UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS
MAESTRÍA EN HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

12, 13 Y 14 DE OCTUBRE 2011

1.ras JORNADAS DE HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

HISTORIA, ESTÉTICA Y TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA.

Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910–1980)

ACTAS

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

1RAS JORNADAS DE HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD
HISTORIA, ESTÉTICA Y TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA: GRANDES OBRAS DE LA ARQUITECTURA EN LA ARGENTINA (1910-1980)

Comité organizador:
Dra. Claudia Shmidt (UTDT)
Lic. Ricardo Ibarlucía (UNSAM, UTDT)

Comité científico:
Lic. Fernando Bruno (UTDT)
Lic. Valeria Castelló-Joubert (UBA, UTDT)
Arq. Sergio Forster (UTDT, UBA)
Lic. Ricardo Ibarlucía (UNSAM, UTDT)
Arq. Jorge Francisco Liernur (UTDT, Conicet)
Mg. Silvio Plotquin (UTDT)
Dra. Claudia Shmidt (UTDT)

Comité evaluador:
Dra. Laura Malosetti Costa (Conicet, UNSAM, UBA)
Arq. Eduardo Leston (UP, UTDT)

Esta publicación cuenta con el aporte del FONCYT, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, Subsidio RC-2011-0050

Diseño y diagramación
Departamento de Comunicaciones
Universidad Torcuato Di Tella 2011

© Compilación y edición: Claudia Shmidt
© Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Torcuato Di Tella

Sede Alcorta: Sáenz Valiente 1010
C1428BIJ Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169-7300
E-mail: mhcac@utdt.edu

Sede Miñones: Miñones 2177
C1428ATG Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169-7000

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA
Rector: Dr. Ernesto Schargrodsky
Vicerrector: Dr. Ignacio Zalduendo

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS
Decano Organizador: Arq. Jorge Francisco Liernur

CARRERA DE GRADO DE ARQUITECTURA
Director: Arq. Sergio Forster
Coordinadora: Arq. Florencia Rausch

MAESTRÍA EN HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD
Directora: Dra. Claudia Shmidt

PROGRAMAS PARA GRADUADOS

ARQUITECTURA DEL PAISAJE
Coordinadora: Arq. Cora Burgin

ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA
Coordinador: Arq. Ricardo Sargiotti

PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO
Coordinador: Arq. Fabio Grementieri

MAESTRÍA EN ECONOMÍA URBANA (C/ ESCUELA DE GOBIERNO)
Director: Dr. Lucas Llach
Directora Asociada: Mg. Cynthia Goytia

CONSEJO DE EVALUACIÓN ACADÉMICA EXTERNA
Dr. Werner Oechslin
Arq. Jorge Silvetti
Arq. Rafael Vinoly

CONSEJO CONSULTIVO
Arq. Jorge Aslan
Arq. Jorge Hampton
Arq. Jorge Morini
Arq. Josefa Santos
Arq. Clorindo Testa

Índice

LA COMERCIAL DE ROSARIO. DE LORENZI, OTAOLA Y ROCCA. (1939-40)
JIMENA P. CUTRUNEO ____ 8

VERDE, AMARILLO, AZUL MARINO: LA URBANIZACIÓN DE PLAYA GRANDE.
CLAUDIO G. ERVITI ____ 18

MONUMENTO A LA BANDERA EN ROSARIO. SÍNTESIS DE BÚSQUEDAS EXCÉNTRICAS EN LA MODERNIDAD ARGENTINA
ANA MARÍA RIGOTTI ____ 30

DEPARTAMENTOS TRANSFORMABLES EN BELGRANO, LOS CAMBIOS DINÁMICOS DEL HABITAR. JUAN KURCHAN, JORGE FERRARI HARDOY (1938 -1941)
MARTÍN TORRADO ____ 40

EL ENCARGO Y LAS PRÁCTICAS: NUEVAS LUCES EN TORNO A UNA ESCUELA RURAL EN LA PAMPA ARGENTINA. EDUARDO SACRISTE, 1943
MARIANA I FIORITO ____ 46

