

AREA

agenda de reflexión en arquitectura,
diseño y urbanismo

*agenda of reflection on architecture,
design and urbanism*

Nº 16 | OCTUBRE DE 2010

REVISTA ANUAL

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

CONTENIDOS | CONTENTS

- 7** Editorial
- 9** Los archivos digitales y su contribución con el patrimonio arquitectónico de la ciudad de Rosario
ANALÍA BRARDA | ALICIA HILMAN
- 21** El análisis ergonómico y participativo de las actividades humanas, componente indispensable para el diseño accesible
CLAUDIA I. ROJAS
- 33** El mural de Siqueiros en Argentina. Historia de su rescate y restauración
DANIEL SCHÁVELZON
- 45** Aportes para un modelo epistemológico de las relaciones entre el pensar y hacer en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura
INÉS TONELLI
- 53** Análisis y reflexiones sobre el comportamiento higrotérmico de construcciones con quincha. Estudio del caso de un taller experimental en Mendoza
GUADALUPE CUITIÑO | ALFREDO ESTEVES | GRACIELA MALDONADO | RODOLFO ROTONDARO
- 73** Imaginarios urbanos. El lado oscuro de lo moderno.
LUIS DEL VALLE
- 86** Reseña de libro
- 87** Aperturas



ciudad
conflicto
amenaza
imaginarios

city
conflict
threat
imaginary

> LUIS DEL VALLE
Universidad de Buenos Aires

IMAGINARIOS URBANOS. EL LADO OSCURO DE LO MODERNO

Los desarrollos de cierto filón del pensamiento iluminista postularon su fe en un ideal de progreso que el propio despliegue de la modernidad se encargaría de denunciar como mito y fantasmagoría del progreso. Si tal ideal encontró una forma de espacialización en la ciudad y en sus imaginarios, a partir de mediados de siglo XIX, no es menos cierto que la ciudad moderna también será el escenario de la disolución, el conflicto, la amenaza, y el crimen, poniéndose en evidencia otra cara de la modernidad.

La literatura, así como posteriormente el cine, va a dar cuenta de ese sistema de entrecruzamientos entre lo político y lo estético que hubo de signar las aporías de lo moderno.

Urban imaginary. The dark side of modern
The developments of certain vein of the Enlightenment thoughts postulated his faith in the ideal of progress that the own deployment of the modernity would take charge of denouncing as myth and phantasmagoria of the progress. If such a ideal one found a form of specialization in the city and in his imaginaries, from middle of 19th century, it is not less true than the modern city it will be also the scene of the dissolution, the conflict, the threat, and the crime, putting in evidence on another face of the modernity.

The literature, as well as later the cinema, is going to realize of this system of crosses between the political and the aesthetic thing that had to seal the contradictions of the modernity.

La ciudad como escenario de la disolución y el conflicto

Los desarrollos del proyecto del Iluminismo positivista han sido, claramente, una de las versiones que constituyen el universo de otro proyecto, el de la cultura de la Modernidad. Basado en la tradición del pensamiento cartesiano, en la supremacía de la razón y en el despliegue ilimitado de las capacidades técnicas y científicas, va a suponer la liberación de las fuerzas productivas y del pensamiento en aras del ideal del progreso continuo y universal. Un conjunto de valores de aplicación general e intemporal en las relaciones de tiempo y de espacio van a ir configurando los protocolos del *pensum* iluminado y a transformar en términos cuantitativos y cualitativos las estructuras del corpus tradicional. Un sistema político fundado en las democracias republicanas y en los ideales de un credo laicista y civil; el desarrollo económico-productivo del capitalismo europeo con su exacerbación mercantilista del circuito de producción y consumo de bienes y su fantasmagoría de un bienestar general y equitativo; una ciencia autónoma y las transfiguraciones de la estética y de un conjunto de prácticas artísticas derivadas del pensamiento kantiano y hegeliano, se constituyen, a mero título enunciativo, en las condiciones de un nuevo ciclo de lo moderno. Tales desarrollos van a encontrar su espacio “natural” en la ciudad. En este contexto, la tradición iluminista va a presentar su propio modelo de saberes y prácticas urbanas, reunidos en la idea de la *ciudad como virtud*. Una virtud que la Modernidad va a identificar con los ideales de progreso, innovación y emancipación, expresados posteriormente en la definición de un nuevo código figurativo, en la alianza entre forma y técnica, en los ideales de lo público y del higienismo, o en la conjunción entre disciplina arquitectónica y compromiso socio-político. Pero la metrópolis moderna, la del brillo y el progreso ilimitado, también oculta —a la vez que expone— todo aquello que asimismo la propia Modernidad revela en tanto fragmentación, disolución, exclusión, enajenación o marginalidad. Esa otra Modernidad que, en su dialéctica, despliega sus efectos

liberadores a la vez que somete las subjetividades; denuncia el incumplimiento a la vez que proclama y promete el denodado sueño de la razón, velando la mirada por medio de su función consoladora.

La noción de “progreso” renuncia a su capacidad crítica cuando se transforma en el evangelio del progreso ilimitado sostenido por una Ilustración que, en alianza con la burguesía, conquista el poder en el XIX. En su origen, la premisa de un desarrollo progresivo encontró sus fundamentos en la aplicación de la evolución natural darwinista al desenvolvimiento de lo social, y cedió sus posibilidades como fuerza cuestionadora en el momento en que la burguesía ilustrada consideró al progreso “como la marca del curso de la historia en su totalidad” (Buck-Morss 2001: 96). Será Benjamin —entre otros escritos, en su *Tesis de Filosofía de la Historia*— uno de los principales críticos a la idea de un “progreso histórico automático” (Benjamin 1989). El sueño del progreso burgués se convertirá en Benjamin en la fantasmagoría del progreso, en la cual se trata de develar las marcas ocultas que se hallan detrás del mismo, su apariencia engañosa, su condición de fetiche.

