile, ò commodità, la *perpetuità*, e la bellezza»⁹. Y como si ese importante reemplazo no hubiera sido suficientemente elocuente el texto redundaba: «perciò che non si potrebbe chiamare perfetta quell'opera, che util fusse, ma per poco tempo (...)». La identificación palladiana entre ambos términos fue mantenida posteriormente, como en el caso del tratado de Le Muet, quien tradujo: «en la construction de tout bastiment, on doit avoir esgard à la *durée*, à l'*aisance* ou commodité, à la belle ordonnance, & à la santé des appartements»¹⁰.

Como parte de un sistema basado en la aproximación paulatina a un modelo ideal, la *Firmitas* podía constituirse como *saber acumulativo*. Pero con la crisis de la *Regla* y la consagración contrarreformista de la imaginación plástica como «método impresionante y espectacular, fundado en los testimonios, las profecías y los milagros en lugar de en los argumentos»¹¹, la obra deja de ser potencial testimonio para las generaciones futuras a partir de la *Firmitas*. Cuando Borromini postula: «e io al certo non mi sarei posto a quella professione, col fine d'esser solo copista, benchè sappia, che nel'inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi»¹²,

la resolución técnica comienza a perder terreno, y la marca de la obra en el tiempo deja de ser su «constantia» para pasar a ser su contenido de «inventio».

Como es sabido, la del abate Laugier fue una dura reacción rigorista a la crisis derivada de la proliferación sin límite de *la diversidad*, y en sucesivas oportunidades se opuso a «le desir de gagner [que] leur fait [a los arquitectos] inventer forte sorte de projet faux». Mientras que los Antiguos «preparent de l'admiration à ceux qui naîtront plusieurs siecles après nous», «nos artistes n'ont point aujourd'hui ce gran goût de solidité, [y] on doute que leurs ouverages puissent souüternir l'assaut de trois siecles. On les accuse même d'éviter à dessin de les rendre durables parce qu'on les suppose intéressés à renouveler le travail». En la argumentación del abate se abren dos formas de *resistencia a la duración*: la primera consiste en la reformulación estricta de «les loix fixes et inmutables» que garantizan la eternidad mediante el mantenimiento de los principios constitutivos de la obra, la segunda en profundizar la sabiduría constructiva con el fin de evitar «negliger aucune des précautions capables de lui assurer (al edificio) la plus longue durée possible»¹³.

La primera de las líneas fue examinada por los arquitectos de la Ilustración. Etienne Louis Boullée se desentendió radicalmente de los aspectos técnico-constructivos de la obra, a los que consideraba subordinados. Bajo la sugestión de las ruinas y ante la constatación de la arbitrariedad, y por ende la caducidad del lenguaje arquitectónico, Boullée pensaba que sólo la «Gran Forma» estaría en condiciones de resistir a la decadencia. Si esto resulta

obvio en la totalidad de su obra, se manifiesta de forma explícita en sus consideraciones sobre las arquitecturas dedicadas a la muerte. «Es evidente que al levantar este tipo de monumentos —escribe— nos proponemos perpetuar la memoria de aquellos a quienes están consagrados. Hace falta pues que tales monumentos sean concebidos de manera que resistan el desgaste del tiempo. Los egipcios nos han dejado ejemplos famosos. Sus características pirámides presentan la triste imagen de los montes áridos y de la inmutabilidad». Y por este motivo en su proyecto para el cenotafio elimina cualquier particularidad que pueda perderse en el largo viaje por las edades: «Ni siquiera me he permitido detallar la masa —dice— para darle un carácter inmutable»¹⁴.

La segunda de esas líneas está en el origen de la formación politécnica. Preocupado porque «il y a une multitude d'abus consacrés en quelque sorte par l'usage, qui empêchent les maisons de durer autant qu'elles devroient...»¹⁵, Pierre Patte comenzó un análisis particularizado y metódico de los sistemas que permitían sobrevivir al tiempo, pero en este caso mediante la garantía de la Técnica.

En el siglo XIX, aun quienes encabezaban el embate contra la tradición académica continuaron considerando la unión de pasado, presente y futuro como una de las facultades y propósitos fundamentales de la arquitectura. Basta recordar que de sus «*Siete lámparas*»¹⁶, John Ruskin destinó nada menos que dos, la quinta y la sexta, a la Vida y a la Memoria. La lámpara de la Vida entendida como una suerte de tensión entre la franqueza —que consiste en la capacidad de delatar el origen de cada solu-

ción, su referencia a una solución pasada—, y la audacia o capacidad de sacrificar los precedentes siempre que sea necesario. La lámpara de la Memoria imaginada como aquella que impulsa a asumir una actitud de veneración hacia lo pasado, como agradecimiento por el sacrificio realizado en ese pasado (primera lámpara) hacia este presente. Por eso para Ruskin también la obra de ese presente debe ser un don —y simultáneamente la instalación de una nueva deuda— hacia el futuro.

Con la conciencia de las transformaciones introducidas por la modernización, la larga vigencia de esta noción de duración basada en la creencia, en la unidad y el sentido cíclico o unidireccional de la existencia fue quebrada definitivamente.

En la idea de duración subyace la esperanza de la obra como expresión inmutable del sujeto creador. No sólo las inclemencias del clima, las catástrofes o la negatividad humana son causa de la destrucción de las obras. Con el historicismo la enfermedad de las «contaminaciones» que a lo largo de la sucesión de las edades «desvían» del proyecto originario, o se incrustan en la obra con segmentos nuevos —que se superponen, muchas veces voluntariamente en oposición a ese proyecto— comenzó a ser reconocida como la pauta de normalidad de la duración.

El tiempo es concebido de este modo no solamente como enemigo de la *materialidad* sino también como agente corrosivo del dominio sobre la *eternidad* imaginada por el autor. Ningún argumento es más elocuente sobre este tema que la perpleja constatación de Boullée: «Si un arquitecto consigue ser elegido para comenzar uno de estos edificios, ¿se llegará a acabarlo? ¡Qué ejemplo más desolador castiga

nuestros ojos en el seno de nuestra ciudad capital! ¡Cuántos siglos hace que se comenzó el Palacio del Louvre! Consideremos la fachada del jardín de las Tullerías: ¡qué rapsodia presenta! El cuerpo central es de distintos autores, cuyos modos particulares se distinguen fácilmente. Los cuerpos traseros, así como los pabellones de los ángulos, son también de distintos autores. Me parece que ese Palacio puede ser comparado con un poema del cual distintos poetas hubiesen hecho una estrofa».

Desgarrada ante la evidencia de la imposibilidad de imponer la unidad al futuro –desde Piranesi hasta Morphosis–, toda la arquitectura del modernismo resulta atravesada por intentos de mimetizar la *mutabilidad* de la vida.