PROYECTO DE HOSPITAL PARA CORRIENTES. AMANCIO WILLIAMS Y LOS LÍMITES DEL SISTEMA
LUIS MÜLLER ____ 54

ÁLVAREZ-RUIZ: MODERNO FIN. EL TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN.1952-1960
SILVIO PLOTQUIN ____ 66

LAS BUENAS PRÁCTICAS: EL CONJUNTO GALERÍA COMERCIAL Y TORRE RIVADAVIA EN MAR DEL PLATA DE ANTONIO BONET
VIVIANA ELISABET MASTROGIÁCOMO, MARISA BEATRÍZ TROIANO 76

LAS "VILLAS MISERIA", EL "BARRIO SUR" Y LA "REVOLUCIÓN LIBERTADORA". UNA APROXIMACIÓN A LA MÁS IMPORTANTE PROPUESTA DE VIVIENDA COLECTIVA DE ANTONIO BONET.
JORGE FRANCISCO LIERNUR 84

SOBRE HÉROES Y TUMBAS: CONSIDERACIONES EN TORNO AL CEMENTERIO PARQUE DE MAR DEL PLATA
FEDERICO DEAMBROSIS 100

CASA GARIBAY: JORGE SCRIMAGLIO
MARÍA PÍA ALBERTALLI 108

ARQUITECTURA CÍVICA. LA ESCUELA "DELLA PENNA" DE JUAN MANUEL BORTHAGARAY. BUENOS AIRES, 1963–1969
CLAUDIA SHMIDT 118

LA BÓVEDA CÁSCARA. EL PABELLÓN DE BUNGE & BORN DE AMANCIO WILLIAMS (1966)
ANDREA CIGNACCO 128

¿EL CANON ES O SE HACE?
VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT 136

¿El canon es o se hace?

Valeria Castelló-Joubert, Centro de Investigaciones Filosóficas, Universidad de Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella

1. Posmodernismo y después

El posmodernismo acaso no fue más que el resultado del pensamiento apocalíptico finisecular que le dio sentido, o buscó dárselo, aun al precio de desbaratarlo, a la estética moderna. El siglo cambió y, una vez más, el apocalipsis no ha tenido lugar. Volverá el momento de elaborar uno nuevo. Pero esta tarea no recaerá sobre nosotros. Lo que nos toca ahora es efectuar el inventario de nuestros bienes que, forzosamente, arrojará también las deudas contraídas. Entonces habrá que quitarles la etiqueta de *post-ismo* a todas las artes.

Para empezar, una constatación: hemos sobrevivido al posmodernismo, emergiendo de la indecidibilidad del sentido, desactivando la homogeneización de los discursos erigida contra "la" autoridad, restituyendo su especificidad a los fenómenos artísticos, convertidos durante décadas en textos. Hemos sobrevivido a la unión, realizada paradójicamente en nombre de la diferencia, de lo otro, de aquello que no podría ser juntado, operación ésta que llevó a muchos intelectuales y filósofos, procedentes sobre todo de los medios académicos alemanes, ingleses y norteamericanos, a manifestar su azoramiento por el sinsentido, como el cliente del poema de Jacques Prévert que desalienta al mozo a sumar un bife de ternera con cigarrillos, y cigarrillos con un café. "Créame, no insista, no se moleste, no va dar ningún resultado, ¿entiende?, ninguno, nada, ni siquiera para la propina".[1]

Hans Robert Jauss, mentor de la estética de la recepción, fue uno de estos hombres lúcidos que con gran prudencia, es decir, con sabiduría, intentaron conducir la reflexión sobre el arte en el corazón mismo del posmodernismo, manteniendo las coordenadas conceptuales: "parece haber llegado el tiempo de tomar en serio el *post-ismo*, de identificarlo históricamente y de investigar si en esa singular denominación que recubre fenómenos tan variados, hay algo nuevo, todavía indeterminado, que anuncia la conciencia titubeante del comienzo de una nueva época".[2]