En su forma dialéctica, la metrópolis del siglo XIX como lugar del progreso, va a ser también el clímax de la cultura del consumo del capitalismo burgués. Se constituye en el mundo de un encantamiento mistificador con sus grandes tiendas, sus teatros, sus pasajes, sus panoramas, sus parques públicos, sus exposiciones universales. Es también la cumbre de una modernidad que paralelamente no puede satisfacer las demandas y necesidades que ella misma produce.

El desarrollo industrial sin regulaciones, los efectos de la tecnología aplicados al trabajo y al ocio, la carencia en las infraestructuras, la especulación, la falta de contenciones sociales, el hacinamiento o la marginalidad van a provocar la crítica a la ciudad moderna, dando origen a la Ciudad del Vicio, según aquella clasificación de Schorske.

La metrópoli moderna, antes que cumplir con una reunificación de la existencia y una reconciliación entre cultura y sujeto, tenderá a una fragmentación de la experiencia. La alienación en la vida cotidiana se disuelve en

la cualidad efímera del mundo material, en su movimiento centrípeto y centrífugo, entre la exhibición pública, la interioridad burguesa y el anonimato social. Para la época, el decadentismo dará cuenta de esta experiencia del mero transcurrir, de la deriva en los espacios del ocio, en la calle, en los cafés. Empieza a construirse un espacio urbano en el que los conceptos de permanencia y de densidad del ser en el estar, en el arraigo, comienzan a sustituirse por los del dinamismo y la movilidad. Pero un dinamismo y movilidad vinculados a la fugacidad y a la pérdida. Como en el montaje, principio constructivo de la estética moderna a la vez que metáfora metropolitana, todos los elementos constituyentes de *lo urbano* quedan enfrentados en su irreconciliabilidad, incapaces de reunificarse en un estadio superador o en una síntesis orgánica.

El fenómeno metropolitano se caracteriza por la multiplicidad, la diversidad, la heterogeneidad, la polisemia. Pero la corrección burguesa tiende al no reconocimiento de *lo otro*, a su marginación o su exclusión. La ciudad del conflicto y del vicio es la contracara que sostiene el brillo y la opulencia modernos; es también la trastienda sórdida de esa corrección burguesa.¹

En aquella, se juxtaponen y superponen actividades, existencias y personajes. En ocasiones se hallan vinculados por la convivencia, en otras por la mera vecindad. Junto a destacados burgueses, comerciantes prósperos, empleados amantes, corredores de bolsa, obreros, cuenta-propistas, se encuentran vendedores de ocasión, cocheros, empleados en la servidumbre, a la vez que tahúres, mendigos, rapaces, prostitutas, voyeuristas y *flâneurs*, informantes, ladrones y criminales. Todos en una masa informe y multitudinaria que se aglutina y repele en función de necesidades y conveniencias puntuales, fugaces, públicas o embozadas. Todos ellos aproximados o expulsados por la exaltación de la vida nerviosa, la vida nocturna, la moda, el aburrimiento, el juego, el pecado o la prostitución.

Son los comienzos de las disonancias y discontinuidades de un espectáculo heterogéneo, de un orden de lo visual siempre conflictivo, del estallido y reformulación de todo lo nuevo y lo viejo que derivará posteriormente en la cultura del siglo XX. Lo que se recrea, temática

La ciudad del conflicto y del vicio es la contracara que sostiene el brillo y la opulencia modernos; es también la trastienda sórdida de esa corrección burguesa

posteriormente abordada por el cine, es el carácter secuencial de la existencia en el mundo, el flujo como medio para sus representaciones.

El espectáculo metropolitano efectúa una abolición del tiempo natural. La noche, con su iluminación a gas, recrea un universo artificial inédito hasta el momento. Una nueva forma de la vida nocturna expande las nociones del tiempo y de la movilidad, abriéndose en una constelación de espacios, actividades y personajes. Los disímiles actores sociales se alternan en la ocupación del espacio urbano entre el día y la noche. Una noche que recrea un ambiente irreal en los bulevares, en la actividad de los cafés, a la salida del teatro, en la propia calle, en los prostíbulos y casas de juego. En la noche se desdibujan aún más los contornos precisos, todo queda tras una veladura, tras una neblina no sólo natural, sino también del vapor de la mirada. En esa evaporación tienden a diluirse los límites entre interior y exterior: por la noche, y por efecto de la luz artificial, la ciudad es un gran interior:

Hacia que la multitud se sintiese en casa en plena calle también por la noche... En los tiempos florecientes del Segundo Imperio los comercios de las calles principales no cerraban antes de las diez de la noche. Era el esplendor del noctambulismo... Dickens se acuerda en el lago ginebrino nostálgicamente de Génova, en donde disponía de dos millas de calle para vagar bajo su iluminación por las noches. (Benjamin 1999: 66)

La ciudad como escenario del misterio y del crimen

Desde Hoffmann y Hawthorne a Borges, Arlt o Cortázar, pasando por Stevenson,

1. Este planteo no importa, no obstante, la idea de una polaridad reductiva entre dos términos cualesquiera —bien y mal, progreso y reacción, proletariado y burguesía— o un juicio de valor basado en una reivindicación ideológico-romántica. El fenómeno de lo moderno y de lo metropolitano revela una complejidad tal que impide cualquier oposición reduccionista. En todo caso, y siguiendo alguno de los planteos de Adorno, lo moderno se halla atravesado de sus componentes liberadores y regresivos a un mismo tiempo y en el despliegue complejo y multidireccional de sus propios ciclos. Resulta inconducente la atribución de una valencia positiva o negativa a cualquiera de sus términos, siendo sí necesaria la disección de cada uno de ellos para la manifestación de sus afirmaciones y contradicciones internas y con su contexto.

Conan Doyle, Chesterton, Leblanc o Leroux, la ciudad moderna se ha convertido en el lugar del misterio, de la irracionalidad, de lo inexplicable para la razón sustantiva, de la intuición o lo sensible.

