

MARINA WAISMAN

EL INTERIOR DE LA HISTORIA

HISTORIOGRAFIA ARQUITECTONICA PARA USO DE LATINOAMERICANOS



ESCALA
HISTORIA Y TEORIA LATINOAMERICANA

Con esta nueva colección de HISTORIA Y TEORIA LATINOAMERICANA, la Editorial Escala busca brindar un lugar de expresión a esta rica actividad y hacerla accesible a todos los interesados en la Arquitectura de la región. Aspiramos que sea un instrumento que anime las polémicas al respecto, que ponga en contacto a diversos grupos e individuos que puedan contribuir en esta tarea colectiva, que sea un apoyo para el diseñador, para el estudiante, para el planificador, y por supuesto, para los teóricos, los críticos y los historiadores mismos. En sus páginas tendrán acogida los diversos estudios y ensayos sobre la práctica profesional del arquitecto, las distintas visiones sobre la ciudad, la evaluación de la arquitectura producida, y las reflexiones más generales sobre las ideologías arquitectónicas en nuestro continente. Esperamos que con esto podamos contribuir al desarrollo de la arquitectura en los distintos países latinoamericanos.

Colección

Historia y Teoría Latinoamericana

ESCALA

EL INTERIOR DE LA HISTORIA



Título
El Interior de la Historia
Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos

Autor
Marina Waisman

Director
Silvia Arango de Jaramillo

Editor
David Serna C.

ISBN de la Colección
9082-55-6

ISBN del Libro
9082-54-8

Bogotá – Colombia

© **EL INTERIOR DE LA HISTORIA – MARINA WAISMAN** Impreso en Colombia por Escala
Los derechos de esta obra han sido reservados conforme a la ley por Escala Ltda.
Por tanto sus textos, gráficos y fotografías no pueden reproducirse parcial o totalmente por medio alguno, sin
la previa autorización escrita de Escala.
Calle 30 No. 17-70 • Conmutador 2878200 • Telefax 2325148 • Bogotá - Colombia

Presentación

11

Primera Parte

Historiografía arquitectónica. Caracterización de la disciplina

Historia e Historiografía

14

Historia general, historia de la arquitectura, historia del arte

18

Historia de la arquitectura, historia del arte

23

Historia, teoría, crítica

29

Reflexión y praxis

35

Subjetividad y objetividad

40

Segunda Parte

Conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano

Presentación

46

Periodificación

47

Continuidad/discontinuidad

51

Las duraciones históricas

56

Centro/periferia/región

64

Tipología

74

Lenguaje

87

Significado

106

Patrimonio arquitectónico y urbano

127

Centros históricos

135

A modo de conclusión

141

Colección

Historia y Teoría Latinoamericana

La Arquitectura Latinoamericana está atravesando por una etapa muy interesante de desenvolvimiento y consolidación. Los arquitectos que operan en distintos países comienzan a reconocer sus elementos comunes así como sus contraposiciones, en lo que empieza ya a perfilarse como un cuerpo orgánico al mismo tiempo que se hacen cada vez más evidentes sus peculiaridades con respecto a otras manifestaciones en otras áreas del mundo.

Sin embargo esto no se limita a la práctica del diseño, en donde, por supuesto, ya hay realizaciones muy destacadas. Como todo hecho propiamente cultural, los logros creativos no se plasman de manera cabal ni conforman una verdadera tradición si no existe una reflexión que los nomine, los haga reconocibles, les otorgue sentido. Y en este plano, también existe en el continente un movimiento muy interesante.

En primer lugar, en los últimos años han proliferado y se han desarrollado los estudios de tipo histórico que pretenden comprender, con ojos propios, nuestros antecedentes, es decir, dotarnos de ese decisivo sustrato cultural que es la memoria. Así mismo, cada vez abundan más los análisis de naturaleza crítica, que contraponen la producción creativa, la valoran, la comentan, la difunden, la analizan. Y por supuesto, empiezan ya a aparecer los esfuerzos propiamente teóricos, en los que poco a poco se van construyendo instrumentos de interpretación que surjan de nuestra propia circunstancia, y que son la base no solamente de las actividades que se acaban de mencionar, sino también de los esbozos de los caminos por seguir.

Con esta nueva colección de HISTORIA Y TEORIA LATINOAMERICANA, la Editorial Escala busca brindar un lugar de expresión a esta rica actividad y hacerla accesible a todos los interesados en la Arquitectura de la región. Aspiramos que sea un instrumento que anime las polémicas al respecto, que ponga en contacto a diversos grupos e individuos que puedan contribuir en esta tarea colectiva, que sea un apoyo para el diseñador, para el estudiante, para el planificador, y por supuesto, para los teóricos, los críticos y los historiadores mismos. En sus páginas tendrán acogida los diversos estudios y ensayos sobre la práctica profesional del arquitecto, las distintas visiones sobre la ciudad, la evaluación de la arquitectura producida, y las reflexiones más generales sobre las ideologías arquitectónicas en nuestro continente. Esperamos que con esto podamos contribuir al desarrollo de la arquitectura en los distintos países latinoamericanos.

Introducción

Después de una conferencia o una mesa redonda sobre arquitectura latinoamericana, es frecuente que alguien, desde el fondo del salón proponga cosas de este tenor: es necesario elaborar teorías propias..., debemos crear categorías nuevas para pensar nuestra arquitectura..., es importante reflexionar sobre nuestra propia historia... Este tipo de llamados a una serie de buenos propósitos normalmente quedan flotando en un limbo en que todos sienten que “alguien” se debería encargar de realizarlos, sin que nadie, ni el que los formula, se sienta directamente aludido. Siempre me ha llamado la atención el constatar que Marina Waisman sí se siente aludida. Ella misma se los ha demandado desde hace mucho tiempo y además los siente como una responsabilidad suya, como un imperativo personal. Pero Marina Waisman no sólo señala lo que debe hacerse, sino que camina en la dirección que señala. Sin quedarse en los llamados, siempre está postulando alternativas, formulando hipótesis, intentando explicaciones.

Los artículos y las conferencias de Marina Waisman siempre son pasos de avance. Ese es su método de trabajo: artículos, clases y conferencias son fragmentos que en forma deliberada va dejando en una paulatina construcción a largo plazo. De cuando en cuando, en plazos prudentes, ella recoge sus propias señales dejadas en el camino y las arma en un libro. Por eso Marina Waisman es autora de pocos libros. Y por eso también, sus libros tienen la transparencia de lo que ha sido largamente pensado y la claridad de lo que ha sido asimilado y vuelto pensamiento propio.

Claridad de lo que ha sido asimilado... Excepcional cualidad. En “El Interior de la Historia” confluye un número impresionante de lecturas y referencias que la autora maneja con gran propiedad y libertad: con la libertad que resulta de haberlas diseccionado y analizado. Dice la autora que el libro debe mucho a las discusiones suscitadas en el Postgrado de la Universidad de Córdoba. Y en verdad que la propiedad y fluidez con que se abordan ideas complejas reflejan ese proceso de comprensión que sólo los años decantan.

En Marina Waisman - en sus libros y en ella - la propiedad en el manejo de las fuentes, la elegancia en la argumentación y la claridad de exposición - frutos de un rigor intransigente con ella misma - se expresan dentro de una gran sencillez. Sencillez que proviene, posiblemente, de “el interior de la historia” de la propia autora: el hecho de ser mujer, de vivir y actuar desde una ciudad de la provincia argentina, de transitar, solitaria, el camino de la reflexión teórica cuando el éxito en arquitectura se medía en metros cuadrados construídos... Estas aparentes limitaciones del medio latinoamericano lograron en su caso revertirse para inculcarle una sana modestia que le brinda una enorme frescura y libertad para enfrentarse, sin prejuicios, a las ideas.

En “El Interior de la Historia”, Marina Waisman utiliza los recursos del cazador. Con minuciosa premeditación, en la primera parte va acotando, delimitando, el tema: desde los problemas generales de la historiografía a los problemas particulares de la historiografía arquitectónica contemporánea. En la segunda parte,

una vez encerrada la presa, la asalta sin contemplaciones: la atrapa, la caza, la desmenuza. Recorre, uno a uno, todos los aspectos pertinentes a la historiografía arquitectónica latinoamericana, sin dejar resquicios, por todos sus flancos.

En “El Interior de la Historia” pueden destacarse tres notas generales: 1) El riguroso sentido común que comanda todos los análisis y que le otorga al libro el peculiar don de lo evidente, lo verosímil y lo disuasorio. 2) Un profundo sentido histórico que relativiza espacial y temporalmente las ideologías, los conceptos y las arquitecturas y que desconfía de todo “esencialismo”, y 3) El tono esperanzado y vital con que se enfrentan los distintos temas, que contrapone a un panorama internacional cansado y pesimista, una corriente fresca de anhelos y posibilidades latinoamericanas.

En las páginas de este libro, el lector encontrará posturas claras sobre una serie de temas centrales en los debates arquitectónicos contemporáneos, desde una perspectiva latinoamericana. Por ejemplo, se discute la situación de la historia latinoamericana respecto a debates historiográficos generales, en torno a los criterios de periodización - donde se hace una crítica muy acertada a las historias “estilísticas” - o en torno a las distintas duraciones históricas, que comprenden desde el evento puntual hasta fenómenos de lenta transformación. Respecto a la relación centro-periferia, se hacen agudas reflexiones acerca al “descentramiento” de la cultura y el hombre contemporáneos, y de los perversos efectos de las actuales condiciones de información y difusión que privilegian lo visual. Muy agudas son también las observaciones alrededor del concepto de tipo en los análisis históricos y en los procesos de diseño contemporáneos, así como las hechas a raíz del significado de los lenguajes arquitectónicos y sus eventuales propiedades comunicativas. Sobre el tema del patrimonio, se encontrarán importantes observaciones que cualifican y distinguen entre distintos patrimonios en latinoamérica y sobre los criterios de acción para su conservación.

Como en todo libro bien escrito, “El Interior de la Historia” permite lecturas a diferentes niveles: posee la densidad que requiere el especialista en historia arquitectónica, abre incitantes alternativas al diseñador profesional y tiene interés para el profano en arquitectura pero interesado en la cultura latinoamericana. Sus destinatarios, por consiguiente, son múltiples: los teóricos que buscan comprender, los críticos que quieren orientar, los que hacen estudios históricos específicos, los que trabajan sobre el patrimonio arquitectónico y los diseñadores que buscan un sustento para sus proyectos. Es un libro de historia para uso de latinoamericanos... y para todos aquellos que se interesan por la arquitectura y la cultura latinoamericana.

Contra la improvisación y el apresuramiento, “El Interior de la Historia” es una lección de sensatez y seriedad. Libro que abre - como pocos - un amplio panorama de investigaciones aplicadas y de alternativas para las prácticas arquitectónicas contemporáneas. Libro pionero de teoría historiográfica para la arquitectura latinoamericana, destinado a convertirse en referencia obligada. Para editorial Escala es un verdadero orgullo comenzar esta colección con un libro de tanta significación para el futuro de nuestra arquitectura.

Presentación

Este trabajo nació de la convicción de que, con los instrumentos de conocimiento forjados en países centrales, corremos el riesgo cierto de equivocarnos o desconocer nuestra realidad histórico-arquitectónica y urbana. De allí surgió la necesidad de reformular o formular instrumentos historiográficos adecuados para la comprensión y el análisis de esa realidad. Pues el segundo punto de partida del trabajo es la firme creencia de que la reflexión histórica es uno de los medios más completos para conocer la propia realidad y proyectar, en consecuencia, un futuro propio liberado de la limitación de modelos ajenos.

El desmontaje de los mecanismos de la historiografía es una operación fundamental para una lectura crítica que haga posible una toma de conciencia de la propia posición ante la arquitectura. La historia no es nunca definitiva, se reescribe continuamente desde cada presente, desde cada circunstancia cultural, desde las convicciones de cada historiador. Saber desentrañar las motivaciones, las intenciones, las ideologías que en cada caso presiden una obra historiográfica es el primer paso obligado para el conocimiento.

Como la bibliografía sobre este tema es escasa y, por cierto, de origen europeo, he dedicado la primera parte del libro a una introducción general a la disciplina, que no pretende ser un estudio original en sus primeros capítulos, sino más bien una serie de clases basadas en material bibliográfico. En la segunda parte se abordan ya los conceptos instrumentales que juzgamos adecuados para el conocimiento de nuestra historia, conocimiento que no solamente importa para los estudios históricos sino para la orientación de la praxis arquitectónica misma, afectada por juicios basados en premisas desajustadas con las situaciones locales.

Las reflexiones que constituyen este libro deben mucho a la labor que en los últimos diez años he podido llevar a cabo en los cursos de post-grado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Córdoba, conjuntamente con los arquitectos María Elena Foglia, César Naselli y Freddy Guidi; con ellos el permanente intercambio de ideas y la elaboración de trabajos y publicaciones, ha sido una inapreciable fuente de enriquecimiento personal y un constante desafío intelectual, que agradezco calurosamente. También ha sido una rica fuente de conocimientos mi trabajo como directora de la revista **summarios** y el contacto con los compañeros de esa editorial.

Este trabajo ha contado con el apoyo del CONICET.

Primera Parte

HISTORIOGRAFIA ARQUITECTONICA. CARACTERIZACION DE LA DISCIPLINA

1. Historia e Historiografía

La ciencia histórica no es la mera reproducción de lo que ha sido. No podía serlo, aún desde un punto de vista estrictamente pragmático, por la imposibilidad de contener la totalidad de los hechos, objetos o acontecimientos. Una selección se hace indispensable, aunque más no fuera para reducir la totalidad a una dimensión inteligible. Luego vendrán el ordenamiento, las articulaciones, las valorizaciones, por medio de las cuales se intentará dotar de sentido al panorama trazado. Pues la historia no es una simple narración: es una sucesión de juicios¹.

El juicio histórico se ejerce desde el momento mismo en que se toma la decisión de trabajar sobre un determinado tema, esto es, desde el momento en que se define el objeto de estudio del historiador; y sucesivamente se ejerce cuando se eligen instrumentos y metodologías de análisis, cuando se delimita el alcance del estudio, etc., etc. En esta serie de juicios desempeña un papel preponderante el momento histórico en el que vive el historiador, puesto que la historia se escribe desde los intereses del presente y con los instrumentos, prejuicios y proyectos del presente. Por tanto, la historia es reescrita continuamente, y la historiografía permite la doble lectura de la materia tratada y de la ideología del momento histórico en que fue estudiada.

Es corriente la utilización del mismo término, “historia”, tanto para designar la realidad histórica, esto es, la sucesión de los acontecimientos, como la narración de esos acontecimientos o sea la ciencia o el estudio de la realidad histórica, las distintas lecturas que los historiadores han realizado, a lo largo del tiempo, de dicha realidad. Esto ocurre no sólo en el terreno de la historia general sino en las historias particulares, y entre ellas en la de la arquitectura; pues si hablamos de la historia de la arquitectura gótica, podemos estar refiriéndonos tanto al conjunto de obras que constituyen el acervo arquitectónico de ese período como al acontecimiento que de ellas tenemos a través de los escritos de los historiadores, y a los escritos mismos.

Si bien “la ambigüedad del término parece bien fundamentada, pues la realidad y el conocimiento de esta realidad son inseparables”², a los efectos de una mayor precisión del lenguaje y de la claridad para la discusión de las ideas, conviene mantener diferenciados ambos conceptos mediante su adecuada denominación, llamando “historia”, entonces, a la realidad de los acontecimientos – en nuestro caso a la sucesión de los hechos arquitectónicos³ – e “historiografía” a los textos mediante los cuales se estudia su desarrollo en el tiempo. Esta distinción conduce asimismo a discriminar entre **problemas históricos** y **problemas historiográficos**.

Problemas históricos son aquellos que atañen a la existencia misma del hecho histórico – su veracidad o verosimilitud, su datación o, en el caso de obras arquitectónicas o artísticas, su autor, su comitente, las circunstancias de su producción, etc. – Problemas historiográficos, en cambio, son los que atañen a la interpretación o caracterización del hecho histórico – su inclusión en determinada unidad histórica, su relación causal con otros hechos o circunstancias, las razones mismas de su selección como objeto de estudio, su

conexión con sistemas generales en los que pueda ser involucrado, etc., etc. – que conducirán, definitiva, al juicio histórico, al significado que el historiador le asigne.

Si bien toda la segunda parte de este trabajo estará destinada al análisis de problemas historiográficos, un ejemplo puede servir a esta altura para aclarar la distinción planteada: estudia la cúpula de Santa María del Fiore, serán problemas históricos la determinación la fecha exacta de su realización, la intervención exclusiva de Brunelleschi o la participación de Ghiberti, y aún los conocimientos o estudios que pudo haber realizado Brunelleschi previamente a su concepción. Y serán, por el contrario, problemas historiográficos aquellos que conciernen a la relación de la cúpula con la arquitectura del Renacimiento y la del Gótico; el significado del proceso de diseño inaugurado por Brunelleschi⁴; la interpretación del significado de la cúpula como centralizadora del espacio interno, o de su valor simbólico en el paisaje urbano, etc., etc.

Los problemas históricos se resuelven por medio de la investigación. La operación crítica se ejerce para asegurar la exactitud de los datos y su pertinencia. Se trata de problemas de orden técnico. Los problemas historiográficos, por el contrario, comprometen directamente la ideología del historiador, pues hacen a la selección de su objeto de estudio y de sus instrumentos críticos, a la definición de la estructura del texto historiográfico, a todo aquello, en fin, que le conducirá a la interpretación del significado de los hechos y, en definitiva, a la formulación de su propia versión del tema elegido.

No en éste el lugar para profundizar en temas de la teoría general de la historia⁵. Pero no puede obviarse una referencia al debate que desde hace unos cuarenta años se sostiene principalmente entre historiadores y teóricos de la historia⁶. En efecto, tanto desde el campo de la historiografía francesa, con la famosa escuela de los Annales, como desde los epistemólogos anglosajones, se desataron desde la década del 40 ataques contra la historiografía narrativa, basada en el encadenamiento de hechos únicos (“acontecimientos”) en la estructura de un relato o “intriga” (argumento), acontecimientos que a su vez responden a acciones individuales. Este modo de hacer historiografía caracteriza a la historia política, que fue tradicionalmente “la” historia. Con Fernand Braudel⁷ el protagonismo se traslada del individuo al grupo social, y a la narración líneal se contraponen la multiplicidad de los tiempos, las “duraciones”. Ciertos instrumentos tomados de la historia económica y de las ciencias sociales están en la base de esta transformación, pero también otros campos de pensamiento e investigación, como la geografía, están involucrados, pues el espacio adquiere un papel protagónico⁸. Se produce, por una parte, un proceso de autonomía de la explicación histórica con respecto a la “auto-explicación” del relato; pero además el objeto mismo del estudio histórico cambia: pues el sujeto de la historia, reconocible, identificable, cede su lugar a entidades anónimas – naciones, clases sociales, mentalidades, etc –. La nueva historia es una historia sin personajes, y por tanto no puede ser un relato⁹.

En el ámbito anglosajón, por otro lado, se discute la condición misma del “acontecimiento”, su verdadera realidad, y se estudia largamente el modo de integrar la historiografía a las ciencias nomológicas, de conciliar la aparente irrepitibilidad del acontecimiento y la dificultad de su “explicación”, con la formulación de leyes propias de ese tipo de ciencia.

Estrechamente unido a estas cuestiones está el modo de aproximación a la interpretación histórica: la **comprensión** o la **explicación**, esta última más propia de las ciencias

“duras”, puesto que requiere un estricto encadenamiento causal. Los partidarios de esta orientación acusan a la “comprensión” de subjetividad. Pero cuando han pretendido aplicar estrictamente la explicación causal de acuerdo con supuestas leyes históricas, se han visto obligados a “ablandar” una y otra vez el modelo original, hasta que éste ha acabado por perder fuerza.

El descrédito de la historia “*évenementielle*”, la historia de acontecimientos e intriga o argumento, la historia narrativa, ha sido indudable durante varias décadas, mientras florecía lo que se dio en llamar “la nouvelle histoire”. Pero la pérdida de su condición narrativa desembocó en la imposibilidad de comprender realmente la historia, por lo que se está regresando a una consideración más flexible, en la que la realidad narrativa del hecho histórico no implica necesariamente la invención de un argumento que lo haga significativo, pero que busca un equilibrio entre la condición intrínsecamente narrativa de la historia y el cuadro más general de la vida social, entre la comprensión y la explicación. Paul Ricoeur¹⁰ encuentra en la “imputación causal singular” propuesta por von Wright una posible “transición entre la explicación por medio de leyes, a menudo indentificada simplemente con la explicación a secas, y la explicación por medio de la estructura argumental, a menudo identificada como la comprensión”.

La causalidad está, pues, en el centro de la problemática historiográfica. Puede afirmarse que la mayoría de los estudiosos están de acuerdo en que no existen causas únicas, que la causalidad es irregular, confusa y global¹¹; asimismo en que ha de distinguirse entre causas y condiciones¹².

Otros problemas historiográficos básicos, tales como la selección y formación del objeto histórico, la ideología del historiador, la multiplicidad de perspectivas posibles para observar la historia, han sido tratadas ampliamente en mi libro *La estructura histórica del entorno*).

Estas consideraciones historiográficas son particularmente interesantes a la hora de pensar en un enfoque adecuado para la comprensión de la arquitectura latinoamericana. Podría decirse que la historiografía arquitectónica europea tradicional ha sido eminentemente “*évenementielle*”: marcada por acontecimientos, esto es, obras y responsables directos de esas acciones. Además, engarzados en “argumentos” que marcan un comienzo primitivo, un período clásico de florecimiento y perfección, y un período barroco de decadencia o de confusión de valores. Así se nos ha hecho leer, en su momento, la arquitectura griega, la medieval, la renacentista. El camino hacia la perfección técnica fue otro argumento, el cual usó Choisy, por ejemplo. Y el camino hacia el logro final de una arquitectura moderna fue el argumento que utilizaron los pioneros de la historiografía contemporánea, con sus héroes y sus réprobos, como tan bien los ha descrito María Luiza Scalvini¹³.

La estructura tradicional de los textos historiográficos, y la dificultad de inventar este tipo de intriga o argumento con el material latinoamericano ha de haber sido una de las causas de la ubicación marginal de las arquitecturas latinoamericanas en la historiografía general. Una historia de tipo estructuralista, como la que ensayo en *La estructura histórica del entorno*, puede resultar más apropiada para organizar el material americano. De hecho, los más recientes ensayos de construir una historia general de nuestra arquitectura¹⁴ se mueven en varios planos, entrecruzando líneas de desarrollo, sin caer en ningún momento en la narración lineal, única.

Ahora bien, en una aproximación a la problemática historiográfica, aún cuando ella haya de referirse a un segmento muy específico como es el arquitectónico, no puede eludirse la mención de una cuestión de fondo que aparece insistentemente en ámbito filosófico; la cuestión del fin de la historia, o la disolución de la historia, o la definición de nuestra época como post-histórica.

El fin de la historia – o más bien de la historicidad, según Gianni Vattimo¹⁵ estaría caracterizado por una serie de rasgos: en primer término por la disolución de la idea de historia como proceso unitario, esto es, por la multiplicación y dispersión de las historias: el gran relato urdido sobre la idea del progreso de la humanidad hacia una meta cierta – que ha variado del Cristianismo al Iluminismo o a la Modernidad – ha mostrado su carácter ideológico y en consecuencia ha legitimado la proliferación de las historias. El progreso, hilo conductor del relato histórico en el mundo técnico, se vacía de historicidad convertirse en un desarrollo mecánico de renovación continua, “fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema”¹⁶. Por otro lado, la acción de los medios masivos de comunicación, y en particular la televisión, tiende a “presentificar” todos los acontecimientos, a “achatarlo todo en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, produciendo una deshistorización de la experiencia”¹⁷.

Se daría así una especie de inmovilidad tanto en el desarrollo como en la conciencia de ese desarrollo.

Debe hacerse la salvedad de que estas definiciones de la disolución de la historicidad parecen como propias del punto de vista de la modernidad, que asume lo nuevo como valor, y que implica como corolarios los conceptos de progreso y de superación¹⁸.

Ubicar en semejante contexto la historiografía propia de nuestros países exige la profundización de varios temas, algunos de los cuales se tratan en este libro, entre otros la cuestión de los valores, la distinción entre historia y crítica, el concepto de modernidad, y muy particularmente la relación centro/periferia o centro/margen, que aparece como una cuestión crucial tanto para la comprensión como para el proyecto de nuestra identidad.