72

En la idea de duración de la Arquitectura subyace el concepto de Historia como *continuidad*¹⁷. Pero ese deseo de continuidad no forma parte sólo de los sistemas que lo enuncian de manera explícita. El concepto rige aun cuando, como ocurrió con las vanguardias históricas, se propugna la negación y destrucción del pasado, porque tal voluntad testimonia el temor por la vitalidad de ese pasado, y la decisión de instalar el presente como inicio de una nueva eternidad. En este sentido, puede decirse que el *funcionalismo* no es menos historicista que cualquiera de las corrientes que conformaban la herencia a la que buscaba oponerse. A pesar de su aparente novedad, su negación de la *tradición* no fue un fenómeno inédito en la historia de la cultura¹⁸.

Muchas veces y en distintos contextos se había intentado la liquidación brusca de las normas artísticas precedentes. En algunos casos esa liquidación constituye sólo una manifestación

parcial de un proyecto de genocidio, de exterminio generalizado mediante la violencia, como ocurrió en la invasión europea de América o en nuestro siglo con la «solución final» nazi. Se trata de ocasiones relativamente excepcionales en las que puede hablarse de quiebra o intento de cancelación absoluta de toda memoria.

Con mayor frecuencia la negación del pasado inmediato se opera en el interior de una misma cultura. Este tipo de cambios caracteriza a los procesos revolucionarios de *transculturación*, y no persigue la aniquilación física masiva de la sociedad que sostenía los precedentes sistemas culturales. En estas oportunidades, en las que la recusación afecta a la propia tradición, el procedimiento actúa, por el contrario, como parte de un sistema de veneración del pasado. Porque a diferencia del deseo de desaparición implícito en la actitud genocida, esta actitud supone la permanencia del propio cuerpo –la raza, el pueblo, la nación, la institución–, permanencia que debe ser garantizada mediante la amputación, brusca pero parcial, de un sector –una parte del pasado– enfermo o insuficientemente desarrollado. Tanto la continuidad esperada en la duración, como la discontinuidad introducida por la amputación son operaciones gestadas sobre un gran organismo *que se presume eterno* más allá de caducidades individuales y coyunturales caídas.

Y por este motivo debe leerse *la ruptura funcionalista como paradoja de continuidad*. Como en casos anteriores, también en esta ocasión la negación tuvo por objeto corregir una enfermedad: la contraída por la disciplina arquitectónica en el siglo XIX. Esa negación permitió pensar la recuperación de una salud

que volvería a garantizar al «organismo» de la Arquitectura su eternidad¹⁹. Nada más elocuente que una manifestación extrema como la del grupo de «ABC» para confirmar la nostalgia por la definición originaria: «A» como principio —exactamente como el inicio connotado por la definición aristotélica—, «A» equivalente a «Anfang —comienzo— der Aktion»²⁰.

A pesar de las actitudes iconoclastas y radicales en relación con las normas heredadas, no fueron muchos los protagonistas de los movimientos de *renovación* de la arquitectura de comienzos del siglo XX que advirtieron la profundidad de una crisis que afectaba a la noción misma de *duración*.

Adolf Loos la describió en 1908 en «Ornamento y Delito»²¹. En relación con la temporalidad productiva reclamada por Alberti, Loos señaló el problema que se abría con la *contracción del tiempo* de trabajo determinada por el *sistema de reproductibilidad industrial*. En relación con la duración comprendió que esa misma reproductibilidad imponía sus condiciones de manera heterogénea a los objetos de consumo. No entender que el tiempo invertido en la producción de una costosa piel la destinaba a una permanencia mayor que el vestido de noche, conducía, según Loos, al despilfarro. Del mismo modo, por sus características de producción la Arquitectura no podía asimilarse fácilmente a los procesos de otras mercancías de utilidad transitoria. Aunque no la llamó de este modo, la preocupación de Loos coincidía con las investigaciones de Adolf Göller sobre los procesos de *Formermüdung*, de agotamiento de la forma²². En línea con el postulado de Boullée, para conseguir que la piel o la

obra de arquitectura conservaran su vigencia cultural a lo largo de todo el tiempo que perdurara su valor de uso, esa piel o esa obra debían contar con una «forma resistente» al paso de ese tiempo. Con la idea de la Arquitectura como «forma resistente», Loos planteaba un cuestionamiento a la presunta ausencia de límites en el *proceso universal de homogeneización* desencadenado en torno al dominio del *mercado*. Pero como él mismo lo imaginó, es bien sabido que las suyas fueron «palabras en el vacío», puesto que la Arquitectura acabó sucumbiendo a la *ley de la aceleración de las transformaciones formales* impuesta por la expansión de ese proceso.

Entre los arquitectos radicales, el enunciado más lúcido de la ruptura experimentada por la arquitectura en su condición de permanencia en la eternidad fue proferido por Antonio Sant'Elia y los futuristas. Sólo que a diferencia del intento loosiano de reformular el tema desde el interior de las lógicas de la arquitectura, éstos introdujeron en ellas la lógica de la aceleración de las transformaciones: «las características fundamentales de la nueva arquitectura futurista —declararon— serán la *caducidad* y la *transitoriedad*, las casas durarán menos que nosotros. Cada generación tendrá que construirse su propia ciudad»²³.

El funcionalismo constituyó el aparato teórico con el que la disciplina procuró adecuarse a la aceleración que imponía a su paso lo que con acierto ha sido caracterizado como una suerte de «recalentamiento del presente»²⁴. Con su prescindencia de todo dato que no fuera cada requerimiento programático para cada situación determinada, el funcionalismo creía poder des-

prenderse de las inquietudes provenientes del pasado. Si en la edad clásica la obra era un *unicum*, y se instalaba en la cadena del tiempo como un sutil desplazamiento en la serie infinita de semejanzas que la antecedían y habrían de sucederla, autoconcebida como producto industrial, con el funcionalismo inauguraba una serie: no necesitaba de una materialidad inmortal porque aunque su propio cuerpo físico fuera destruido su presencia en el futuro estaría asegurada por alguna de sus innumerables réplicas diseñadas en cualquier lugar del planeta.

74 Para poder deshacerse de las inquietudes del pasado el funcionalismo propinó un fuerte golpe a la estructura conceptual de la disciplina, dirigido a la noción de *representación*. Este consistió en el abandono del concepto de *kosmos*, de orden impuesto a la cosa, de maquillaje (cosmética, precisamente), que había «adornado» a la arquitectura en los sistemas anteriores. Se creía que eliminando esa *superficie de significación* sería posible evocar la manifestación absoluta de la *verdad* de la obra, de su identidad, y de este modo la verdad podría ser capturada en la producción, sin mediaciones de ninguna especie. La eliminación de la representación evitaría la introducción de elementos ajenos al proceso de elaboración de la obra, y con ellos de valores que atenuaban su adhesión absoluta al presente.