La cultura europea, explica Jauss, se ha presentado siempre como una continuada *Querella de los Antiguos y los Modernos*, una batalla que habla de un proceso de la

experiencia estética ordenado por una estructura temporal, una lucha interminable "entre viejo y nuevo estilo, entre épocas artísticas diferentes, y en el proceso de la modernidad acelerada con el cambio de una vanguardia por otra".[3] Ahora bien, esta categoría de sustitución, como la llama Jauss, no operaría en las manifestaciones de lo posmoderno, ya que no puede articular la conciencia de una ruptura entre lo viejo y lo nuevo.[4]

Para Jauss, la idea rectora ha sido, sin duda, la de experiencia. Le corresponde a la experiencia estética el papel de "adelantado" en relación con "la comprensión reconstructora".[5] La experiencia estética es la que "en el seno de la conciencia, todavía indivisa, de la unidad epocal del siglo veinte" puede iluminar el cambio de horizonte que se produce en la progresiva separación del pasado. "Parece que lo nuevo que comienza no es susceptible de ser articulado como experiencia, pero que lo viejo que se separa sí es captable en su figura evanescente".[6] Si aspiramos a continuar estas reflexiones de Jauss, deberíamos volcarnos a la dilucidación que nos permitiera afirmar si la posmodernidad constituye o no un umbral de época. Este arduo trabajo supera ampliamente la ambición de mi ponencia, no obstante lo cual es posible desprender de ella una posición tomada al respecto.

Si el posmodernismo no logró constituir lo nuevo en una experiencia, y bajo la advocación de la intertextualidad desprendió a las obras de su umbral de época, a-historizándolas, al mismo tiempo obraba una fuerza histórica, oculta, y por esto tanto más poderosa, que impidió que no sólo no se disolviera la experiencia estética, sino que permitió extender el inminente sentido de ésta como cosa del pasado a su actualización en el presente en virtud de un movimiento a contrapelo que consistió en no renunciar a lo adquirido y en reclamarlo para sí, no en su virtualidad de artefacto viejo –lo propio del gesto posmoderno del retro y del *vintage*–, sino en la plenitud de su presencia real, para usar la expresión de George Steiner. Voy a dar a continuación una extensa cita de Steiner que nos llevará al centro de la reflexión: "En el discurso estético, ninguna elaboración posterior sustituye o borra un análisis, una doctrina o un programa interpretativo-críticos. La teoría copernicana corrigió y sustituyó la de Ptolomeo. La química de Lavoisier hizo insostenible la anterior teoría del flogisto. Las opiniones de Aristóteles sobre la *mimesis* y el *pathos* no se ven sustituidas por las de Lessing o Bergson. Los manifiestos surrealistas de Breton no cancelan *An Essay on Criticism* de Pope aunque bien pudiera situarse en sus antípodas. […] Por convencionales que sean, por mucho que imiten a sus antecedentes canónicos, todos y cada uno de los textos, todas y cada una de las pinturas o esculturas, constituyen una "singularidad". […] Y, en tanto producto de un proceso de intelección, de recepción y de estilo enunciatorio, un juicio estético, un desciframiento estético individual, necesariamente habrá de interferir, de reorganizar subjetivamente, el texto, la obra de arte a la que se dirige. Hay un Edipo aristotélico, un Edipo freudiano, del mismo modo que hay uno sofocleano".[7]

Si a la sustitución compulsiva de lo viejo por lo nuevo propia del modernismo, le siguió la imposibilidad de sustitución en el posmodernismo, la conciliación acaso llega en la comprensión cabal de la no-sustitución de los artefactos estéticos. En el sintagma "no-sustitución" tenemos a la vez su afirmación y su negación; no se trata de una desaparición, sino de la marca siempre evidente de que las obras de arte no pueden ser reemplazadas unas por otras en tanto cada una constituye, supone, y recubre, una experiencia y un sentido únicos, una singularidad, tanto en sí como en relación con las

otras. Y cada una, también, acarrea con todos los discursos críticos que ha suscitado a lo largo de la historia, expandiendo su presencia.