Notas

1. Renato de Fusco, *Historia y estructura*. Ed. Alberto Cozazón, Madrid 1974, p. 77.
2. Raymond Aron, *Dimensiones de la conciencia histórica*. Ed. Tecnos, Madrid 1962, p. 13.
3. Para una definición de lo que entiendo por arquitectura, hechos arquitectónicos, objetos de consideración historiográfica en arquitectura, remito a mi libro *La estructura histórica del entorno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972. 3a. Edición 1985.
4. Giulio Carlo Argan, *Brurielleschi*, Mondadori, 1952.
5. De la amplia bibliografía sobre el tema, menciono algunos títulos básicos: Marc Bloch, *Introducción a la Historia*, F.C.E., México. Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia*, Fragua, Madrid, 1972; Raymond Aron, *La philosophie critique de l'histoire*, J. Vrin, París, 1969.
6. Tema ampliamente tratado con Paul Ricoeur en *Temps et récit*, tomo 1, Ed. du Seuil, París, 1983.
7. Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid 1968.
8. Id.
9. Paul Ricoeur, op. cit., p. 249.
10. Id., p. 254.
11. Paul Veyne, op. cit., p. 187. Ver también el capítulo “L’Intentionnalité historique” en Paul Ricoeur, op. cit.
12. Marc Bloch, op. cit., p. 43
13. Maria Luisa Scalvini, María Grazia Sandri, *L’Immagine storiografica dell’architettura contemporanea da Platá a Giedion*, Officina Ed., Roma 1984.
14. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Manuales Arte Cátedra, Madrid 1983. Enrique Browne. *Otra Arquitectura en América Latina*, Ed. Gili, México 1988.
15. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona 1987, p. 13.
16. Id., p. 14. Ver también Giulio Carlo Argan, *Progetto e Destino*.
17. Gianni Vattimo, op. cit., p. 17.
18. Id., p. 97.

2. Historia general, historia de la arquitectura, historia del arte

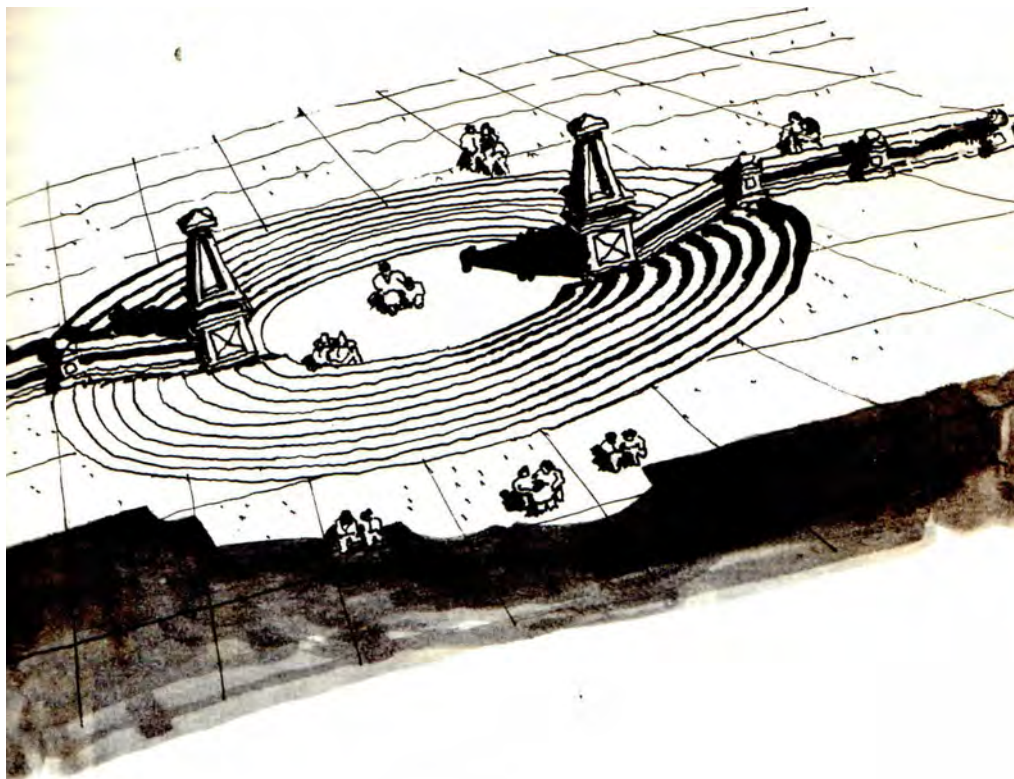
Si bien los principios básicos de la historiografía general son válidos para las historiografías particulares, es menester establecer distinciones entre ellas, derivadas de la naturaleza de su respectivo objeto de estudio, que afectan tanto a los métodos como a la problemática historiográfica.

La distinción fundamental entre el objeto de estudio de la historiografía general y las historiografías del arte y la arquitectura se refiere al tipo de temporalidad de ambos: pues si bien en todos los casos el objeto posee tanto una determinación espacial como una temporal, para la historiografía general el objeto ha cesado de existir en el tiempo, y la primera labor del historiador es la de hacerlo revivir, por así decir, la de traerlo al presente mediante su descripción o su narración. En tanto que el objeto de las historiografías del arte y la arquitectura existe en el presente por sí mismo, y la labor del historiador ha de partir de esa realidad presente. En el primer caso, el protagonista es un acontecimiento, un personaje o una cultura que tuvo lugar en el tiempo y ha desaparecido, dejando solamente ciertos testimonios que permitirán su conocimiento. En el segundo, el protagonista – la obra de arte o arquitectura – si bien pertenece a otro tiempo y lugar, es en sí mismo el testimonio histórico principal e imprescindible, el que reúne en sí los datos más significativos para su conocimiento.

En la historiografía general, pues, el historiador maneja hechos carentes de materia física. Todas sus referencias sobre tales hechos son exteriores al suceso mismo – crónicas escritas, planos de campañas militares, decretos oficiales, cartas, etc, etc –. De este modo, habrá de girar en torno a su problema hasta poder aferrarlo y reconstruirlo en su propia mente. El conjunto de sus juicios comienza a operar en el acto mismo de la reconstrucción del objeto histórico, y culminará en el significado que aquel hecho tuvo en su propio momento histórico y, probablemente, en épocas sucesivas, llegando en ocasiones hasta el presente.

A diferencia de esa situación, el historiador del arte o la arquitectura se encuentra en presencia del hecho mismo que debe examinar, el que posee una extensión física y ha permanecido en el tiempo, desde el momento de su creación hasta el momento en que se presenta a los sentidos del historiador. Por lo tanto, no le compete la tarea de reconstruir mentalmente su objeto de estudio, cuya presencia es la condición misma de su quehacer.¹

Ahora bien, del mismo modo que el acontecimiento histórico, la obra de arte o arquitectura cumplió una determinada función histórica en el momento de su producción y, quizás, en más de un período subsiguiente, incluso hasta la actualidad (no hay ejemplo más evidente de este papel permanente en la historia que el de la arquitectura grecoromana, con su persistente presencia a lo largo de los siglos). Pero, a diferencia del acontecimiento histórico, la consideración del hecho artístico no se agota en el examen de sus circunstancias históricas, pues su permanencia en el tiempo – su permanencia significativa en el tiempo – se debe a una cualidad extrahistórica, esto es, su valor artístico o arquitectónico, su condición propia de obra de arte, de monumento.

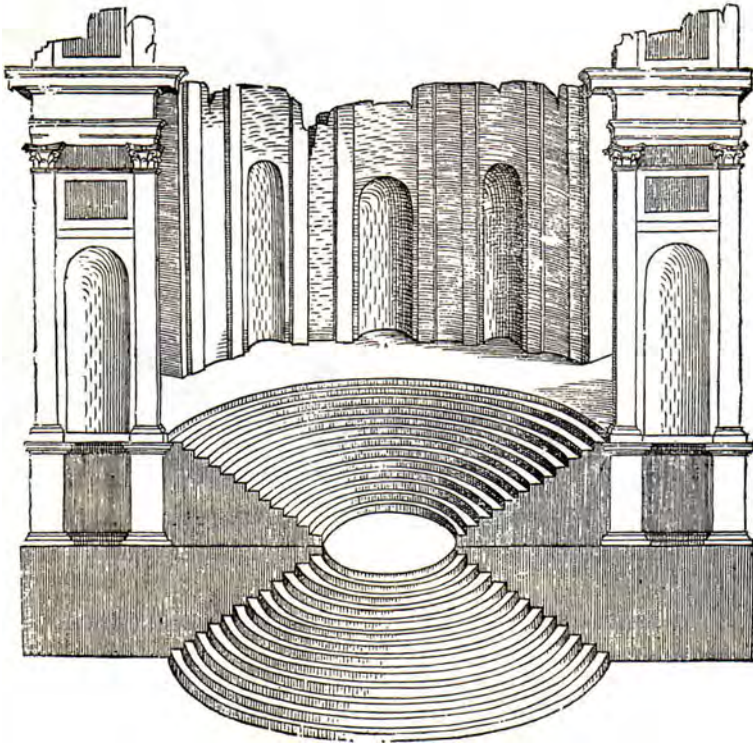


San Francisco de Quito, escalinata del atrio.

Monumento no es lo que dura sino lo que queda: “Lo que queda/lo fundan los poetas”, es un dístico de Hölderlin que repite a menudo Heidegger². En el caso de la arquitectura, en efecto, del evento original “lo que queda” es una forma física significativa. o el evento total: los usos sociales, las condiciones de producción, el entorno con sus respectivos usos y significados, el significado que el monumento tuvo para sus coetáneos, etc., etc. Todo esto podrá estudiarse, investigarse, reconstruirse hasta cierto punto, y es parte de la tarea del historiador. Pero el monumento es solo “huella, recuerdo” de lo que ocurrió³, y es el interés o el valor de eso “que queda” lo que nos inclina a estudiarlo.

Esta condición requiere una comprensión especializada, que si bien es iluminada por el conocimiento histórico, no se completa en éste. La pregunta por aquello que ha causado esa permanencia del valor de la obra, por aquello que constituye la esencia misma de su **cualidad**, es lo que diferencia netamente la actividad del historiador del arte o la arquitectura de quien reflexiona sobre la historia general, o algunas historias particulares como pueden ser la historia económica o social. Y de esa pregunta surgen los problemas historiográficos específicos, que atañen exclusivamente a este campo de estudios, como así también las metodologías de análisis particulares.

Esta necesidad de atender a la cualidad a-temporal del objeto de estudio se acompaña necesariamente con la atención a su cualidad temporal, a su condición de “acontecimiento” acaecido – en este caso creado – en determinadas circunstancias históricas. Diversos testimo-



Proyecto de Bramante publicado en el tratado de Sebastián Serlio, en el libro Tercero de *Los Cinco Libros de la Arquitectura*. (Dibujo tomado del facsímil de la edición inglesa, de 1611).

nios no artísticos – escritos, planos, inventarios, periódicos, etc. – permitirán dilucidar los problemas históricos referentes a nuestro objeto –datación, autoría, proceso de producción, origen de algunas ideas, etc.– Todos ellos asumen el carácter de **documentos** referidos al **monumento** en estudio.

Documento es, pues, todo aquello que puede contribuir a clarificar y completar los caracteres históricos de un objeto de estudio, que a su vez se constituyen un monumento. De aquí se infiere que la obra de arte o de arquitectura puede ser considerada monumento cuando es el objeto específico de la labor histográfica, pero podrá ser utilizada como documento por un historiador de la cultura, que necesita obtener de ella los datos necesarios para la comprensión de la unidad histórica en tratamiento. Así, las pinturas del Renacimiento serán monumento para Berenson y documento para Burckhardt; las estaciones de ferrocarril serán monumento para Giedion y documento para una historia económica como la de Cole.

Asimismo, una obra de arte o arquitectura puede ser documento para el análisis de otra obra: cuando se quiera establecer una filiación, o un carácter tipológico, o el peso de la obra en estudio en desarrollos posteriores o en la difusión de una idea arquitectónica.

La obra no comunica con exactitud datos de índole cronológica; a su vez el documento no podrá comunicar con exactitud el significado de la obra, cuya calidad es intransferible. Pero su aporte será indispensable para alcanzar un juicio histórico, que requiere datos ciertos acerca de la filiación de la obra, de la formación de las ideas que le sirvieron de base, de su estado original, de sus sucesivas funciones o destinos, etc., etc. Sería incomprensible, por ejemplo, la obra de los arquitectos que actuaron en la época colonial sin el conocimiento de los libros de tratadistas que circularon en los países de América Latina. ¿Cómo podría entenderse la escalinata de San Francisco de Quito sin conocer el dibujo de Serlio, y apreciar plenamente la brillante transferencia efectuada por el arquitecto a la escala monumental de la plaza quiteña? Sería falso, asimismo, un juicio sobre las casas la Pradera que no tomara en consideración las fechas exactas de su construcción, pues significado variaría bastante sin en lugar de haberse producido alrededor de 1909 se hubieran construido alrededor de 1929, por ejemplo. No es que variara su valor artístico, pero sí se alteraría su significado histórico. Un análisis que no tomara en cuenta la datación de la obra correría el riesgo de convertirse en una consideración formalista o funcionalista, in profundidad histórica y por tanto sin posibilidad de arribar a una cabal comprensión de la obra y de su significado. Un análisis que no tomara en cuenta el origen de las ideas arquitectónicas que informan la obra dejaría inexplicadas las soluciones, que aparecerían como productos geniales o caprichosos, sin raíces culturales que les otorguen sentido.

La historia general, por su parte, recibe un inestimable auxilio de la obra de arte de arquitectura, considerada como documento de una cultura. En ella pueden leerse los más variados y extremos aspectos de esa cultura, desde sus hábitos cotidianos hasta su concepción del mundo representada por su modo de concebir el espacio. Tanto más valioso resulta ese aporte para culturas muy alejadas culturalmente del mundo occidental, en cuyo caso los testimonios escritos no bastan para captar lo inefable que toda creación humana conlleva. Aquellos trabajos historiográficos que prescindan de la consideración de las obras artísticas y arquitectónicas como documentos, no alcanzan a explicar el sentido total de un momento histórico, y presentan, por así decir, una visión unidimensional. No hace falta subrayar que nuestra imagen del Egipto antiguo debe tanto o más a la muda grandiosidad de las pirámides o a los domésticos frescos de algunas tumbas que a los hechos políticos y guerreros recogidos por la historiografía general. Asimismo, no se vé cómo podría llegarse a una comprensión del mundo medieval sin un análisis de las ciudades, las catedrales, los ayuntamientos; o del carácter de la colonización en México sin los llamados conventos-fortaleza. Por su parte, el sistema perspectívico renacentista dice tanto o más del ideal humanístico de la Italia del Quattrocento que las acciones de los condottieros.

Hay aún otra diferencia entre hecho histórico y hecho histórico-artístico: el grado de voluntad consciente que lo produce. “Muchos acontecimientos, dice Raymond Aron⁴, que son parcelarios – la toma de la Bastilla, la toma de las Tullerías– no fueron, verosímelmente, pensados por nadie de antemano. Son el resultado, que quizás ningún individuo quiso conscientemente, de innumerables gestos, resoluciones, actos de individuos”. Por otra parte, hay casos más puntuales, como una batalla, que puede ser el resultado de proyectos individuales: “... la batalla de Waterloo no respondió exactamente a los proyectos de los dos generales en jefe, pero los espíritus de los dos hombres habían tratado de pensar el acontecimiento antes de que se hubiera realizado”⁵. En este último caso, existió, entonces, proyecto. Pero era un proyecto doble, de condición antagónica y con previsiones opuestas

para los resultados. En la obra de arte o arquitectura – y aún sin dejar de lado lo vernáculo – la relación proyecto/resultado es mucho más directa, y el proyecto existe siempre – materializado o no – pues hay un propósito consciente de producir un resultado determinado, se logre éste plenamente o no. La incidencia de la voluntad del creador en el total del resultado variará según circunstancias exteriores⁶, pero existe de manera concreta, y es susceptible de ser analizado y confrontado con el producto final. Es posible, por así decir, identificar un responsable fundamental del resultado, cosa que sería muy difícil de hacer en acontecimientos como la toma de la Bastilla.

Todas estas diferencias que señalamos entre el objeto de la historiografía general y los de las historiografías del arte y la arquitectura, indican la necesidad de diferenciar instrumentos y métodos para la exploración de causas, para el análisis de datos, para todos los elementos que, en definitiva, conducirán al juicio histórico.

Notas

1. En todas estas consideraciones he supuesto, por razones metodológicas, que el objeto de estudio del historiador de arte o arquitectura es simplemente la obra misma. Por cierto, el objeto de estudio puede variar grandemente - y el elenco de problemas estudiados en este trabajo así lo prueba -. Pero en todos los casos existe, en última instancia, un **soporte físico** en el que se basarán los estudios, un soporte que está presente ante el historiador, ya sea obra de arte, edificio, área urbana, dibujo, croquis, proyecto, objetos todos que no requieren su reconstrucción por parte del historiador.
2. Citado por Gianni Vattino op. cit., p. 62.
3. Id. p. 71
4. Raymond Aron, op. cit. p. 60
5. Ibid.
6. La estructura histórica... pp. 215 sqq.

3. Historia de la arquitectura, historia del arte

En repetidas ocasiones el tratamiento historiográfico del arte y la arquitectura ha pautas comunes de valoración. Lo autorizaban, aparentemente, una serie de semejanzas entre ambos objetos de estudio, que se han señalado en el punto anterior, como la ondición temporal y atemporal; además, el estrecho parentesco en actitudes ante la forma, que en cada época permitía definir un estilo común, resultado de una forma de visión compartida, y en consecuencia una periodificación que abarcaba por igual a ambos campos de estudio (recuérdese el común carácter narrativo de la arquitectura y la pintura góticas, o la concepción perspectíva del espacio en la arquitectura y la pintura renacentistas, o bien el parentesco lingüístico y de formas de visión entre el cubismo y la primera arquitectura racionalista); la unidad de la actividad artística de grandes artistas como Rafael, Miguel gel, Leonardo, Bemini, Giulio Romano, en los períodos del Renacimiento al Barroco.

El proceso artesanal común a ambos campos de actividad hacía corriente, además, la transferencia de ideas entre ellos, situación que entrará en crisis con la revolución industrial. Pero aún hasta fines del siglo pasado las teorías estéticas fueron aplicadas por igual al análisis de las artes plásticas y de la arquitectura: el puro visibilismo, los conceptos de Wölfflin, la teoría tecnológica de Semper, el Kunstwollen de Riegl, prestaron sin duda excelentes, servicios para la comprensión de ciertas arquitecturas del pasado.

Esta unidad teórica se correspondía, por lo demás, al ámbito de acción que ocupaban para entonces los arquitectos, quienes, luego de la separación producida en el campo de la praxis proyectual y constructiva entre ingenieros y arquitectos, se dedicaron preferentemente a aquellas tipologías que comportaban un interés funcional y formal, con finalidades simbólico-comunicativas, en tanto que los ingenieros se ocupaban del equipamiento de industrias, abastecimiento, infraestructura de servicios, es decir, todo aquello relacionado directamente con necesidades puramente utilitarias, en las que pasaba a segundo plano la elaboración de imágenes de prestigio. Las preocupaciones técnicas, en cambio, pasan a segundo plano en la tarea del arquitecto, en favor de la creación de nuevas tipologías y su expresión formal, que se busca mediante el uso de códigos que la convención social volverá de lectura corriente: el gótico se leerá como arquitectura religiosa y, en Inglaterra, como arquitectura nacional; la arquitectura clasicista se leerá como orden, permanencia y solidez, o bien como igualdad y democracia; un edificio carcelario será muy probablemente románico, y así sucesivamente.

Sin embargo, este uso – y abuso – del lenguaje simbólico, que en la primera parte del siglo XIX equivalía a una declaración de principios, a una toma de posición ideológica, condujo paulatinamente hacia la desvalorización del lenguaje mismo. Es que” ... las prioridades de la producción industrial desalentaron el expresionismo fisionómico en los edificios (ya que el individualismo expresivo sub-utiliza las técnicas de producción masiva), y en cambio alentaron el eclecticismo estilístico como alternativa para individualizar los edificios (ya que el estilo, cuando es separado de la construcción, sirve a los fines de la producción en masa y el consumo, al tiempo que mantiene la ilusión de la individualidad)”¹.

Hacia la última parte del siglo el lenguaje se ha convertido en un ropaje intercambiable y sustituible, perdiendo sus connotaciones ideológicas (fue práctica corriente la pre-

sentación de proyectos con dos o tres versiones diferentes solamente en su lenguaje); pasa a primer plano la organización funcional de las plantas, explícitamente formulada por Durand, es decir la valoración y reconocimiento de los cambios sociales que habían exigido la invención de las nuevas tipologías funcionales. Desde ese punto habría de ser posible, pocas décadas más tarde, la revolución lingüística del Movimiento Moderno.

De todos modos, la mencionada dicotomía en la actividad profesional justificaba ampliamente la unidad del enfoque crítico de arte y arquitectura a través de las teorías estéticas, con la salvedad de que el presente no era aún incluido en estas consideraciones, y de que, por cierto, la producción ingenieril no se había incorporado al elenco de objetos considerados por las teorías arquitectónicas ni por los trabajos historiográficos.

Pero la periodificación en ambos campos, el artístico y el arquitectónico, que hasta este siglo había mantenido cursos paralelos, debía perder esa condición. En efecto, el desarrollo del arte puede percibirse a lo largo del siglo XIX como un encadenamiento de acciones y reacciones, de propuestas y críticas, en el que una serie de conquistas formales van quebrando la tradición de la perspectiva renacentista, y en el que a un desborde en la destrucción de la forma suceden distintas líneas de reconstitución de la forma, en una permanente búsqueda de nuevos modos de visión. Las búsquedas en arquitectura, desde el punto de vista formal, no ofrecen paralelo con esta trayectoria. Como se ha dicho, obedecen a necesidades funcionales interpretadas ideológicamente, a representaciones simbólicas, que conducen al manejo de diferentes códigos tomados del acervo histórico y hábilmente adaptados a la expresión de las nuevas tipologías. La arquitectura, a diferencia del arte, no elabora formas de visión sino códigos de comunicación. Al desembocar en la desvalorización del lenguaje, el divorcio entre las teorías del arte y de la arquitectura parecía consumado.

Para elaborar un juicio crítico sobre este período, pues, debería tomarse en consideración el particular enfoque del funcionalismo que se dio. La función desempeñó un papel fundamental en la creación arquitectónica, papel que ha sido oscurecido en la consideración posterior por una visión centrada en problemas estilísticos o de una particular moralidad constructiva. Todas estas cuestiones habían quedado subordinadas a la expresión de la función, y es éste un caso, como muchos que se examinarán más adelante, en el que el instrumento de la observación dificultó la comprensión del fenómeno observado. (También valdrá la pena confrontar este modo de entender el funcionalismo con el que en décadas posteriores proclamaría el Movimiento Moderno).

La separación entre el lenguaje y la tectónica arquitectónica fue, en efecto, uno de los ejes alrededor del cual se movió la crítica a la arquitectura del eclecticismo, y como consecuencia uno de los principales factores que impulsaron hacia la reunificación del organismo arquitectónico, primeramente intentado en los movimientos del Art Nouveau y luego, más consciente y programáticamente, en el Movimiento Moderno. Aparecía así en primer plano una cuestión específicamente arquitectónica, que obligaba al pensamiento arquitectónico a desviarse del común camino recorrido con el pensamiento artístico, al exigir una reflexión específica.

Por cierto, la reflexión exclusivamente dirigida a problemas arquitectónicos había existido desde antiguo, desde que comenzó a escribirse sobre arquitectura, fundamentalmente desde Vitruvio. Pero, en su caso como en gran parte de los escritos a lo largo de siglos, el enfoque correspondía más a una teoría que a una historiografía de la arquitectura. He de volver enseguida sobre el tema de la teoría y la historia; señalo por el momento que los

escritos de Vitruvio constituyen una enciclopedia de conocimientos relativos a los más aspectos de la arquitectura, desde la construcción hasta los significados míticos. Pero la conocida tríada vitruviana, que indica como esencia de la arquitectura las cualidades de funcionalidad, solidez constructiva y belleza (**utilitas, firmitas, venustas**), se mantuvo a través de los siglos como base del pensamiento arquitectónico, presentando el problema, al parecer insoluble, de emitir juicios en los que aparecieran coherentemente relacionados y valorados los tres términos mencionados².

Ahora bien, en los dos primeros términos de la tríada está ya descrita una condición del objeto de estudios de la historiografía arquitectónica que lo diferencia del objeto artístico: esto es, el grado más directo de compromiso con la realidad, desde un punto de vista pragmático. En el aspecto técnico, hasta la revolución industrial el paralelismo entre la producción arquitectónica y la artística, como ya se ha señalado, había sido considerable: técnica artesanal y la escala de la producción los hermanaba en estos aspectos esenciales. Pero a partir de las transformaciones tanto en las técnicas constructivas como en la escala de producción de la arquitectura, el proceso de producción se ha diferenciado no solamente desde el punto de vista de la concepción y la ejecución técnica sino de la totalidad de dicho eso, en el que quedan involucradas fuerzas mucho más complejas que en épocas anteriores, tanto en lo referente a las relaciones urbanas como a las de comitentes, usuarios, promotores, etc., fuerzas económicas, administrativas, que no inciden directamente en la producción de la obra de arte. La incidencia del acto de diseño en el proceso total de la producción, que en el pasado pudo ser bastante semejante tanto para la producción arquitectónica como para la artística, aún cuando la intervención de la mano de obra extraña al artista había adquirido bastante peso ocupa ahora un lugar del todo distinto en ambos procesos³.