No sólo en la literatura fantástica; tanto en la novela de misterio, el policial o los folletines, la ciudad es el lugar del enigma, de una trama que debe ser revelada. Es también el sitio en el que se han reunido la descomposición y la vitalidad, lo efímero y lo eterno, el bien y el mal.

En la ciudad moderna, la verdad no se encuentra en la apariencia de las cosas, en su supuesta realidad objetiva o visual, sino que debe ser despojada paulatinamente de sus velos —la misma veladura que empaña la mirada fenomenológica en la bruma metropolitana— en un recorrido que desdeña las meras relaciones de causa y efecto.

En la ciudad como escenario del misterio se despliegan las experiencias paranoicas y la exacerbación nerviosa, los personajes nocturnos y marginales: el asesino, el loco, la prostituta, el científico, el autómatas, el soplón, aún el detective. En su entramado, el asesino o el jefe de la banda puede ser también un distinguido burgués o un aristócrata, trastocando las jerarquías establecidas:

-Vamos, ¿qué dice usted del barón Repstein?, dijo Lupin, después de haberme contado todas las circunstancias de esa noche trágica. ¡Oh, que inundo personaje! ¡Cómo debe uno desconfiar a veces de las apariencias! ¡Le aseguro a usted que ese tenía el aire de una verdadera persona decente! (Leblanc 1922: 27)

Reivindicado, perseguido o estetizado, el mal se ha convertido no sólo en una fuerza o inspiración creativa, sino también en una forma de la crítica, en una fuerza cuestionadora de la realidad. Fue el mal quien a la postre puso en evidencia las propias imposibilidades del sujeto moderno, las sombras ominosas proyectadas sobre la existencia cotidiana, y permitió acceder a otras visiones que los discursos hegemónicos no contemplaban. Desde el horror, la enfermedad, la marginalidad o los deshechos, el mal es también el discurso de la diferencia, de todo aquello —ángeles en des-

gracia— que fue expulsado. Como en Jeckill y Hyde, funciona como el álder ego de la ciudad ilustrada, de su ideal de progreso, del discurso de la razón.

La novela policial construye una relación ficcionada con el enigma de la ciudad, representando la idea de amenaza en la sociedad o en el espacio de la metrópoli. A pesar de su condición de difusión masiva y de esparcimiento, despliega una serie de componentes de la crítica social: sus personajes, las situaciones, la inversión en los roles establecidos, las rupturas de las tipologías o de las relaciones convencionales, la puesta en tela de juicio de las instituciones legitimadas o bien pensantes —la verdad, la justicia, la ley, el matrimonio, la policía o las relaciones unívocas entre pobreza y delito.

Una amenaza desconocida o imprevisible nos acecha a todos en la ciudad: paranoias, crisis, rupturas, la despersonalización o la deshumanización a manos de la multitud anónima, el no conocimiento del otro, la oposición entre razón e instinto, lo siniestro freudiano. En *El extraño caso del Doctor Jeckill y Mr. Hyde*, o en *El Club de la Reina de Corazones*, Stevenson plantea en la forma “ficción” temáticas tales como la enajenación, las conductas anómalas o el desdoblamiento de la personalidad, características que son propias de la vida en la ciudad multitudinaria o del desarrollo científico desbordado:

Ya Bulwer instrumentó su descripción de los hombres de las grandes ciudades en Eugen Aram refiriéndose a la observación goethiana de que todo hombre, el mejor igual que el más miserable, lleva consigo un misterio que, de ser conocido, le haría odioso a todos los demás. (Benjamin 1999: 52)

En el desconocimiento acerca de desde dónde proviene la amenaza, la misma se puede representar en la figura del monstruo. Y el monstruo es a su vez la representación de lo diferente, lo otro, las minorías; es de aquel de quien se sospecha y la sospecha exhibe el prejuicio social o la intolerancia. En *Los Crímenes de la Rue Morgue*, los testigos dicen haber oído una lengua extranjera, “extraña”. Refiriéndose al testimonio de un

Una amenaza desconocida o imprevisible nos acecha a todos en la ciudad: paranoias, crisis, rupturas, la despersonalización o la deshumanización a manos de la multitud anómica, el no conocimiento del otro, la oposición entre razón e instinto, lo siniestro freudiano.

testigo inglés en el cuento: “Está seguro que no se trataba de la voz de un inglés. Parecía la de un alemán. El testigo no comprende el alemán” (Poe 1990: 432).

Entre las instituciones y personajes que ponen en entredicho la novela de misterio o el policial, se encuentran la justicia, la ley, la policía o el detective.

El detective es un personaje que no pertenece a ninguna institución —familia, ley, policía— y, cuando lo hace, siempre aparece como una figura no convencional, desarreglada, en entredicho por sus costumbres y métodos con aquella. Por lo general —Holmes, Dupin o Lupín dan cuenta de ello— son figuras marginales o *intermedias*, extravagantes, que adolecen de los problemas del alcohol o la droga —Holmes— con vínculos en los bajos fondos o ellos mismos aventureros públicamente al margen de la ley. Personaje romántico y método racional se reúnen en una nueva unidad en una combinación característica del siglo XIX: algunos han sufrido un desengaño existencial que los impele a un cambio de vida o al abandono —Dupin—, en otros comulgan el ladrón de guante blanco, el cerebro del golpe audaz contra la *ley establecida* con el justiciero y el método deductivo —Lupín.

El detective europeo del siglo XIX es un intelectual. Ejerce su trabajo desde el sillón de sus habitaciones rentadas —nunca es propietario— y pocas veces también es hombre de acción. A pesar de basarse en un método racional-deductivo, en un procedimiento *científico* de observación, en realidad construye un saber oculto para la sociedad, invisible al hombre común, al no iniciado, y que se esconde en el lapsus, en el detalle. La verdad surge así de un saber marginal, diferente al de los rasgos centrales o al de los signos de la verdad racionalista. Su intérprete es ese personaje solitario, iluminado, fuera de lo

ordinario, que piensa lo que al saber mecanizado y repetitivo se le escapa y no puede resolver.

