

BRUNO ZEVI y la Interpretación Espacial de la Arquitectura

Arquitecto SAMUEL A. GUTIERREZ

Es siempre tarea arriesgada decidir qué pensadores e historiadores merecen ocupar un puesto de relieve en la historización de la Arquitectura. Pero hay razones fundamentales para afirmar que, en la historiografía de la Arquitectura Contemporánea, la obra cumbre está identificada con la producción de Bruno Zevi, junto con la de otros historiadores recientes como Nikolaus Pevner, Walter Curt Behrendt y Sigfried Giedion.

La producción de Zevi es, a nuestro juicio, excepcional. Apenas habían transcurrido cuatro años de la aparición de la excelente obra de Giedion "Espacio, Tiempo y Arquitectura" —obra que pronto logró convertirse en el "texto clásico" y obligante de las facultades de arquitectura— cuando los círculos artísticos son sorprendidos en 1945, con la obra "Verso Una Architettura Orgánica", que constituía la primera producción del arquitecto italiano Bruno Zevi, quien recién había terminado en la Universidad de Harvard, y bajo la dirección de Gropius, la carrera de arquitecto que había iniciado en Roma. En 1948, Zevi publica el "Saper Vedere L'architettura", en 1950 la "Storia Dell' Architettura Moderna" y en 1953 "Poetica Dell' Architettura Neoplástica", traducidas posteriormente al español. De "Verso Una Architettura Orgánica", el mismo autor la juzga como una obra que no "pretendía constituir una historia de la arquitectura moderna, sino se limitaba a presentar una interpretación del desarrollo del pensamiento arquitectónico desde la crisis del racionalismo hasta la difusión de la tendencia orgánica". "Historia de la Arquitectura Moderna", refleja la extraordinaria capacidad del autor en su tarea de legar un singular aporte a la interpretación de los más complejos fenómenos de la evolución histórica de la arquitectura. "Poética de la Arquitectura Neoplástica", constituye un penetrante análisis doctrinario del movimiento artístico denominado Neoplasticismo o De Stijl.

Pero es en "Saber Ver la Arquitectura", donde Zevi nos presenta un nuevo enfoque que confiere a su obra una gran originalidad. Demostrando que la historia no puede ser sólo relato, sin importar también la crítica y los puntos de doctrina, Zevi plantea una nueva tesis, ostentando un sello propio, por su estructura, su vitalidad, su dinamismo y su contenido personal.

En "Saber Ver la Arquitectura", un aspecto embarge la atención del autor desde la iniciación de la obra: la interpretación espacial de la arquitectura. Es por ello, que el tema central, la referencia ineludible, el punto de partida y llegada en este mundo arquitectónico de Zevi, lo constituye el espacio interior como protagonista de la arquitectura. En efecto, para Zevi, "el carácter primordial de la arquitectura, el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas, reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre. La pintura actúa en dos dimensiones, aunque puede sugerir tres o cuatro. La escultura actúa en tres dimensiones, pero el hombre permanece en el exterior, separado, mirándola desde afuera. La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura, en cuyo interior el hombre penetra y camina" Es el "vacío", el ambiente interior, la cavidad del edificio lo que dá categoría a la búsqueda arquitectónica.

Para Zevi, la simplificación del volumen arquitectónico y su descomposición en planos horizontales y verticales (piso, techo y paredes) ha traído como consecuencia una falta de educación espacial que analiza así: "La planta de un edificio no es, en realidad, más que una proyección abstracta sobre el plano horizontal de sus muros. La fachada y las secciones, interiores y exteriores sirven para determinar las medidas verticales. Pero, la arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven"

Pero, ¿cómo tomar posesión del espacio? Cómo captar la realidad arquitectónica, su esencia espacial? Zevi distingue dos elementos, el exterior y el interior, la caja o envoltura y el contenido. En todo edificio lo que contiene, es la caja de muros, lo contenido es el espacio interno. Las cuatro fachadas de un edificio no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica. Las fachadas pueden ser esculturas, plásticas en gran escala, pero no arquitectura en el sentido espacial de la palabra. Por la carencia de espacio interior, un obelisco, una fuente, un monumento, un arco del triunfo podrán ser obras de cultura pero no de arquitectura.