Me refiero, por cierto, a la arquitectura destinada a ser construida, se lleve o no a cabo, y no a la arquitectura dibujada, a la arquitectura concebida como un hecho puramente artístico, que se ha hecho corriente en los últimos años, y que comparte con el arte moderno su condición de *l'art pour l'art*. Esta condición del artista creando libremente y ofreciendo luego su producto al mercado, en el cual, en realidad, él mismo contribuye a crear un público, la separaba del arquitecto, cuya producción está necesariamente atada a una comisión, a un cliente determinado, y no es fácil de concebir como un acto nacido de la iniciativa del propio arquitecto (aunque esta forma de acción se practique alguna vez en los países ultradesarrollados). La situación no ha cambiado para la actividad profesional corriente; pero existe ahora esta producción gratuita, por así decir, destinada a ser exhibida en galerías de arte o en publicaciones especializadas. De modo que en este terreno no sería correcto establecer distinciones demasiado tajantes entre el objeto de ambas historiografías; al menos un tipo de actividad arquitectónica se mantiene semejante al carácter de la actividad artística.

Hay, sin embargo, arquitecturas dibujadas que no tienen propósitos estéticos como finalidad fundamental, sino que se plantean como modos de reflexionar sobre la arquitectura, como modos de pensar los mecanismos de la creación arquitectónica (Franco Purini), o de ensayar formas de estructurar los elementos arquitectónicos (John Heyduk), o de explorar críticamente la realidad arquitectónica (OMA), o de desarrollar ideas arquitectónicas o urbanísticas (Oswald Ungers), o de analizar las tendencias de la arquitectura tan extremadamente que se llega al borde de la utopía (Piranesi), etc., etc. Esta producción, de gran

importancia en la última década, tiene su lugar específico como objeto de la historiografía arquitectónica, y si bien puede presentar indudables valores estéticos, se aleja, por sus objetivos, del objeto artístico propiamente dicho.

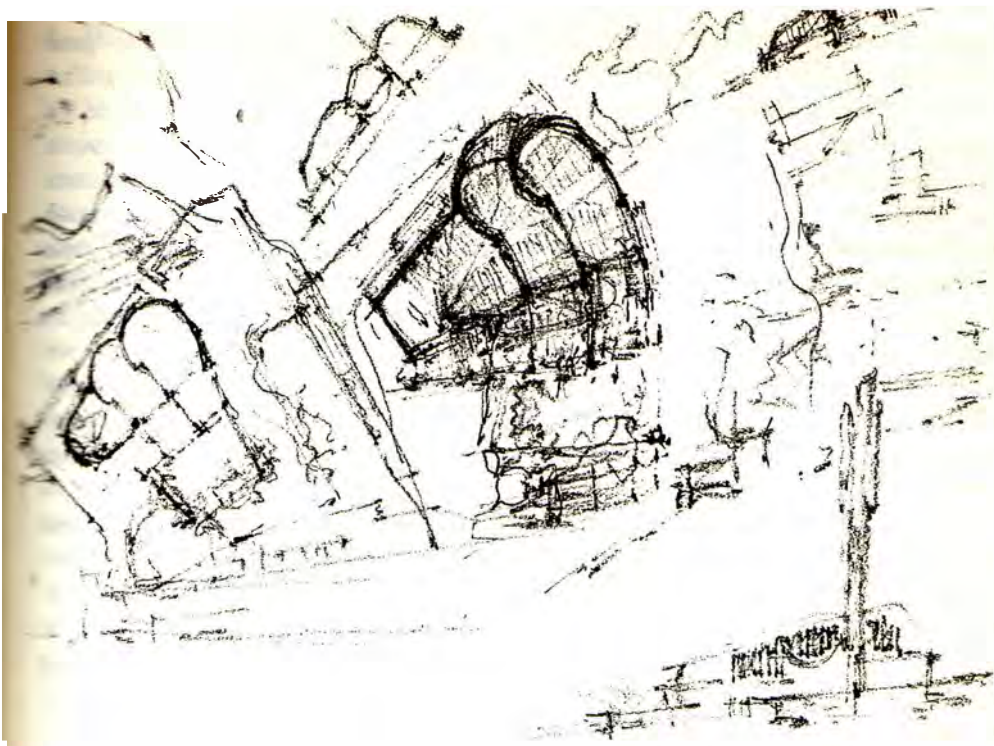
Desde el Renacimiento existe, de un modo explícito, una diferenciación esencial entre ambos objetos de estudio, y es la referida a **la instancia del proyecto**, etapa esencial del proceso de diseño de la arquitectura, que sólo podría encontrar un paralelo muy relativo en los bocetos previos que utilizaron los pintores en ciertas y determinadas épocas. Pues este estadio desaparece en gran parte de la pintura moderna – la pintura gestual, los diversos informalismos, el pop art, etc. – Por lo demás, el boceto desempeñaba, en algunos casos, el papel muy general de guía u ordenamiento espacial del cuadro, sin significado propio; en otros casos, por el contrario, constituía un objeto acabado en sí mismo, que podía llegar a servir de “modelo” al futuro cuadro, pero que conservaba un valor, por así decir, autónomo, y en ocasiones (David) con un tipo de expresividad muy diferente al que luego tendría el cuadro.

La relación entre apuntes, proyecto y ejecución es, en efecto, uno de los temas que señala Bruno Zevi⁴ como específico de la historiografía arquitectónica. Pues el proyecto en sí, destinatario de la concreción de las ideas arquitectónicas del creador, es a su vez el estadio último de un proceso que puede seguir diversos caminos –sucesión de croquis, bocetos, apuntes parciales o globales, maquetas, etc.– que sirven a la fijación de las ideas formales, a su elaboración y ajuste, y que culminarán en su traducción al sistema de notaciones propio del proyecto constructivo, con sus convenciones relativas a plantas, alzados, perspectiva, etc., así como a la representación de las instalaciones y equipamientos.

Los croquis de Aalto o los precisos apuntes de Le Corbusier, en efecto, revelan más sobre su proceso de diseño que muchas páginas escritas; las elaboradas acuarelas de Schinkel arrojan una luz muy particular sobre las ideas corrientes acerca del Neoclasicismo; las maquetas a gran escala de Kevin Roche, por su parte, indican inequívocamente como punto focal de su proyectación al espacio interior.

El proyecto, a su vez, constituye una entidad con significados propios y completos en sí mismos, pues implica una proyección al futuro, una propuesta acerca de modos de vida, de modos de percepción del espacio y de la forma, de modos de relación con el medio urbano o rural, de modos de concebir la tecnología, etc., etc. Estas ideas tomarán luego dimensiones y caracteres particulares en la obra construida, pues en ella participarán como protagonistas la calidad física de la materia, del color, de la luz, que en el proyecto sólo pueden deducirse intelectualmente. En la obra entrarán a jugar en primer plano la percepción sensible, la vivencia real del espacio y, con el correr del tiempo, el grado de viabilidad de la propuesta, confrontada ahora con la realidad de la vida social y del entorno físico concreto.

Esta forma especial de la producción arquitectónica hace que existan a lo largo de la historia, numerosos objetos de reflexión en forma de proyectos o bocetos que no han llegado a convertirse en obras, pero cuya presencia y a veces su influencia en la historia de la arquitectura son innegables: desde los proyectos utópicos hasta presentaciones a concursos que no fueron premiadas o construidas, o los proyectos que permanecieron en el papel por cualquier razón ajena a su primitivo propósito, el elenco es numeroso y su consideración historiográfica ineludible. Piénsese, por ejemplo, en la actual vigencia de los proyectos de Ledoux o Boullée, o en el peso de los proyectos de los tratadistas del Manierismo en América Latina, o en el gran vuelco del gusto producido recientemente por los primeros



Alvar Aalto, Iglesia de Imatra, Croquis de anteproyecto.

proyectos “posmodernistas” permanecidos en el papel, o en la Argentina, en el notable desarrollo del pensamiento sobre arquitectura hospitalaria producido por la serie de concursos de los años 60, la mayoría de los cuales no llegó a construirse.

Se puede afirmar, pues, que estos componentes del proceso de diseño previos o independientes de la ejecución de la obra presentan una problemática compleja, apenas esbozada aquí por lo demás, que contribuye a diferenciar en un nuevo aspecto aún el objeto de la historiografía arquitectónica del de la artística.

La historiografía arquitectónica, en efecto, fue separándose progresiva y definitivamente de la del arte, hasta constituirse, en el presente siglo, un dominio específico de investigación. Desde las “vidas” de Vasari o de Bellori, que se ocupaban por igual de pintores, escultores y arquitectos, a los estudios de Ruskin o a la Historia de Choisy, el camino fue afirmándose claramente en ese sentido. En los últimos cincuenta años, la disciplina se ha visto enriquecida por un par de generaciones de brillantes historiadores. Cada uno de ellos, de Pevsner a Banham, de Argan o Zevi a Tafuri, de Scully a Frampton, es exponente de una posición filosófica particular y representa una manera propia de compromiso con la realidad. Pero las antiguas confusiones – imposición de leyes o esquemas a la realidad histórica, historia descriptiva y acrítica – señaladas al comienzo de este trabajo, pueden considerarse definitivamente desterradas en esta historiografía actual.

En tanto que la historiografía latinoamericana, en gran parte asumida en el pasado reciente por historiadores del arte, requiere aún de muchos esfuerzos para emprender un camino propio y eliminar errores. En un estudio – único hasta el momento – sobre la historiografía de la arquitectura americana⁶, Ramón Gutiérrez distingue tres períodos en su

desarrollo; el de los precursores (1870–1915), el de los pioneros, durante el cual se “ganó en difusión, extensión y profundidad” (1915–1935), y el de la consolidación historiográfica (1935–1980), caracterizada por un menor compromiso ideológico que la acción de los pioneros, pero en la que se advierte un mayor rigor metodológico. De todos modos, apunta Gutiérrez que “la historiografía sobre arquitectura americana ha conformado una estructura de conocimientos que ha dado rigidez a una óptica peculiar de ver la historia con un sentido de inexorabilidad y finalismo que nos impide una comprensión diferente”⁷. Y señala, como conclusión de su estudio, lo mucho que aún falta por hacer, investigar y difundir; la necesidad de “explicarnos a partir de nosotros mismos utilizando categorías de análisis, escalas de valores y juicios críticos” que no sean elaborados a partir de otros contextos⁸. Algo, por cierto, a lo que intenta contribuir este trabajo. El mismo autor ha publicado recientemente la única obra que abarca la totalidad del espacio y del tiempo en la arquitectura iberoamericana⁹, en un volumen que no pretende ser exhaustivo sino poner al alcance del lector un cuadro general que conduzca a una comprensión global del tema.

Pues, en efecto, abundan los trabajos parciales y aun puntuales, pero faltaba esa visión actual del conjunto. En los años recientes se han multiplicado las investigaciones, y, al menos en la Argentina, se nota un creciente interés en los estudios históricos por parte de los arquitectos, especialmente de las nuevas generaciones. En su mayoría, sin embargo, se ven obligados a ser algo así como francotiradores de la cultura, pues no existen instituciones universitarias o estatales que cuenten con los fondos necesarios para establecer programas permanentes y de la necesaria amplitud. Una labor como la que cumplió Sir Nikolaus Pevsner – el inventario de toda la arquitectura histórica inglesa – permanece, para nosotros, en el reino de la utopía.

Notas

1. Demetri Porphyrios, “Notes on a Method”, *Architectural Design*, No. 51, 1981, p. 103: “... las prioridades de la producción industrial desalentaron el expresionismo fisonómico en los edificios (ya que el individualismo expresivo sub-utiliza las técnicas de producción masiva), y en cambio alentaron el eclecticismo estilístico como alternativa para individualizar los edificios (ya que el estilo, cuando es separado de la construcción, sirve a los fines de la producción en masa y al consumo, al tiempo que mantiene la ilusión de la individualidad)”.
2. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, Doubleday & Co., Nueva York, 1924. (La primera edición data de 1914). El autor estudia las posibilidades de una crítica basada en los valores vitruvianos, llegando a la conclusión de que ellos exigen tres formas diferentes de crítica, pp 15 sqq.
3. Ver nota 3 del capítulo anterior.
4. Bruno Zevi, *Architettura in Nuce*.
5. Colección sumarios: número dedicado a Alvar Aalto (20/21, 1978); número dedicado a Franco Purini (71, nov. 1983).
6. Ramón Gutiérrez, “La historiografía de la arquitectura iberoamericana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural” (1870/1985)”, en *summa* No. 215/216, agosto 1985.
7. *Id.* p. 40.
8. *Id.* p. 56.
9. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, op. cit.

4. Historia, teoría, crítica

Historia, teoría y crítica son tres modos de reflexionar sobre la arquitectura, íntimamente entrelazados, a menudo confundidos en el pasado, que se diferencian por sus métodos y objetivos y cumplen, además, distintas funciones para el pensamiento y la praxis arquitectónica.

En lo que se refiere a la historia y la crítica, desde Croce y luego con Lionello Venturi¹ se ha hecho clara su insoluble unidad. Distintas pautas críticas fueron introducidas al trabajo histórico a través del tiempo, para alejarlo del mito y aproximarlos a una tarea científica: la crítica de las fuentes, los criterios de verosimilitud, la selección por criterios de valor, conducen todos a una forma de aproximación a la materia histórica que es eminentemente crítica, que exige el ejercicio del juicio crítico en cada una de las etapas de la elaboración del material.

Por su parte, una crítica que no atendiera a la condición histórica del objeto arquitectónico analizado, no podría alcanzar su significado, puesto que, como todo hecho cultural, el hecho arquitectónico está inmerso en la historia y es inexplicable fuera de ella. “Criticar, dice Tafuri², significa recoger la fragancia histórica de los fenómenos”.

En cuanto a la teoría, ¿cómo podría realizarse una selección y valoración del material histórico, cómo podrían establecerse pautas críticas, sin el apoyo de una serie de principios, esto es, sin una teoría? Y una teoría, a su vez, ¿de dónde obtiene su sustento sino de la realidad, que es una realidad histórica?.

He aquí, pues, someramente planteada la estrecha interdependencia entre historia, teoría y crítica. Intentemos ahora una caracterización más diferenciada.

En cuanto a la teoría, la distinción de su naturaleza con respecto a la historia puede definirse del siguiente modo: teoría es un **sistema de pensamiento** mediante el cual se ordena un conjunto de proposiciones lógicas; historia es una descripción crítica de la sucesión de los hechos arquitectónicos. El historiador, para la selección y elaboración de su materia, se basa en una teoría; en todo “relato” histórico pueden descubrirse los elementos de una teoría; pero permanecen implícitos, inarticulados; pues constituyen una hipótesis de trabajo, no una finalidad de la exposición. La teoría, de alguna manera, precede, dirige la investigación histórica. El material utilizado para elaborar el sistema teórico, a su vez, ha sido extraído de la historia. Ahora bien, los “productos” de ambos trabajos son diferentes: el sistema en un caso, la descripción en el otro. Y, por lo mismo, difieren los métodos: para el teórico será la abstracción de conceptos a partir del análisis de los objetos reales; para el historiador será la investigación, comprensión, valoración e interpretación de objetos reales a partir de conceptos³.

Pero la arquitectura es una actividad concreta y práctica, y cualquier tipo de reflexión que a ella se refiera conservará una relación más o menos directa con la praxis. De ahí que la teoría, definida como sistema de pensamiento, puede asumir la forma de una **normativa**, esto es, un sistema de leyes o normas que determinan cómo ha de ser la arquitectura, lo que ha sido usual en el pasado, y aún en tiempos recientes en la enseñanza. O bien puede ser una **poética**, esto es, el enunciado de una concepción, ya no universal, sino particular

de un arquitecto o un grupo de arquitectos, la base de su propuesta, su propia definición de la arquitectura tal como pretende practicarla. Puede también la teoría asumir la forma de una **filosofía** de la arquitectura, esto es, de una concepción generalizadora en busca de principios universalmente válidos, más ligada a la especulación que a la realización.

En todos los casos, como se ha dicho, el material sobre el que se basa la reflexión teórica proviene en última instancia de una realidad fáctica constituida por las creaciones arquitectónicas y los problemas, ideas, temas de análisis que a ellas se refieran. Y esta dependencia con respecto a la historia se unió al moderno rechazo de una normativa para impulsar la concepción de teorías de la arquitectura basadas conceptualmente en la historia, teorías que podríamos denominar historicistas⁴.

En cuanto a la crítica y la historia, podría intentarse una distinción, en ambos casos, entre **actividad** y **actitud**: esto es, actividad del crítico o del historiador, por una parte; actitud crítica y actitud histórica, por la otra. Como actividad, la del historiador consiste en el estudio e interpretación de la arquitectura del pasado – considerando, por cierto, que el pasado incluye el tiempo más reciente – y su ordenamiento en el tiempo, según distintos criterios, como se ha comentado en el capítulo 1: ya sea el de la narración o el de la aproximación nomológica; ordenamiento que podrá tener diversos protagonistas – los objetos de estudio del historiador⁵–.

La actividad del crítico consiste en el comentario de la arquitectura del presente, está referida al diario acontecer de la arquitectura: a la identificación de nuevas ideas, a la valoración e interpretación de nuevas obras o propuestas, al descubrimiento de nuevas tendencias. Contribuye, con su reflexión, a la toma de conciencia de situaciones y, en el caso del crítico latinoamericano, cumple un importante papel en la toma de conciencia del significado que el tema examinado pueda tener para nuestra propia cultura o para nuestra praxis profesional.

Sin embargo, en situaciones que escapan al marco profesional existente, puede ocurrir que el papel del crítico, como lo señala Reyner Banham hacia 1968⁶, sea simplemente el de observar la realidad, descubrir en ella hechos arquitectónicos interesantes y llamar la atención del espectador sobre ellos, suspendiendo momentáneamente el juicio, hasta tanto sea posible construir nuevos parámetros capaces de develar la estructura significativa de los nuevos fenómenos. Tal es el caso del arte pop o de la arquitectura vernácula, el primero de ellos “descubierto” por el grupo de críticos encabezado por Banham, el segundo consagrado como de alto interés por Bernard Rudofsky en su exposición y posterior libro, apoyados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York⁷. Se llamó, en efecto, la atención sobre estos fenómenos, exaltando valores ignorados o desdeñados hasta entonces. Juicios basados en los valores artísticos o arquitectónicos corrientes no hubieran permitido siquiera incluir estos temas entre los aceptados por la crítica. Por tanto, esa suspensión del juicio puede ser necesaria en cierta etapa del análisis. Podemos imaginar lo que quizás hubiera ocurrido de adoptarse un criterio de ese tipo para el estudio de la arquitectura histórica de América Latina; en lugar de forzar su clasificación en los moldes de la historia europea, podría haberse encontrado a posteriori un sistema de ordenamiento que respetara las cualidades y características del material estudiado. Esto no fue posible, por una parte por el estado de la crítica en las circunstancias históricas en que se produjeron estos estudios, pero también por la gran afinidad que existe entre las arquitecturas europeas y las americanas, lo que cerraba la posibilidad de descubrir las profundas divergencias entre ambas.

Ahora bien, la prolongación de esa suspensión del juicio más allá del establecimiento se vuelve negativa, pues conduce a la aceptación indiscriminada de todo fenómeno examinado. No es ajena a esta situación cierta crítica que, en el temor de equivocarse el juicio acerca de una propuesta presuntamente revolucionaria, tiende a la mera descripción sin valoración alguna. Pero crítica sin juicio de valor no es crítica. La función del crítico es precisamente la de emitir juicios – no, como ya lo señaló Croce, juicios laudatorios enatorios, sino interpretativos y explicativos –, si ha de prestar servicios reales a la comunidad personal.

Sin embargo, como toda afirmación que se formule en el campo de la cultura, ocurre que ciertos hechos vengan a contradecirla en algún momento histórico. En los últimos tiempos ha aparecido la posibilidad de una crítica “autónoma”, esto es una operación crítica que desarrolla su propio discurso quizás a partir de un tema itectónico, pero que no pretende analizarlo ni comprenderlo, al menos explícitamente. Como tanta arquitectura “autónoma”, este tipo de crítica no desempeña una función precisa en el campo de la praxis arquitectónica –función orientadora o clarificadora –, sino que, yendo en el autismo, forma parte de ese segmento de la práctica arquitectónica que he llamado del “silencio social”⁸, y que se acerca, a mi juicio, a lo que Gianni Vattimo califica como “suicidio de protesta” del artista contemporáneo⁹.

Hay momentos históricos en los que la función del crítico y la del historiador quieren singular importancia. En los años recientes, la crisis de modelos producida por profunda labor de demolición efectuada en la década del 60 con respecto a los ideales de la arquitectura moderna demandó la atención permanente al desarrollo de ideas, a la aparición de nuevas propuestas, que debían ser leídas e interpretadas – y si fuera posible encasilladas o rotuladas – para hacer comprensible el confuso y rápidamente cambiante panorama de la producción arquitectónica. Pero al mismo tiempo, ese violento descreimiento del pasado inmediato requirió de nuevos análisis históricos, de una revisión a fondo de las ideas y realizaciones del Movimiento Moderno, y muy pronto esa necesidad se extendió a otros momentos históricos poco atendidos, o aún desdeñados, hasta el presente, en los cuales se descubrían antecedentes fundamentales para las ideas de comienzos del siglo actual – caso de los arquitectos revolucionarios franceses –, o bien se exhumaban grandes lecciones de arquitectura olvidadas durante años, porque empezaban a responder a inesperadas necesidades del gusto o de la disciplina creativa – caso Palladio, caso Piranesi –, o bien se exploraban métodos repudiados por la arquitectura moderna, que invitaban a reconstruir un camino histórico interrumpido – como las lecciones de la Académie des Beaux Arts –.

Es así como tanto la crítica como la historia han conocido un florecimiento notable, acompañado de un refinamiento de los métodos que permite abordar cuestiones lingüísticas, urbanas, sociológicas, etc.; al tiempo que el auge de las publicaciones – libros y revistas –, de las exposiciones y acontecimientos públicos que contribuyen a la difusión de las ideas arquitectónicas, han producido también en este campo fenómenos de comunicación de masas, con todo lo que ellos comportan de positivo y de negativo. Quizás podría afirmarse que nunca en la historia tanta gente estuvo reflexionando y escribiendo sobre arquitectura y haciendo públicas sus reflexiones. Y esta ola de reflexión que, como se ha dicho, compromete particularmente a la crítica y a la historia, impulsa a una toma general de conciencia, por la cual los arquitectos proyectistas se ven necesitados a su vez de formular sus ideas no sólo mediante diseños sino mediante la palabra, escrita o hablada, que les permita justificar plicar sus diseños mediante especulaciones teóricas.

Estas tendencias han tenido su correspondiente eco entre nosotros, donde, a las ya mencionadas exigencias de la cultura arquitectónica general, se agrega la toma de conciencia de la propia cultura y de la necesidad de su consolidación. El trabajo histórico, desdeñado por los arquitectos practicantes hasta hace muy pocos años, se ha colocado en el eje de su reflexión y acompaña a la necesidad de la formulación teórica de su pensamiento, a la búsqueda de una orientación.

¿El cuadro del presente estaría, entonces, reservado al crítico, y el del pasado al historiador (ambos intrínsecamente unidos a la praxis profesional y a las necesidades culturales y profesionales del momento en que se vive)? Enseguida volveré sobre el tema.

Hasta aquí me he referido a las actividades respectivas del historiador y el crítico, a sus respectivas funciones. En lo que respecta a sus actitudes frente al objeto de estudio, esto es, a sus métodos de trabajo, a sus respectivos enfoques, en una primera aproximación podría afirmarse que la actitud histórica implica la valoración e interpretación del hecho en base a su significado histórico, en tanto que la actitud crítica implica la interpretación del hecho en base a criterios de valor.

El significado histórico deriva de considerar el tema en su contexto histórico, analizándolo en relación al haz de acontecimientos, ideas, orientaciones que se entrecruzaron en el momento de su aparición. De ello surgirá una particular valoración en cuanto a sus posibles aportes, al carácter crítico, transformador o continuador de las tendencias existentes; al modo en que se ha interpretado en la obra el lenguaje, o los aspectos del gusto, o los cánones artísticos vigentes, lo que permitirá discernir valores estéticos o intenciones críticas, por ejemplo; a su productividad, esto es, al grado en que contribuyó a modificar el desarrollo futuro en algunos de sus aspectos; al grado en que contribuyó a modificar el sentido mismo de la historia; pues cada nueva obra, cada nuevo objeto que aparece en la historia es susceptible de producir transformaciones más o menos importantes en el conjunto de la historia, pasado o futuro, pues puede inaugurar nuevos puntos de vista, nuevos valores, nuevos modos de enfrentar la construcción del entorno, que obliguen a revisar los modos de considerar la arquitectura de todos los tiempos. El grado en que el objeto examinado participe de esta cualidad es una piedra de toque para comprender su papel histórico, para evaluar su “peso” histórico.

Los criterios de valor propios del análisis crítico, por su parte, abarcan todos los aspectos de la producción arquitectónica – estéticos, tecnológicos, funcionales, éticos, etc., etc. – y compete al crítico establecer en cada caso la preeminencia de unos u otros, de acuerdo a su propia escala de valores y al carácter del tema examinado.