La autoridad policial, la institución —representada por el inspector— es torpe, ineficaz, superficial, equívoca; se halla siempre puesta en jaque por el criminal, por el misterio que la sobrepasa y queda expuesta al reclamo de la opinión pública. Por su parte, la autoridad política —el Sr. Jefe de la Seguridad o el Sr. Secretario del Interior— es oportunista, hipócrita e infiel. La institución es así la figura en negativo del detective, y funciona como acción precipitada y falta de reflexión frente al intelecto.

El género policial, en Poe, en Conan Doyle o en Leblanc, entre otros, marca la diferencia que existe entre la ley y la verdad, o entre la ley y la justicia en las sociedades modernas. El detective trabaja en pos de la justicia, de una reivindicación, y puede llegar a quebrantar la ley en nombre de aquellas. Su marginalidad o corrimiento proponen una distancia que sirve para poner en crisis las relaciones incumplidas entre ley y verdad no resueltas por las instituciones.

El detective utiliza también los medios masivos de la cultura urbana decimonónica como el periódico o el telegrama, y convive con el sensacionalismo y la cultura de masas. Es por otra parte un coleccionista —figura arquetípica del siglo XIX que reúne al enciclopedismo, lo universal, la clasificación entomológica, la variedad, lo exótico o extravagante y la *pieds de resistance*— que colecciona artículos periodísticos, notas sensacionalistas, casos famosos, datos de criminales y personajes notables. Frecuenta los cafés, la vida nocturna, y se introduce en esa espesura que es la ciudad y de la cual extrae su material.

Los escenarios del crimen y del misterio pueden ser la habitación cerrada —que no

sólo desafía la lógica sino que se torna expresión del interiorismo, la acumulación y la sobrecarga semántica de la cultura burguesa del XIX— y sus relaciones interior-exterior, público-privado en la ciudad; también las calles céntricas y populosas que permiten el desvanecimiento del autor, o los arrabales y bordes, burdeles y habitaciones de pensión, escenarios de lo marginal, la pobreza y de las relaciones entre centro y periferia. En las afueras, en el campo, la trama suele ocurrir en casas solariegas, antiguas construcciones o posesiones de provincia que significan al pasado, a la tradición, a otro tiempo y otra velocidad; marcan la relación entre ciudad y territorio, entre sus diferentes instituciones y prácticas y, por lo general, la solución proviene de la ciudad y su omnipresencia.

La literatura que explotaba lo inquietante y amenazador de la vida urbana también debía encararse con el problema de la masa. En las grandes metrópolis, la masa protege al criminal de sus perseguidores. En la multitud, en su anonimato, en la pérdida de los rasgos personales se diluyen y confunden la presencia y las actividades del asocial. Como contrapartida, en ella, todo lo diferente, lo anómalo, todo *lo otro*, transmuta en sospechoso. En Poe, la multitud aparece como un fenómeno con vida propia, de movimientos constantes y bordes indefinibles; en Víctor Hugo, como una criatura híbrida de fuerzas deformes y sobrehumanas. La multitud puede adquirir en ellos ese sentido monstruoso, inquietante o perturbador, cómplice o conspirativo y totalmente alejado del espíritu democrático que encarnaran los ideales republicanos *del pueblo* y del progreso civil. En su seno se ocultan y disimulan criminales y conspiradores, se tramam golpes y revoluciones; el XIX será el siglo de los movimientos sociales y de las rebeliones urbanas contra los que actuará, entre otras cosas, el Plan de Haussmann para París.

El fenómeno metropolitano va a disparar la implementación de los primeros dispositivos de control de lo masivo en la ciudad. Desde la Revolución Francesa, una extensa red de controles comienza a intervenir en la vida cotidiana burguesa. Se marca la entrada y salida de carruajes de las plazas y otros espacios públicos y el correo se organiza en

forma estatal con la verificación en la emisión, distribución y entrega de la correspondencia. Se pone en práctica la numeración de las casas y el catastro de las ciudades, normalizando y sistematizando la posibilidad de la identificación y ubicación individual del sujeto, en un intento por compensar la desaparición del sujeto en el anonimato de lo masivo. Un conjunto de medidas e instrumentos técnicos vinieron en apoyo de este proceso de control administrativo por parte del Estado. El procedimiento de Bertillon, el registro de la firma, la huella dactilar o la fotografía inician un proceso de normalización que coincide con el de cosificación del hombre; al mismo se lo vuelve *cosa*, dato, información manipulable. El delirio clasificatorio y de prejuicio llega con Lombroso y su clasificación tipológica asimilando rasgos faciales con conductas, inclinaciones o lo que es peor con *potencialidades* criminales, en donde *a priori*, el sujeto —y casualmente su pertenencia de clase o raza— queda marcado por un *a priori* abyecto y vergonzoso.

Buenos Aires. Un modelo para la muerte

En la Buenos Aires de sus primeros escritos, y en su intento fundacional y de recuperación de un pasado definitivamente perdido a manos del proceso de metropolización, las temáticas presentadas por Borges se abocaban a las vicisitudes de tal proceso en oposición a la herencia de la gran aldea, a su espacialización y a una adjetivación respecto de los valores puestos en juego.

Son estas las figuras arquetípicas, la calle, el patio, la tierra, el cielo, la casa, que, junto a las diferencias entre el centro y el suburbio, incluyen a sus situaciones y personajes marginales: el guapo, la china, el cuchillero, el tango, la milonga.

A partir de la década del treinta y del cuarenta, la presencia de Buenos Aires se hace menos explícita y frecuente, pudiéndola encontrar en algunos relatos de *Ficciones* o *El Aleph*. Uno de esos casos es el de *La muerte y la brújula*, de 1944.