Sin embargo, aunque a la manera de una máquina de escribir o una bicicleta, sus productos surgieron desde sus condiciones técnico-funcionales con inédito aspecto declarando su rechazo de toda *dimensión simbólica*, les fue imposible evitar la *analogía*. Pese a que imaginaban inaugurar un tiempo de novedad absoluta, en ellos el pasado no dejó de presen-

tarse, y con una fuerza que ninguna voluntad podía cancelar. Esa representación mostró que —como de manera extraordinaria lo intuía Aby Warburg²⁵—, los acontecimientos, las figuras, los mitos, contruidos por quienes vivieron en ese pasado no estaban «muertos» sino que alcanzaban el presente a través del tiempo y con la pulsión a la repetición. Permítasenos considerar más detenidamente este tema.

La *memoria* de los cobijos contruidos por los hombres se organiza de dos maneras. Una, letrada, constituye las disciplinas y sus instituciones, y nos informa acerca de las deformaciones ópticas del Partenón, o la distribución de las cargas en la bóveda de crucería, y por ella atesoramos las cualidades espaciales de las casas de la «Prairie School». Podemos descartar los materiales de la memoria letrada, y esto es lo que intentó el funcionalismo. Pero no podemos evitar la acción de la memoria cultural. Esta se constituye por esas figuras, relatos, mitos, fábulas, en las que los lugares creados por los hombres para cobijarse se acumulan sin un orden aparente pero como nodos en los que lo funcional y lo simbólico están unidos²⁶. El funcionamiento de la memoria cultural a la que hago referencia coincide con la memoria involuntaria²⁷, y procede en la recepción de la obra por analogías igualmente involuntarias. Mies van der Rohe no intentaba en absoluto asimilar la Siedlung de Stuttgart a un poblado árabe, pero la propaganda chovinista nazi que apelaba a esta asociación no hacía más que aprovecharse de esas analogías involuntarias. La *analogía* involuntaria forma parte de nuestra facultad mimética y actúa construyendo las «batallas de centauros» que vemos en las nubes. Para producir sentido como parte de los mecanismos de

comprensión, el pensamiento visual²⁸ conecta automáticamente las imágenes observadas con las que componen el archivo de formas y modelos de la memoria. De modo que en la percepción de las construcciones se articulan los propósitos que las originaron con todos aquellos otros significados que en ella deposita la memoria cultural: los faros, grutas, laberintos, carpas, templos, casas de muñecas, monumentos, portales, castillos, cabañas, fortalezas, etc., que provienen de la experiencia edilicia, pero también el infinito mundo de objetos y formas atesorados con la experiencia vital. Es la memoria cultural, y no sólo el uso de las obras, la condición que permite realizar ese completamiento de la función estética al que Sartre aludía al describir la «encarnación» de la escritura en la experiencia del lector²⁹.

El fracaso del funcionalismo se debe en buena medida a este error. Porque al rechazar de manera consciente el trabajo con las dimensiones simbólicas de sus creaciones los modernistas de esta corriente dejaron a éstas libradas exclusivamente y de manera involuntaria al funcionamiento de la memoria cultural en el momento de la recepción. De la misma manera que el Weissenhof Siedlung de Mies fue leído como una Cashbá y rechazado por ello —con todo lo detestable que este rechazo suponga—, en igual medida fueron rechazados por la gente común los pabellones funcionalistas de vivienda, no porque no sirvieran o porque fueran capaces de producir delincuencia, sino porque recordaban las instalaciones militares, las cárceles, los nichos, y los hospitales a los que esas mismas gentes se imaginaban destinadas para sufrir o morir.

El pasado como refugio

La secularización del pasado, la confutación de toda sacralidad en las tradiciones que acarrea la modernización, instalan con carácter inevitable la «tradicción» de lo nuevo. Una vez abandonada la creencia en la eternidad de los principios emanados de Dios, cada instante *debe* reconocerse como distinto en la medida en que *debe* resistir a la imposición del que lo precede como pasado.

Al igual que lo ocurrido en otros campos de la creación estética, el esfuerzo funcionalista por constituir un mecanismo que despojara a la producción de todo mandato previo debía conducir hacia la unidimensionalización de la arquitectura, hacia el despojamiento de los más diminutos restos de *significación*. En ese estado de despojamiento y desnudez —que al mismo tiempo permitía su *reproducción* y *masificación*— la arquitectura debía ingresar en la condición de la *Entkunstung* enunciada por Adorno: la destrucción de su aura de significación liquidaba la distancia que la separaba del espectador, y con ello la obra se transformaba en pura *cosa*. Su capacidad de inducir de manera premeditada el completamiento de la función estética quedaba anulada, y era así subsumida en el homogéneo universo del mercado.

El funcionalismo no podía resolver la crisis de significación que sus propios postulados desencadenaban. Pero además su construcción teórica no podía sostenerse porque su radicalismo estaba basado en la presunción de una coincidencia —entre *Técnica* y *Racionalidad*— que en la segunda posguerra, como ya había ocurrido después de la primera, los hechos no estaban en condiciones de legitimar. No sólo porque la lógica Técnica parecía responsable del horror,

sino porque comenzaba a advertirse también que esa lógica había perdido su autonomía bajo las *exigencias del consumo y del mercado* —exigencias que no coinciden sino que se oponen de manera manifiesta a la *racionalidad moral, social y ecológica*—, lo que parecía reclamar a la cultura nuevos «asaltos a la Razón».

Así, el severo cuestionamiento de los optimistas postulados «progresistas» de los modernistas de entreguerras estimuló desde finales de los años cuarenta distintos intentos de recuperación del «aura» o, lo que es lo mismo, de la *capacidad comunicativa* de la arquitectura. Y dado que esa comunicación requiere la emisión y recepción de un mensaje, estableciendo con ello una relación entre distintas posiciones en el pasado, el presente y el futuro, era inevitable que esa recuperación evocara nuevamente el problema del tiempo.

76

En la mayor parte de los casos la ausencia de una reflexión sistemática sobre la duración dio lugar a operaciones de memoria letrada —reutilizando elementos estilísticos del pasado, o recurriendo a materiales o a «prehistóricos»—, o a la búsqueda de estructuras abstractas —«eternas»— de configuración. Como es sabido, la manipulación textual, mediante la cita o el comentario de elementos de estilos históricos contaba con amplios antecedentes desde los comienzos del debate sobre la «arquitectura moderna».

En esa primera etapa, dado que el lenguaje clásico había perdido su legitimidad como irremplazable e inevitable portador de una significación instalada en la eternidad, las corrientes no funcionalistas examinaron la productividad de otros materiales estilísticos como medios de expresión de su voluntad co-

municadora. Así, vedadas la antigüedad grecorromana y el amplio arco del Renacimiento, los modernistas de principios de este siglo transitaron el medievalismo en sus diversas formas, desde las expresiones más canónicas del románico y el gótico francés hasta las más enrarecidas manifestaciones florentinas (P. Behrens) o venecianas. Estas últimas resultaron un excelente *trait d'union* con la arquitectura y los sistemas decorativos bizantinos (O. Wagner), los cuales a su vez constituyeron una puerta de entrada al inagotable universo estético del «Oriente».