Sin embargo, ambos métodos resultan inescindibles en la práctica: el crítico, si desea alcanzar el significado de la obra que estudia, no puede detenerse en una mera evaluación; necesita considerar su objeto de estudio en el contexto histórico y definir así el papel que puede desempeñar en él; no de otro modo podrá “identificar nuevas ideas, descubrir nuevas tendencias, valorar nuevas propuestas, contribuir a la toma de conciencia del significado que el tema examinado pueda tener para la propia cultura”, como indicaba al referirme a sus funciones.

El historiador, por su parte, no puede prescindir de los criterios de valor, que aparecen ya desde el momento en que construye su objeto de estudio; al proceder a la selección de aquellos elementos que considera relevantes según una determinada valoración.

No hay forma de “diseñar” un objeto histórico si no se parte de criterios de valor. Pues,

¿porqué se elige, para formar un objeto histórico, esta o aquella obra, este o aquel autor, esta o aquella idea, si no es, en primera instancia, porque se reconoce en ellos algún valor – ético, estético, tecnológico, urbano, etc., etc. –?

Puede, pues, afirmarse que ambas actividades, la del historiador y la del crítico necesitan de métodos tanto históricos como críticos, o quizás debiera decirse directamente de un método histórico-crítico, que en cada caso se aplicaría a tareas diferentemente delimitadas en el tiempo y a objetivos diferentes.

Sin embargo, estas distinciones se cargan de ambigüedad cuando entramos en el ámbito de la posmodernidad y del historiador de la arquitectura contemporánea. Pues el efecto de “presentificación” de los acontecimientos, la simultaneidad en la percepción del tiempo y el espacio provocada por la explosión informativa, la des-historización del conocimiento – todo es presente –, hacen que la tarea del historiador de la arquitectura contemporánea acabe por confundirse con la del crítico. Ambos deben evaluar lo que ocurre en un universo que se ha tornado unidimensional, un universo que ha perdido su espesor histórico. Ambos producen material directamente relacionado con la praxis profesional sobre la cual sus escritos tienen influencia indudable. Ambos, por fin, dan a sus reflexiones ya la forma de un libro, ya la de un artículo. Es más, muchos libros recientes de grandes historiadores (caso de Joseph Rykwert, por ejemplo) no son sino el resultado de una recopilación de artículos.

Quizá se podría, pues, sentar como hipótesis la coincidencia entre historiador y crítico, entre historia y crítica, no sólo en su metodología sino también en su tarea profesional, al menos en lo que concierne al historiador de la arquitectura contemporánea. Puede incluso hablarse de coincidencia de objetivos, puesto que en cada caso, al aplicar su propio sistema de valores, el autor está intentando orientar a la opinión profesional en una determinada dirección.

Nuevamente se cierra el círculo si consideramos que la valoración y el análisis que efectúan tanto el historiador como el crítico implican una **teoría** de la arquitectura, una idea de lo que la arquitectura es o debe ser, de lo que en arquitectura tiene sentido o carece de él, teoría que es la expresión de una ideología.

Se ha dicho que la teoría puede ser normativa. También la historia puede intentar actuar directamente en la orientación de la praxis; se convierte así en **historia operativa**¹⁰, y más allá de la intelección de los fenómenos trata de intervenir, explícita o implícitamente, en su producción. Tal orientación se da al poner en obra ciertas interpretaciones del desarrollo histórico – que pueden llegar a distorsionar o a omitir acontecimientos – que privilegian una línea de acción con la que el historiador está comprometido ideológicamente. Los **Pioneros** de Pevsner¹¹ o el **Espacio Tiempo** de Giedion¹², se cuentan entre los textos que indicaban claramente cuál era realmente la arquitectura moderna, y dejaban entender, además, que lo moderno era lo deseable, era la meta a alcanzar. María Luisa Scalvini¹³ ha mostrado cómo esta primera historiografía de la arquitectura moderna asumió el carácter de una saga, en la que los maestros representaban a los héroes que lograron llevar a buen fin a la arquitectura a través de todas las vicisitudes.

Por su parte, ya Viollet-le-Duc había unido historia y teoría¹⁴, convirtiendo a la historia en instrumento de razonamiento teórico al extraer principios generales de los datos históricos, y pretender de ese modo proponer una guía para la proyectación. La influencia actual de los medios de difusión hace mucho más efectiva y directa la acción

de tales escritos de lo que pudo ser en el pasado, y compromete mucho más, por lo mismo, la actitud ética del historiador y el crítico. Sistema de valores y objetividad son algunos de los problemas que atañen directamente a esta cuestión, problemas sobre los que volveré más adelante.

Notas

1. Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, Poseidón, Buenos Aires 1949 p. 11.
2. Manfredo Tafuri, *Teoría e Historias de la arquitectura*, ed. Laia, Barcelona 1973, p. 11.
3. Raymond Aron, *op. cit.* p. 19.
4. Esta concepción está presente en los trabajos de Bruno Zevi. Como teoría se ha desarrollado específicamente en Enrico Tedeschi, *Teoría de la arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires (numerosas ediciones).
5. Sobre la selección y formación del objeto de estudio del historiador, véase *La estructura histórica...* *op. cit.*, pp. 29 sqq.
6. En *summarios* No. 5, p. 3, marzo de 1977., *Arquitectura y crítica*.
7. Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*, ed. Museum of Modern Art, Nueva York, 1965.
8. M. W., "Arquitecturas del silencio, arquitecturas de la palabra", en *summarios* n. 12., *Lo general y lo particular*.
9. Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 53.
10. Manfredo Tafuri, *op. cit.*, p. 255; Bruno Zevi, en *summarios* n. 5 p. 9.
11. Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno*, ed. Infinito, Buenos Aires 1955, primera edición en inglés, 1936.
12. Siegfried Giedion, *Space Time and Architecture*, primera edición 1940, Quinta ed. Harvard Univ. Press, 1961.
13. Maria Luisa Scalvini, *op. cit.*
14. Manfredo Tafuri, *op. cit.* p. 188.

5. Reflexión y praxis

Se ha dicho ya que historia, teoría y crítica son tres modos de reflexión sobre la arquitectura, y se ha señalado su estrecha relación con la realidad de la producción arquitectónica. Intentemos definir más precisamente algunos de los aspectos de esta relación.

La praxis provee los objetos de reflexión; a su vez la reflexión provee los conceptos que orientarán la praxis. Explícita o implícitamente, coherente o incoherentemente, existe siempre un conjunto de conceptos – quizás expresados en forma de preferencias o convicciones – subyacente a toda acción. Pues una acción proviene de una secuencia de tomas de decisión, y una toma de decisión se basa necesariamente en una valoración de las circunstancias en juego, en un sistema de valores. En arquitectura, el sistema de valores viene propuesto explícitamente por la elaboración teórica, y de modo menos explícito o sistemático por la reflexión histórica o el comentario crítico. De todas maneras, el arquitecto prácticamente sufre el peso de esas ideas – desde su formación académica al posterior bombardeo de la información.

Por otro lado, si bien los objetos de la reflexión provienen de la realidad, no se revela en ellos de un modo directo o evidente la problemática que comportan; será la reflexión la que ha de descubrir o revelar problemas y cuestiones que subyacen en la realidad fáctica¹, pues el acto de formular cuestiones o preguntas se basa en conceptos, en ideas; es en base a ellos que se producen los descubrimientos; y será luego la praxis la que responderá (positiva o negativamente) a las preguntas o exigencias formuladas por la reflexión. De estas respuestas podrá surgir, a su vez, una crítica a las cuestiones planteadas, la revelación de la falsedad o el error de un determinado planteo teórico. Varios resonantes casos en lo que va del siglo nos presentan ejemplos de esta correlación teoría/praxis/crítica/nueva teoría: en primer término los postulados del Movimiento Moderno, luego la teoría que apoyó a las megaestructuras, o a las New Towns, o bien las ideas sobre el participacionismo extremo. En todos estos casos un sistema de pensamiento impulsó una serie de acciones o creaciones que, en la práctica, revelaron que se habían dejado de lado aspectos insoslayables de la realidad histórica, o factores imponderables de la conducta humana. En consecuencia se produjeron situaciones que pusieron en tela de juicio las formulaciones originales, obligando a su revisión, su crítica, su reformulación, o, más de una vez, a un cambio radical en el planteo de los problemas.

El carácter de **contemporaneidad de la historia** ha sido ya establecido, a partir de Croce, y no parece requerir de nuevos argumentos. Mucho más en el caso de la historiografía arquitectónica, en el que, como se está comentando, la relación entre reflexión y praxis – es decir, entre reflexión e intereses contemporáneos – no ofrece dudas².

Quizás convenga insistir, en cambio, en la necesidad de una **contemporaneidad de la teoría**, en vista de la actual tendencia a buscar soluciones a la crisis arquitectónica en teorías de siglos pasados – las de la Ecole des Beaux Arts, el conjunto de teorías del siglo XVIII –. Si la teoría ha de ser un sistema de pensamiento referido a una praxis, ha de apuntar a la problemática contemporánea y ha de intentar la elaboración de conceptos adecuados para resolver o comprender dicha problemática, que no puede sino diferir de

aquella de épocas pasadas. El acervo de conocimientos y conceptos acumulados a lo largo del tiempo está lejos de ser inútil, por cierto; y es seguro que existen lecciones, tanto en la teoría como en la praxis, que merecen una detenida reflexión y que pueden aportar orientaciones útiles, como por ejemplo ha ocurrido con el concepto de tipo. Pero, a nuestro juicio, debe evitarse el peligro de retornar lisa y llanamente a fórmulas que fueron plenamente válidas en otro momento histórico. El pretender aplicarlas directamente en la actualidad es una actitud antihistórica, que sustrae los conceptos de su circunstancia y los aliena en un ámbito ahistórico, de supuesta validez universal.

En realidad, esta actitud responde a una creencia en “esencias”, en la arquitectura como un ente dotado de atributos esenciales que están por encima de toda contingencia histórica. Pero la arquitectura es una praxis, es una actividad humana inserta en el transcurrir histórico, y responde a necesidades culturales o culturalizadas. Sin duda que una reflexión filosófica acerca de la arquitectura habrá de ocuparse de esencias, pero esto no implica que la existencia haya de recorrer eternamente los mismos senderos. La reflexión, en todas sus formas, debería partir siempre de la consideración del presente para comprender y aprovechar en toda su riqueza las lecciones del pasado, sin caer en estériles repeticiones.

A lo largo de muchos siglos la tríada vitruviana – firmitas, utilitas, venustas – pareció representar valores inamovibles de la arquitectura, valores que hacían a la esencia misma de la arquitectura. Sin embargo, todos ellos han sido desconocidos o negados explícitamente en diversos momentos de la historia. Particularmente en este siglo, fue negado el valor de la belleza – en la “línea dura” del Movimiento Moderno, en el Brutalismo, en la década del 60 –; también en el siglo pasado se alentó la “fealdad” en la arquitectura, como signo de ascetismo. El concepto de solidez estructural (firmitas), que implicaba permanencia en el tiempo y en el espacio, fue desechado en la década del 60, cuando cambio y flexibilidad se erigieron en valores fundamentales. El valor de la funcionalidad (utilitas), ha sido explícitamente rechazado por varias corrientes en la década del 70 – la Tendencia, el Posmodernismo, el Neo-neoclasicismo–.

Estos valores han revelado así su carácter histórico, existencial antes que esencial, y nos inclinan a considerar históricamente, consecuentemente, todos los aspectos que se refieren a la reflexión arquitectónica.

Pero hay otro aspecto que nos interesa especialmente en esta relación entre reflexión y praxis: se ha dicho más arriba que el acto de formular cuestiones o preguntas se basa en conceptos, en ideas, y que a partir de ellos se producen los descubrimientos; también se ha afirmado que los conceptos teóricos resultan de la abstracción del conjunto de elementos de la realidad histórica. Pero esta estrecha relación entre realidad histórica como fuente de elaboración de conceptos y luego como campo de aplicación y experimentación de dichos conceptos, se ve distorsionada en los países marginales a los grandes centros de producción intelectual, porque en general los conceptos que se utilizan como instrumentos para la exploración de la realidad han sido elaborados a partir de otras realidades, las de los países centrales. Estos instrumentos van forjándose en permanente diálogo con la realidad, que en cierto modo fuerza al pensamiento a elaborar los medios para penetrar más allá de lo ya conocido, a refinar cada vez más sus procedimientos, a reformular una y otra vez sus métodos, a partir de la primera operación de abstracción.

Los conceptos instrumentales, por tanto, no son neutros. Por una parte, el proceso de su elaboración los ha cargado con las pautas culturales de la realidad en la que se han

formado; por otro lado, el operador – o los sucesivos operadores – los cargarán asimismo con su propia escala de valores, relacionada sin duda con la realidad histórica en la que están interviniendo.

Ahora bien, el primer paso, que es al mismo tiempo el paso fundamental, para la resolución de un problema, es su definición. Esta definición consiste básicamente en un recorte que el observador hace en la realidad, mediante el cual delimita una porción de esa realidad y desglosa sus elementos conflictivos. Sin duda esa operación viene sugerida por la circunstancia histórica misma, pero depende en alto grado del **instrumento de análisis** que utilice el observador. El instrumento actúa en el núcleo mismo de la operación, penetrando en determinadas fisuras, soslayando otras, abriendo perspectivas o ignorando conflictos. La elección del instrumento, pues, constituye una decisión por demás delicada, dado que así como puede ayudar a descubrir problemas, puede contribuir a encubrirlos. De modo que si utilizamos instrumentos surgidos y refinados en relación a una realidad diferente a aquella que pretendemos conocer, es casi seguro que en lugar de sacar a luz problemas reales se los soslaye y se “descubran” problemas ficticios, propios de las culturas originarias de los instrumentos en cuestión.

Estas afirmaciones se basan en la convicción de que, si bien puede admitirse la existencia de ciertos valores universales para la arquitectura – o al menos históricamente universales, como podrían ser en este momento el bienestar del ciudadano común o la calidad de la vida –, en cuanto se profundice en cualquier tema saltarán a la vista valores específicos de cada cultura, o modos de interpretar esos valores universales que se diferencian fuertemente entre sí.

Pues parece ya ampliamente demostrada la pluralidad de las culturas, concepción que ha sido desarrollada por las filosofías de la historia desde comienzos de este siglo (Spengler, Toynbee). Precisamente data del siglo pasado la única filosofía de la historia moderna que presupone la unidad universal (el marxismo). Pero además de esta pluralidad de las culturas, se ha desechado también la idea de una historia lineal, reconociéndose la existencia de una multiplicidad cultural en el seno de cada una de las culturas.

Por otra parte, en los últimos decenios una serie de pueblos marginados han cobrado conciencia de sí mismos y de su propia posición en el mundo, y a partir de una toma de conciencia política se ha producido una toma de conciencia histórica y cultural. Se comenzó así a desconfiar del mito del progreso representado por la imitación de los grandes países desarrollados, y a apreciar los valores culturales seculares de los países menos favorecidos económica y técnicamente. El proceso de descolonización del mundo ha contribuido a esta toma de conciencia, y con ella se ha hecho asimismo más precisa la conciencia de la dependencia cultural por parte de aquellos pueblos que dejaron, quizá hace largo tiempo, la condición política de colonia, pero que no adquirieron al mismo tiempo una total autonomía económica y/o cultural, como es el caso de los países de América Latina, en mayor o menor grado.

Se ha producido, pues, una necesidad de afirmación de valores propios, generalmente oscurecidos por la dependencia cultural, afirmación que exige una labor de clarificación y descubrimiento. En el caso de la arquitectura es necesario confrontar permanentemente la problemática real de cada lugar con los conceptos y valores convencionalmente aceptados, lo que conduce a establecer valores propios y a revisar juicios que han sido formulados en base a aquellas pautas. Por ejemplo, durante largo tiempo se consideró a toda la arquitectura

de América Latina como una especie de “ciudadano de segunda clase” en la historia universal del arte, como consecuencia de haberse analizado con la escala de categorizaciones eurocéntricas, establecida a partir de los desarrollos arquitectónicos de algunos países centrales. Y en efecto, si se ha de juzgar al Barroco americano con los sofisticados instrumentos necesarios para comprender a un Borromini o un Guarini, seguramente no habrá lugar en la historia ni para Santa Prisca de Taxco ni para el Sagrario de Bogotá. Sin embargo, esas obras se imponen con una fuerza innegable, que no admite una valoración negativa, y están exigiendo que se desarrollen pautas para su adecuada valoración, que serán sin duda diferentes a las europeas y deberán estar ligadas a la realidad latinoamericana, a su entorno físico, a su particular desarrollo histórico, a su función sociocultural, etc., etc.

Por otra parte, el diseño no es una actividad científica: es de naturaleza ideológica, por tanto comporta una determinada visión del mundo, una determinada concepción de una vida social. Cada proyecto, cada obra, constituye una propuesta de vida. En consecuencia, el juicio que sobre ella se emita requiere un enfoque capaz de interpretar esta propuesta en vista de la particular problemática a que está dirigida.

Será, pues, la problemática de cada unidad cultural³ la que servirá de base para determinar las pautas de valoración de la propuesta arquitectónica. No es que haya modos distintos de considerar el grado de excelencia alcanzado por el lenguaje o por la concepción espacial de un edificio; o su capacidad para una utilización adecuada; o su perfección técnica. Lo que ocurre es que puede asignarse distinto peso a cada uno de esos parámetros, según sea el peso relativo que ellos tienen en la problemática del grupo humano. Así, las sofisticadas búsquedas de cierta arquitectura actual en los países desarrollados, referida exclusivamente al lenguaje y dirigidas a un público de eruditos, pueden ser menos importantes, en nuestros países, que la manera en que el edificio contribuye a la calidad del paisaje urbano, por ejemplo. El avance de la tecnología en algún aspecto puede ser considerado negativo o discutible, si su empleo se hace a costa de la destrucción de una tecnología regional de características positivas, o si ha comportado la iniciación de un camino sin posibilidades de permanencia o desarrollo. El empleo de una nueva tipología introducida en el contexto mundial puede asimismo ser juzgada negativamente pese a su originalidad, si ha traído como consecuencia la ruptura de un tejido urbano o una contradicción flagrante con el ambiente arquitectónico existente, destruyendo la identidad de un área urbana. Y los ejemplos podrían multiplicarse.

Del mismo modo que, en historia, no se acepta el juicio sobre un período histórico en función de los valores del otro – por ejemplo, no aceptamos considerar al Manierismo como una defonnación del Renacimiento –, tampoco podemos emitir juicios válidos sobre obras de una cultura en función de la escala de valores de otra distinta. Esto ha sido largamente aceptado para el análisis de culturas de muy diverso origen al europeo, como las orientales; pero no ha parecido aplicable a las culturas americanas coloniales, que usualmente se consideran como versiones provincianas o menores de los modelos europeos. Sin embargo, varios siglos de historia, amén de condiciones diferentes de desarrollo cultural en todos sus aspectos, han dado como resultado la conformación de mundos culturales con características propias, que, pese a la persistencia de cordones umbilicales más o menos evidentes, poseen una personalidad histórica definida, signada tanto por un pasado propio como por un futuro propio. Y es quizás en ese futuro, ese proyecto propio de futuro, donde

pueden detectarse más claramente las profundas diferencias que separan a los países centrales de los "marginales".

La búsqueda de esas pautas de valoración indispensables para la comprensión de nuestra realidad arquitectónica, ocupará la segunda parte de este trabajo.

Notas

1. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Feltrinelli, Milán 1961.
2. Sobre la contemporaneidad de la historia, ver Benedetto Croce, en *la Storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari, 1943. "El juicio sobre un libro de historia debe hacerse sobre su historicidad (...). Y la historicidad se puede definir como un acto de comprensión y de inteligencia, estimulado por una necesidad de la vida práctica" (p. 4). Y más adelante: "La necesidad práctica, que está en el fondo de todo

- juicio histórico, confiere a toda historia el carácter de 'historia contemporánea', porque, por remotos que parezcan cronológicamente los hechos que comprende, es en realidad historia siempre referida a la necesidad y a la situación presente, en la que aquellos hechos propagan sus vibraciones" (p. 5).
3. *La estructura histórica...*, sobre el tema de la unidad cultural, pp. 33, 43, 47.

6. Subjetividad y objetividad

Una de las condiciones que el lector común suele exigir del historiador o del crítico es la "imparcialidad" o la "objetividad". Esta simplista interpretación de la tarea histórico-crítica tiene, sin embargo, una justificación: la de quien pretende no ser manipulado por el escritor, apoyado en un mejor conocimiento del tema, mediante una interpretación arbitraria o tendenciosa de la realidad en favor de determinada corriente ideológica.

Por otro lado, es evidente que, como ya se ha indicado, de diferentes situaciones culturales surgen diferentes pautas de valoración y por tanto diferentes juicios, y al no existir una escala universal de valores debe aceptarse cierto grado de relativismo, o lo que es lo mismo, de subjetividad.

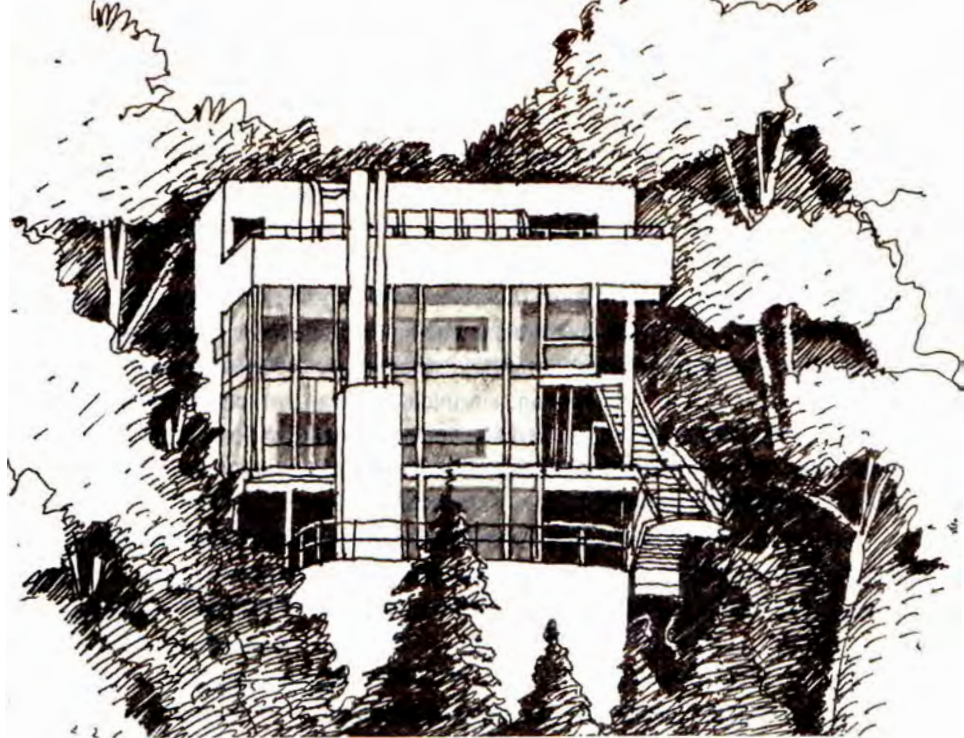
La objetividad absoluta requeriría la existencia de una verdad única, de un punto de vista único, lo que, a su vez, requeriría de un observador que no perteneciera a este mundo, que no hubiera recibido determinada educación, que no estuviera inmerso en grupo social ni época ni cultura alguna, puesto que todas esas circunstancias condicionan su modo de ver el mundo, y por tanto su modo de entender la arquitectura. Todo ser humano existe en un medio socio-cultural que constituye el marco obligado de su pensamiento. Esto no significa que sea incapaz de superar los límites que el medio le señala – si así no fuera la historia no existiría –; pero trabajará a partir del territorio en el que comienza a operar su pensamiento. Se ha dicho, con razón, que no se puede pensar cualquier cosa en cualquier época.

Las elecciones del historiador, o del crítico, se ven así afectadas por una serie de circunstancias epocales y otras personales. Entre las primeras deben considerarse: el estado del pensamiento filosófico, científico e historiográfico, la situación y la problemática socio-política; el estado de la tecnología; y, en lo específico, el carácter de la praxis arquitectónica y urbana – su temática, la orientación del saber profesional, el papel del arquitecto en la comunidad, etc. etc. – y el estado del pensamiento arquitectónico y urbanístico. Esto tanto en el panorama internacional como en el local, a lo que debe agregarse el tipo de relación que exista entre la praxis local y la internacional, entre el pensamiento local y el internacional.