En este relato policial, Borges se traslada del suburbio a la ciudad central, a la sugerencia

de una Buenos Aires moderna, metropolitana. De esta ciudad, Borges disfraza sus elementos figurativos, representacionales o costumbristas; poniendo una suerte de *distancia*, se trata de una Buenos Aires más abstracta o ficcionada, en la cual Borges disimula o confunde sus locaciones o denominaciones. Si en *Historia universal de la infamia*, de 1935 —en donde se daba cuenta de las formas del relato popular, de los modos de producción masiva, etc.—, Borges presentaba una galería de personajes marginales, “infames”, distribuidos desde Australia al Mississippi, en *La muerte y la brújula* es la ciudad el elemento que encarna la pesadilla, el horror. En la simulación, Borges sugiere una presencia y a la vez profundiza el misterio. De alguna manera sabemos que se trata de Buenos Aires pero, al igual que en la trama policial, en las referencias urbanas deja pistas, distorsiona los nombres, sustituye, enmascara; sus elementos se encuentran deformados por el horror de la pesadilla.

El primer crimen ocurrió en el Hôtel du Nord —ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto. A esa torre (que muy notoriamente reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel y la apariencia general de una casa mala). (Borges 1995: 200)

El primero de los crímenes sucede en el sector norte de la ciudad, pudiéndose aludir indirectamente al área de plaza San Martín, al Kavanagh convertido en hotel —construido en 1936 y cuya solitaria elevación le otorga esa singularidad enhiesta— y al color del río:

Treviranus indagó que le habían hablado desde Liverpool House, taberna de la Rue de Toulon —esa calle salobre en la que conviven el cosmorama y la lechería, el burdel y los vendedores de biblias (Borges 1995: 206).

Aquí la avenida Paseo Colón se ha convertido en la Rue de Toulon, y se hace referencia a las actividades de feria —puestos de kermés, juegos, exposición de rarezas y extravagancias, panoramas, cafetines, burdeles y

La ciudad se transforma en una experiencia casi mágica, algo próximo y entrañable a la vez que lejano, extraño o mitológico.

“piringundines” —que se daban en el llamado “Paseo de Julio”, justamente la actual Leandro N. Alem, desde Retiro y para el lado de la Casa Rosada. Un área vinculada al puerto, a la presencia de marineros de infinitas procedencias —*salobre* como deformación de nuestro *mar dulce*— y a sus lugares de encuentro como tabernas, bares, hoteles de baja categoría, pensiones y cabarets: Liverpool House.

Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas borrosas, infamado de curtiembres y basuras. Del otro lado hay un suburbio fabril donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros... Una hora después, viajaba en un tren de los Ferrocarriles Australes rumbo a la quinta abandonada de Triste-Le-Roy. (Borges 1995: 211)

El Riachuelo, la zona de curtiembres y frigoríficos; más allá Avellaneda, la presencia del suburbio adjetivado por el caudillo, los pistoleros y las formas de la política en el treinta y cuarenta. Y, más al sur, la quinta de Triste-Le-Roy, sucedáneo de la quinta de Adrogué donde Borges iba en su infancia y poseedora de un laberinto como el de la ciudad o el que se invoca en la propia trama. La ciudad se transforma en una experiencia casi mágica, algo próximo y entrañable a la vez que lejano, extraño o mitológico. Por momentos, se trata de la propia ciudad, que luego muta y se convierte en otra. En otros, se superponen una ciudad real, concreta, con la experimentada y apropiada singularmente por cada una de los lectores y con la ciudad soñada, inventada o imaginada.

La Buenos Aires de *La muerte y la brújula* es una abstracción de la ciudad real. Desprovista de toda descripción anecdótica

o costumbrista, coincide con la abstracción de su trama geométrica y con la trama geométrica del propio relato.

En esta otra etapa, Borges aborda los “géneros menores” —Poe, Chesterton, la novela de aventuras, el cuento policial, la narración fantástica, la literatura popular— juega con las oposiciones con la “alta” literatura —la novela psicológica, Proust, Mallarmé—; arma bricolajes, citas y referencias apócrifas. Es la autonomía disciplinar de una de las formas de lo moderno en la que la literatura habla de la literatura. En *La muerte y la brújula*, las referencias a Poe son explícitas, aunque no exentas de cierta ironía: “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin” (Borges 1995: 199).

La ciudad abstracta, misteriosa, velada, coincide con la construcción de la trama geométrica, intrigante, que el protagonista y el lector deben desentrañar. Ambas estructuras, ciudad y relato, conforman un laberinto, figura querida por Borges a lo largo de muchos de sus relatos y compartida por amigos y compañeros, como Xul Solar y Marechal.

La ciudad como misterio se presenta en tanto diferencia y alternativa a la ciudad “real”. En esa construcción, en el bricolaje, Borges, gran admirador del cine, superpone, monta diferentes alusiones, diferentes sentidos. A la idea del misterio y la intriga policial, se le superpone el *mysterio* de lo iniciático, de sus relaciones con la *Kabalah* o con la experiencia mística.

Laberinto, duplicidad y simetría reconocen en Borges similar genealogía y se entrecruzan en el relato y los relatos, en la arquitectura y la ciudad. Lönnrot y Otálora, Lönnrot y Scharlach, perseguidor y perseguido, “burlador burlado y burlado burlador”,² Lönnrot y Dupin; simetrías en el tiempo y simetrías en el espacio.

El laberinto de simetrías y duplicaciones se traslada a la arquitectura de la quinta de Triste-le-Roy y, en una puesta en abismo, a la estructura de la ciudad, para acabar “constituyéndose en un símbolo de otro laberinto mayor, el universo” (Grau 1989). Así, la existencia de dos laberintos, presente en numerosas ocasiones, alude a uno construido por la divinidad —el cosmos— y a otro

construido por los hombres —la ciudad. Prometeos que buscan repetir el acto divino de la creación.

Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y repeticiones maniáticas... Lönnrot exploró la casa. Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos... En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. (Borges 1995: 213-214)

No sólo la arquitectura construye un laberinto, también las calles, la ciudad, Buenos Aires, Londres, a la postre, representaciones de un mapa del universo.