El análisis de lo que constituye el "vacío" es lo que puede conducirnos a una certera interpretación del mensaje de Zevi. Al observar un

Pero quizás, donde Zevi nos enseña a comprender las edades de formación del espacio, a admirar los artistas que replantearon por entero el problema de la arquitectura con sus obras y creaciones, es con el juicio arquitectónico que nos ofrece en el perfil histórico del espacio barroco. Miguel Angel inicia la rebelión y altera el espacio modificando los volúmenes, dando otro sentido a la envoltura mural. Es el camino hacia el espacio barroco, —ese espacio considerado como decadente por algunos críticos,— pero que Zevi define como “liberación mental de las normas de los tratadistas, de las convenciones, de la geometría elemental y de todo lo estático, liberación de la simetría y de la antítesis entre espacio interno y espacio externo”. El barroco crea una nueva concepción espacial, una unión entre espacios internos y externos; triunfa aquí el sentido del movimiento, de acción; el muro se ondula para crear una nueva realidad espacial. En el espacio barroco, las figuras geométricas se encuentran, penetran las unas en las otras, existiendo en esta interpenetración de figuras espaciales, una continuidad de tratamiento plástico.

El espacio neoclasicista, del siglo XIX, está representado por una esterilidad creativa. Su gloria radica, en cambio, en su enfoque del espacio urbanístico: la preocupación por el salto de las ciudades sobre las murallas antiguas, el concepto de ciudad jardín, etc.

Hemos seguido, en apretada síntesis, el proceso histórico de las concepciones espaciales, pero nos falta echar una mirada al “plano libre” y al espacio contemporáneo, tema en el cual nos interesa detenernos, para analizar el carácter espacial, el idioma arquitectónico de hoy. Pero, antes conviene señalar las influencias de diversa índole que determinaron en forma decisiva el desenvolvimiento del espacio contemporáneo entre ellas, las siguientes:

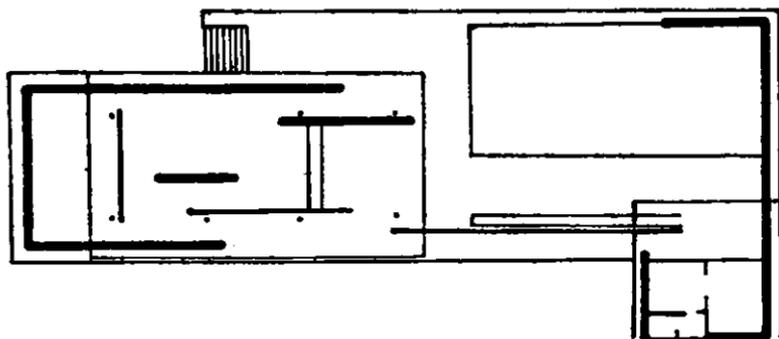
- a) El progreso técnico y el consiguiente descubrimiento y empleo de nuevos materiales de construcción que comenzaron a producirse desde la segunda mitad del siglo XVIII.
- b) La Revolución Industrial y el pensamiento urbanístico y social del siglo XIX.
- c) El gusto por la perfección en los acabados y el interés por las artes menores que comenzó con el movimiento inglés de los “Arts and Crafts”, iniciado por William Morris hacia mediados del siglo pasado.
- d) La valoración plástica de los elementos estructurales que inicia la Escuela de Chicago y en Europa algunos ingenieros como Eiffel, Robert Maillart y otros.
- e) La función del “Art Nouveau” iniciada en Bélgica por Henry Van de Velde en las postrimerías del siglo XIX.