La mirada hacia «Oriente» —especialmente la India— fue para muchos una extensión de la mirada hacia el medievo, en búsqueda de sus fuentes más genuinas. Pero fue sobre todo un medio de recuperar una posibilidad de reflexionar mediante la creación arquitectónica sobre el problema de la eternidad³⁰. Sabemos que las figuras místicas de la arquitectura «oriental» nutrieron a los modernistas en modos diversos³¹: los portales egipcios a Walter Gropius, los templos birmanos a Bruno Taut, las mezquitas turcas a Le Corbusier, las fortalezas asirias a Fritz Hoeger, las casas japonesas a Mc Kim Mead y Withe y a Mies van der Rohe. Y también la «América» precolombina sirvió como material en las creaciones de L. Hilberseimer, de F. Ll. Wright y de Hugh Ferriss³². En algunos casos las operaciones con estos materiales fueron simples citas o breves comentarios, pero también hubo intentos de interpretación en los que se prescindía de los detalles anecdóticos o se descartaban las imprevistas individuales, a favor de extraer y recrear las estructuras morfológicas o reconquistar capacidad simbólica³³.

La incorporación de materiales «ahistóricos» o «vernaculares», y «prehistóricos» o «primitivos» fue otra de las actitudes frecuentes en las vanguardias modernistas³⁴. Las afinidades del arte moderno con los «primitivos» son bien conocidas: en el impresionismo (Gauguin), el cubismo (Picasso), el expresionismo (Kirchner) o el surrealismo (Lam), las creaciones de los no contaminados con el presente, de los «inocentes» (niños, locos, primitivos), fueron fuentes inspiradoras de la búsqueda de «verdad sin mediaciones». Las construcciones «ahistóricas» de los pueblos de todo el mundo eran excelentes ejemplos que conjugaban la repetición, la esencialidad, la creatividad y la alteridad con respecto a los sistemas históricos que constituían la obsesión de muchos modernistas y especialmente de los funcionalistas.

La liquidación de las historias concretas y particulares que habían dado lugar a aquellas formaciones, y su consideración como «ahistóricas» —*more antropológica*— era por supuesto un modo arbitrario de considerarlas. Tal vez porque se las eliminaba como pasado trasladándolas a una dimensión de eternidad, pero también porque no resultaban contradictorias con los postulados funcionalistas, las más austeras construcciones de los «pueblos» fueron legitimadas —desde Le Corbusier hasta M. Safdie, desde G. Pagano hasta C. Alexander, desde H. Meyer hasta el neorrealismo italiano y el Team X— como los únicos modelos no modernos que podían ser objeto de operaciones miméticas.

Pero del mismo modo en que la historia de la arquitectura clásica debía recortarse para ser presentada como un proceso de decadencia re-

dimido por la «ruptura» modernista, para ser tomadas como modelo las arquitecturas populares debieron ser a su vez reducidas a aquellas en las que lo predominante hubieran sido las tendencias a la abstracción y la «incontaminación». Paradójicamente, quienes se presentaban como las avanzadas de la modernización recurrían a las formas más primitivas del habitar humano en un movimiento que, como es obvio, los alejaba velozmente de los problemas y determinaciones —no sólo utilitarios o cuantitativos— generados en la vida metropolitana contemporánea.

No pasó mucho tiempo hasta que un acercamiento renovado y no mistificado a los pueblos «primitivos» promovido por las ciencias sociales, que en las décadas de los cincuenta y de los sesenta colonizaron casi todos los territorios de la cultura, permitió advertir que las creaciones y organizaciones de esas comunidades distaban de estar determinadas por una lineal racionalidad práctica. Por el contrario, era el universo de sus mitos, sus creencias y su imaginación el que se articulaba también en sus —sólo en apariencia— insignificantes manifestaciones. Los ricos procesos de sincretismo cultural comenzaron también a desbordar los estrechos límites a los que una concepción antropológica arcaica reducía el universo «primitivo».

Pero por otra parte no era posible seguir negando que —lejos de toda pureza, y condicionada por la reproductibilidad técnica y los medios de comunicación— la cultura «popular» moderna asumía la conflictiva expresión del «kitsch». Frente a esta nueva «cultura popular» las propuestas funcionalistas más duras se colocaban en el campo del elitismo. Pero de este modo

chocaban entonces con sus aporías, porque si éste podía ser aceptado por algunos como forma de una adorniana resistencia en las obras singulares, resultaba incompatible con los postulados de reproductibilidad que estaban en los fundamentos sobre los que el funcional-constructivismo había organizado sus premisas.

La censura de los sistemas figurativos

Desde los sectores modernistas hegemónicos en el debate de la posguerra (la New Bauhaus, el MOMA, los dirigentes de los CIAM, el grupo de *Architectural Review*) la presión de la Historia fue al comienzo tolerada en tanto se presentaba bajo la forma de los llamados «regionalismos» (escandinavo, brasileño, japonés, italiano, inglés), también portadores de referencias «transhistóricas» a las arquitecturas «populares». Pero no tardó en hacerse evidente que el «retorno del pasado» y los problemas de la duración no podían ser contenidos dentro de esos límites. Cuando ya no hubo modo de desconocerlo, el fenómeno fue clasificado como «revival».

La censura aplicada a los sistemas figurativos «históricos» y particularmente a la tradición clasicista era de tal entidad que los primeros «revivals» modernistas —en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta— tomaron como referentes algunas expresiones «historicistas» de los modernismos más tempranos. Y así revivieron Gaudí, el «neoliberty», y el neoexpresionismo³⁵. Esa «recuperación» mediante el comentario y la cita de los materiales estilísticos del pasado fue identificada correctamente como una forma de rechazo de las posibilidades del presente³⁶.

Destinada a la permanencia, a una prolongada travesía temporal, la arquitectura es por su propia constitución un medio de comunicación con el futuro, y al retomar los materiales del pasado el «revival» transmite a ese futuro el presente como un hueco. Pero si bien era atinada, la crítica de posguerra no estaba en condiciones de advertir que bajo unas manifestaciones efectivamente «reaccionarias» —subjetivas, no congeniales, nostálgicas— latía en esas búsquedas una necesidad de «temporalidad» que no podía ser satisfecha ni por la dimensión experiencial promovida por Giedion, ni por la en definitiva ingenua «operatividad» que teorizaba Bruno Zevi.

Así, sin una teoría que los sustentara y guiara, los flirteos de los modernistas con el pasado estimularon en los sesenta y setenta la concepción y realización de algunos proyectos que —como en los casos de la Torre Velasca del BBPR (1956-57), el proyecto para la Universidad de Bagdad de W. Gropius y el TAC (1960), la Galería de Arte Moderna de Nueva York de E. Stone (1960), el Garden Building de los Smithsohn en Oxford (1970) o el edificio para las Oficinas Mondadori de O. Niemeyer en Segrate (1975)—, además de denunciar de forma estridente la crisis de temporalidad, revelaban en distinto grado la angustia que orientaba a estos ejercicios más o menos sencillos de memoria letrada.