La homogeneidad repetitiva de la cuadrícula de Buenos Aires nos recuerda al desierto de *Historia de dos reyes y dos laberintos* (Borges 1967), un laberinto dado por la total uniformidad y monotonía, por una neutralidad absoluta, por una ausencia de cualquier elemento diferenciador que permita la ubicación. Ciudad como *mysterio* y laberinto aluden al símbolo del viaje iniciático, del conocimiento —desde el mito de Teseo y Ariadna al Adán Buenosayres. En definitiva Lönnrot describe ese viaje que lo llevará a conocer la verdad, a develar un misterio, que es el de su propia muerte.

Un trazado geométrico sobre la ciudad —geometría sagrada, macrocosmos y microcosmos—, el nombre de Dios y una serie de indicios alusivos dejados por el propio criminal hacen que Lönnrot se distinga del público en general —que entiende que son tres los asesinatos— y comprenda que se trata de cuatro crímenes, en coincidencia con los cuatro puntos cardinales, el contenido mítico-trascendente de los números y con las cuatro letras del nombre de Dios, JHVH:

Yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al

2. La profundización de estas relaciones de duplicación pueden encontrarse en Molloy (1999).

sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería. (Borges 1995: 216)

Lönnrot muere en el laberinto de la trampa trazada por el jefe de la banda —un laberinto similar al que cae Otálora en *El muerto*— pero el relato culmina dejando futuras tramas y finales en suspensión, en una ampliación en el tiempo y en el espacio. En otra de las tantas duplicaciones e inversiones, en el laberinto de Triste-le-Roy, el criminal-minotauro-monstruo mata al detective-Teseo-héroe. Finalmente, donde muere Lönnrot es en el *sur*, lugar de lo marginal, pero también vinculado al lugar mágico: en el sur se resuelve la trama, en el sur se efectúa un cambio de estado, en el sur ubicará Dante la salida de su viaje y allí construirá Palanti su Danteum.

Así como los espejos y la cópula tienen algo de monstruoso, así también en la experiencia de los laberintos de *La muerte y la brújula* se recrea una pesadilla, un horror.

En la quinta monstruosa —simétrica— espera el habitante monstruoso y lo asecha la muerte. En la escena urbana como misterio, se construye un laberinto de pesadilla, una sucesión de crímenes, una red de angustias en la que se desarrolla el drama. Por la ciudad vaga extraviado Lönnrot, en ella un Scharlach herido y alucinado delira durante nueve noches en el laberinto de la quinta; en el laberinto del encierro de la cárcel se encuentra su hermano enviado por Lönnrot. El mundo es otro laberinto de angustia.

Borges, en una conferencia dedicada a Poe, analizó algunos de los procedimientos utilizados por el artista para crear un ambiente de irrealidad y horror, y destacó entre ellos la arquitectura laberíntica

Borges construye una imagen de la ciudad creando un clima deprimente, opresivo, ominoso, desesperanzado.

del colegio donde se educa el protagonista de William Wilson. También él prodiga los laberintos en su obra, y a veces basta para que surja el inevitable desasosiego, la simple alusión a corredores, escaleras o calles interminables, a puertas, salones o patios que se repiten o tan sólo la duda de volver al mismo lugar; además las simetrías, los reflejos, las bifurcaciones, los caminos cíclicos o enmarañados, lo están sugiriendo constantemente. (Barrenechea 2000: 64)

Los modos de la adjetivación en el relato señalan las condiciones de marginalidad o del horror, que Ana María Barrenechea atribuye a la influencia de Chesterton (“una torre cuya sola arquitectura es malvada”) o a Stevenson (“matiz abominable del color pardo”) (Barrenechea 2000: 33):

La secreta morfología de la malvada serie... Un hombre de rasgos afilados, de nebulosa barba gris, trajeado pobremente de negro... Un ciego riachuelo de aguas borrosas infamado de curtiembres y de basuras... El agua crapulosa de un charco... A una Diana glacial en un nicho lóbrego. (Borges 1995: 199, 207, 211-213).

Borges construye una imagen de la ciudad creando un clima deprimente, opresivo, ominoso, desesperanzado.

No escapa en primer término la polaridad entre un norte moderno, metropolitano, opulento, y el desmembramiento y desintegración de la ciudad hacia el oeste en el con-fín del arrabal y la marginalidad del sur proletario y de avería.

La irónica crítica borgeana a lo metropolitano y a la arquitectura moderna tampoco faltan, expuesta en el rechazo a la abstracción neutral y sin cualidad del lenguaje funcionalista, a su pobreza expresiva, a su intento de homogeneizar las diferencias, un tema retomado en *Eclosiona un arte, en las Crónicas de Bustos Domecq* (Borges y Bioy Casares 1992): “A esa torre (que muy notoriamente reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel y la apariencia general de una casa mala)” (Borges 1995: 200).

Esa ciudad abunda en marginalidad, desde los bares y prostíbulos baratos de la Rue de Toulon, lugar de los bajos fondos, de encuentro de marineros y prostitutas, pistoleros y criminales, hasta el sur fabril y contaminado, feudo de políticos y matones, lugar del refugio de Red Scharlach. Estas imágenes literarias concurren con las imágenes cinematográficas del cine negro de la época o inmediatamente posterior: *La muerte flota en el río* o *Rosaura a las diez*.

Los personajes que la habitan también han cambiado respecto de sus primeras obras. Aquellos protagonistas de las orillas han sido sustituidos por el gánster, el detective, el criminal de los bajos fondos, el delator, el traidor, el jefe de policía, el propietario del burdel o, en el caso de *La muerte y la brújula*, los asistentes internacionales a un congreso judío. Todos ellos cohabitan un espacio urbano cuyas características son la sordidez, la soledad, lo patético o la resignación sin espe-

3. Esto ocurre en el propio caso de Sarlo (1995), o en Aizemberg (1999).

En el caso de Borges, siempre se expone una crítica irónica a la ciudad moderna, y ésta queda vinculada a una cuestión subjetiva, a la experiencia existencial —pero de ninguna forma romántica— de los personajes en la construcción de una trama metafísica y mítica.

ranza. Se superponen así los espacios de la incertidumbre y la amenaza con los de la angustia existencial. Cada una de las víctimas muere sola, producto de un plan *superior* que determina un destino incommovible, guiado, como en *Emma Zunz*, por la venganza, aunque aquí lo deprimente de la ciudad no se opone a una venganza *redentora* y justa —nuevamente *Emma Zunz*—, sino que coincide con el misterio y la conspiración criminal.