- f) El hallazgo de un espacio de 4 dimensiones que suponía el cubismo, así como las teorías figurativas que representan el neoplasticismo, el expresionismo, el purismo y, en menor escala, el constructivismo y el futurismo.

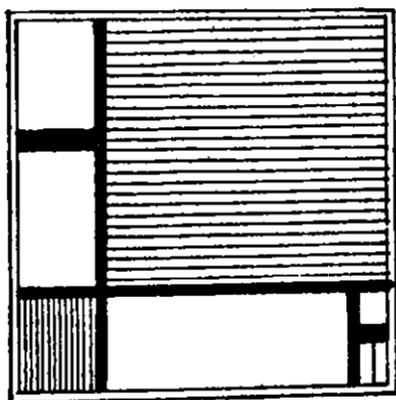
El espacio contemporáneo se funda en el "plano libre", el cual es posible gracias a la técnica constructiva del acero y del hormigón armado. Las paredes no soportan carga alguna, ya que los elementos de resistencia estática se concentran en un ligero esqueleto estructural de divisiones modulares. El plano libre significa el paso de la planta estática a la planta libre, donde las paredes se sitúan únicamente para crear flexibilidad y elasticidad en los ambientes interiores. Con el plano libre, la pared vuelve a curvarse, pero ahora en forma de tabiques sutiles, en sustitución del ondulado y grueso muro del espacio barroco. La decoración es eliminada para dar paso a una simplicidad que adquiere fisonomía artística propia a base de los materiales de construcción: forma de acoplamiento de paredes rústicas en contraste con paredes de madera, piedra natural y vidrio; este último material se encarga de unir el espacio interno y el espacio externo.

Con el descubrimiento de la perspectiva en el siglo XV, los artistas tomaron posesión de la representación tridimensional —altura, profundidad y ancho— y obtuvieron un nuevo concepto de los ambientes interiores y exteriores de la arquitectura. Pero a este descubrimiento renacentista de los tres dimensiones, hubo de agregarse la cuarta dimensión —el tiempo— que proclamó el movimiento cubista hacia 1910. El hallazgo de un espacio de cuatro dimensiones con la incorporación del tiempo al espacio tridimensional que caracteriza la obra cubista, hubo de tener una marcada influencia sobre la arquitectura, ya que a la visión inmóvil del espacio hubo de surgir una concepción fundamentalmente dinámica. En arquitectura, Zevi introduce el elemento hombre "que moviéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral".

Arquitectura orgánica y arquitectura racionalista son las dos corrientes dentro de la arquitectura contemporánea que Zevi enfoca como tema candentemente polémico. Es decir, la antítesis Wright-Le Corbusier. Aunque ambas corrientes espaciales de la arquitectura contemporánea tienen en común el concepto del plano libre, el racionalismo funcionalista, o sea la actividad o período que tiene como escenario a Europa en los años 1920-1933, acogió como únicos valores arquitectónicos los volumétricos. Pero los arquitectos racionalistas de 1920, ¿con qué espíritus llegaban? El racionalismo representa la reacción contra el academismo, la adhesión al fin económico y a la técnica constructiva, y el sometimiento a la exigencia mecánica de la civilización industrial y el urbanismo. Para imponerse definitivamente en la batalla contra el tradicionalismo, el raciona-



MIES VAN DER ROHE: PABELLON ALEMAN
DE LA EXPOSICION DE BARCELONA 1929



PIET MONDRIAN: COMPOSICION
1930

lismo funcionalista tenía que fraguar rígidas formas, hasta un vocabulario figurativo e insistir en él con disciplina. Mallet-Stevens lo reconoce implícitamente: "La arquitectura es un arte esencialmente geométrico, el cubo es en él la base, siendo necesario el ángulo recto". En 1925 se anuncia el advenimiento de la "arquitectura lógica y geométrica" con líneas que expresan una "estética de precisión y simplicidad".