Así, la ambición de elaborar un canon occidental es la deuda mayor contraída con el posmodernismo: se la debemos a él. Si la categoría de sustitución no pudo articular la conciencia de ruptura entre lo viejo y lo nuevo, se volvió necesario encontrar la ligazón del presente con el pasado, el elemento que los ponga en relación.

Es inevitable realizar la analogía de este propósito con las aspiraciones de los primeros románticos alemanes que buscaban un método para captar en su presente el valor de los artistas. Así enuncia Friedrich Schlegel el esfuerzo empeñado para comprender la obra de uno de sus contemporáneos capitales, Goethe: "Debemos esforzarnos por entender como artista también al artista de nuestros días, y esto es posible sólo en el modo indicado: si queremos, podemos juzgarlo como si fuese un antiguo".[8] El fundamento epistémico de los primeros románticos era, desde ya, completamente distinto del nuestro. Pero la focalización crítica de la distancia histórica para juzgar en el presente nos permitiría arrasar definitivamente con la valoración de la obra de arte por su novedad. Si la obra de arte resiste el hipotético envejecimiento al que la somete este método de valoración, su cotización en meros términos de novedad habrá de derrumbarse.

2. El canon es

"En el origen, el término en griego significa 'la vara', es decir, el metro utilizado por el artesano, luego, por extensión, la regla, la norma tomada de una manera general como elemento de referencia fija".[9] Entendido en su sentido primario, el canon es un sistema de reglas inamovibles y de normas objetivas a las que se somete el artista, ya atendiendo a cuestiones prácticas, ya por fundamentos filosóficos o metafísicos. El canon es una referencia en el momento de *creación* de una obra. En lo que respecta a su *recepción*, la evaluación consiste en verificar la conformidad o la desviación respecto del canon. Aquello que quede fuera de él no puede ser considerado bello.

En virtud de esto, para dar un ejemplo, a partir del Renacimiento, "la descalificación estética de la arquitectura medieval permitió entre otras cosas lo que Louis Réau ha llamado el *vandalismo embellecedor de los cánones*".[10] Con la figuración arquitectónica de la "Segunda Parte" del *Discurso del método*, Descartes piensa que para ajustar sus opiniones en el nivel de su razón, lo más apropiado, antes de construir los nuevos fundamentos, es demoler lo dado por los demás –esto es, lo recibido por la tradición–, sobre todo si no ha sido sometido a juicio, ya que es muy difícil construir a partir de lo hecho por los otros, como en las antiguas ciudades medievales, que al comienzo fueron aldeas y luego crecieron mal proporcionadas. No se debe recibir lo que nos viene de la tradición sin someterlo al juicio de la razón. Las ciudades modernas, en cambio, diseñadas por un solo hombre, es decir, una única razón, ofrecen emplazamientos regulares. Así, la razón obra como la medida ordenadora del caos medieval.

Lo que podemos destacar de este caso cartesiano es que tradición y canon comienzan a diferenciarse en los inicios de la modernidad, cuando el canon reglamenta la introducción de la novedad en la tradición. Canon y tradición funcionan como autoridad

pero responden a regímenes distintos: el canon, a una razón de método y de sistema; la tradición, al acervo de obras sedimentadas a lo largo del tiempo. Sus atributos pueden incluso cruzar de campo y dar un canon tradicional y una tradición canónica. La *Querella de los Antiguos y de los Modernos* es la lucha entre tradición –la autoridad de lo heredado– y el canon –la autoridad de las reglas objetivas. En nombre de la libertad creativa y de los cambios de paradigma de representación a partir de los romanticismos decimonónicos, ambos serán rechazados: tanto el crear en el respeto de reglas objetivas, como con la mirada vuelta hacia el pasado.