La amenaza en la ciudad puede convocar a la conspiración, a la conjura, algo similar a lo desarrollado en otros relatos literarios — como en el caso de Arlt— o en obras cinematográficas como *Espía*, *El doctor Mabuse*, *La venganza del dr. Mabuse* o *La calle*, del repertorio expresionista alemán.

En el caso de Arlt, explícitamente esa conspiración tiene un sentido político-ideológico, revolucionario o mesiánico. En la ciudad moderna y tecnificada, es donde se produce la revolución, la conjura o el crimen organizado, en ocasiones llamativamente igualados. Estas situaciones, aunque pueden no estar exentas de ciertos contenidos místicos (Amícola 1994), exaltan el movimiento y el dinamismo, la agitación de la vida moderna. Un encuentro entre progreso, ciencia y técnica y política. Esta concurrencia es producto de un *salto* temporal, de cierta operación con el anacronismo, ya que parece una reunión más propia de finales del siglo XIX o principios del XX.

En el caso de Borges, siempre se expone una crítica irónica a la ciudad moderna, y ésta queda vinculada a una cuestión subjetiva, a la experiencia existencial —pero de ninguna forma romántica— de los personajes en la construcción de una trama metafísica y mítica. Tradicionalmente —y a propósito de ciertas miradas contaminadas de un reduccionismo ideológico— y a diferencia de Arlt, se le ha atribuido a Borges la ausencia de un compromiso político o una producción pasible de una *neutralidad* o autonomía disciplinar sospechosa.

Últimamente, algunos trabajos han abierto nuevos cauces en ese sentido.³ En el contexto nacional e internacional del treinta y del cuarenta, Borges utiliza la literatura fantástica y de ficción como una forma indepen-

diente de plantear una crítica a la realidad; la ironía o el comentario sutil para denunciar la intolerancia.

El problema del racismo aparece también en *El milagro secreto* y en *Deutsches Réquiem*. En *La muerte y la brújula*, no sólo está presente de manera explícita en el crimen aparentemente vinculado a la intolerancia religiosa, sino más enfáticamente en un racismo larvado y agazapado instalado en el desprecio arbitrario de un imaginario colectivo, encarnado en la figura ignorante y torpe del comisario Treviranus.

-No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido... [Y sobre las obras escritas por la víctima] El comisario los miró con temor, casi con repulsión.

Luego se echó a reír.

-Soy un pobre cristiano —repuso— llévese todos esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías.

-Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías —murmuró Lönnrot.

-Como el cristianismo —se atrevió a completar el redactor de la *Yidische Zaitung*. (Borges 1995: 202)

Las víctimas de los crímenes también exponen un grado de marginalidad: un desconocido y resignado delegado a un congreso talismúdico, un criminal traidor —Azevedo— y un supuesto delator. La propia muerte del criminal traidor sugiere su anacronismo marginal frente al proceso modernizador (marginalidad que en Borges deviene auto referencial, si pensamos en los cuentos que van desde *El Sur* hasta *Hombre de la esquiña rosada*): “Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver” (Borges 1995: 205).

La codicia no es ajena a estos personajes. La codicia en la venganza de Red Scharlach, en la traición de Azevedo, en el comisario, queriendo resolver el crimen de manera expeditiva y funcional a su conveniencia. Aún en Lönnrot, se podría decir que existe una codicia intelectual por solucionar el misterio, por el saber.

La caracterización de Lönnrot pertenece, como en los casos anteriores, a la figura del detective como personaje marginal. A su “temeraria perspicacia” no le interesaban los hechos prácticos y los pasos burocráticos, los procedimientos legales, el trabajo con la realidad. Su trabajo era el de la erudición, el

En el siglo XIX, la marginalidad podía referirse a las habitaciones o a la buhardilla del personaje aislado o extravagante, o al estudio o salón habitado por un noble retirado en su desengaño vital o perseguido por una marca existencial.

de descifrar un problema y trabajar con aquello que es desechado por el hombre común.

-Posible, pero no interesante —respondió Lönnrot—. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón... Lönnrot se abstuvo de sonreír. Bruscamente bibliófilo o hebraísta, ordenó que le hicieran un paquete con los libros del muerto y los llevó a su departamento. Indiferente a la investigación policial, se dedicó a estudiarlos... Treviranus leyó con resignación ese argumento more geométrico y mandó la carta y el plano a casa de Lönnrot —indiscutible merecedor de tales locuras...

Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios), apenas le interesaban ahora. (Borges 1995: 201, 303, 210 y 212).

Un personaje que actúa por fuera de la institución, un intelectual que ejercita su capacidad en develar no sólo la trama laberíntica de una serie de crímenes, sino una verdad superior. En definitiva, la forma de encontrar la salida de un laberinto, es por arriba: “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr” (Borges 1995: 199-200).

La figura del detective marginal aparece también, en su clímax, en Don Isidro Parodi (Borges y Bioy Casares 1998). Allí, Borges eleva esa figura a su máxima potencia, jugando con la ironía que es desde un preso, un

convicto, de donde proviene la justicia y la verdad. Nuevamente aquí verdad y justicia funcionan separadas de la ley. Un convicto, habitante de la celda N° 273 de la penitenciaría de la avenida Las Heras, que no se mueve de su encierro entre esas cuatro paredes —descendiente dilecto de Dupin o del Príncipe Zaleski— es quien aporta al planteo enigmático, al problema más abstracto, la solución iluminadora.⁴ El aislamiento para el pensamiento abstracto, la habitación interior, también han cambiado, lo mismo que su condición de marginalidad. En el siglo XIX, la marginalidad podía referirse a las habitaciones o a la buhardilla del personaje aislado o extravagante, o al estudio o salón habitado por un noble retirado en su desengaño vital o perseguido por una marca existencial. A mediados del XX, esa marginalidad se traslada a un oscuro desconocido y antihéroe y al espacio de la masividad sin sujeto y de la máxima disolución del nombre en el número de la cárcel.