La corriente racionalista tiene sus más altos exponentes en Le Corbusier, Ludwig Mies Van der Rohe y Walter Gropius, quienes crean una especie de mística alrededor de la "estética de la planta". Sus obras personales testimonian una concepción común, aplican los mismos métodos aunque en el análisis manifiestan temperamentos esencialmente diferentes, sensibilidades desiguales, originalidades distintas. Le Corbusier propugnó por la pureza de las formas naturales y geométricas. Proclamó el purismo, que al igual que las búsquedas neoplásticas y constructivistas, representan una consecuencia del cubismo. Para Le Corbusier, tiene una gran importancia la disposición de los volúmenes y la desnudez de la superficie que lo envuelve. En la búsqueda de una ley de geometrización arquitectónica, destaca los cilindros, los prismas, los cubos, las pirámides y las esferas.

En Van der Rohe, hay una clara influencia neoplástica que se refleja en las plantas de sus edificios como el Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona de 1928 y en el Proyecto de una Casa de Ladrillos de 1923. Van der Rohe refleja en su espacio arquitectónico los ritmos del pintor holandés Piet Mondrian. En Van der Rohe, el vacío arquitectónico, el espacio, se siente fluir entre las paredes, para unir los ambientes y extenderse al exterior. Aunque sus divisiones son estáticas, alcanza un ritmo de continuidad, una especie de encantadora danza espacial.

Gropius, en cambio, es el educador por excelencia de la época racionalista. En 1919 sustituye a Van der Velde en la cátedra de Weimar. Ya en Dessau, el nuevo instituto arquitectónico conocido como el Bauhaus, se convierte en el centro didáctico, en punto de reunión de todas las corrientes figurativas vitales europeas. Enseñan allí, junto a Gropius, los hombres más importantes de la cultura artística de la época. En 1928 Gropius se desvincula del Bauhaus y desarrolla una brillante labor en la solución del problema de la habitación popular y el urbanismo.

La tendencia orgánica, en cambio, apuntó hacia los valores arquitectónicos espaciales, centrando su filosofía en la realidad palpitante del espacio interior. Tiene, por lo tanto, un programa ideal. Pero ¿cuál era y quienes fueron sus exponentes? La arquitectura orgánica viene a ser una reacción contra los planteamientos mecanicistas del racionalismo y del funcionalismo utilitario y tecnológico. En nombre de una arquitectura cultu-

ralmente más evolucionada, plantea la necesidad de ambientes más íntimos, menos helados y anónimos que los presentados por la lingüística del cubismo y del determinismo técnico y utilitario. La fórmula mecanicista "La Casa es una máquina de vivir", la casa como signo del maquinismo, futurismo o constructivismo, se convierte en un anacronismo frente a la casa como símbolo de la habitación del hombre. "Orgánica" es el nombre de esta arquitectura según Zevi, por cuanto en los espacios internos busca la felicidad material, psicológica y espiritual del hombre. Si se intentara una interpretación pictórica o plástica de la analogía del racionalismo funcionalista con los pintores Mondrian y Leger, habría que considerar la tendencia orgánica en relación con Jean Arp o Joan Miró.

En nombre de nuevas exigencias humanas y psicológicas, la influencia orgánica llega hasta el urbanismo, donde pone en discusión la teoría de la ciudad-torre de Le Corbusier y la ciudad lineal de Soria y Mata. La fórmula geométrico-racional de alinear casas a lo largo de calles-corredores, cede ante una adecuada disposición de los edificios y una adaptación a la topografía y al paisaje, en vez de aplacar y torturar los accidentes del terreno. El contacto con la naturaleza y una avanzada técnica de jardinería, contribuyen también a humanizar el urbanismo.

La tendencia orgánica se configura en Europa a partir de 1933. Sus máximos exponentes —Aalto, Asplund, Markelius— plantean nuevas tendencias de orden psicológico-figurativas que, independientemente concebidas, coinciden con la norteamericana que tiene en la arquitectura Wrightiana su máxima expresión. Esta escuela europea sigue por otros caminos que los seguidos por Wright, pero marcha hacia la meta de una arquitectura orgánica.