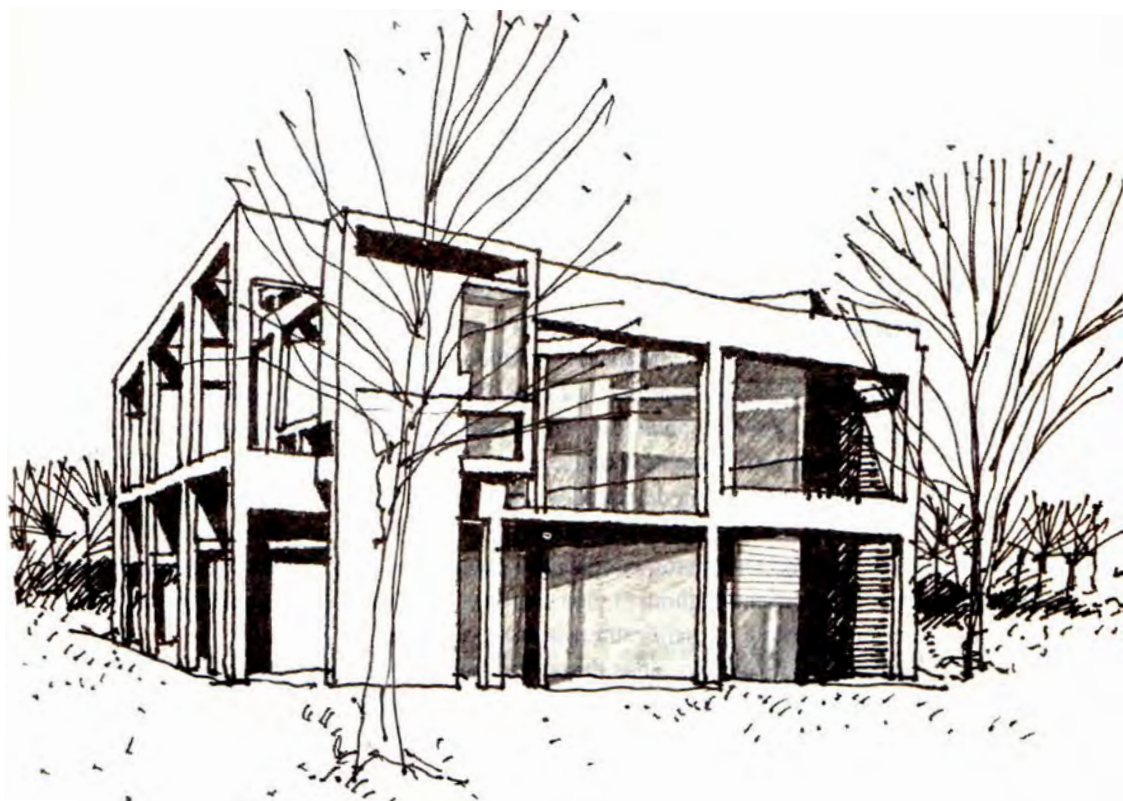
En lo personal, el juicio del historiador se verá influido por diversas circunstancias, asimismo por su formación profesional (como arquitecto, como historiador, como historiador del arte...), por su formación personal, por su relación con grupos profesionales determinados cuya acción le interese apoyar, o que influyan en su propia visión de la arquitectura; también tendrá peso el tipo de actividad que desarrolle (docencia, publicación periódica, libro, etc.) y, naturalmente, last but not least, su propia personalidad.

Este complejo haz de circunstancias producirá un particular enfoque de los problemas, una ideología arquitectónica específica. Este somero enunciado confirma el carácter subjetivo de la determinación de una escala de valores, una subjetividad que, si atiende a respetar los aspectos básicos de la problemática enunciada, no podrá ser ni arbitraria ni caprichosa, sino que representará una particular visión de la realidad histórica, enraizada en la realidad misma.

Este "momento" subjetivo en la tarea del historiador conducirá, pues, a la formulación, explícita o implícita, de una escala de valores, como asimismo a la elección del



Richard Meier, Casa Douglas, Michigan, 1971/73



Peter Eisenman, Casa III, Connecticut, 1971.

objeto de estudio y de los instrumentos de análisis. ¿Quedaría, pues, librada a la pura subjetividad la tarea histórica? Muchas soluciones han propuesto los pensadores a este dilema. Conviene detenerse en la de Max Weber¹, quien complementa esta etapa subjetiva con otra de la más estricta objetividad, determinando así límites al relativismo histórico y estableciendo el necesario equilibrio entre subjetividad y objetividad en la formulación y en la aplicación de una escala de valores. La objetividad exigida, una vez que se ha definido el sistema de valores – que no es otra cosa que una hipótesis de trabajo basada en una teoría de la arquitectura – consiste en guardar el más estricto respeto por los datos de la realidad. Esto es, aceptarlos tal como se presentan, sin intentar forzar los hechos para acomodarlos a las hipótesis formuladas. Esto exige, sin duda, un considerable grado de probidad científica, de amor a la verdad, y la humilde decisión de reformular una y otra vez la hipótesis si la realidad demuestra que era errada.

Precisamente un procedimiento corriente en la historiografía de todos los tiempos ha sido el escamoteo de datos, la supresión de aquellos hechos que destruirían o simplemente oscurecerían la hipótesis inicial. La organización de un “relato” en base a un argumento o intriga, por ejemplo, exige que cada acontecimiento desempeñe un papel determinado y que se lo describa en modo de asegurar su inserción en el texto desempeñando el rol asignado. Además, ciertos acontecimientos que no cumplen papel alguno en el relato elegido, serán suprimidos para mantener el sentido general. No ha de achacarse esta operación a mala fe del historiador, sino al carácter mismo de la operación de recorte que efectúa en la realidad histórica, al instrumento de análisis que utiliza y, básicamente, al grado de rigidez de sus convicciones. Por ejemplo, la convicción de que la arquitectura moderna estaba plenamente representada por la orientación de Gropius y del CIAM hizo que durante mucho tiempo la historiografía ignorara al movimiento expresionista; el Futurismo, por su parte, fue largamente castigado con el ostracismo historiográfico por motivos políticos; y debió pasar bastante tiempo hasta que comenzaron a conocerse en Occidente datos ciertos y completos acerca de la arquitectura revolucionaria rusa, que en revancha, ha sido estudiada prolíficamente en los últimos años.

El compromiso con determinados grupos profesionales conduce asimismo a elaboraciones historiográficas que no siempre encuentran su confirmación posterior en los hechos. Baste citar dos casos, el Nuevo Brutalismo, definido por Reyner Banham a raíz de la obra de sus amigos Peter y Alison Smithson y James Stirling. La primera realización, que fue la más comprometida desde un punto de vista teórico, esto es, la escuela de Hunstanton de los Smithson, no puede estrictamente ubicarse en la misma línea que la obra neo-funcionalista hiper-funcionalista del Stirling de aquellos años. Aparece asimismo como ingrediente el uso del “béton brut”, del hormigón visto impuesto por Le Corbusier, y, en definitiva, bajo el manto del Brutalismo terminaron cobijándose expresiones muy diferentes, que representaban más bien una corriente figurativa, una corriente de gusto, que una ideología arquitectónica, como había sido la primera estricta aproximación de los Smithson.

También resultó fallido, años después, el intento de Colin Rowe de marcar una corriente neo-racionalista con lo que llamó “The five architects”. Creyó reconocer en ellos – Richard Meier, Peter Eisenman, John Heyduk, Michael Graves, Charles Gwathmey – una orientación común de revisión y continuidad con la obra de Le Corbusier de los años 20. Todos ellos han negado su condición de grupo, sin embargo; y poco a poco las diferencias entre sus respectivas orientaciones se han hecho patentes, hasta el punto de que es difícil

encontrar coincidencias entre la seca abstracción de Peter Eisenman, el libérrimo eclecticismo historicista de Graves o el refinado esteticismo purista de Richard Meier.

Otro caso clásico es el de Choisy, quien, inspirado en teorías evolucionistas – y aquí se comprueba claramente la relación del historiador de arquitectura con el pensamiento científico y filosófico de su tiempo – fue seleccionando ejemplos históricos que le permitieron trazar una línea evolutiva de las estructuras portantes explicando cada nuevo “paso” como un progreso, en un encadenamiento lineal sumamente atractivo y convincente, que dejaba de lado todas las vacilaciones, desvíos, tentativas fallidas, vías muertas que dan su color al tejido de la historia.

La exigencia de objetividad para el historiador ha de centrarse, pues, en la adhesión a la realidad en toda su complejidad, de modo que el recorte que inevitablemente ha de efectuar no distorsione los rasgos fundamentales del territorio en que opera. De todos modos, debería prevenir al lector declarando explícitamente su ideología arquitectónica y el método que ha de seguir en su trabajo², con lo cual quedaría descartada toda manipulación del lector, que estaría en condiciones de decodificar adecuadamente la información y los juicios que se le presentan

Notas

1. Max Weber según Raymond Aron, *La philosophie critique de l'histoire*, J. Vrin, 1969 (1a. edición 1935), pp. 218 sqq.
2. Lucien Goldman, “Importancia del concepto de conciencia posible para la comunicación, en *El concepto de información en la ciencia contemporánea, Siglo XXI*, México, 1966. p. 46. Un ejemplo excelente del cumplimiento de esta condición es el prólogo del libro de Kenneth Frampton, *Modern Architecture, A critical History*, Oxford University Press, 1980 (hay traducción en español): “Como muchos

otros de mi generación he sido influenciado por una interpretación marxista de la historia, aunque aún la más superficial lectura de este texto revelará que no se han aplicado ninguno de los métodos establecidos de análisis marxista. Por otra parte, mi afinidad para con la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt ha coloreado sin duda mi visión de todo el período, haciéndome agudamente consciente del lado oscuro del Iluminismo ...”. p. 9.

Segunda Parte

**CONCEPTOS INSTRUMENTALES PARA EL ANALISIS DE LA
ARQUITECTURA DESDE UN PUNTO DE VISTA LATINOAMERICANO**

Presentación

Luego de la exposición de elementos generales que caracterizan a la disciplina historiográfica, se abordan en esta segunda parte algunos de los principales conceptos en uso para la reflexión y la investigación histórica, intentando formularlos o reformularlos en modo de que resulten útiles para la comprensión de la actividad arquitectónica de América Latina, y en particular la del Cono Sur desde el que escribo, la que se diferencia en parte de la de otros países por su distinto origen étnico-cultural.

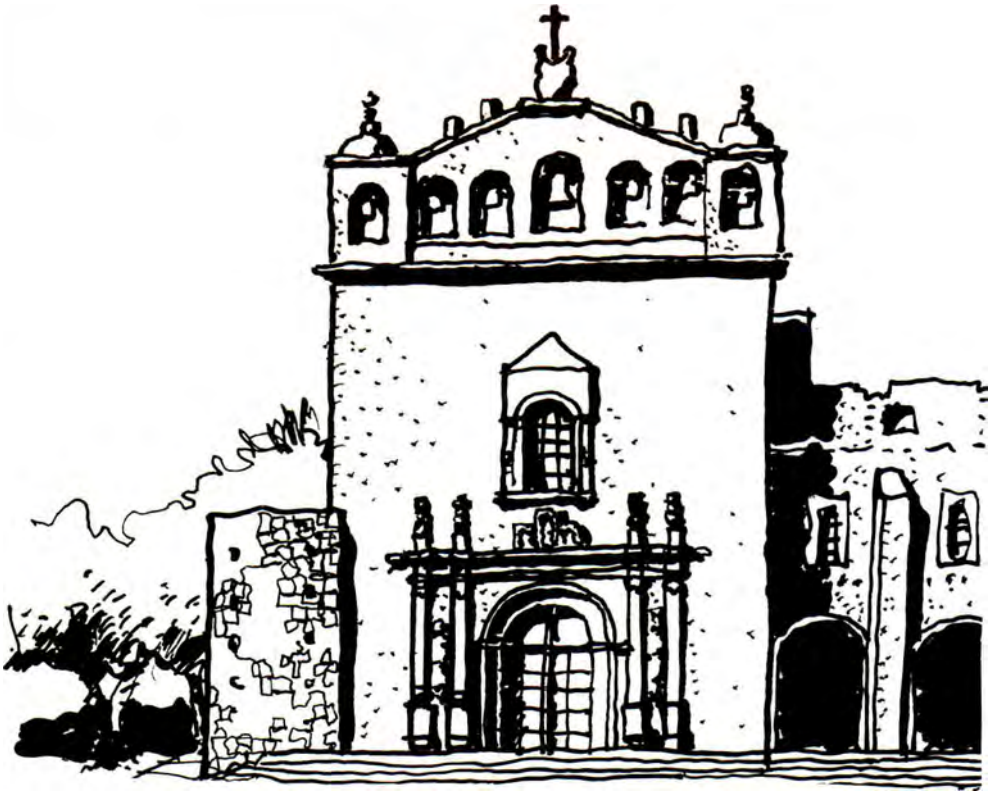
La lección de los temas responde a lo que se considera prioritario para estos fines, sin pretender abarcar el total de las cuestiones historiográficas.

1. Periodificación

El trabajo histórico requiere una articulación del continuo histórico que, al definir unidades, permita ubicar los objetos analizados en un contexto que haga posible su comprensión, al par que haga posible la relación de ese conjunto mayor con la totalidad de la historia. Esas unidades históricas son construcciones que el historiador realiza, en su intento de comprender la realidad¹. La realidad es aparentemente incoherente, y es solamente la construcción del pensamiento quien ordena y busca relaciones que le otorguen sentido. Desde el momento en que apareció la conciencia histórica se intentó distinguir períodos, asignarles un significado, descubrir un papel en el devenir histórico. En la historia del arte y la arquitectura, ese afán de caracterizar períodos históricos se hace aparente en el Renacimiento, juntamente con la conciencia de la modernidad de la propia posición, de la validez extra-histórica del arte antiguo, y de la caducidad de los modelos medievales. Una voluntad consciente de cambio sustituye el desarrollo “natural” de las soluciones arquitectónicas. De ahí las denominaciones de arte o “manera” moderna, antigua y vieja que, respectivamente, utiliza Vasari para referirse al arte renacentista, al grecoromano y al medieval. También el despectivo “gótico” que Rafael asigna a ese período, estableciendo por primera vez una valoración negativa explícita de un período artístico en función de un sistema de valores asumido.

En la historiografía general, con el correr del tiempo las unidades históricas definidas para el mundo europeo parecieron cobrar una validez universal. Se habla así de una Edad Media americana – en la que jamás hubo organización feudal o filosofía escolástica – o de un imperio maya – que jamás tuvo emperador ... –, extrapolando términos sin profundizar en sus reales significados. Pues las unidades históricas son definidas, en efecto, por el historiador, pero han de tener un sentido, una justificación, han de servir para comprender, no para confundir. La definición de una unidad histórica se basa en una serie de características que alcanzan para diferenciarla netamente de otras; y, por otro lado, sus límites han de fijarse en los momentos – más o menos precisos – en que puedan detectarse los cambios y las causas que los han provocado. El concepto de **causa**, el concepto de **cambio**, están en la base de la determinación de una periodificación.

Para la arquitectura europea, la caracterización de cada período ha estado basada fundamentalmente en criterios estilísticos – aún cuando los aspectos estilísticos se acompañen con las correspondientes formas espaciales y estructurales –. Ahora bien, estos criterios son coherentes con un desarrollo de tipo continuo – o al menos con un desarrollo en el que puede trazarse una línea de continuidad más o menos lógica – en el que las ideas arquitectónicas van modificándose y engendrando nuevas soluciones, que adquieren caracteres más o menos definidos hasta constituir lo que se denomina un estilo, esto es, un código que posee elementos combinables, una determinada norma sintáctica, y un desarrollo histórico². La determinación de los límites del período se basará en el análisis de los comienzos de la formación del código, en el proceso de cambio con respecto al código anterior – cuando éste pierde vigencia y es sustituido por nuevas normas sintácticas – y en las posibles causas de esas transformaciones.

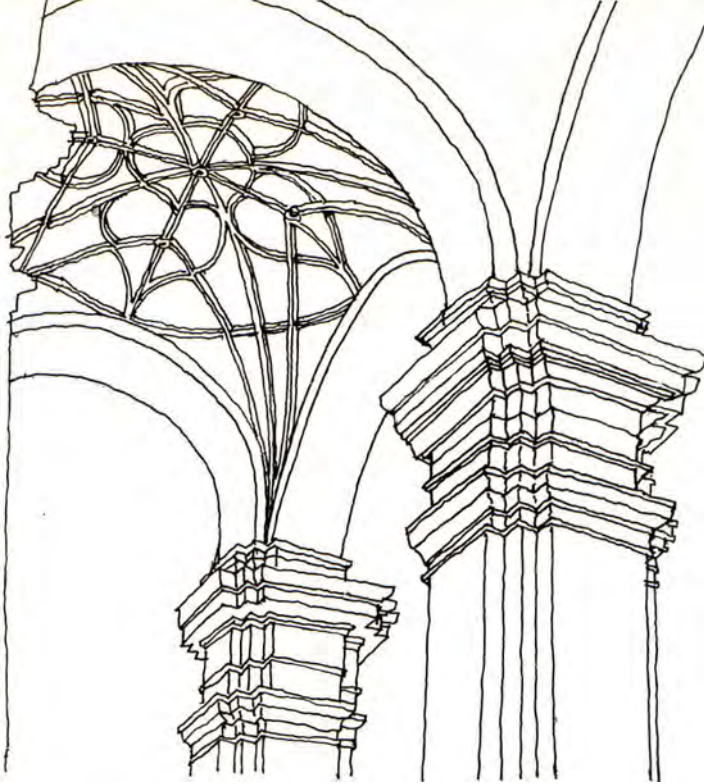


Templo de Metztitlan, México, una portada que simplifica la tradición plateresca.

Un somero análisis de la historia europea y la latinoamericana revelará de inmediato que ni una ni otra pauta son aplicables a la periodificación de la arquitectura en el subcontinente. En efecto, no se ha dado en América Latina un desarrollo estilístico coherente o que permita descubrir una continuidad en las ideas arquitectónicas, pues, a lo largo de siglos, la arquitectura ha estado basada en ideas trasculturadas, que se interpretaron, modificaron o transformaron de acuerdo con circunstancias histórico-culturales tecnológicas locales. No tuvieron los artífices locales, en general, la posibilidad de perfeccionar códigos⁵ y, posteriormente, de engendrar nuevas ideas a partir de sus soluciones, que casi siempre fueron el carácter de soluciones terminales – como en el interesantísimo caso de los llamados convertos fortaleza del siglo xvi mexicano –, precisamente por la constante intrusión de nuevas ideas europeas adoptadas o impuestas por la situación de dependencia política y/o cultural.

Por lo mismo, las causas y circunstancias de los cambios estilísticos difieren profundamente en ambos casos. Al complejo haz de causas y circunstancias históricas y culturales europeas se contraponen una situación simplificada, en la que el condicionamiento político asume un papel preponderante, como asimismo las circunstancias sociales y económicas por encima de sutiles cambios culturales, de orientaciones del pensamiento y, sobre todo, de la impronta personal del creador y del desarrollo interno de las formas.

Obviamente sería imposible descubrir el momento en que comienza la elaboración de un nuevo código, o los actos críticos que conducen a desechar un sistema estructural y explorar uno nuevo, o más aún, el modo en que nuevas concepciones del mundo se vuelcan en nuevas concepciones del espacio³. Las circunstancias materiales y las pragmáticas prevalecen casi siempre sobre las orientaciones del pensamiento, puesto que éste, en el campo



Simultaneidad de períodos estilísticos en la Catedral del Cuzco.

arquitectónico, no alcanza una trayectoria autónoma continuada que le permita imponer o al menos hacer valer sus propias pautas. Los significados culturales no explicitados, los caracteres de las largas duraciones, aparecen más evidentes que las expresiones de medias y cortas duraciones, propias de los cambios estilísticos europeos.

Recuérdese, por otra parte, que las ideas arquitectónicas europeas no arribaron a América en ordenada secuencia cronológica, sino que llegaron de la mano de los más variados artífices, que a su vez vivían períodos estilísticos diversos según su proveniencia o su educación. Y así, abundan en toda América Latina los anacronismos. En México, por ejemplo, se entreveran góticos tardíos con manierismos y renacimientos, platerescos y finos renacimientos italianos, resabios románicos y estructuras indígenas, contemporáneamente y hasta en una misma obra. De ahí que una periodificación basada en criterios estilísticos o de concepción espacial, o de desarrollo estructural, resulte artificial para nuestra arquitectura, y pueda señalar, a lo sumo, alguna coincidencia temporal con períodos europeos.

En un trabajo sobre la arquitectura argentina, frente al problema de la periodificación⁴, decidí desechar ese tipo de pautas, atendiendo a las razones expuestas. La investigación me llevó a afirmar la importancia de las condiciones socio-político-económicas en la producción arquitectónica, y a señalar, en consecuencia, el valor de los tipos edilicios, que constituyen la respuesta directa a las exigencias programáticas de la sociedad y resultan por tanto más directamente ligados a las circunstancias anestéticas. Parecía más cierta su condición de pautas para caracterizar un período que los caracteres estilísticos, imposibles de fijar, o la acción de actores o pensadores que hubieran tenido envergadura suficiente como para marcar un período con su obra. La hipótesis, una vez aplicada a la realidad histórica, resultó útil y correcta hasta las primeras décadas de este siglo, cuando por primera vez

comienza un debate teórico en el que se enfrentan posiciones tradicionales con nuevas ideas, ambas provenientes originariamente de corrientes europeas del pensamiento arquitectónico, y por otro lado aparecen posiciones nacionalistas que intentan, sin mayor éxito aún, hallar un camino propio para la cultura arquitectónica local.

Esta irrupción del pensamiento, aún cuando su grado de originalidad haya sido relativo, introdujo una nueva pauta que debió tomarse en cuenta en la periodización, pues, si bien la producción arquitectónica global permaneció estrechamente ligada a la circunstancia político-económica, las respuestas difirieron en sus significados y no fue suficiente ya la distinción de tipologías funcionales para obtener un cuadro realmente representativo del desarrollo histórico.

De esta experiencia puede inferirse que las pautas para establecer una periodificación no solamente pueden diferir de una cultura a otra, sino que pueden asimismo ser diferentes para distintos períodos de la historia en un mismo país. Cuando intervienen nuevos elementos, que no existían en el pasado, puede resultar indispensable incorporarlos para la definición de una unidad histórica. Para el caso de América Latina, en general, pienso que las pautas extra-arquitectónicas, aquellas referidas al contexto social en todos sus aspectos, desempeñan un papel preponderante para la periodificación a lo largo del período colonial y del siglo XIX; en tanto que, al comenzar el siglo XX, deberán incorporarse los aspectos ideológicos específicos de la arquitectura, las corrientes arquitectónicas tanto propias como universales.

Ahora bien, en nuestro siglo es ya imposible establecer periodificaciones basadas en lo estilístico, debido a la pluralidad y coexistencia de orientaciones arquitectónicas diversas. El pluralismo es cada vez más el signo predominante en la arquitectura actual. Por tanto, es más acertado quizá distinguir períodos por las tendencias ideológicas globales que por las pautas tradicionales. Hablamos ahora corrientemente de décadas para este siglo – que no implican, por cierto, límites precisos sino algo así como sub-unidades históricas. Algunas de ellas aparecen fuertemente caracterizadas, como la década del 60⁵, por ejemplo, o el período de la segunda posguerra que abarcó precisamente la década del 50. Esta observación, que es válida para la arquitectura de los países centrales, lo es también para los nuestros que, a su manera y con mayor o menor retraso, retoman y reelaboran las corrientes universales del pensamiento arquitectónico. (Aquí la “década del 60”, por ejemplo, se extendió hasta 1975 ó 1976).

En conclusión: los cambios estilísticos no proveen pautas confiables para una periodificación de la arquitectura en América Latina; los datos que rigen la producción resultan más apropiados, así como, para los últimos decenios, resultan relevantes las ideologías predominantes.

Notas

1. Raymond Aron. op. cit., p. 59.
2. Henri Focillon, *Vie des formes*, 1934. (En la versión italiana, *Vita delle forme*, A. Minuziano, Milán 1945, p. 75).
3. Acerca de esta relación, ver Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio desde el Barroco a hoy*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963.
4. “Esquema de la historia de la Arquitectura Argentina”, en *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Ed. Summa, Buenos Aires, 1977, 980, 1985.
5. M. W. “La revolucionaria década de 1960”, en *summa N. 200*, mayo 1984.

2. Continuidad/discontinuidad

“El conocimiento histórico no tiene por objeto una colección de hechos reales aislados, sino unos conjuntos articulados, inteligibles”¹. Esta necesidad de definir articulaciones en el devenir histórico encuentra su necesario complemento en el concepto de continuidad histórica, pues resulta indispensable partir de algún tipo de desarrollo sostenido en el cual se efectuarán los cortes o se distinguirán los cambios de dirección que conduzcan a la definición de las unidades históricas. Sin embargo, los hilos que aparentemente recorren de modo continuo la historia son, como ya se ha dicho, construcciones historiográficas. En la historia de la arquitectura ocurre que la sucesión en el tiempo no se da linealmente, pero además, aún dentro del mismo organismo arquitectónico, se producen diferentes ritmos de desarrollo, saltos y anacronismos²: un avance en lo figurativo puede acompañarse con un retroceso en lo estructural, o viceversa – se habla aquí de “avance” y “retroceso” en sentido estrictamente temporal, no como juicio de valor –; un cambio en el lenguaje puede acompañarse con una persistencia en la tipología funcional y estructural, etc., etc. La arquitectura del Renacimiento es un ejemplo de cambio figurativo y de concepción espacial y de “retroceso” estructural; los primeros rascacielos, por el contrario, muestran un decisivo avance en lo estructural y funcional y una persistencia de antiguos lenguajes; en tanto que los novísimos rascacielos de fines de la década del 70, a la inversa, muestran cambios profundos en el lenguaje y total persistencia en todos los demás aspectos – desde el funcional y estructural hasta la relación del edificio con el entorno urbano –. De modo que, si es que la continuidad existe, es siempre de índole compleja, nunca estrictamente lineal.