Si bien es la más evidente, la utilización metafórica o directa de materiales no fue la única forma de relación con el pasado explorada por los modernistas. Por el contrario, aun los que rechazaron explícitamente esos procedimientos no siempre renunciaron al

imperativo clasicista de la composición, vale decir de la organización racional de las fuerzas generadas por las formas de la obra en el campo visual.

Después de las investigaciones de los últimos años, hoy ya todos conocemos la importancia de los trazados reguladores en la obra de los maestros modernistas. La supervivencia de buscados ritmos y procedimientos académicos en la obra de Le Corbusier o Mies, las triangulaciones medievalistas de Frank Lloyd Wright, las heterotopías de Aalto y las rigurosas exploraciones de la «gran forma» por parte de Louis Kahn, encabezan en esta orientación una búsqueda ya secular. Estas experimentaciones tuvieron un extraordinario avance teórico a partir de los estudios de Martiensen, Wittckover y los posteriores desarrollos por parte de Colin Rowe.

En las primeras décadas del siglo el misterio de la armonía había sido explorado en la historia de la música y la pintura occidental mediante estudios en los que no es fácil distinguir los componentes científicos de los esotéricos³⁷. Más adelante, y especialmente en la segunda posguerra estos trabajos contaron con los aportes de la psicología de la forma y los avances de la «Gestaltungstheorie»³⁸. El estructuralismo, huelga decirlo, constituyó también un fuerte estímulo para la búsqueda de esos órdenes subyacentes, y dio lugar a expresiones de muy variadas características como los «patterns» postulados por C. Alexander y los más influyentes estudios tipológicos propugnados por A. Rossi.

La existencia de impalpables redes de sostén de la forma constituye en todos los casos un puente secreto a través del cual, imposibilita-

do de manifestarse con su apariencia «monstruosa», el pasado se introduce como una suerte de fantasma en las creaciones del presente. Los trazados son los esqueletos que de estas arquitecturas quedarán después de su batalla con la eternidad.

En las antípodas de la ilusión antigua

Menos abstractas pero tal vez con conciencia más desesperada, las utopías de los sesenta y setenta intentaron afrontar la suya con otras armas. Para eso se colocaron exactamente *en las antípodas de la ilusión antigua*. Admitida la imposibilidad de imaginar ninguna forma y ninguna piedra capaces de resistir al tiempo, los utopistas propusieron marchar en su misma dirección, escabullirse en su torrente. La arquitectura debería contar con estructuras que en lo posible se aproximaran a un grado cero, ingenieril, de significado, a la manera de los viejos funcionalistas. Pero a diferencia de aquéllos, los metabolistas japoneses, el grupo Archigram y Yona Friedman, proponían completar esas estructuras de base con componentes sustantivos absolutamente adheridos al presente: a cada uno de los instantes en que ese presente podía ser reconocido.

Con las utopías de esos años la crisis del tiempo llegó a su expresión más clamorosa en la medida en que no sólo el pasado había sido liquidado sino que, convertido en «eterno presente», el futuro mismo se cancelaba. Pero mientras con los utopistas la duración alcanzaba su máximo grado de sometimiento al presente, Robert Venturi, en paralelo con estas experiencias, inauguró la que podemos llamar

como época del «colapso del tiempo», en tanto que con su texto proveyó de legitimidad y dignidad teórica a las excursiones a cualquier región del extendido territorio del pasado. Despojadas de sus contenidos, y consideradas sólo a partir de la subjetividad, gracias a «Complejidad y Contradicción...» las formas del pasado perdieron sus últimos anclajes y estuvieron en condiciones de diseminarse a lo largo del tiempo. La contribución más importante de aquel libro fue instalar en el centro del debate arquitectónico la posibilidad de una ilimitada pluralidad de materiales en la constitución de la obra, de cada obra, frente a la unidad propugnada por la ya entonces (1966) agónicas «tradiciones» modernistas³⁹.

80

El procedimiento del bricolaje forma parte del arte moderno (y en particular del surrealismo), y su pluralismo resulta más tentador aún en la medida en que se asimila al *pluralismo* cultural o político. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto es legítimo en nuestro campo cuando, aunque por una vía distinta, conduce a la misma homogeneización y eliminación de los valores que la generada por el funcionalismo. Puesto que en la medida en que se eliminan jerarquías y rangos, y en tanto la relación con las formas del pasado no tiene otra base que la subjetividad, no se hace sino retornar al estado de «tábula rasa» que se estaba creyendo superar. Liquidados los viejos modernistas, y sin el fondo homogéneo provisto por sus rigideces, a la «contradicción» y la «complejidad» de la arquitectura sólo le resta confundirse miméticamente con la «contradicción» y la «complejidad» de la realidad, lo que como es obvio no hace sino reconducir a su propia desaparición.

Matar el tiempo, recobrar el tiempo

Es difícil ignorar el estallido de la temporalidad a que refiere Pierre Nora en su obra más reciente⁴⁰, y es indudable que —como lo ha sintetizado Olivier Mongin— ese estallido «abre paso a una relación inédita entre el presente y el pasado, a costa de un futuro que se experimenta como imprevisible y amenazador». Desde otra perspectiva Paul Virilio ha propuesto para este estado de cosas la inquietante descripción del «colapso del tiempo»⁴¹. Y tampoco pueden caber dudas de que, efectivamente, debemos afrontar la necesidad de readecuar y repensar nuestras nociones más profundamente encarnadas de las relaciones entre pasado, presente y futuro.

Sin embargo, como hemos tratado de mostrar, el pasado tiene una existencia autónoma que supera cualquier decisión individual de cancelarlo o nuestra incapacidad cultural de comprenderlo. Por más que se consiga eliminar la «memoria letrada», la «memoria cultural» seguirá siendo un canal abierto para su incursión en el presente. Si reconocemos que además de equivocada su negación resulta imposible, el problema que se nos presenta es cómo construir una relación responsable con él: una relación en la que podamos liberarnos de las imposiciones del pasado y que nos permita hacer emerger nuevamente las fuerzas que dieron origen a sus materiales para valernos de ellas en nuestra actividad creadora. El empleo de formas del pasado desvinculadas de la experiencia que las ha constituido conlleva, ya se ha comprobado, el riesgo de la caricatura o peor, de un grotesco la mayoría de las veces no buscado. ¿Está la arquitectura contemporánea en condiciones de proponerse otras formas de vinculación?

Por razones pragmáticas o simbólicas, toda la historia de la arquitectura ha sido determinada por un deseo de vencer la caducidad y con ello al tiempo. Pero mientras que en el pasado premoderno toda construcción estaba imaginada para instalarse en lo posible en la eternidad —las casas para servir a las generaciones, los templos y palacios para recordar para siempre a los Dioses y a los Reyes—, el único destino de las construcciones de los «hombres sin cualidad», de las construcciones metropolitanas, es el cambio, la transformación, la renovación permanente. Con ellas ingresa a la arquitectura la corrosiva temporalidad de lo *efímero*. ¿No instala acaso esa fugacidad una contradicción insalvable con la misma razón de existencia de la arquitectura?