La conciencia de que la tradición no es algo *dado* sino *tomado* y *construido* y la valoración de la obra creada en términos de originalidad, novedad y subjetividad –hacer por primera vez algo que nadie ha hecho en base a reglas propias– y no en conformidad con un conjunto de normas exteriores, pone en crisis la relación del artista con la herencia del pasado. El arte del siglo diecinueve está escandido por filiaciones estéticas, acaso fundadas en el pensamiento palingenésico, que unen el presente con el pasado medieval, por la constatación de la ruptura con el pasado, más o menos remoto, el gótico o la clasicidad griega, lo que doy en llamar la constatación de la ruina, por los intentos de restaurar –entiéndase: de embellecer– los restos de la ciudad demolida de Descartes, por el rechazo sistemático a este embellecimiento, visto como destructivo, por los proyectos de arrasar definitivamente con estos restos y erigir nuevas ciudades, logro definitivo de la fuerza mecánica de las dos guerras mundiales en el siglo veinte. En medio de estos movimientos, declaraciones, omisiones, demoliciones, reconstrucciones, el artista se sentirá ya acogido por sus antepasados, ya completamente huérfano. La compleja relación con la tradición es concomitante con el estallido del concepto de canon. El canon era el garante de la conservación de la forma. Y ésta, como guía y autoridad, aparentemente, se ha perdido.

Jorge Luis Borges reflexiona a lo largo de su obra de manera recurrente sobre la tradición y el canon, bajo diversas especies. En “El escritor argentino y la tradición”, publicado en 1932, sostiene que el problema que plantea este título es un simulacro antes que una verdadera dificultad. Se refiere a la idea de los historiadores de la literatura argentina, Lugones y Rojas, según la cual nuestra tradición literaria no es sino la poesía gauchesca, y el libro canónico, el *Martín Fierro*. Borges desmonta este supuesto fundamentando su carácter artificial: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”.[11] Si existe una tradición argentina, ésta es toda la cultura occidental.

3. El canon se hace

¿Cómo medirse con *toda la cultura occidental*, inmensa e insondable, que al modo de un dios griego, despierta el más profundo temor respetuoso? A esta reflexión se entrega Harold Bloom en *El canon occidental*, publicado por primera vez en Estados Unidos en 1994, es decir, en pleno auge de “la escuela del resentimiento”. Se tradujo muy pronto al castellano, aunque las adoradoras y los adoradores del ganchillo tardarían aún unos escasos años en desembarcar masivamente en nuestro país. Por mi parte, no sabría decir si hoy están en su apogeo o en los inicios de su desmembramiento.

El canon está constituido por aquellas obras que en determinado momento de la historia de la cultura han merecido una forma de atención especial que las convirtió en presencias reales.

En términos de Bloom, incorporarse al canon es superar y subsumir la tradición. Hay que ganar el agón con la tradición para entrar a formar parte del canon. “La tradición –sostiene Bloom– no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon”.[12]

El establecimiento del canon es un trabajo de memoria, en un doble sentido. Por un lado, puesto que la memoria es siempre un arte, dicha tarea será idéntica a un arte de la memoria, “la verdadera base del pensamiento cultural”.[13] Por el otro lado, el canon está estrechamente ligado al irresistible hecho de nuestra mortalidad. Encarar el canon es asumir que somos mortales, y que nuestro tiempo es limitado. No disponemos de la eternidad para experimentar todas las obras artísticas, tanto menos cuanto que cada día se producen nuevas obras. “Si fuésemos literalmente inmortales, o si nuestra vida doblara su duración hasta alcanzar los ciento cuarenta años, podríamos abandonar toda discusión acerca de los cánones”.[14]

El canon, en tanto *memento mori*, nos invita a recordar, a seleccionar y a ordenar. Su existencia se justifica precisamente por el objetivo de establecer un patrón de medida estético que pretende poner límites a lo inconmensurable. El canon es la vara con la que nos enfrentamos a la inmensidad de la cultura occidental, como seres humanos, ciertamente, pero no rebajando las obras de arte a la pequeñez de nuestra vista, sino asumiendo, en la confrontación, su grandeza, su sublimidad.