En la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro Parodi el honor de ser el primer detective encarcelado. El crítico de olfato reconocido puede subrayar, sin embargo, más de una sugerente aproximación. Sin evadirse de su gabinete nocturno del Faubourg St. Germain, el caballero Augusto Dupin captura al inquietante simio que motivara las tragedias de la Rue Morgue; el príncipe Zaleski, desde el retiro del remoto palacio donde suntuosamente se confunden la gema con la caja de música, las ánforas con el sarcófago, el ídolo con el toro alado, resuelve los enigmas de Londres; Max Carrados, not least, lleva consigo por doquier la portátil cárcel de la ceguera... Tales investigadores estáticos, tales curiosos *voyageurs autour de la chambre, presagian*, siquiera parcialmente, a nuestro Parodi: figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales... La inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana, que algún espíritu implacable pero certero comparará, tal vez, con la célebre ardilla de la fábula. (Borges y Bioy Casares 1998)

Los nombres y los alias de los criminales y marginales han de cambiar. Las denominaciones criollas son sustituidas por aquellas que recuerdan al gánster: Red Scharlach, Black Finnegan. Hacia el final, uno comprende que la figura de Scharlach es casi un sucedáneo de la del profesor Moriarty, el genio criminal de las historias de Holmes. Aquí el criminal también es un intelectual, arma combinaciones, estudia textos sagrados y construye su trama —su saber— sobre la heterogeneidad: un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería. Su conocimiento —el conocimiento del mal— es erudito. Y el mal se ha convertido también en un demiurgo que rige el destino. La mente criminal resulta superior y no sólo triunfa en el final sino que, en todo momento, todo lo ha previsto, maneja el derrotero a seguir, y triunfará en todos los otros finales posibles. Más allá de la superficie, el mal —lo marginal— se postula como lo otro a la convención legitimada.

Ocurrida en una Buenos Aires de ensueños, no precisada, la narración recurre a nombres extranjeros, acaso extraños: Lönnrot, Treviranus, Red Scharlach, Ginzburg, Yarmolinsky, Black Finnegan.

Esa heterogeneidad produjo, en las dos primeras décadas del siglo XX, los debates acerca de la identidad nacional, la necesidad de establecer instancias fundacionales, de buscar una homogeneización del gusto, de ordenar una supuesta anarquía producto del flujo inmigratorio. Pero lo que al principio escandalizaba y provocaba el rechazo de las élites locales, en las décadas posteriores se ha tornado irreversible y totalizador. Tales cambios van a manifestarse en la literatura, en la cultura y en los imaginarios que construyen la ciudad, aunque las connotaciones *perturbadoras* de lo heterogéneo, de lo impuro, del rechazo por lo diferente, volviesen a teñir el ciclo que estaba por comenzar ■

4. A los fines de este trabajo podrían haberse incluido la serie de los *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (Borges y Bioy Casares 1985), lo cual por razones de tiempo y espacio no se ha efectuado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIZEMBERG, Edna. 1999. "Borges, el Holocausto y la expansión del conocimiento", en *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo xx*, ed. A. de Toro y F. de Toro (Madrid: Vervuert-Iberoamericana), 278-279.

AMÍCOLA, José. 1994. *Astrología y fascismo en la obra de Artt* (Rosario: Beatriz Viterbo).

BARRENECHEA, Ana María. 2000. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos* (Buenos Aires: Ediciones del Cifrado).

BENJAMIN, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus-Aguilar).

—. 1999. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Buenos Aires: Taurus-Aguilar).

BORGES, Jorge Luis. 1967. *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé).

— y **Adolfo BIOY CASARES.** 1985. *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (Barcelona: Planeta).

— y **Adolfo BIOY CASARES.** 1992. *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Losada).

—. 1995. *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé).

— y **Adolfo BIOY CASARES.** 1998. *Un modelo para la muerte* (Buenos Aires: Emecé).

BUCK-MORSS, Susan. 2001. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (Madrid: La Balsa de la Medusa).

GRAU, Cristina. 1989. *Borges y la Arquitectura* (Madrid: Arte Cátedra).

LEBLANC, Maurice. 1922. *Las Confidencias de Arsenio Lupín* (París-México: Librería de la viuda de Ch. Bouret).

MOLLOY, Sylvia. 1999. *Las letras de Borges y otros ensayos* (Rosario: Beatriz Viterbo).

POE, Edgar Allan. 1990. *Cuentos 1 y 2* (Buenos Aires: Alianza Editorial).

SARLO, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel).

RECIBIDO: 16 julio 2010.

ACEPTADO: 12 septiembre 2010.

CURRÍCULUM

LUIS DEL VALLE es arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1989, y ha cursado la Carrera de Especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo -CEHCAU- en la misma institución. Es profesor adjunto de las materias Teoría de la Arquitectura e Historia de la Arquitectura en la FADU-UBA. También se desempeña como profesor adjunto de Teoría y Crítica en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Belgrano y como profesor adjunto de Historia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Palermo, y desarrolla investigaciones en el sistema UBACyT. En la función pública ha sido asesor en la jefatura de gabinete de la Secretaría de Cultura de la Nación y Director del Plan Maestro para el edificio del Palacio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Ha publicado numerosos artículos sobre temas de arquitectura, teoría, historia y diseño.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires |
Ruiz Huidobro 2283 d.2.
Buenos Aires, Argentina

Tel.: (011) 4702-0406

E-mail: luisdelvalle03@hotmail.com