En Finlandia, Alvar Aalto, en nombre de una arquitectura "humana", busca una vida interior del edificio más íntima, armoniosa y ricamente humana. Aalto estimula una revisión integral del pensamiento funcionalista y hace patente nuevas preocupaciones humanas y psicológicas. La meta embriagadora de su arquitectura, es la búsqueda del espacio, el interior de los edificios, sus ambientes, el movimiento del hombre. La nueva escuela sueca de arquitectura orgánica con Sven Markelius y Erik Gunnar Asplund, prefiere también valores arquitectónicos más íntimos y persuasivos vinculados a la naturaleza, al paisaje, en contra del vocabulario cubista que había convertido la casa del hombre en una fórmula, en un esquema abstracto-mecanicista. En Italia, la escuela orgánica logra configurar una vigorosa corriente, en la que participa el propio Bruno Zevi.

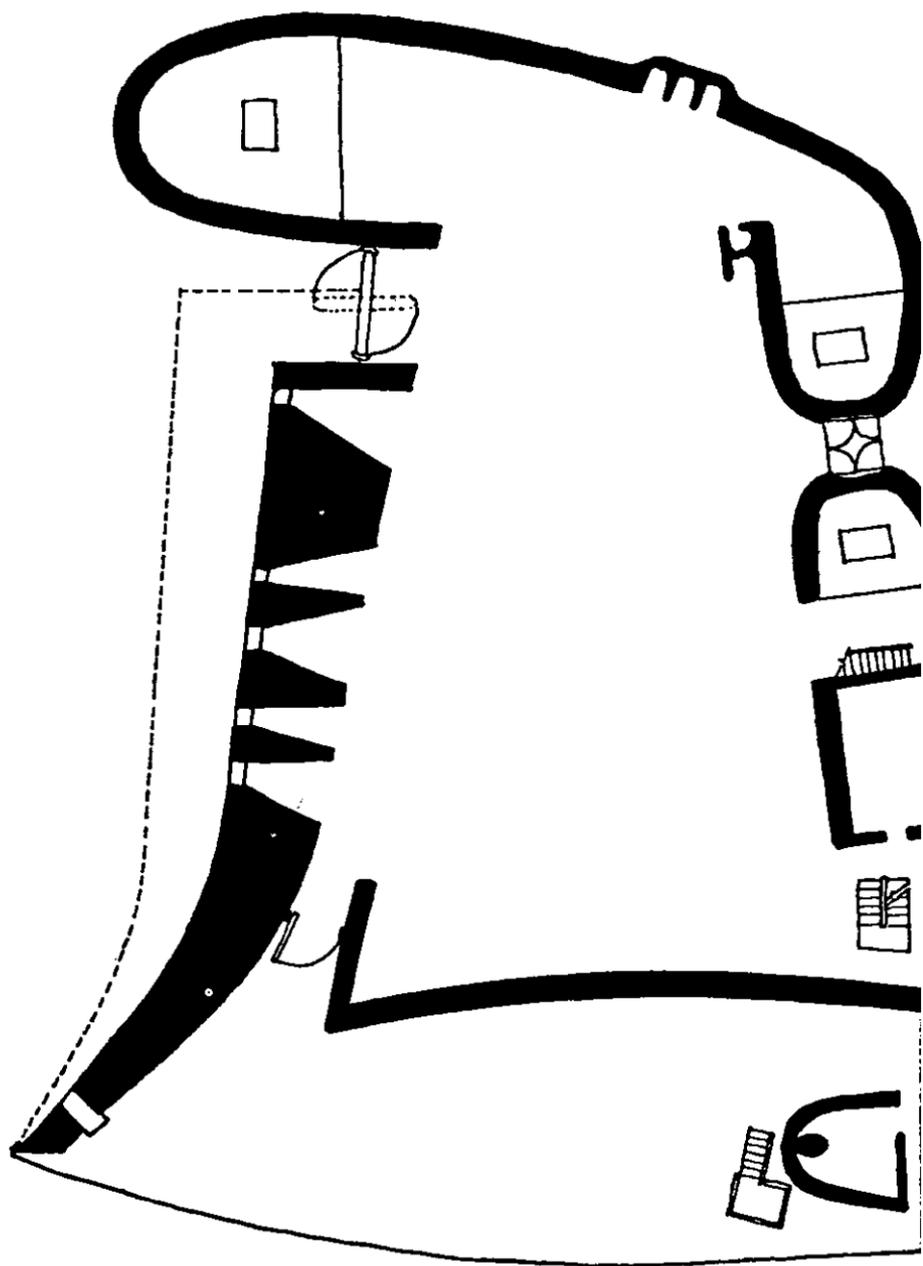
Frank Lloyd Wright, alto exponente de la corriente orgánica, ha sido descrito por sus panegiristas como el Miguel Ángel del siglo XX; "preanuncia lo que podrá venir y por ello trasciende el problema actual de la humanización de la arquitectura". Wright, indudablemente, es la personali-