Los principios de selectividad esenciales al canon son elitistas “sólo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos”.[15] Su carácter elitista no es ideológico, como insisten en afirmar sus opositores, que llegan incluso a sostener que la formación del canon es un acto ideológico *en sí mismo*”.[16] Bajo estas acusaciones, y los clamores por la apertura ilimitada, lo cual no significa sino su destrucción, el canon occidental está amenazado.

Si el canon se abriera ilimitadamente, dejaría de cumplir su función pragmática, porque no podríamos recordarlo y ordenarlo todo. Ahora bien, tampoco existiría si su condición fuera el estar cerrado. Un canon cerrado es un canon que nace póstumo. La vara debe estar hecha con una plasticidad que le permita, con cada nueva incorporación, modificar la totalidad, iniciar un nuevo diálogo entre las obras, y volver a plantear su situación. Cada inclusión en el canon supone un reacomodamiento de todas las obras, como quien, en una fiesta, ante la llegada de un nuevo invitado, se acomoda el cabello o se alisa la corbata.

¿Cuáles son las características de las obras que conforman y confirman el canon? La aspiración de Bloom es aislar las cualidades por las que ciertos autores se convierten en autoridades en nuestra cultura.[17] En casi todos los casos, afirma, “ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña”.[18] Al enfrentarnos con una obra canónica, experimentamos un misterioso asombro: nunca es lo que esperábamos. La obra canónica está dotada de poder de asimilación y de contaminación, y es, al mismo tiempo, radicalmente original.

Aquí, Bloom entronca sus reflexiones sobre la obra canónica con su teoría de la influencia.[19] La angustia de las influencias y la formación del canon están imbricados: no hay obra canónica que no haya padecido el proceso de influencia, es decir, que no interprete, errónea y creativamente, una o más obras precursoras.[20] Toda obra nace como respuesta a una obra anterior, y este acto de interpretación se convierte a su vez en una nueva obra. En esta teoría se reconoce la matriz wildeana de la estética de Bloom, quien, por lo demás, explicita abiertamente su angustia de influencia con el escritor inglés.[21] El canon, entonces, está constituido por obras cuya originalidad se combina con la herencia, es decir, con la angustia de las influencias. La tramitación de la angustia se convertirá así en la obra misma.[22]

En un libro de lectura insoslayable para quienes estamos interesados en dilucidar los procesos de valoración de la obra de arte, Frank Kermode reflexiona acerca de "los procesos por los cuales establecemos una buena opinión para un trabajo o un artista que por lo general precede los esfuerzos más enérgicos de crítica e interpretación, es decir, la naturaleza de las fuerzas históricas que certifican que algunos trabajos y no otros requieren o merecen estas formas especiales de atención".[23]

Partiendo del análisis de la reconsideración y consiguiente inclusión en el canon, en el último tercio del siglo diecinueve, de la obra de Botticelli, caído en el olvido poco después de su muerte, Kermode establece la diferencia entre opinión y conocimiento, para mostrar que las formas especiales de atención no exigen un conocimiento crítico, académico, ni erudito, sino que, por el contrario, son de la competencia de la opinión. "La opinión –explica Kermode–, hasta cierto punto informada, requería, en este momento moderno, un cierto tipo de arte de comienzos del Renacimiento […]".[24]