Sin embargo, en la arquitectura es posible construir esas líneas de continuidad, de desarrollo aparentemente lógico, pues el desarrollo interno del pensamiento arquitectónico, que es el que puede producir cierto grado de continuidad en el tiempo, desempeña un importante papel en los cambios.

Michel Foucault³ propone sustituir la construcción de continuidades en la historiografía por el análisis de las articulaciones, de los puntos de flexión, que a su juicio son más relevantes para la comprensión de la historia, y menos artificiales que las continuidades impuestas – más que descubiertas – por el historiador. Ahora bien, si trasladáramos este concepto a la historia de la arquitectura latinoamericana, nos encontraríamos con el problema de que está constituida precisamente por discontinuidades, pero no ya como articulaciones o cambios de rumbo en un contexto más o menos unitario, sino como rupturas, como interrupciones, como desgarramientos de tejidos apenas esbozados. Falta el desarrollo interno de un estilo, de una tipología, de un modelo estructural, de un procedimiento técnico. Cuando pareciera que se ha comenzado a afianzar un tipo de solución, cuando pareciera que se ha comenzado a profundizar en una respuesta a determinado problema, cuando se perfila apenas una línea de pensamiento propio, sobreviene la nueva solución o la nueva respuesta o la nueva teoría elaborada en los países centrales, y desplaza sin más trámites al incipiente desarrollo.

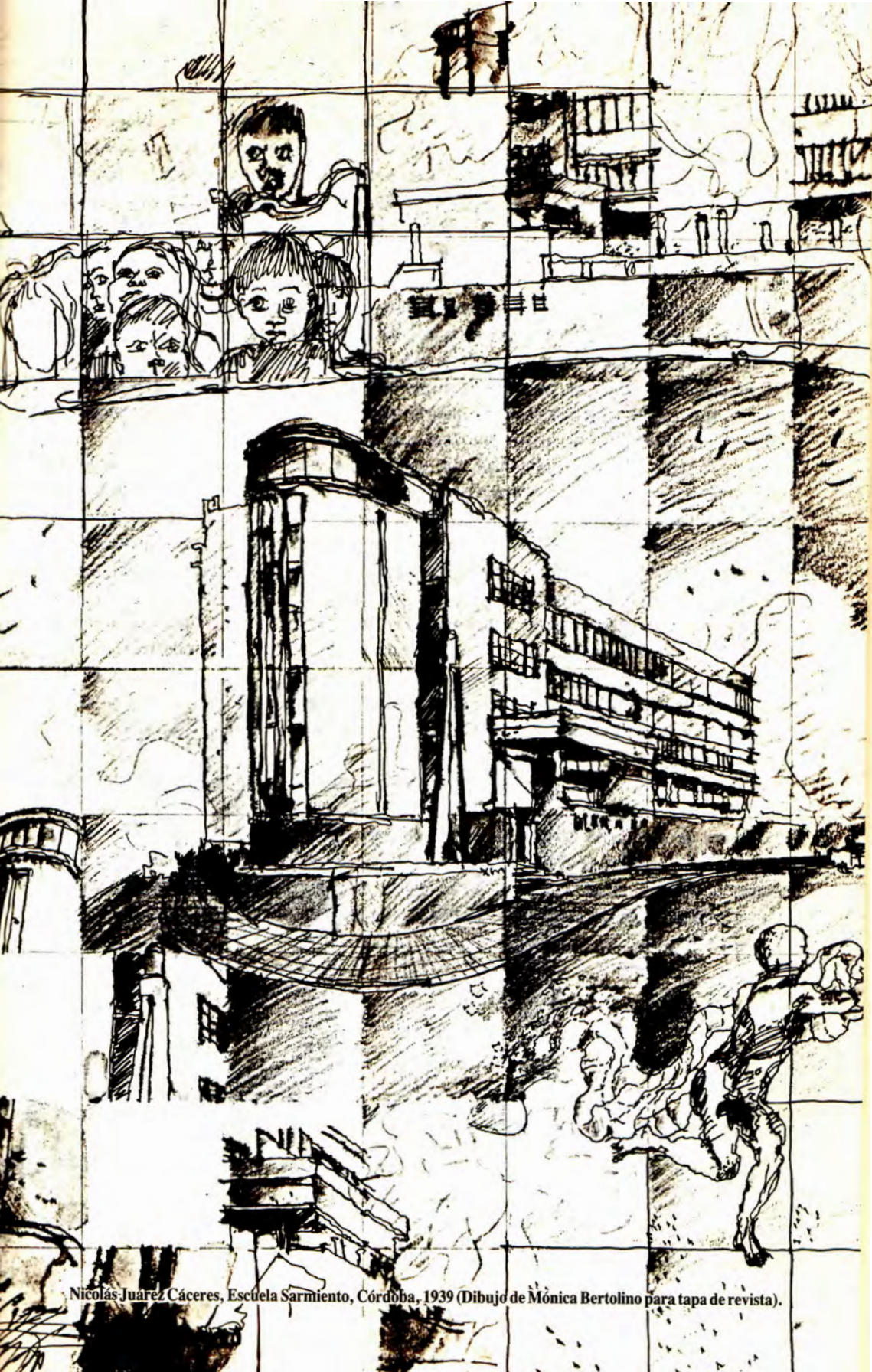
Esta condición de discontinuidad histórica no sólo afecta al devenir de las ideas arquitectónicas sino que, como se verá, caracteriza a los más diversos aspectos de la praxis,

hasta llegar a convertirse en un elemento básico para la elaboración de pautas valorativas. Uno de ellos es el que se refiere al tejido urbano – nos referimos aquí en particular a la Argentina, aunque la situación es común a muchas ciudades del subcontinente – que, al estar sujeto a un proceso continuo de cambio, de destrucción y construcción, de sustitución de tipologías edilicias, no llega a consolidarse en ningún momento de su historia – o pierde muy fácilmente los fragmentos que puedan haber logrado alguna unidad – y se caracteriza así por una discontinuidad no sólo temporal sino espacial. A diferencia de las antiguas ciudades europeas, la nueva arquitectura no establece una relación de continuidad formal, tipológica, urbanística con lo existente; en parte por la carencia de desarrollo interno que se acaba de comentar; en parte porque el ritmo de los cambios y las sustituciones es muy rápido y conspira contra la consolidación de las imágenes, que no alcanzan a cobrar suficiente fuerza en la memoria social.

El ritmo de la formación primera de las ciudades y la precariedad de la arquitectura doméstica – en Buenos Aires y Córdoba casi no existen vestigios del Siglo XVIII en lo doméstico –, fue causa de que no se produjeran tejidos sólidos en los primeros siglos de vida de estas ciudades, a diferencia de los más importantes centros históricos americanos como Cusco, Quito o Potosí.

Pero hay además otra circunstancia que hace difícil la continuidad histórica en nuestras ciudades. Pues dicha continuidad precisa del respeto a la ciudad y a la arquitectura existentes, y es una característica bastante general de la mentalidad del latinoamericano de la parte sur del continente, característica que sólo recientemente comienza a revertirse, el desprecio por el pasado y el entusiasmo por la modernidad, por todo lo que represente – generalmente de un modo superficial – el progreso. Para el inmigrante, que forma la base de la población argentina, las raíces con el nuevo suelo están dirigidas más bien hacia el futuro que hacia el pasado; las raíces con el viejo suelo se cortan, si no en la primera en la segunda generación, y se anhela construir un futuro nuevo, sin recuerdos penosos de un país que obligó a emigrar, y sin posibilidad de reconocer recuerdos en la imagen, aun no suficientemente formalizada, del nuevo país. El inmigrante suele ser un “activista”, la familia espera ascender en la escala social y olvidar sus humildes orígenes. Acoge con entusiasmo todo aquello que parezca llevarlo hacia adelante, hacia el futuro que anhela para sí y para su país de adopción, al que muy pronto aprendió a querer, y rechaza lo que le ata al pasado, que tiene para él connotaciones de pobreza o de estancamiento o atraso, cuando no de persecuciones. Si es que, ya en un estadio más sofisticado, llega a aceptar imágenes del pasado, serán las de un pasado mítico – el mundo de la Colonia – idealmente imaginado como noble origen de la nacionalidad a la que ahora pertenece. De modo que acepta de buena gana, bien las desnudas formas de la arquitectura moderna, significativas de modernidad y progreso, bien las abaratas versiones californianas de la casa colonial, significativas de una decorosa genealogía; y sigue, aún hoy, renegando del siglo XIX, precisamente el siglo que presidió la formación de la Argentina moderna.

En suma, la discontinuidad es una característica que aparece en las más distintas manifestaciones del quehacer arquitectónico y urbano, y ha de constituir, por tanto, una de las bases para definir pautas de valoración. Dependerá de nuestro juicio acerca de esta característica el que las pautas tiendan a acentuarla o a disminuirla, esto es, que valoremos positiva o negativamente aquello que acentúe o disminuya el carácter discontinuo de nuestra historia arquitectónica.



Nicolás Juárez Cáceres, Escuela Sarmiento, Córdoba, 1939 (Dibujo de Mónica Bertolino para tapa de revista).

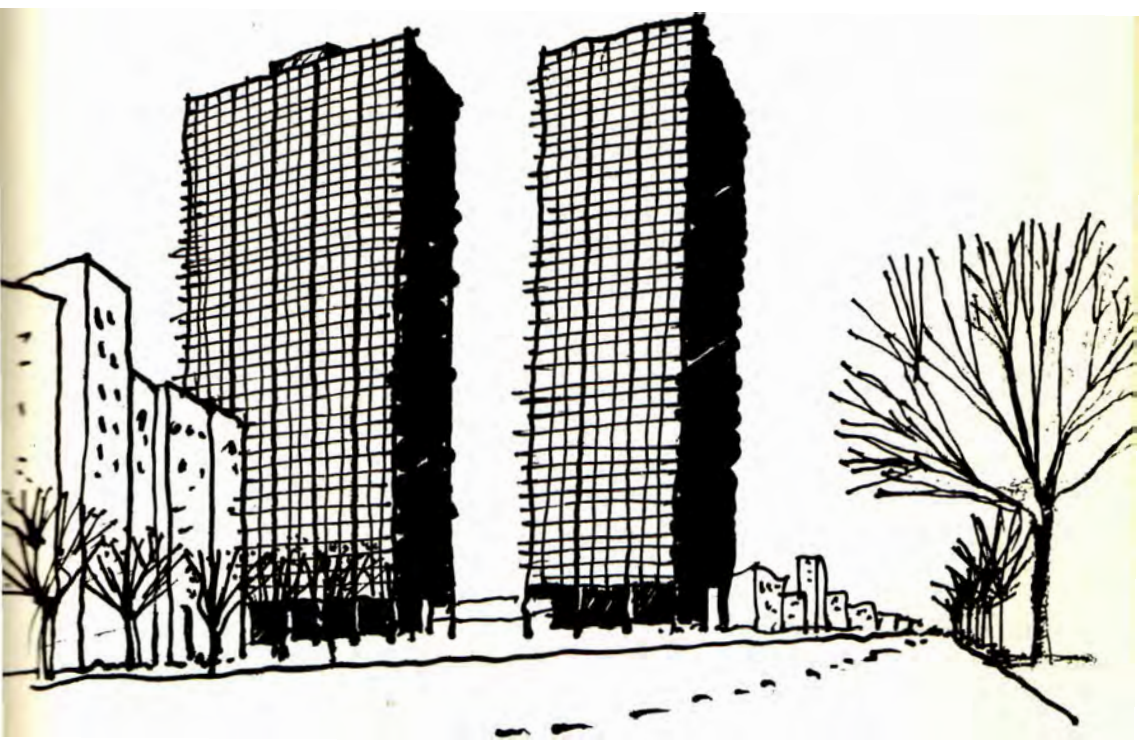
Por mi parte, pienso que la discontinuidad es un hecho históricamente cierto pero de ningún modo deseable, pues ha impedido la consolidación de orientaciones propias y de imágenes urbanas coherentes. Y por tanto, en las pautas de valor propuesto, he de considerar positivo todo aquello que ayude a superar este aspecto negativo de nuestra historia, que tiene, por lo demás, profundas raíces en lo político y en lo económico, en el desarrollo histórico y en la ocupación del territorio. Recuérdese solamente el interrumpido desarrollo del interior argentino producido, entre otras causas, por la instauración de Buenos Aires como capital de Virreynato y puerto principal – prácticamente único – del país; recuérdese asimismo la ruptura de las comunicaciones interprovinciales causada por el trazado ferrocarrilero; recuérdese, por fin, la historia política de los últimos cincuenta años. En una actividad tan directamente ligada a los factores de la vida práctica como es la arquitectura – y más aún, en una arquitectura con tan débil desarrollo interno propio – un carácter tan prominente como el que estamos considerando no podría haberse producido aisladamente, sino que debía ser una manifestación más de un rasgo nacional.

El tema de la discontinuidad, sin embargo, si bien aparece a todo lo largo de nuestra historia, se presenta hoy como una característica de buena parte de la arquitectura y de las propuestas urbanas, que tienden, la una al fragmentarismo y las otras al collage o a las intervenciones “intersticiales”. Y, por otra parte, uno de los más talentosos historiadores de nuestros días, Manfredo Tafuri, propone un método de investigación dirigido precisamente al fragmento, basado en finos cortes producidos en la espesa red de circunstancias en cuyo núcleo se encuentra el acontecimiento arquitectónico. Estas historias puntuales se proponen develar el significado profundo del hecho arquitectónico, que debería surgir del relevamiento de ese haz de circunstancias. Casi pareciera que con esto regresáramos a la historia monográfica que Croce consideraba como la única posible; y por otro lado, ¿no es éste un modo de construir la historia como lo propuso Michel Foucault, una “arqueología del saber” previa a toda clasificación?

Ahora bien, quizás este panorama de discontinuidades se asienta en estructuras profundas que podrían permitir el descubrimiento de elementos de estabilidad, aquellas invariantes de que habla Chueca Goitia. Cabe aquí explorar lo que Fernand Braudel⁴ ha llamado las largas duraciones. Es claro que en el dominio de las cortas y medias duraciones campea la discontinuidad. Pero, ¿no sería posible descubrir alguna capa de larga duración en la estratificación histórica, que nos permitiera acercarnos a pautas positivas de valoración? Examinaré este tema en el próximo punto.

Notas

1. Raymond Aron, op. cit., p. 83.
2. La estructura histórica del entorno, pp. 21. ssq.
3. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* Gallimard, París, 1969, p. 12: "... el problema no es ya el de la tradición y la traza, sino el del recorte y el límite; no es ya el de los fundamentos que se perpetúan, es el de las transformaciones que valen como fundamento y renovación de fundamentos".
4. Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, op. cit., pp 60 ssq. El capítulo dedicado a la larga duración fue publicado por primera vez en los *Annales* No. 4. oct-dic. de 1958, p. 725.



Mies van der Rohe, Edificio en Lake Shore Drive, Chicago.

3. Las duraciones históricas

Fernand Braudel¹ introduce en el estudio histórico las categorías utilizadas por los historiadores económicos: la diferencia de duraciones de los fenómenos históricos. Existen, en efecto, los acontecimientos, esto es, hechos puntuales – una batalla, por ejemplo –, que de empeñan un papel en una determinada coyuntura histórica, aún cuando su peso pueda extenderse más allá del momento de su producción; aquellos fenómenos de duración media – un sistema de gobierno, la formación de una clase social –, y por fin otros fenómenos así invisibles al ojo del historiador por su permanencia secular, por su persistencia en la conformación de una nación o de una área histórica.

Estas distinciones pueden aplicarse con gran utilidad al campo de nuestros estudios. En efecto, la corta duración, historia episódica que comprende biografías y acontecimientos, podría parangonarse a la de obras y proyectos; la media duración, historia coyuntural con ciclos de 10 a 50 años, correspondería a la producción de un arquitecto y, para algunos períodos, aún al desarrollo de estilos o fases de estilos; por último la larga duración, que Braudel llama historia estructural, se correspondería con la historia urbana, con algunos códigos lingüísticos como el de los órdenes clásicos, con ciertas “invariantes” nacionales o regionales, con ciertos tipos arquitectónicos (tanto formales como estructurales, funcionales, etc.).

Debe tenerse en cuenta que el ordenamiento en duraciones es un instrumentos de reflexión, no de clasificación automática. Pues una obra o una intervención en una ciudad, si bien son en sí mismos hechos que pueden considerarse de corta duración, “acontecimientos”, pueden generar una duración media al generalizarse su propuesta estilística o tipológica. Piénsese, por ejemplo, en los edificios de Mies van der Rohe en Chicago – los departamentos Lake Shore Drive, entre otros –, que definieron un tipo cuya difusión en el tiempo y en el espacio les ha asignado un significado que excede al que pudieron tener como acontecimiento. Situaciones de esta naturaleza nos exigen una doble lectura de los hechos arquitectónicos desde el punto de vista de la duración: la lectura coyuntural y la lectura extendida en el tiempo.

Casi todas las obras significativas en la historia de la arquitectura nos presentarán esta doble lectura, puesto que cumple con esa especial condición de la obra de arte de ser un objeto históricamente fechado y simultáneamente presente en el tiempo del observador. Pero además, sus propiedades “productivas”, su capacidad de engendrar ideas, corrientes, tendencias, de abrir perspectivas inéditas o de consolidar en una realización concreta un conjunto de ideas dispersas, pueden hacer que trascienda ampliamente el momento de su aparición.

La “duración” de una obra o idea puede ser, por otra parte, continua o sujeta a interrupciones. Puede ocurrir que permanezca oscurecida durante largo tiempo y surja a la atención siglos más tarde, debido a alguna coyuntura histórica favorable, a un cambio en las orientaciones que induzca a los teóricos o a los diseñadores a volver la mirada hacia aquellas creaciones que han producido reflexiones útiles o esclarecedoras para sus preocupaciones actuales². No otra cosa ha ocurrido con el súbito interés despertado en los últimos años por la obra de Piranesi o la de Palladio, arquitecto este último que gozó de enorme

popularidad en sus años de actividad y en el siglo siguiente, para ser casi olvidado luego hasta el presente. La contemporaneidad de la historia se expresa así en esas continuas revisiones y esos continuos olvidos a los que sometemos al pasado, a las valorizaciones y desvalorizaciones, a los entusiasmos y a las críticas, reproches y rechazos.

Bajo esos movimientos – apariciones y reapariciones, permanencias relativas, acontecimientos súbitos – existirían estratos de la realidad arquitectónica que persisten durante tan largo tiempo que subsisten bajo los cambios visibles y pueden constituir elementos de estabilidad o aún de retraso en la evolución.

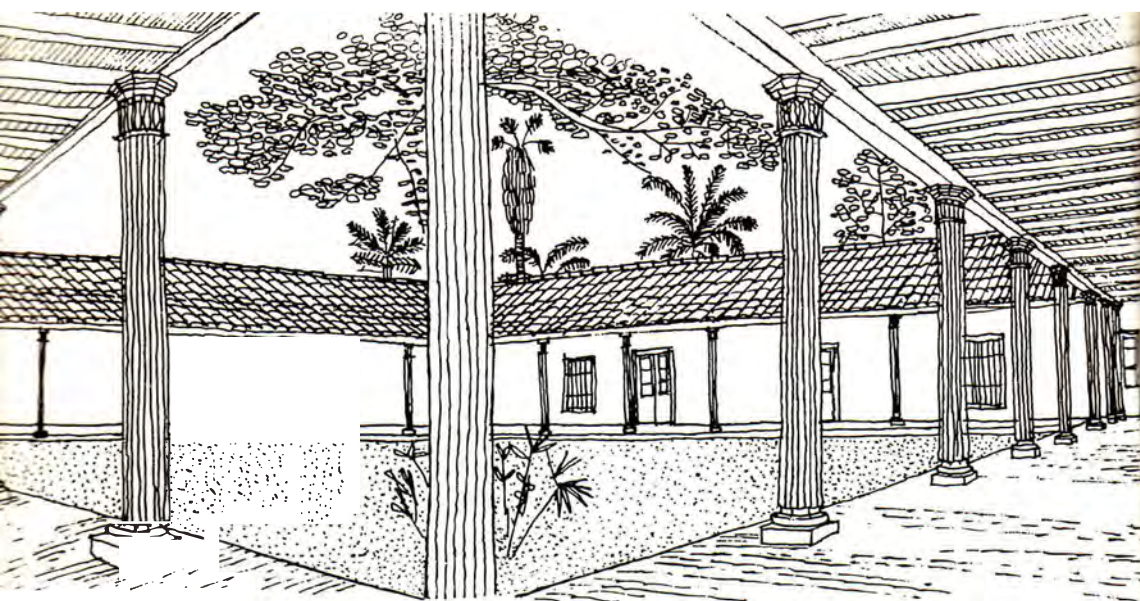
Franco Purini³ habla de la **inercia** que resiste al cambio en la ciudad, y que es “la memoria que las ciudades tienen de sí mismas (...) una memoria necesariamente diversa de la de los hombres que la habitan”. Esta memoria, esta inercia, está constituida, para Purini, por el régimen fundiario, las parcelas catastrales, que resisten durante siglos a distorsiones y traslaciones; por los hábitos de vida de calles y centros de manzana, las predilecciones de la ciudad por cierto desarrollo de calles y plazas, de ubicación de comercios, etc., etc.; por los hábitos constructivos, los materiales usuales, la estabilidad de las formas de trabajo; por restos de demoliciones que sirven de fundamento a nuevas construcciones y modifican la pureza de las tipologías propuestas; por la incidencia de la localización; por la extrema lentitud de las variaciones habitacionales; por las grandes obras colectivas que expresan el sentido colectivo de las ciudades.

Estas observaciones, hechas en función de la vida de las ciudades europeas, conservan en parte su validez para nuestras ciudades. La trama urbana mantiene su esquema original, pero a veces se le superpone una nueva trama, como ocurre en el centro de Córdoba o el de Santiago de Chile con los numerosos pasajes que atraviesan las manzanas originales, creando así un nuevo uso del ambiente urbano totalmente diverso del primitivo, aún cuando la imagen exterior de la trama permanezca aparentemente sin cambios. Las parcelas catastrales, asimismo, han sufrido modificaciones notables en los dos últimos siglos, lo que se refleja en la historia de ciertas tipologías arquitectónicas y su relación con la ciudad.

Pues es también un tema de la larga duración la persistencia de ciertas tipologías – organizaciones espaciales ligadas o no a tipologías funcionales determinadas –, como por ejemplo la centralidad espacial, el ordenamiento en claustros o patios, la agrupación de elementos según ejes ortogonales, la repetición de células iguales, etc., etc. Algunas de estas formas se relacionan generalmente a determinadas tipologías funcionales, como los claustros con la arquitectura religiosa o con la arquitectura educacional – como derivación, por cierto, de un origen religioso –, los ejes ortogonales con los edificios de instituciones públicas, la repetición de células con conjuntos habitacionales masivos, etc., etc.

Si el patio, como centro vital de la composición, se nos aparece desde el antiguo Egipto hasta nuestra arquitectura colonial o cierto período de la obra de Mies van der Rohe, es sin duda posible considerarlo como un rasgo persistente en la arquitectura occidental, un rasgo de larga duración, sobre todo en la arquitectura mediterránea y la emparentada con ella. Si, por su parte, la repetición de células también puede trazarse desde Egipto hasta hoy, podría decirse otro tanto de este tema.

Ahora bien, más de una vez estos elementos estructurales han sufrido modificaciones definitivas debido a los cambios en el parcelamiento de las ciudades; la casa de origen colonial, con su sucesión de patios centralizados en un eje, se partirá para convertirse en la “casa-chorizo” al subdividirse los lotes de la ciudad antigua. Nacerá así una nueva

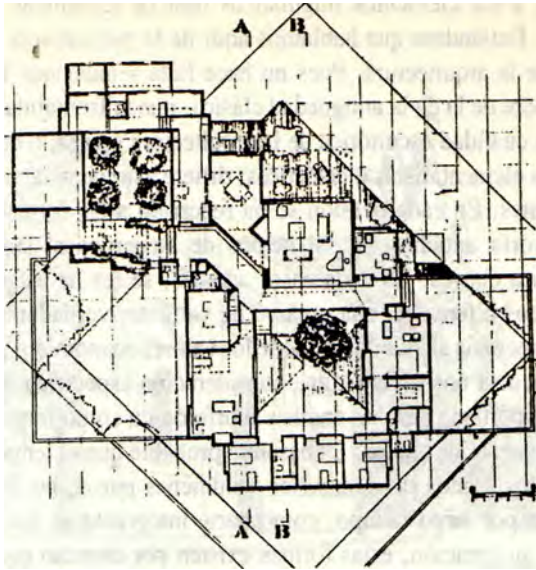


Casa Patronal, el patio. Huilquilemu, Talca, Chile. (De una publicación de la Universidad de Chile, 1981).

tipología, cuya persistencia no podrá ser muy larga en el centro de las ciudades por la densificación y edificación en altura, pero que permanecerá en los barrios y centros menores durante largo tiempo.