La historia como histeria

Animadas por una disimulada nostalgia de eternidad, buena parte de las reflexiones contemporáneas parecen intentos desesperados de fijar el tiempo. Petrificar la velocidad, congelar el desequilibrio en el instante mismo de su comienzo, capturar el estallido de una catástrofe, mimetizar en la unidad de un autor y una obra las superposiciones que produce la sucesión de múltiples proyectos y autores, son las obsesiones que marcan a algunos de los arquitectos que aceptaron ser promocionados por el MOMA como «deconstructivistas».

Aby Warburg ha encontrado en la figura de la doncella que con su *túnica* al viento se reitera desde la antigüedad a lo largo del arte occidental, la mejor metáfora sobre el tema: *lo quieto que trata de aferrar lo móvil*, lo pasajero. Acierta entonces Omar Calabrese en su definición de la nuestra como una *edad barroca*⁴²: es demasiado evidente que estas arquitecturas

repiten las mismas preguntas que guiaron la invención de las tormentosas criaturas de piedra y de bronce nacidas en el siglo XVII. Más aún: ¿no ha sido la mítica necesidad de captar el instante, de frenar el inexorable acercamiento a la muerte marcado por el paso del tiempo lo que, como de manera brillante lo ha mostrado Indra Kagis McEwen⁴³, ha determinado la creación del Partenón como expresión sublime del exacto momento entre la tectónica y el vuelo?

Frente a las fórmulas que —como esas túnicas de Venus— propugnan que la arquitectura mimetice el *caos* y la *fugacidad* no son pocos los que proponen la alternativa de la arquitectura como ancla, como una realidad real que equilibre el fluir de las imágenes y de la realidad virtual. Y el mismo «recalentamiento del presente» que origina las operaciones de consagración del instante da lugar, en el polo sólo aparentemente opuesto, al *panconservacionismo* y la *celebración horizontal del patrimonio* que caracteriza estos últimos años del siglo. Sin Historia fuerte, vale decir sin una historia que establezca trayectorias posibles presentes y futuras a las demandas abiertas en el pasado, queda la historiografía.

El *relativismo* consagra además a ese pasado como patrimonio universal: un océano de restos sin valores. Jorge Luis Borges ya ha descrito el infierno de ese océano indiferenciado en uno de sus cuentos más conocidos —«Funes el memorioso»—, basado en la fijación absoluta de la totalidad de lo ocurrido y en la incapacidad de seleccionar. El panconservacionismo contemporáneo adolece de ese mismo mal: desconoce el olvido.

Una de las enfermedades de la memoria analizadas por Freud se caracteriza precisamente porque determinados objetos del pasado vuel-

ven a su presente sin que el enfermo sea capaz de controlarlos, sin que pueda dejarlos atrás, declararlos como ya inevitablemente ocurridos. Y así, *sin capacidad de olvido* –de invención selectiva del pasado–, la *historia* se *transforma en histeria*⁴⁴.

Una vez más deberíamos preguntarnos acerca de las perspectivas que pueden imaginarse para una disciplina tan incómodamente situada. Es cierto que en cada forma en apariencia inocente que heredamos del pasado se encierran, como lo ha expresado Walter Benjamin, crueles historias de *dominación* y de *barbarie*. Lo es también, en el caso de la arquitectura, que ésta siempre ha funcionado como *máquina de poder*. Pero no es menos cierto que, como ocurre con todas las demás expresiones del arte, en esas formas de la arquitectura se encierran también las experiencias que los hombres acumularon a lo largo de miles de años para la construcción de sus cobijos y la representación de sus mitos. Ni una ni otra función parecen prescindibles todavía.

Si se trata de «recobrar el tiempo perdido», ¿cómo lograrlo?, ¿mediante el «revival» y la memoria letrada?, ¿congelando para siempre el instante y exorcizando la fugacidad? Algunas respuestas pueden pensarse si se considera con algo más de cuidado la cuestión de la *pluralidad* y el *relativismo*. No cabe duda de que éstos son valores incontestables que, al menos en Occidente, se han instalado como parte del avance de la *democracia*. Sin embargo, su aplicación confusa o ligada a antiguas concepciones produce equívocos que deberían evitarse⁴⁵.

Pluralismo y relativismo son incompatibles con la antigua noción de homogeneidad de la

Historia. Hemos observado más arriba que aún en los casos de ruptura –como el funcionalismo– subyace la noción de un único cuerpo inmortal que se despliega en el tiempo. Desde un punto de vista más abierto, ¿no deberíamos en cambio pensar más bien en plural también en este caso?, ¿no habría que reconocer, en otras palabras, la existencia de *historias* diferentes, que afectan a individuos, cosas, grupos, territorios, y que se entrelazan o se despliegan en paralelo o en planos diferentes; con sus inicios y con sus muertes, que no necesariamente habría que concebir como orquestadas según una misma partitura⁴⁶? Admitir la inexistencia de un gran cuerpo general para la Historia nos habilita para poner en cuestión la idea de un cuerpo también en el caso de la Arquitectura, concibiéndola más bien como una articulación artificial –histórica– de un enorme conjunto de objetos, prácticas, biografías, representaciones y valores.

Ningún concepto ha trabajado con mayor autoritarismo la constitución de los primeros modernismos, y entre ellos los modernismos arquitectónicos, que el del «espíritu del tiempo». El «espíritu del tiempo» ha sido el instrumento que ha permitido a cualquiera enarbolar su propio conjunto de ideas como núcleo al que el resto de las concepciones debían subordinarse. Y, paradójicamente, aun quienes parecieran más dispuestos a buscar libertades siguen sujetos al presunto centro de comando de la «época». La arquitectura es dominio del tiempo y de la duración por su naturaleza conceptual, pero lo es también por sus características de producción: la de la construcción es una de las industrias más arcaicas que aún sobreviven a las olas de

transformación postindustrial, y por eso la arquitectura continúa funcionando a contrapelo de otras tendencias, que tienden al *consumo inmediato* y a la «levedad». Procurar adecuarse a ese consumo y a esa levedad es una forma de subordinación. Pero del mismo modo que pluralismo y relativismo nos permitirían reconocer la existencia de «historias», también deberían ponernos en condiciones de advertir la existencia de tiempos paralelos y simultáneos. Descartada una armonía general de la época, no es imprescindible negar armonías parciales, efectos «cósmicos», resistentes –no menos que las formas de la vida frente a la segunda ley de la termodinámica– a la entropía. De este modo, acompañar el desorden en algunas zonas de la existencia no tendría por qué obligarnos a decretar de un plumazo la aniquilación de la unidad en cualquiera de sus otras dimensiones.