Por cierto, el conocimiento refuerza la opinión: una obra de arte atendida sólo por la opinión, si no despierta el interés del conocimiento, probablemente está destinada a caer en el olvido. El reforzar la opinión con el conocimiento, en cambio, dota a la obra de "una nueva postura, una nueva actitud en el fluir del tiempo".[25] Hay "movimientos de gusto" que nos afectan y sobre los cuales no tenemos control alguno,[26] que nos llevan a dedicar "formas especiales de atención a objetos desaparecidos del canon –esto es, de la vista– pero que son finalmente restituidos".[27] Kermode insiste en que debemos ser conscientes de que las condiciones bajo las cuales elaboramos nuestras ideas están en parte determinadas y que carecemos de un control absoluto sobre ellas.[28]

La cuestión es hasta qué punto aceptar la suposición de que cada tanto debe haber algo nuevo para decir. ¿Cómo lograr nuevas interpretaciones?[29] Una manera es cambiar la forma de atención: considerar lo que era *marginal*, o simple medio que nos permitía ver otras cosas más importantes, como *central*, es decir, situarlo en el centro de nuestro interés.[30]

De acuerdo con Bloom, el análisis de Kermode es una clara advertencia sobre el destino del canon. Uno de los problemas mayores es el de la renuncia a "mantener un objeto real y valioso para que siga existiendo".[31] El canon es un fuego cálido que conserva en vida a las obras, que debemos alimentar con mesura para que no se extinga y cuidar con celo para que no arda excesivamente. La dificultad radica en distinguir usos

y abusos de este método. “No es fácil entrar en el canon, a pesar de que es abierto”, afirma Kermode. “Por lo general, se aconseja a los aspirantes que se postulen también a otro canon, como ser el ‘posmoderno’”.[32] Esta sugerencia fue adoptada recientemente por Peter Eisenman, cuyo caso presentaremos a modo de conclusión.

4. Un canon posmoderno, improbable oxímoron

Para Eisenman, podríamos decir que el canon no es; se hace, pero al modo de una impostura. Tan necesario es el canon que hasta el mismo Eisenman, derrideano convencido, juzgó necesario recurrir a él, aunque en términos ciertamente personales, lo que equivale a decir distorsivos. Su solo itinerario de lecturas –Derrida, Barthes, Foucault– vuelve inverosímil este recurso al canon. Eisenman lo sabe, y no elude el problema, aunque tampoco lo explica. Su introducción a *Diez edificios canónicos 1950-2000*, publicado en Nueva York en 2008, comienza con la mención a Bloom y su descubrimiento de que “el término ‘canon’ es más flexible de lo que podría haber supuesto en un principio”.[33] Unas líneas más, y el lector se detiene fulminado por la duda: ¿Eisenman *ha leído* realmente a Bloom, no en el sentido derrideano, sino en el del común de los mortales? “No era mi propósito definir o apropiarme del término ‘canónico’ en la arquitectura. De hecho, aunque aquí haya intentado una definición provisional, no es el propósito de lo que viene a continuación. Más bien, la idea de lo canónico da cuenta de mi interés por leer la arquitectura y también explica la inclusión de cada uno de los edificios en este libro, muestra el papel que desempeña cada uno de ellos en la definición del particular momento histórico actual de la arquitectura. Si parte del significado del término ‘canon’ consiste en contravenir su definición aceptada, entonces en este caso su uso representa dicha posibilidad. Más específicamente, el término ‘canónico’ comienza a definir la historia de la arquitectura como un asalto continuo e incesante a aquello que se creía que eran las persistencias de la arquitectura: sujeto y objeto, figura y fondo, sólido y vacío, y las relaciones de las partes con el todo. Con el tiempo estos conceptos se vuelven canónicos; por consiguiente, en su ataque al canon, estos edificios se convierten en canónicos en sí mismos. Sin embargo, como grupo, los edificios que aquí se estudian no representan un canon. Es más, la idea de lo canónico comienza a describir potenciales métodos de análisis que tienen su origen en un interés por leer la arquitectura de una manera más flexible y menos dogmática”.[34]

Después de haber transformado lo canónico en lo que no es, y lo no canónico en canónico, es decir, de haber llevado a cabo la destrucción del canon en nombre del canon, Eisenman aclara que los diez edificios elegidos no representan su canon personal. Aquí se introduce un problema que mi título no contempla, y es el de los plurales: ¿canon o cánones? Y también, ¿puede haber un canon personal, privado? ¿O el canon es el resultado del diálogo de una vasta comunidad de personas? El canon es singular, y está compuesto de obras singulares.