dad más multiforme de la arquitectura contemporánea; en la Casa Gale de Oak Park de 1909, aparece cubista antes del cubismo. No tiene temor a contradecirse; posee una actitud siempre dispuesta a lanzarse a fondo en la búsqueda del espacio arquitectónico. Sus críticos, en cambio, ven su obra como fruto de una actitud conservadora y hasta ruralista y romántica.

Pero, en relación con estos conceptos de arquitectura orgánica y arquitectura racionalista que hemos visto, en nuestra opinión, una obra de Le Corbusier —La Capilla de Ronchamp (1950-1955)— abre un compás de espera, un paréntesis en la intransigente polémica entre el racionalismo funcionalista y la arquitectura orgánica. En esta obra, el propio genio suizo-francés rompe la barrera de su propia arquitectura de aristas definidas, de ángulos precisos, de conceptos estáticos, de fórmula geométrico-racional.

En la Capilla de Ronchamp, hay integración al paisaje, amor a la topografía por la que Le Corbusier sintió desapego y desdén, con su arquitectura sobre pilotes, descarnada hasta el esqueleto estructural. Hay en Ronchamp, una dignidad espiritual, una búsqueda de otro concepto espacial, un nuevo mensaje arquitectónico. Le Corbusier se nos presenta aquí como portador de una nueva poética arquitectónica que permite una estrecha unión entre espacio interno y espacio externo. ¿Reminiscencias de las fachadas de muros ondulados del período barroco? Perdónesenos que digamos, que Le Corbusier pierde esa especie de admiración por la planta y el templo griego, para tomar en préstamo de otras formas también del pasado —el barroco— los temas que le sirven de inspiración en esta obra. Y es que, si analizamos críticamente esta joya arquitectónica, vemos aquí como si Le Corbusier quisiera llevar a su estereometría estática un grito de rebelión. Quiere sacudir su propio concepto espacial creando algo distinto. En nuestra opinión, la Capilla de Ronchamp, viene a ser un poco el San Carlos delle Quattro Fontane de la época. La ondulación de la fachada de Ronchamp es de una osadía imaginativa que no tiene comparación en esta época del espacio contemporáneo. Le Corbusier plasma aquí su original concepto purista, dentro de una gran riqueza de forma y un gran ideal de continuidad plástica.