Asimismo, cuando la Historia ha dejado de ser ese cuerpo único que decisiones únicas o rumbos precisamente establecidos pueden orientar en la flecha del tiempo, contamos con mejores condiciones para reabrir y examinar las «secuencias» de problemas que –como muy bien ha sido explicado por Kubler– en la creación, producción y manipulación de cosas, y en nuestro caso particular de cobijos, han afrontado los seres humanos en todos sus tiempos y en todas sus geografías. Parece evidente que una mayor conciencia sobre la temporalidad de las obras de arquitectura, especialmente en el sentido de la duración, debería suponer consecuencias no poco importantes si se deja de lado, o al menos se relativiza, la importancia de las alusiones exclusiva y linealmente metafóricas.

En definitiva una más refinada y responsable reflexión sobre la duración debería conducir a un trabajo más profundo sobre la materialidad –última ratio de esta condición de las obras–, avanzando en el rezagado desarrollo teórico acerca de este tema. No se trata de apuntar a una prístina eternidad, sino de alcanzar quizá un dominio de lo constructivo que introduzca en las obras la cuestión de la muerte y las cargas sobre el futuro. Y hasta es posible que, como lo ha advertido Kenneth Frampton, «insistiendo en las bases materiales de la cultura constructiva [...se consiga] atravesar el debate Modernismo-Postmodernismo, para poner el foco de la interface entre naturaleza y cultura, es decir, en la piel literal del edificio donde invariablemente tiene lugar el proceso de envejecimiento»⁴⁷.

La duración y no otra es también la cuestión clave del desatendido problema del carácter en la arquitectura, puesto que, mediante la memoria letrada y su articulación con la memoria cultural, esta condición relaciona los requerimientos de *individualidad, lugar y cultura* con la *capacidad comunicativa* de los edificios.

En todos los casos se trata de un problema que debería estar lejos de constituir apenas una preocupación lingüística de unos pocos intelectuales sofisticados. Porque una toma de posición sobre la duración supone determinar ya no sólo la forma en que conservamos, seleccionamos o dilapidamos la masa de objetos, sentimientos e ideas que nos llega del pasado sino también nuestra actitud frente a los recursos ambientales y a las carencias y las ilusiones de la mayoría de la población del planeta; en el presente y en el futuro. □

¹ El estudio de la relación espacio-tiempo tuvo su expresión culminante en la decisiva formulación de Sigfried Giedion, en su *Espacio, Tiempo, Arquitectura*. Su teoría ha sido analizada por VV. AA. en *Sigfried Giedion. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Zürich, 1989; y con particular profundidad e interés en Georgiadis, Sokratis, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*; Zürich, 1989.

² Como es sabido, el análisis de la experiencia del *shock* es una de las principales aportaciones de Walter Benjamin a la cultura moderna. Las manifestaciones de esta forma de conflatión de la linealidad narrativa afectan a la literatura y a las artes *collage*, pero tienen su principal expresión en el montaje cinematográfico. El «zapping» contemporáneo ha sido analizado como una forma interactiva de montaje en: Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, 1994.

³ Algunas líneas contemporáneas de investigación como las transitadas por Peter Eisenman y Daniel Libeskind proponen el reconocimiento de situaciones espaciales intermedias, intersticiales a la manera de una suerte de explosión del poché clásico. La indagación contemporánea más importante de la arquitectura como experiencia espacial está orientada a la liquidación de los límites de la obra, con lo que se retoma la experimentación sobre lo «sublime».

⁴ Kenneth Frampton ha notado que la cuestión del tiempo constituye «one issue invariably omitted from current architectural debate» (en Frampton, Kenneth; Comentario bibliográfico del libro de Mohsen Mostafavi y David Leatherbarrow, *On Weathering*, Mass. 1992; en *GSD News*, Harvard University Graduate School of Design; Massachusetts, otoño de 1993). Recientemente *Daidalos* (n.º 52, 1994) ha dedicado un número al problema de «lo nuevo» en arquitectura; cfr. en relación con nuestro trabajo: Kamper, Dietmar, *The fatal spiral of time*; y Oechslin, Werner, *Justifying the New from history; Claude Perrault's Louvre Colonnade and the «Querelle des Anciens et des Modernes»*.

⁵ Aristóteles, *La Política*. El concepto de arquitectura ha sido discutido en incontables oportunidades. Particularmente estimulantes han sido los aportes de: McEwen, Indra Kagis, *Socrates' Ancestor*; Cambridge, Mass., 1993; y Agacinsky, Sylviane; *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture*. París, 1992.

⁶ Vitruvio (trad. cast. Blánquez, Agustín), *Los diez libros de Arquitectura*; Barcelona, 1991.

⁷ La segunda frase es de Boecio. Ambas cit. en De Bruyne, Edgar, *L'Esthétique du moyen age*; Lovaina, 1947 (trad. cast. 1987).

⁸ Las citas corresponden a Alberti, Leon Battista, *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*; ed. al cuidado de Renato Bonelli y Paolo Portoghesi; Milano, 1966.

⁹ Palladio, Andrea, *I quattro libri*; Venecia, 1576 (ed. fasc. 1948).

¹⁰ Le Muet, Pierre; *Maniere de bastir pour toute sorte de personnes*, París, 1623; cit. en González Moreno-Navarro, José Luis, *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid, 1993.

¹¹ Giusso, Lorenzo, «Senso cattolico-romantico del barocco»; en *Retorica e Barocco*. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici; Roma, 1955.

¹² Borromini, Francesco, *Opus Architectonicum*; Roma, 1725; cit. en Portoghesi, Paolo, *Roma Barocca*; Bari, 1973.

¹³ Laugier, Marc Antoine, *Essai sur l'Architecture*; París, 1755.

¹⁴ Boullée, Etienne-Louis; «Considerations sur l'Architecture» (trad. cast. en *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. comp. Carlos Sambricio; Barcelona, 1985).

¹⁵ Patte, Pierre, *Lettre sur la construction vicieuse de la plupart des bâtiments de Paris. Année Littéraire*, París 1767; cit. en González Moreno-Navarro, José Luis, *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid, 1993.

¹⁶ Ruskin, John; *The seven lamps of architecture*, Londres, 1848.