Para Eisenman, nada queda de la sublimidad inherente a la obra canónica, sino que el canon es una medida de relativización de las obras: “el canon no es necesariamente una lista de grandes obras, ni necesariamente un edificio canónico tiene que ser una gran obra”.[35] ¿Será entonces que el canon incluye obras pequeñas, banales, imperceptibles? De ser así, ¿por qué nuestra atención se vería llevada a ellas?

La operación crítica de Eisenman es propia de la escuela del resentimiento. Podríamos formularla en los siguientes términos: "Reconozco que X es una gran obra, pero acaso porque se ignoran las razones, porque se nos escapan, o porque creemos que deben ser fundamentadas por la obra misma, no la incluyo en el canon". El canon eisenmaniano posee dimensiones tales que no supone un desafío para el crítico. Es un canon de bolsillo.

En el establecimiento crítico del canon de Eisenman resuena, como un eco obsesivo, la advertencia del cliente al mozo: no queda nada, ni siquiera para la propina. Acaso el canto de cisne de nuestro último posmoderno.

---

1 "L'addition" fue compuesto en 1951.
2 En mi presentación crítica del posmodernismo, seguiré el desarrollo que realiza Jauss en el primer apartado de su artículo "El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno", en: *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1995 [1989 primera edición en alemán]. La cita corresponde a la página 65 de este volumen.
3 *Ibid*., p. 65.
4 *Ibid*., pp. 65-66.
5 *Ibid*., p. 12.
6 *Ibid*., p. 66.
7 George Steiner, *Presencias reales*. *¿Hay algo en lo que decimos?*, Traducción de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino, 1991, [1989 primera edición en inglés], pp. 98-99.
8 Friedrich Schlegel, *Diálogo sobre la poesía* (1800), en Poesía y filosofía, Estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca, Versión española de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 140.
9 "Canon (arts plastiques), en Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige, PUF, 2010 [1990], p. 316-320.
10 Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 2007 [1997], p. 213.
11 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Círculo de Lectores, Vol. 1, p. 266. El otro ensayo relevante para esta cuestión es "Kafka y sus precursores", publicado en 1925.
12 Harold Bloom, *El canon occidental*. La escuela y los libros de todas las épocas, Traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 2009 [1995 primera edición española], p. 18.
13 *Ibid*., véase pp. 27 y 45.
14 *Ibid*., p. 42. Véase también p. 40.
15 *Ibid*., p. 32.
16 *Idem*.
17 *Ibid*., p. 13.
18 *Idem*.
19 Véase *Angustia de las influencias*, publicado en castellano en 1992.
20 Bloom, *op. cit*., p. 18.
21 Bloom suscribe las tesis que Oscar Wilde desarrolla en sus diálogos "El crítico artista" y "La decadencia de la mentira", ambos de 1891.
22 Bloom, *op. cit*., p. 18.
23 Frank Kermode, *Formas de atención*, Traducción de Claudia Ferrari, Barcelona, 1988 [1985 primera edición en inglés], p. 15.
24 *Ibid*., p. 24.
25 *Ibid*., p. 40.
26 *Ibid*., véase p. 57.
27 *Ibid*., p. 15.
28 *Ibid*., p. 128.
29 *Ibid*., véase pp. 60-64.
30 *Ibid*., véase pp. 79-80
31 *Ibid*., p. 101.
32 *Ibid*., p. 138.
33 Peter Eisenman, *Diez edificios canónicos 1950-2000*, Traducción de Moisés Puente, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011 [primera edición en inglés 2008], p. 15.
34 *Ibid*., p. 16.
35 *Ibid*., p. 19.