La crítica arquitectónica ha sido dirigida frecuentemente en forma caprichosa —símil de pedagogo tirano que dá órdenes arbitrarias, impone prohibiciones, exalta o humilla—. Zevi plantea la pregunta ¿cuál es el defecto característico del modo de tratar la arquitectura en las historias del arte? Primero, exterioriza su preocupación por la vaguedad de los términos de la crítica arquitectónica: "movimiento", "armonía", "proporción", "luz y sombra", "llenos y vacíos", "ritmo", "masa", "volumen", "contraste", etc., usados sin precisar a que cosa se refieren. Todos tienen —dice Zevi— un lugar legítimo en la historia de la arquitectura,



LE CORBUSIER. CAPILLA DE RONCHA

1950 - 1955

pero con una condición: que esté aclarada la esencia de la arquitectura. Luego, sostiene que los edificios "se juzgan como si fuesen esculturas o pinturas, de un modo externo y superficial como puros fenómenos plásticos. Y este es un error de planteo filosófico más que de método crítico. Afirmada la unidad de las artes y, por consiguiente, dado título para comprender y juzgar cualquier obra de arte a todos los que entienden de alguna actividad artística, la masa de los críticos extiende los métodos valorativos de la pintura al campo entero de las artes figurativas, reduciendo todo a valores pictóricos. De esta forma olvidan considerar lo que es específico de la arquitectura y, por lo tanto, diferente de la escultura y de la pintura. Descuidan, pues, lo que, en el fondo, tiene valor en la arquitectura como tal".

Aquí Zevi plantea un nuevo dilema: que la crítica arquitectónica tiene necesidad de una nueva declaración de independencia. La primera rebelión fué contra los tabú monumentales y arqueológicos, ya superados. Ahora el camino es hacia la búsqueda de una educación espacial libre de mitos y proteccionismos culturales. Es obvio que asimiladas las declaraciones y búsquedas vanguardistas, la arquitectura contemporánea, enmarcada ya en la cultura arquitectónica, promueva una revisión crítica de esta misma cultura. Pero ante el acometimiento de esta tarea ¿cuál es el mayor obstáculo, el escollo más difícil? Posiblemente la propia arquitectura contemporánea. Con el pretexto de un exhibicionismo de novedades, se ha tratado de reinventar con mucho estrépito lo que ya era la arquitectura contemporánea. El resultado ha sido el anonimato masivo de cajas rectangulares o cuadradas alineadas a lo largo de calles-corredores. Al "Chalet" —ejemplo de no-arquitectura colonial— se ha opuesto la casa-caja trazada con el mismo cartabón de una casa de playa de la Florida.

Con áspera causticidad, Zevi sostiene que se han "lucubrado fórmulas abstractas para la entidad anónima nombre, y por ello se ha despersonalizado la casa y la ciudad de los hombres". Pero, ¿de dónde vienen estas generaciones de arquitectos agresivos y a veces demasiado seguros de sí mismos? ¿Qué mensaje han extraído de la arquitectura contemporánea? Con seguridad, quienes están poseídos por una profunda pasión por la arquitectura de hoy, no han asimilado una mecánica imitativa. Quizás, más bien, exista algo de embriaguez. Así como nos embriagamos con palabras, nos embriagamos con colores, con líneas. En la lucha contra un academicismo falsario e imitador, se ha declarado muchas veces, quizás inconscientemente, un desinterés por las obras auténticas del pasado, renunciando así a tomar de ellas el elemento conductor, vital y perenne, sin el cual ninguna posición de vanguardia se amplía en una cultura. Podríamos decir, que se ha propiciado una rotura histórica entre la arquitectura anterior y posterior a la década del 20. Hacia esa fecha, era de espe-