En este caso, pues, la duración y el carácter estructurante de las tipologías de ordenamiento espacial están estrechamente ligados al desarrollo de la ciudad que, contrariamente a lo indicado por Purini en su lista de “inercias”, resulta el motor de cambio, el que decreta la muerte definitiva o la profunda transformación de ciertas tipologías incompatibles con la nueva condición urbana. La estructura del parcelario, sin embargo, continuará imponiendo sus leyes a la ciudad en crecimiento, y a menudo se reproducirá en altura el esquema de ocupación del suelo primitivo, como ocurre en tantos edificios, que no son sino “casas-chorizo” apiladas (pero, por cierto, sin el goce del patio respectivo, que se ha convertido en vacío).

La estructura tipológica de la construcción entre medianeras se repetirá, con el resultado lamentable para el paisaje urbano de las altas medianeras ciegas, problema que no se presentaba, naturalmente en la primitiva tipología de uno o dos pisos de altura. Para combatir esta situación, se intenta sustituir la antigua tipología por una totalmente nueva: la de la torre aislada en el terreno, que, en el sentido de la ocupación del lote, se acerca al concepto de la casa aislada – del mismo modo que el edificio entre medianeras se acerca a la tipología de la casa-chorizo –. Pero esta comparación tiene una validez muy relativa, puesto que la casa aislada (**le pavillon**, como se denomina en Francia) es la tipología característica del suburbio y tiene como intención gozar de un jardín que la rodea, con lo que la calle define sus límites solamente por la vegetación; en tanto que el edificio en torres



Rogelio Salmona, Casa Franco: el patio como tema. Tabio, Cundinamarca, Colombia.

es netamente urbano y aspira solamente a gozar de un espacio libre para rodear su volumen. En cuanto a la definición de la calle, tiende a destruir totalmente sus límites abriéndose plazas y levantando el edificio sobre columnas, con lo que el sentido de la calle ligada a la vida urbana desaparece.

Esta tipología, nacida de “acontecimientos” de corta duración, ha alcanzado ya por lo menos una duración media, y parece probable que, mientras se mantenga la estructura central de las actuales metrópolis, ha de permanecer, con variantes más o menos anecdóticas.

La estructura urbana, la trama urbana, sus lentas modificaciones, sus rasgos persistentes – como el predominio de la dimensión horizontal o la indefinición de límites –, constituyen elementos de juicio ineludibles para la comprensión y valoración de los “acontecimientos” arquitectónicos.

Intentemos ahora abordar el tema de las duraciones históricas en el campo de las formas estilísticas.

El lenguaje de la arquitectura clásica pareciera ser un claro caso de larga duración, si se piensa que, en una u otra forma, persiste desde hace más de 25 siglos, con pocos momentos de interrupción que, sin embargo, nunca fueron totales. Pues durante el más importante de ellos, el período de la arquitectura gótica, la arquitectura italiana no perdió totalmente los rasgos clásicos, conservando, a más de formas puramente lingüísticas, proporciones y modos constructivos que hicieron luego aparecer tan lógico el paso a las concepciones renacentistas.

Estas reflexiones son válidas si asignamos al término “lenguaje clásico” una gran amplitud, más allá de una sintaxis más o menos estricta o de un uso más o menos canónico de los órdenes; si aludimos a modos de organización de los muros, al escandido rítmico,

al coronamiento horizontal, a la simetría, a las proporciones que respetan la articulación de los órdenes clásicos, a los elementos lingüísticos básicos (columnas o pilastras, bases y cornisamentos, etc.). Entiéndase que hablamos aquí de la persistencia de un lenguaje y no de una concepción de la arquitectura. Pues no hace falta señalar que la visión perséptica del Renacimiento difiere de la de la antigüedad clásica, que la frontalidad y monumentalidad romana difieren de la cualidad escultórica de la arquitectura griega, o que la versión neoclásica, en sus vertientes elementaristas o eclécticas, difiere asimismo de las eruditas o irónicas revisiones más recientes. En cada ocasión se ha recurrido a las formas clásicas para fines diversos, en su mayoría anti-clásicos⁴, si hemos de atenernos al significado que puede atribuirse a una cultura clásica. En cada caso, además, se les ha asignado a estas formas significados ideológicos diferentes, con un arco de variantes verdaderamente sorprendente, como que va de la democracia al totalitarismo, de los valores económicos a los espirituales⁵.

Esta permanencia nos obliga a una consideración específica de este lenguaje, que ha revelado ser tan importante para un análisis morfológico como lo pueden ser los planos, los volúmenes, los llenos o los vacíos. Es bastante probable que el lenguaje del Movimiento Moderno – esto es, los planos desnudos, los volúmenes puros, las formas ortogonales – permanezcan también por largo tiempo, como parte integrante de los recursos de diseño. A cincuenta años de su creación, estas formas existen por derecho propio en el repertorio corriente y parecen destinadas a persistir. El gusto popular las acepta como sinónimo de modernidad y progreso. Pero es bastante significativo el actual reflujó del lenguaje clásico, que ha invadido gran parte de las puras superficies antes desornamentadas; es aún más significativo el avance del sentido de simetría, que había sido sustituido por los maestros del Movimiento Moderno ya sea por la repetición rítmica, ya sea por los trazados áureos, ya sea por la perspectiva múltiple. La simetría había sido desterrada pues representaba una desviación de la sujeción de la forma a la función, una atadura que contradecía la conquistada libertad de la planta proclamada por Le Corbusier. Una imposición de definir ingresos y fachadas en esta arquitectura que pretendía presentar una visión múltiple e igualitaria.

Este reverdecimiento de los ideales – al menos de las fórmulas – clásicos parece indicar el interés de un “seguimiento” de dichas formas en la historia, sus apariciones y sus eclipses, y el análisis en cada ocasión de las ideologías arquitectónicas y sus relaciones con la ideología epocal. Como ya he advertido, sus relaciones con las ideologías políticas son por demás equívocas o ambiguas. Debería rastrearse por debajo de las formas políticas, en estratos más profundos de la vida social, para descubrir si efectivamente existe algún nexo entre las distintas situaciones en las que aparece el uso de las formas clásicas. Que se presenta periódicamente la necesidad de un ordenamiento pautado racionalmente, fácilmente codificable, parece indudable. Esta forma de articular superficies y volúmenes evita los peligros de desorden visual, y ayuda a eludir las responsabilidades de una libertad demasiado abierta. La arquitectura del Movimiento Moderno proveía de elementos lingüísticos y morfológicos a un nivel general, pero no de una sintaxis establecida, aunque fuera en sus rasgos más elementales, que hubiera permitido una aplicación canónica del lenguaje. Recientemente Bruno Zevi ha intentado hacer una enumeración de esos rasgos, modos de componer que permitirían precisamente dotar al lenguaje moderno de las reglas de que carece⁶, lo cual no dejaría de contradecir a sus propios creadores, que una y otra vez negaron que estuvieran creando un estilo.

La arquitectura moderna corriente cayó así en una mediocridad carente de orden,



El estilo "italianizante": pueblo de Nono, Córdoba, Argentina (dibujo de Alberto Bellucci).

que produjo las informes imágenes de los suburbios modernos. Por contraste, apreciamos hoy la herencia clásica en las sencillas pero ordenadas secuencias de viviendas del siglo pasado o comienzos del presente, en las que las proporciones de las aberturas, los planos de fachada uniformemente ritmados, las exactas relaciones entre llenos y vacíos, hacen que por encima de la mediocridad particular de cada diseño se perciba un orden urbano armónico.

Quizás el lenguaje clásico, junto con el gótico, sean los únicos en la historia de la arquitectura occidental que han elaborado una sintaxis que, a pesar de las variaciones que pueda haber sufrido en sus distintas apariciones históricas, conserva una estructura básica de tal fuerza que le permite subsistir como orden reconocible y reutilizable. Pero el gótico tuvo una sola gran floración histórica, un sólo – aunque largo y variado – período creativo. Cuando reapareció fue ya en forma de "neo", es decir, de revival, y no como ocurrió con lo clásico en el Renacimiento, cuando el antiguo orden sirvió de fuente profunda de renovación artística adscrita a nuevos modos de concepción del espacio. Las formas clásicas, retomadas y reelaboradas creativamente en varias instancias históricas, fueron cargándose de significados y posibilidades, se convirtieron en verdaderas "formas abiertas", aunque ligadas a una estructura que puede ser considerada como de larga duración. El gótico, por el contrario, aparece como "forma cerrada", es decir, forma que no ha sido reelaborada sino que sufrió un desarrollo más o menos lineal; si bien fue crítico en su período final, no por eso se desligó de su base primigenia. Nada hay en el último gótico con relación al primitivo que sea comparable a la ruptura del Renacimiento con respecto a la antigüedad. De ahí que cada nueva aparición del gótico fuera un nuevo "neo", un revival cada vez más débil e imitativo.

Algunas de estas observaciones, las referidas a la larga duración de las formas clásicas, podrían tentar a algunos analistas – y en efecto eso ha ocurrido⁷ – a suponer que tales elementos constituyen la “esencia” de la arquitectura, que son algo así como su expresión natural. Tal tipo de afirmación presupone que toda expresión arquitectónica diferente de aquella considerada “natural” o esencial, carecería de legitimidad y, asimismo, que un solo modo de estructurar las formas arquitectónicas debería adecuarse a la cambiante condición de la sociedad en la historia. La sola aparición de otras formas, aún cuando no alcancen la misma duración, es un desmentido a esa suposición, cuando se logran proponer alternativas a la construcción del entorno humano que satisfacen sus necesidades más profundas. Por otro lado, es evidente que esas formas consideradas esenciales han aparecido en cierto momento de la historia, y forman parte, pues, del desarrollo de la creatividad humana. La categoría de larga duración, a mi juicio, resulta útil para calificar la mayor vigencia en el tiempo de ciertas formas, sin caer en posiciones filosóficas equívocas.

En la arquitectura argentina, y aún en la de América Latina, no sería fácil descubrir casos de larga duración en lo estilístico, puesto que, como se ha dicho, la discontinuidad ha sido una característica permanente en sus expresiones arquitectónicas. Pero es posible, en cambio, detectar casos de reapariciones periódicas de ciertas formas figurativas, y otros de duraciones medias.

Un ejemplo de esto último es lo que los historiadores argentinos han coincidido en llamar el “estilo italianizante”; que no es, por cierto, un estilo propiamente dicho, sino el resultado de la práctica corriente del **geometra** italiano (el equivalente de nuestro constructor), autor de innumerables edificios, principalmente viviendas, a lo largo y lo ancho de del país, durante buena parte del siglo pasado y comienzos del actual. El geometra manejaba un lenguaje de origen clásico – columnas o pilastras, entablamentos más o menos simplificados, ritmos y proporciones – con mayor o menor sabiduría y precisión, como un modo natural y estándar de construir. Era para ellos, y consecuentemente para todo constructor más o menos lego, una lengua corriente que, por lo demás, se aplicaba sobre una fachada que formaba el límite de la calle. Tan unido se halla este modo de construir a la idea de la calle, a la tipología de casa entre medianeras propia del medio urbano, que es frecuente encontrar en plena campaña estas casas “entre medianeras”, aisladas, con su fachada urbana junto al camino, reconstruyendo idealmente la imagen de pueblo o ciudad. Esta imagen urbana de origen mediterráneo diferencia muy claramente la arquitectura popular argentina de esta época de la norteamericana, en la que predomina el modelo rural, la vivienda aislada en el predio, rodeada de jardines o huertas, propia de los países anglosajones. La vocación urbana, pues, es un rasgo de nuestra arquitectura que debe tomarse en consideración, y junto a ella la persistencia de la calle claramente delimitada y ligada a la vida urbana. Este modo de construir, sin embargo, se fue sustituyendo con el advenimiento y popularización de las formas del Movimiento Moderno, y actualmente vemos cómo desaparece poco a poco ese excelente patrimonio, no solo por las demoliciones sino por las “modernizaciones” a que se lo somete⁸.

Un lenguaje – o más bien una imagen – que reaparece periódicamente a lo largo de nuestro siglo, es el de la arquitectura llamada colonial. Hay una primera aproximación alrededor de los años 20 con el surgimiento del nacionalismo – que, se da con pocas variaciones de fecha en la casi totalidad de los países de América Latina – y la consiguiente

búsqueda de una arquitectura nacional, la que se expresa en un variado eclecticismo – neoplateresco, neorenacimiento español, neoarequipeño, etc. – que se acompaña con debates teóricos y el primer reconocimiento del valor de nuestra arquitectura colonial junto con el alegato por la recuperación de sus formas estilísticas y constructivas⁹.

Esta línea de nacionalismo sufrirá una y otra vez la recuperación de formas supuestamente nacionales, y entre ellas será favorecida la memoria de lo colonial, pocas veces, por lo demás, revivido de un modo auténtico. Curiosa y absurdamente, una de las formas más corrientes que toma esta pseudo-memoria es la del chalet californiano, versión popularizada y bastardizada de la arquitectura de las misiones españolas de California. La teja española, la galería, el arco más o menos caprichoso, la planta asimétrica de origen pintoresquista, y los aditamentos simbólicos como aljibes, rejas, ventanas con guardapolvos, parecen satisfacer una necesidad de identidad, una identidad inventada, por lo demás¹⁰. De todos modos, esta imaginaria pseudocolonial debe considerarse como un rasgo recurrente en la arquitectura latinoamericana.

En conclusión, podrían considerarse como rasgos de larga duración, en nuestros países **la traza urbana, la vocación urbana y el sentido vital de la calle**, como así también en Argentina la estructura organizativa básica de la **casa-chorizo** y su derivación en el edificio en altura. Desde el punto de vista figurativo, el estilo italianizante puede considerarse un rasgo de media duración, y la arquitectura de referencias coloniales sería un caso de recurrencia.

Notas

1. Fernand Braudel, op. cit.
2. A este respecto es ejemplar el estudio que Juan Pablo Bonta dedicó a la historiografía del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, rastreando la inclusión o exclusión del tema en diversos textos, las derivaciones entre textos, y el conjunto de operaciones que condujeron a la formulación de una versión "canónica" de la obra. Desde entonces Bonta ha ampliado el alcance de este método, y está produciendo un extenso trabajo con ayuda de la computación.
3. Franco Purini, Luogo e progetto, ed. Kappa, Roma 1976, 1981, p. 25.
4. Dalmacio Sobrón, S. J.. "Clasicismo no-clásico", en *summarios* No. 63, marzo 1983.
5. M. W. "Qué clasicismo es éste", en la misma revista; *La estructura histórica...* op. cit., p. 91.
6. Bruno Zevi, *El lenguaje moderno, guía al código anticlásico*, Poseidón, Barcelona 1978.
7. D. Porphyrios, op. cit.
8. Ricardo Alexander, "Degradación urbana", en *summarios* No. 59.
9. Juan Kronfuss, numerosos artículos en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, 1918/20. Además su conocido libro *Arquitectura Colonial*, recientemente reeditado.
10. He tratado este tema, en colaboración, en "Argentina, mitos sociales y arquitectura" *summarios* No. 100/101. 1986.

4. Centro/periferia/región

El tema de las relaciones entre centro y periferia excede con mucho la cuestión económico-político-cultural que aparece más directamente ligada a los problemas arquitectónicos, cuestión que es apenas la parte visible de un iceberg que penetra muy hondo en la realidad histórica. En la actualidad, la pérdida del valor del centro como fundamento, el deslizamiento del centro hacia los márgenes – y como consecuencia la adquisición de cierta condición central por parte de los márgenes –, podría considerarse como el rasgo más característico de esta relación.

A riesgo de cometer el pecado que algún filósofo achacó a los arquitectos, esto es, el de tratar los conceptos filosóficos en un superficial plano de analogías antes que en sus verdaderos significados, quisiera hacer alguna referencia a orientaciones filosóficas con respecto al tema que nos ocupa, que pueden contribuir a su comprensión más profunda, para lo cual seguiré principalmente la exposición de Gianni Vattimo¹. Examina Vattimo el concepto de nihilismo derivado de las filosofías de Nietzsche y Heidegger, en las que se señala la coincidencia de la crisis del humanismo con el abandono del centro por parte del ser. El ser “disuelve su presencia–ausencia en las redes de una sociedad transformada cada vez más en un muy sensible organismo de comunicación”². Nihilismo es “la situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse a X”³. La raíz de este nihilismo está en la pérdida de los fundamentos, la “acentuación del carácter superfluo de los valores últimos” que, en última instancia, representa la muerte de Dios, según Nietzsche⁴. A esta pérdida de centralidad del ser y al abandono de los valores fundamentales “se reacciona con la reivindicación de otros valores (por ejemplo, los valores de las culturas marginales, de las culturas populares, opuestos a los valores de las culturas dominantes; la destrucción de los cánones literarios, artísticos, etcétera)”⁵.

Los grandes procesos de destrucción de modelos artísticos, arquitectónicos, urbanos llevados a cabo en lo que va del siglo, primeramente por las vanguardias históricas, y luego por el gran movimiento crítico al modernismo en el campo arquitectónico y urbano, encontrarían su encuadre en estas afirmaciones.

También en el arte se produce un desplazamiento semejante; según Michaud⁶, “un gran número de manifestaciones del arte contemporáneo podría consistir en el hecho de hacer pasar al centro (...) lo que generalmente permanece en sus márgenes”. Pero además el arte mismo, según Heidegger, tendría una esencia decorativa y “periférica”⁷: su papel consistiría en crear un fondo antes que un sujeto “fuerte”, ya que ha acabado por ser objeto de una “percepción distraída”.

Agregaré aquí otro proceso de debilitamiento del centro, que concierne a lo urbano. En efecto, la mayoría de las grandes ciudades del mundo sufre desde hace varias décadas un proceso de “descentramiento” (tema que reconocen como propio de su arquitectura algunos de los arquitectos deconstructivistas). Las grandes funciones comunes de la ciudad, las que daban su carácter particular a cada ciudad, se dispersan, abandonan el centro creando una multiplicidad de sub-centros, o “centros en los márgenes”, que por lo mismo dejan de ser estrictamente márgenes y se convierten en centros, pero centros “débiles”, porque no encarnan ya el sentido global de la ciudad, el ser de la ciudad. Podría decirse entonces,

parafraseando las expresiones filosóficas citadas, que el ser de la ciudad abandona al centro y se dirige a X. No es éste el lugar para dilucidar las causas de tales desplazamientos, en los que está presente una transformación que alcanza las más diversas estructuras de la sociedad urbana; me limito a mencionarlo como un elemento más de este general descentramiento que estamos examinando.

Ahora bien, este proceso aparentemente aprehensible y susceptible de ser relacionado con la sociedad posmoderna, es seguramente más complejo y ambiguo de lo que aquí se presenta. Baste solamente considerar la operación de “centralización de los márgenes” que cumplía Borges ya en la década del 20, en plena eclosión del modernismo. Se produjo entonces en Buenos Aires una vanguardia “periférica”, que manejó las estructuras poéticas de la modernidad “traslandando el margen al centro del sistema cultural argentino”, según lo explica Beatriz Sarlo⁸, quien analiza los movimientos poéticos de las décadas del 20 y 30 y señala, en el caso de Borges, la capacidad para elevar los márgenes a nivel de universalidad.

También conviene recordar aquí que hacia 1929 Ortega y Gasset desvalorizaba la noción del centro al afirmar que era un signo de provincianismo por parte de los europeos el considerarse el centro del mundo⁹...

De todos modos, en el período actual parece haberse asumido de un modo más general esta situación de descentramiento, y desde el extremo “marginal” de la relación centro/margen nos corresponde descifrar las contrapartidas de la pérdida de fuerza del centro.

Ante todo, la consiguiente adquisición de algún tipo de centralidad por parte de los márgenes; centralidad débil, porque no es universalmente válida y porque sus fundamentos son valores históricos, existenciales, es decir cambiantes, precederos. Pero centralidad al fin.

Se advierte también que la crisis de los modelos del mundo central ha dado lugar al pluralismo, ha acabado con el monopolio cultural de los grandes países de Occidente, y con ello ha sancionado la legitimación de los diversos proyectos locales, de la descentralización de la modelística – una posibilidad no siempre aprovechada por los actores locales –.

Mientras el centro mantuvo su fuerza los pueblos de América Latina aparecieron obligadamente como marginales en el sistema de producción cultural de la arquitectura. Una no declarada pero aceptada escala de valores colocaba – y coloca aun en buena parte – en el plano más alto las producciones de ciertos países considerados centrales, escala que se afirma y prolonga gracias a la actitud de epígonos que asumen, en su gran mayoría, los productores latinoamericanos. Pero los desplazamientos señalados comienzan a verse reflejados en la producción arquitectónica, tanto en campo teórico como práctico.

Se ha comentado ya el proceso de toma de conciencia de la dependencia cultural por parte de los pueblos antiguamente colonizados, y la consiguiente afirmación de los valores propios. En el terreno de la arquitectura se están forjando los instrumentos, explorando la realidad en busca de valores propios. Algunos ejemplos conspicuos señalan las posibles orientaciones. La obra de Hassan Fathy en Egipto, de Doshi o Charles Correa en la India, de los latinoamericanos Rogelio Salmons, Severiano Porto, Eladio Dieste, entre otros, permite asegurar que existen caminos posibles y fructíferos para tales búsquedas.

Las dificultades que se enfrentan no son pocas: en culturas arquitectónicas insertas en una tradición de discontinuidades, de rupturas, de constantes irrupciones de ideas ajenas en el desarrollo local, no es fácil definir la propia identidad. Se ha recurrido recientemente a la historia. Una nueva y gran atracción por el conocimiento de la propia historia abrió

una vía de reflexión poco frecuente en este medio – haciendo excepción, naturalmente, de los estudiosos de la historia –. Sin embargo, el paso desde el conocimiento histórico al descubrimiento de valores que puedan considerarse propios, en primer término, y luego a la elaboración de orientaciones para el diseño, a partir de dichos valores, requiere una serie de condiciones que van más allá de la investigación o de la postura teórica, y que comprometen directamente la calidad – y el oficio – del diseñador¹⁰. (El presente estudio se propone, precisamente, poner de relieve pautas de valoración que pueden contribuir a orientar la praxis arquitectónica hacia el afianzamiento – o la elaboración – de una identidad regional).

Pese a todos los desplazamientos indicados, la atracción de la producción arquitectónica de los países centrales predomina aún en las culturas locales, y quizás pueda afirmarse que las reacciones se producen hasta cierto punto en los márgenes de los márgenes. Es que la relación centro/margen está signada, en esta época de hipercomunicación, no solamente por la conformación del sistema mundial de producción y consumo de bienes – que ha llevado a ciertos sectores de la comunidad internacional y de las comunidades locales a aceptar el papel pasivo de consumidores de productos sofisticados y productores de los más elementales –, sino por el poder intrínseco de la información, más poderoso en función de su condición de “débil” por comparación con los sistemas de dominio político o económico.

Esta circunstancia coloca mucho más intensamente que en el pasado a las diferentes culturas en la encrucijada entre **universalismo** y **localismo** o regionalismo, entre lo universal y lo particular, entre la necesidad de moverse al ritmo general del mundo y, simultáneamente, permanecer fieles a sí mismas. Las grandes arquitecturas del pasado no estuvieron de ningún modo ajenas al peso de las grandes corrientes universales, y aún de las más directas trasculturizaciones. La arquitectura gótica, la renacentista, la manierista, se difundieron desde centros bien delimitados a las regiones más lejanas, adquiriendo en ellas caracteres propios, producto de la asimilación a un modo de hacer o un modo de ver correspondientes a su nueva sede, llegando a veces – caso del gótico en Inglaterra – a convertirse en expresiones simbólicas de la nueva nacionalidad. La difusión de ideologías, métodos, procedimientos, imágenes, formas lingüísticas ha constituido desde siempre un elemento básico de la trama histórica.

Pero las condiciones de la difusión han cambiado radicalmente en el mundo contemporáneo, y también la relación de poder entre las naciones del mundo. Desde la época en que los maestros del gótico viajaban de uno a otro país llevando sus modos de hacer arquitectura, o luego, cuando los tratadistas difundían los modelos renacentistas o manieristas a los más lejanos países, hasta la actual situación, la magnitud de los cambios cuantitativos ocurrida en los procesos de difusión cultural ha producido una alteración cualitativa fundamental. La aceleración de la historia y de los cambios en la vida social, en las expectativas, en los modos de vida; la multiplicación y el nuevo alcance de los medios de comunicación, que han eliminado distancias y diferencias culturales en cuanto a la recepción de la información; los mecanismos de la sociedad de consumo, que alientan la renovación constante de objetos y formas, decretando obsolescencias y proclamando nuevos valores que muy pronto, a su vez, caerán bajo la ley del consumo, han dado como resultado que el carácter creativo, positivo, enriquecedor, de la difusión cultural, quede muy a menudo sumergido bajo los aspectos negativos de una aceptación pasiva y superficial, por la cual las nuevas formas se superponen a las formas culturales existentes sin entrar en íntima conexión con ellas, simplemente sustituyéndolas e interrumpiendo sus posibles desarrollos.