¹⁷ Sobre la crítica de la noción de Historia como «cuerpo eterno», cfr. Agacinsky, S. *op. cit.*

¹⁸ Incluso la instalación modernista de lo nuevo (Burguer, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974) requiere de una Tradición: o bien para justificar una ruptura o, más sencillamente, como elemento a ser quebrado y desechado. En el primer caso la Tradición se constituye con elementos similares a lo que se busca. En el segundo caso es esa Historia misma la condición para que pueda ser concebido el movimiento de ruptura. Para instalarse, lo nuevo requiere además cumplir con unas condiciones que lo constituyen a su vez en Tradición (Pareyson, Luis, «Tradición e innovación», en *Revista de Estética*, n.º 2, Buenos Aires, 1984). La primera de ellas es que toda obra sólo puede quebrar el *continuum* que hereda en la medida en que se presenta como ejemplar, es decir como capaz de constituir sobre sí misma una nueva Tradición de otras obras que reconociéndola en su efectividad la desarrollen, y desplieguen al máximo las potencialidades por ella abiertas. La ejemplaridad se relaciona a su vez con una segunda condición que es la congenialidad. Sólo en la medida en que consigue articularse con sus particulares circunstancias culturales, en la medida en que resulte congenial a ellas, es posible la condición de ejemplaridad. Pareyson alude en este sentido al «difícil ejercicio de la alteridad y constante voluntad de comunicación» que supone la ejemplaridad. Sobre la construcción de la tradición en el arte cfr. Williams, Raymond, *Cultura*. Barcelona, 1981; y *Marxismo y Literatura*. Barcelona, 1980. La relación entre tradición e innovación ha sido ampliamente debatida en los últimos años. P. ej. *Tradizione e innovazione*. Convegno internazionale di Estetica, organizado por el Instituto «A. Banfi»; Reggio Emilia, 1983; Congreso *La Tradición y la innovación* de la Sociedad de Filosofía General de Alemania, 1983 y 1962;

Congreso Internacional *Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina*. Buenos Aires, 1989.

¹⁹ Si bien el carácter radicalmente antifigurativo no fue frecuente en las transformaciones estilísticas de la Arquitectura, la «tábula rasa» funcionalista con los sistemas de representación mimética naturalista tampoco era inédita. Importantes movimientos de ruptura antifigurativa determinaron las posturas iconoclastas bizantinas, las normas estéticas del Islam, y sectores del arte medieval como en el caso de los inspirados por las posiciones de San Bernardo.

²⁰ Cfr. el análisis de ABC en Gubler, Jacques, *Architettura e Avanguardia*. 1924-1928; Milán, 1983.

²¹ Loos, Adolf, *Ornamento y Delito*, Barcelona, 1978.

²² Me refiero a los conceptos desarrollados en *Zur Aesthetik der Architektur*, Stuttgart, 1887; cit. en Kubler, George, *La forma del tiempo*; Turín, 1989.

²³ Punto 8, de «Arquitectura Futurista», 1914. En Conrads, Ulrich, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*; Barcelona, 1973.

²⁴ Mongin, Olivier; «¿Una memoria sin historia». Hacia una relación diferente con la Historia.», *Esprit*, n.º 3-4, 1993.

²⁵ Sobre Aby Warburg: Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970; Número especial de *Aut Aut*, Milán, n.º 199-200, 1984; y apuntes del curso dictado por Massimo Cacciari, IUAV, Venecia, 1986.

²⁶ Si bien el tema requiere de un desarrollo autónomo debido a la complejidad de su enunciado original, no podemos dejar de vincular los modelos que constituyen la memoria cultural con las «formas simbólicas» a priori estudiadas por Cassirer (*The philosophy of symbolic forms*; New Haven, Conn.; 1955).

²⁷ Bergson, Henri, *Memoria y Vida*, Madrid, 1977. Sobre el tema en Proust cfr. Deleuze, Giles, *Proust y los signos*, Barcelona, 1972.

²⁸ Sobre el pensamiento visual existe una extensa bibliografía. Cfr. particularmente los clásicos de Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, 1985; y *Arte y percepción visual*, Madrid, 1979; además de Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea*, Barcelona, 1984; Gibson, E. J., *Percepción del mundo visual*, Buenos Aires, 1974; Pächt, Otto, *Historia del arte y metodología*, Madrid, 1986.

²⁹ Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*; Saint-Amand; 1976. Sobre la estética de la recepción cfr. los trabajos de Hans Robert Jauss, especialmente *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, 1992; *Pour une esthétique de la réception*, París, 1978; y Kleine *Apologie der Aesthetischen Erfahrung*, Konstanz, 1972.

³⁰ Cfr. Garin, Eugenio, «Alla scoperta del diverso: indiani americani e saggi cinesi» en *Rinascite e Rivoluzioni*, Roma, 1975. Esta preocupación condujo a Giedion a elaborar su teoría del «nuevo monumentalismo», y no por azar a la redacción de su *El presente eterno* (Madrid, 1981, 1.ª ed. 1963).

³¹ Es de enorme importancia el impacto en la cultura arquitectónica de los estudios de Worringer, y en particular su *El arte egipcio*, Buenos Aires, 1965 (1.ª ed. 1927).

³² Liernur, Jorge, «Un mondo nuovo per lo spirito nuovo. Le scoperte de l'architettura latinoamericana per la cultura architettonica moderna»; *Zodiac* 8; 1992.

³³ Además del clásico libro de W. Pehnt (*La arquitectura del expresionismo*, Barcelona, 1975), el simbolismo de la arquitectura expresionista ha sido analizado agudamente por Fagiolo, Marcello; en «La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esotérica»; en Argan, G. C. (comp.); *El pasado en el presente*, Barcelona, 1977.

³⁴ Podemos convenir en llamar materiales «ahistóricos» a aquellas construcciones populares premodernas que fueron reunidas por Rudovsky bajo la exitosa denominación de «arquitecturas sin arquitectos».

³⁵ Pevsner, Nikolaus; «Wiederkehr des Historismus»; en *Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit*, Múnich, 1971.

³⁶ Argan, Giulio Carlo (comp.), *El pasado.... op. cit.*

³⁷ Me refiero a trabajos como los clásicos de Matila Ghyka (*Le nombre d'or*, 1931; *Essay sur le rythme*, 1938).

³⁸ Cfr., entre otros: Arnheim, Rudolf, *op. cit.*; Fry, R., *Vision and Design*, Cleveland, 1966; Köhler, W. *La psicología della Gestalt*, Milán, 1967.

³⁹ Para una crítica de la noción adorniana de homogeneidad del material cfr. Burger, Peter, «La declinación del modernismo», en *Punto de Vista*, n.º 46; Buenos Aires, 1993.

⁴⁰ Nora, Pierre, *Les lieux de memoire*, cit. en Mongin, Olivier; «¿Una memoria...?», *op. cit.*

⁴¹ Virilio, Paul, «The third Interval: A Critical Transition»; en Andermatt Conley, Verena (comp.); *Rethinking technologies*, Minneapolis, 1993.

⁴² Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Roma, 1987; *Mille di questi anni*, Roma, 1991.

⁴³ Mc Ewen, I. K.; *op. cit.*

⁴⁴ Freud, Sigmund; *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Madrid, 1979. Cit. en Agacinsky, S.; *op. cit.*

⁴⁵ Para una crítica del «pluralismo vulgar» cfr. Gregotti, Vittorio, *Dentro l'architettura*, Turín, 1991.

⁴⁶ Aunque resulte obvio, estas líneas tienen una especial deuda con el pensamiento de Manfredo Tafuri, especialmente con su *Teorías e Historia de la Arquitectura y La Sfera e il Labirinto*.

⁴⁷ Frampton, Kenneth, *op. cit.*