rarse que, como reacción, debía surgir una arquitectura fundamentalmente racional. Pero no menos cierto era que, si el advenimiento del racionalismo arquitectónico constituía una saludable depuración, éste no podía lograr un lenguaje duradero. En su materialismo pragmático y en su inhibición lírica suscitaba —afirma Zevi— un hartazgo de cajas de vidrio, de muros desnudos y blancos, que antes o después habrían de provocar una revuelta. Y era de esperarla. El racionalismo arquitectónico producía una arquitectura anatómica, esquelética, adecuada para hangares, fábricas, silos etc., pero que dejaba de lado las exigencias espirituales del hombre. Para Zevi, la rebelión llegó: en sentido positivo y en sentido negativo, como siempre ocurre en el arte. “Por un lado, la tendencia orgánica acentuó el tema del espacio como protagonista de la arquitectura y, en nombre de una continuidad espacial, consideró secundaria o contraproducente la poética neoplástica de la descomposición en planos cromáticos. Por otro lado, empero, la reacción al racionalismo desarmó y atenuó el rigor estructural y volumétrico de 1920-30 sin contraponer a ello una nueva poética: lo destempló, la corrompió, procuró inyectar en él un charme tedioso y superficial mediante curvas, postizos materiales de revestimiento, decoraciones plásticas y pictóricas. Este blando decadentismo neodecorativo se expandió en las decoraciones de interiores, en los negocios, en los muebles y en las casas que parecen muebles”.

Para Zevi, era necesario que, al igual que los pintores cubistas, también los arquitectos procedieran a un nuevo planteo, a un nuevo examen radical de la “caja constructiva”. Debía procederse a descomponer y quebrar la envoltura mural para analizarla desde todos los puntos de vista y en todos sus componentes. En otras palabras, al carácter juvenil y fogoso de la arquitectura racionalista, se debía anteponer la temperancia, la moderación y la reserva de la corriente orgánica. O como Benedetto Croce juzgara la metamorfosis de los artistas, situando a la edad moza como la época en que place el arte apasionado, exuberante, para sentir luego la náusea de estos sentimientos fáciles y gustar de aquellas obras de arte que han alcanzado la pureza de la forma, la belleza que nunca cansa y que nunca sacia. En esta nueva etapa es cuando “el artista se hace cada vez más difícil y más descontento de su labor, y el crítico cada vez más cauto en sus juicios y más ferviente y profundo en sus admiraciones”.

Hoy, la concepción del espacio contemporáneo no se considera ya en medio de una atmósfera llena de místicos entusiasmos y de sueños “futuristas”, sino a través del conocimiento profundizado de sus raíces históricas. Estos ideales arquitectónicos aparecen ya maduros y concretos a través de un siglo de elaboraciones y tentativas. Se ha superado la etapa de las recetas arquitectónicas —acechanzas de lo que se dió en llamar “arquitectura o estilo moderno”—. Ha terminado el concepto de la “modernistic

house" de la primera etapa racionalista, que no pocos autores y arquitectos enmarcaron dentro de fórmulas de moda: techos planos, ventanas en esquina, apariencia de caja, uso de áreas de vidrio o bloques del mismo material en las paredes, etc. Es indudable también, que se ha pasado de la arquitectura contemporánea de su fase racional-funcionalista en su sentido fundamentalmente económico y mecanicista, a una etapa humanizadora y de madurez creativa.

Este es el mensaje de Bruno Zevi. En su febril obra histórico-crítica, plantea una revisión profunda de los valores arquitectónicos, utilizando una metodología clara y gran rigor crítico, que lo conducen en forma original, a presentarnos un método de interpretación espacial de la arquitectura. En su obra pueden encontrar, desde los estudiantes de las facultades de arquitectura, hasta los arquitectos que suelen sentirse seguros de nuestra época y dueños de toda la verdad arquitectónica, desde el tradicionalista más arraigado hasta el más vehemente partidario de la arquitectura contemporánea, las ideas y conceptos que nos pueden unir luego de aparente divorcio doctrinario. Es por esta razón que creemos que ninguna referencia a la historiografía de la arquitectura contemporánea estaría completa, si no se menciona la obra de Bruno Zevi, que ha venido a llenar un vacío sensible en el pensamiento arquitectónico de nuestra época. Estimamos que será casi de ritual al iniciar un estudio de crítica o de historia de la arquitectura, el conocimiento de la obra del maestro italiano, ya que Saber Ver la Arquitectura en función del "espacio", es una tarea cultural que suele ahora vincularse a Zevi, y por lo cual, es seguro, que su obra será estudiada y discutida intensamente por las generaciones presentes y venideras.