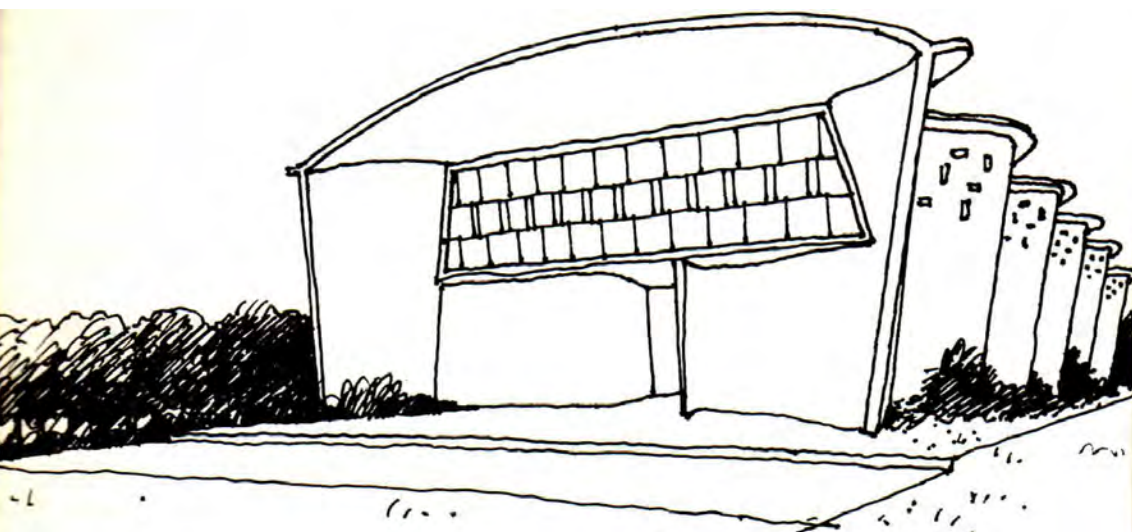
Otro de los efectos perversos del poder de la información es el reduccionismo que opera en la transmisión de la arquitectura y, en última instancia, en la arquitectura misma. Es los medios de difusión, con su magnífica calidad gráfica, reducen la arquitectura construida a una representación recortada de todo contexto, bidimensional, elocuente por el impacto de su imagen – a menudo “construida” por un hábil fotógrafo –. Esta operación reductiva asigna la apreciación de la arquitectura a uno sólo de los sentidos, el de la vista, dejando de lado toda la riqueza espacial, matérica, sonora, ambiental, etc., etc. Pero a su vez este modo de apreciación de la arquitectura alienta a más de un profesional a concebir su obra en términos “fotogénicos”, buscando efectos que quizás sean irrelevantes en la obra construida, pero que podría realzar su presencia en las páginas impresas. El empobrecimiento conceptual y el esquematismo constructivo de mucha arquitectura actual puede tener aquí una de sus causas.

Es también un efecto perverso, una causa de desinformación antes que de información, el desequilibrio que existe entre la calidad y cantidad de información que emiten y difunden los países centrales y los “periféricos”. Una barrera de incomunicación bloquea el intercambio de informaciones entre países marginales, bloqueo que responde a complejas razones, entre las cuales juega un importante papel la persistencia de un sistema de comunicaciones propio del mundo colonial, el cual, luego de casi dos siglos de independencia política para los países de América Latina, continúa privilegiando las relaciones entre antiguas colonias y metrópolis y dificultando el intercambio de las colonias entre sí.

El sistema informativo sirve así para alimentar los mecanismos de consumo – consumo de información y por esa vía consumo de lenguajes, de imágenes, de ideas –, apoyados por la aceptación por parte de la periferia de los productos que vienen avalados por tradición de poder y prestigio, y su contrapartida: el desinterés por los que provienen del mundo considerado periférico y carente de aquellos atributos. Sin embargo, he aludido ya al movimiento que aspira a revertir este tipo de proceso, movimiento que cobra fuerza año a año¹¹.

El conflicto entre universalismo y localismo, entre la adhesión a los modelos centrales que se arrogan la condición de la universalidad, y la formulación de modelos específicos, pareciera reconocer como núcleo del problema a la comentada relación entre reflexión y praxis¹², que aparece quebrada en el caso de los países marginales. En efecto, la pérdida esencial que sufren los sistemas al ser trasladados a nuevos medios es la de sus raíces, la de su inserción en una determinada realidad física y cultural. Las ideologías arquitectónicas, al ser trasladadas, en lugar de aparecer como el resultado de los complejos debates producidos en torno a propuestas y soluciones, en lugar de exhibir su carácter de polémica entre las ideas y las realizaciones, se presentan (o se reciben) como **sistemas cerrados**, como grandes esquemas conceptuales de valor universal y definitivo. Lo que es más, pierden su carácter esencial de **etapa en un proceso** – teoría/praxis/crítica/reformulación de la teoría – para aparecer como estadios finales e irrefutables de la reflexión. En tanto una teoría arquitectónica permanezca abierta al diálogo con la realidad histórica, continuará generando conceptos e instrumentos válidos para operar en esa realidad; pero al romperse ese diálogo se transforma en un cuerpo estéril, incapaz de renovarse a sí mismo o de actuar productivamente en la realidad.

Así pues, estas teorías o ideologías transformadas en esquemas conceptuales más o menos rígidos – en el mejor de los casos –, o en una mera colección de imágenes – más

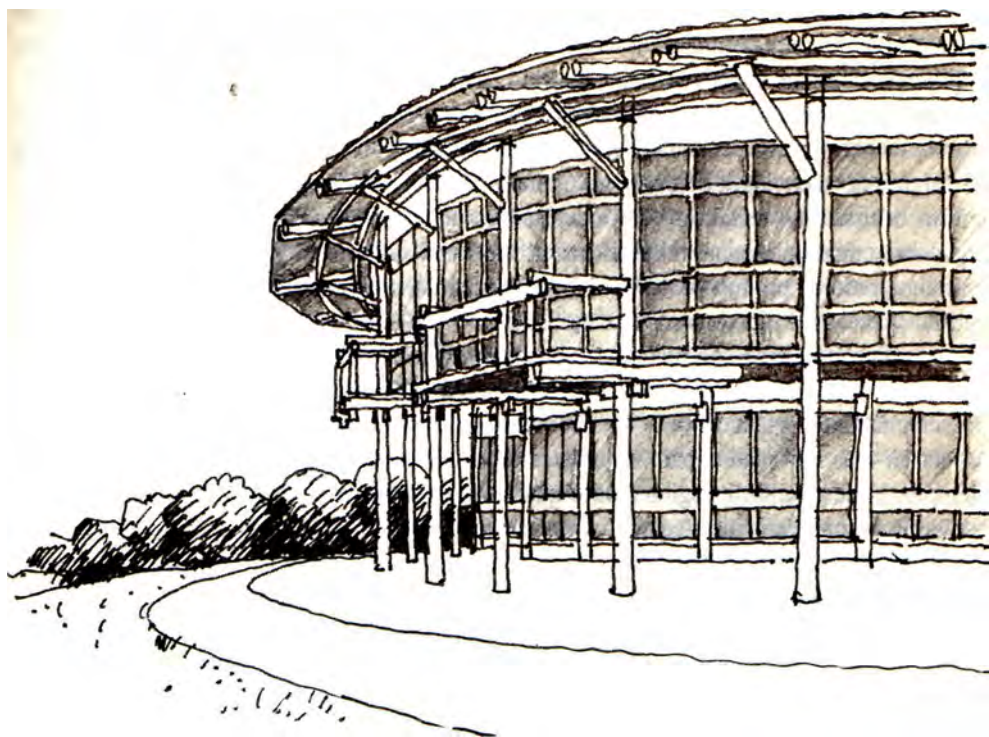


Eladio Dieste, Iglesia de Atlántida, Uruguay.

frecuentemente —, hacen su ingreso en una nueva realidad que, por cierto, no ha participado en su elaboración. Si este nuevo medio posee una tradición arquitectónica más o menos sólida, las nuevas ideas serán probablemente confrontadas con el cuerpo de conceptos o los modos de producción existentes, y en ese encuentro se dará un interesante intercambio y se generarán orientaciones que verifiquen el necesario equilibrio entre el movimiento del pensamiento universal y las particularidades de la cultura local.

Pero si, como ha sucedido en la mayoría de los países periféricos a los centros de poder, no existe una tradición de pensamiento arquitectónico o un grado de autoconciencia suficientemente fundamentado, lo más probable es que el sistema de ideas trasplantado permanezca ajeno a la realidad local, que no sea incorporado en profundidad, esto es, que no eche nuevas raíces. Su propia condición alienada acarreará, a su vez, un proceso de alienación a la cultura a la que se impone por la fuerza del prestigio, alienación entre reflexión y praxis, alienación entre praxis y medio cultural y social. Frecuentemente ocurrirá que aún los temas propuestos a la reflexión repitan, sin mayores variantes, los temas y modos de reflexión del país de origen¹³; ocurrirá asimismo que la praxis aceptará procedimientos o imágenes provenientes de aquella reflexión y praxis ajenas. La propia interioridad perderá una ocasión de consolidarse o fortalecerse, y será arrebatada hacia una pura exterioridad. Este “ser” también habrá abandonado su centro para dirigirse a X...

De este modo para los países de América Latina, con su conciencia cultural a veces vacilante o no suficientemente definida, con su sentimiento de constituir la periferia en el mundo occidental, el traspaso de ideologías arquitectónicas se convierte, demasiado frecuentemente, en uno más de tantos procesos de alienación que a diario sufren en el campo social, económico o político.



Severiano Porto y Mario Emilio Ribeiro, Posada en la Isla de Silves, Amazonia, Brasil, 1979.

Estas cuestiones, como es natural, han sido advertidas en nuestros países antes que en las metrópolis¹⁴. Sin embargo, desde hace algún tiempo se viene considerando en cierta crítica internacional, como una de las tendencias positivas de la arquitectura actual, al **regionalismo**, como una forma de oposición constructiva a las diversas formas negativas del universalismo, por la vía de reforzar o mantener las identidades regionales. El término regionalismo es, sin embargo, extremadamente ambiguo, pues puede referirse a posiciones que fluctúen entre una reinterpretación local de ideas internacionales y un conservadurismo reaccionario de carácter folclórico o populista. Parece, pues, indispensable hallar elementos para una definición que haga posible un uso instrumental del término, sacándolo del terreno de las aspiraciones vagamente nostálgicas¹⁵. Uno de los aspectos a considerarse en esa definición es la discusión de los términos en uso, tema sobre el que volveré enseguida.

Uno de los elementos que pueden colaborar efectivamente a la formación de una arquitectura de sentido regional es el análisis del papel y el carácter de la tecnología y su relación con el concepto de modernidad. En efecto, parece aceptado el hecho de que el grado de “avance” o modernidad de la arquitectura deba medirse por su posibilidad de acceso a la tecnología de avanzada, a la llamada “high tech”. En una reciente entrevista¹⁶, Oriol Bohigas sostuvo que no es cuestión de basar la propia identidad en el subdesarrollo o la pobreza, sino en la lucha por alcanzar la tecnología del desarrollo. Ahora bien, ¿qué debe entenderse en nuestros países por tecnología de avanzada? ¿Las gráciles y monumentales construcciones de Norman Foster o Helmut Jahn, las fabulosas cúpulas de Buckminster Fuller, las sutiles pieles de César Pelli o de Kevin Roche?

La fuerza de las ideas – y de la propaganda – del mundo desarrollado, basada en la ideología de la modernidad, nos ha llevado a dar por sentado que el único camino hacia el progreso es el que esos países han recorrido, aceptando de hecho ese concepto de progreso. Intentamos seguirlo – cada vez desde más lejos – aún después de que se han hecho evidentes sus secuencias desastrosas para el equilibrio del mundo. Por lo tanto, parece urgente definir qué significa “tecnología de avanzada” para nuestros países. En una primera aproximación podría decirse que tecnología de avanzada es aquella que permita, en base a recursos humanos y materiales accesibles, alcanzar, mediante su perfeccionamiento y desarrollo, el más alto grado de productividad para lograr un habitat adecuado a cada región y sus modos de vida, tanto en calidad como en cantidad.

Puede decirse que todos los materiales son universales, tanto los modernos como los antiguos. Pero cada uno de ellos, el ladrillo como el hormigón, la madera como el acero, poseen cualidades y condiciones en su proceso de producción y en su “proceso de uso” que los hacen más apropiados para su utilización en diferentes lugares. En la Argentina, por ejemplo, el desequilibrio regional hace que una tecnología aceptable para Buenos Aires se convierta en una caricatura cuando pretende utilizarse en áreas semi-rurales y, viceversa, que el trasplante de tecnologías e imágenes rurales resulte incoherente y anacrónico en el medio urbano de la metrópoli. En cuanto al desarrollo de sistemas altamente tecnificados, éste requiere tanto de una política exterior estable cuanto de un mercado interno fuerte y de acción permanente, condiciones ambas que en pocos países de nuestra América son usuales.

El uso de los recursos regionales no implica, por cierto, estancamiento ni atraso: lo prueban brillantemente, entre otros, Eladio Dieste, Rogelio Salmona, Togo Díaz, y por cierto Severiano Porto, creador de una arquitectura de gran valor a partir de la tecnología de la madera. La investigación de las cualidades de los materiales regionales, de su adaptabilidad a las necesidades actuales, de su respuesta a las condiciones ambientales, de la existencia de una mano de obra con capacidad para desarrollarse y adaptarse a los necesarios avances técnicos, es uno de los aspectos a acentuar en esta búsqueda de identidad regional.

Hasta aquí he usado sin someterlos a examen los términos “centro/periferia”, “centro/márgenes”. Se trata, sin embargo, de términos cargados de connotaciones, que exigen un cuidadoso debate.

En primer lugar, el par de conceptos centro/periferia conlleva la idea de **dependencia** por la pertenencia de ambos términos a un sistema en el cual el segundo está subordinado al primero, ocupando un lugar secundario, accesorio. Todo lo que se produzca en la periferia se hará en el marco de las decisiones tomadas por el centro; en la periferia serán posibles solamente las decisiones “de segundo grado”, es decir, las decisiones tomadas dentro del marco trazado por los órganos de decisión de primer grado. Los modelos provistos por el centro constituirán la base de todo desarrollo periférico, y en los casos en que esos modelos no puedan ser reproducidos, se conservará al menos la imagen del modelo central, de tal modo de mimar en lo posible el cuadro provisto por el centro.

La aceptación de tal condición requeriría, por una parte, que ella respondiera efectivamente a una situación históricamente cierta, y por otra, que se decidiera renunciar a toda posibilidad de desarrollar una arquitectura apropiada a la región. En cuanto a lo primero, un examen histórico de la arquitectura latinoamericana revela que no ha sido ese

el tipo de relación entre metrópolis y colonias en todas las épocas. Ramón Gutiérrez¹⁷ ha acto que el complejo origen de los modelos españoles de la arquitectura colonial latinoamericana revela unas combinaciones inéditas en el país centro, un nuevo producto destilado memorias, de procedimientos, de imágenes, a su vez modificado para adecuarlo a los ámbitos con sus distintas posibilidades tecnológicas, diferentes entornos urbanos o es, con lo que el resultado final difícilmente se pueda inscribir en una relación modelo/reproducción. Ya en nuestro siglo, la diversidad de las fuentes, el arribo indiscriminado de ornamentación, hacen en general poco reconocibles los posibles modelos, que han sido objeto operaciones sincréticas, casi nunca de repeticiones literales. Quizás solamente durante período del eclecticismo y academicismo se pueda detectar una relación directa entre metrópoli y periferia aun cuando abundan las libres y fantasiosas interpretaciones de los modelos centrales, con la importación de planos, materiales, tecnología, artesanos, etcétera.

Esta desigual relación a lo largo de la historia permitiría pensar que la arquitectura ha representado, más de una vez en la historia, la posibilidad de eludir el peso total del poder central y minimizar la relación de dependencia.

En cuanto al segundo punto señalado, esto es, la posibilidad de desarrollar una arquitectura propia de la región, ha de tenerse en cuenta que el sistema centro/periferia establece una escala de valores que es la del centro, y que servirá para categorizar tanto los productos centrales como los marginales. Así, todo lo que se haga o deje de hacer, todo lo que se piense o se deje de pensar, será necesariamente leído en función de lo se haga o se piense en la metrópolis. El productor de la periferia será juzgado, en el mejor de los casos, como un alumno aventajado; en el peor, como un ignorante incapaz de comprender las sutilezas de la producción central; pero más frecuentemente, será sencillamente ignorado el modo de categorización más despectivo, conocido (aunque no siempre reconocido) apenas en su medio más cercano.

He comentado más arriba de cómo la organización del material histórico por parte de la historiografía central ubicó ineludiblemente fuera de contexto a la producción latinoamericana: el sistema de valores apto para entender la arquitectura central no resultó apto para entender la periférica, pero no se creó un sistema alternativo para ese fin.

De este modo, al introducir la producción de estos países en el sistema centro/periferia, se comete la misma falacia que cuando se juzga un período histórico en función de los valores propios de otro. (La incompreensión y el desprecio por el arte barroco provocado por la ideología neoclásica es uno de los ejemplos paradigmáticos).

El concepto de periferia implica, así, el desconocimiento de la centralidad intrínseca de cada cultura respecto de sí misma, una centralidad “débil”, quizás, como se ha dicho, pero indispensable de reconocer si se pretende llegar a una comprensión de su producción y su carácter.

Estas consideraciones a propósito del término “periferia” son válidas sin mayores cambios para el término “margen”. En ambos casos se trata de marcar posiciones subordinadas a un centro, con una pertenencia adventicia que no les da derecho a participación ni les deja libertad para definir su propio desarrollo.

De estas reflexiones parece surgir la necesidad de sustituir los términos analizados, “periferia” y “margen”, por alguno más adecuado tanto a la situación histórica como a los proyectos de futuro. El concepto de región tiende por eso a reemplazar a los citados en los

estudios de los últimos años. Pues la idea de región, contrariamente a la de periferia, ubica a cada cultura en un sistema que tiene como base precisamente la pluralidad de regiones, sistema en el cual ninguna de ellas ejerce la hegemonía ni puede, por tanto, erigirse en modelo de validez universal. Se verifica en este sistema la pérdida del centro de que hablan los filósofos citados más arriba, y la valoración de las culturas “marginales” en ausencia de valores centrales.

La idea (totalitaria) de una cultura superior es reemplazada aquí por la del **pluralismo** cultural. Los juicios sobre ventajas o desventajas que cada cultura presenta en los diversos ámbitos podrán entrar en otros sistemas – el de la demografía, la climatología, la producción agrícola o industrial, etcétera – dentro de los cuales podrán categorizarse de acuerdo con sus respectivas ventajas o desventajas, pero no serán juicios de valor que permitan calificar o descalificar globalmente a una cultura regional en función de otra. No es necesario en este sistema colocar a la producción de una región en el lecho de Procusto dado por las pautas de los países “centrales” para poder calificarla: el juicio se dirige a un centro propio, y en él distingue valores que quizás no habían sido descubiertos, y disvalores que habían sido confundidos en su significado profundo.

La sustitución de los conceptos de periferia o margen por el de región, el desplazamiento radical del punto de vista – casi una revolución copernicana –, ha permitido a arquitectos, críticos, historiadores, dirigir una mirada nueva, más constructiva y original, a la propia historia, reubicando episodios en la nueva historiografía¹⁸, así como también a la praxis arquitectónica sentando las bases de una teoría¹⁹.

Puede así aceptarse la aproximación regionalista como un modo de entender a la circunstancia local en los más diversos aspectos – modos de vida, tradiciones constructivas y tecnológicas antiguas y recientes, imágenes urbanas, tipologías, etcétera – sin que eso implique la limitación dentro de un localismo estrecho o el congelamiento del desarrollo histórico, sino como un modo de afianzar y construir un mundo cultural sobre modelo propio.

Esta “centralización” de las culturas antes consideradas marginales puede interpretarse de diferentes modos: Kenneth Frampton, que ha contribuido grandemente a lanzar el tema a la mesa de discusiones internacional, la ve como una posibilidad de **resistencia** ante el aparato del mundo postindustrial, como un modo de mantener un núcleo vital sin dejarse absorber por el aparato. Por mi parte, prefiero interpretarla como una **divergencia** dentro de la dirección general de la cultura postmoderna, como un intento de hallar caminos alternativos a los que marca la sociedad global.

La primera sería una interpretación, por así decir, estática: se trata de conservar algo, de atrincherarse ante la invasión de un sistema indeseable; es una posición en cierto modo romántica o nostálgica. La segunda, por el contrario, es una interpretación dinámica, pretende expresar un proyecto: en vista de las restricciones que presenta el aparato de la posmodernidad a los pueblos periféricos para acercarse a los modelos centrales, se abandona esa línea en busca de modelos más apropiados – y posibles – para el cumplimiento de su trayectoria histórica.

Resistir es mantener una situación, crearse un enclave en el interior del sistema para no ser absorbido por él (¿pero hasta cuándo?).

Divergir es salirse del sistema, dejar de lado sus estructuras, emprender rumbos inéditos.

Divergir es desarrollar, a partir de lo que se es, lo que se puede llegar a ser. Probablemente la diferencia entre estas dos interpretaciones proviene de la diferencia de origen de sus sostenedores: desde el centro no puede verse a las márgenes como generadoras proyectos, sino solo, quizás, como refugio. Desde las márgenes todo es – o debería ser – proyecto.

Notas

1. Gianni Vattino, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1987.
2. Id. p. 46
3. Id. p. 23
4. Id. p. 27
5. Id. p. 28
6. Id. p. 78
7. Id. p. 79
8. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires 1920y 1930, Nueva Visión, Buenos Aires 1988, (p. 103).
9. Ortega y Gasset. "Los ámbitos culturales", 1924.
10. A este respecto pueden citarse dos importantes ejemplos: el de Severiano Porto en Brasil y el de Edward Rojar en Chile. En ambos casos los arquitectos formulan su propuesta a partir del estudio del medio cultural y ambiental local. En Severiano Porto, una mayor madurez proyectual le permite llegar sin dificultades a una arquitectura moderna original sin resabios morfológicos folclóricos, en tanto que Edward Rojas está haciendo su arduo y positivo camino en el mismo sentido.
11. Baste citar los numerosos encuentros, bienales de arquitectura, congresos, simposios, etcétera, que se realizan regularmente en diversos países latinoamericanos; los encuentros de revistas de arquitectura, que intenta intensificar el mutuo conocimiento, primer paso para la consolidación de la tantas veces proclamada unidad latinoamericana; y en particular los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), que iniciados en 1985 se han institucionalizado, y consisten en jornadas de reflexión y debate entre arquitectos y críticos, tendientes a orientar la arquitectura latinoamericana hacia la consolidación de una identidad propia.
12. Ver Capítulo "Reflexión y Praxis", en la primera parte de este volumen.
13. Tal lo que ocurrió, por ejemplo, con los ejercicios sobre áreas urbanas desarrollados en un grupo de estudios de Buenos Aires a fines de la década del 70 (llamado "La Escuelita"), evidentemente influenciados por las propuestas teóricas europeas contemporáneas.
14. Hace ya varios años intenté sin éxito introducir un punto de vista regional en el CICA (Comité Internacional de Críticos de Arquitectura), proponiendo una consideración específica para las producciones latinoamericanas. Más recientemente (1983) en un seminario organizado por la Universidad Menéndez y Pelayo en Santander, España, tanto Ramón Gutiérrez como Antinio Toca y yo misma fundamentamos nuestras exposiciones en los valores del regionalismo, lo que fue recibido con total disconformidad por los estudiosos españoles. Sin embargo, pocos años más tarde, la excelente revista de Madrid *A & V*, dirigida por uno de estos estudiosos, Luis Fernández-Galiano, acepta el criterio regional y ha dedicado artículos y números especiales al tema.
15. Mucho se ha avanzado ya en terreno teórico a este respecto. Baste citar el trabajo de Enrique Browne, op, cit., los diversos artículos de Silvia Arango y de Cristián Fernández-Cox, en los que se caracteriza la modernidad posible y deseable para estos países. En los trabajos presentados a los varios SAL puede asimismo hallarse un importante material teórico y práctico sobre el tema.
16. Reportaje a Oriol Bohigas, en *summa*, No. 228, agosto de 1986.
17. Este tema ha sido analizado por Ramón Gutiérrez en diversas conferencias. (ver *Summa* No. 251).
18. Pueden citarse a este respecto los análisis de Silvia Arango con respecto a las cualidades posmodernas de las arquitecturas latinoamericanas de la década del 40; los estudios de Ruth Verde Zein acerca de la arquitectura brasileña después de Brasília; los trabajos de Eduardo Días Comas sobre el significado de la obra de Lucio Costa.
19. La obra teórica de Cristián Fernández-Cox merece citarse a este respecto (Ver *Summarios* No. 126).

5. Tipología

En los diversos textos y propuestas relativos a la tipología pueden distinguirse dos modos fundamentales de entender su papel en la teoría y en la praxis arquitectónica: como **instrumento** o como **principio** de la arquitectura, derivados, el uno, de la consideración histórica del tipo; el otro, de su abstracción del devenir histórico. La tipología como instrumento se utiliza tanto para el análisis como para la proyectación, y tanto en el nivel correspondiente al objeto arquitectónico como en el de los estudios urbanos. Nuestro enfoque se centra en el análisis histórico y específicamente en el que se refiere a la arquitectura.

Algunas observaciones de carácter general se imponen antes de abordar el tema particular: en primer término acerca de las razones por las que aparece el concepto de la tipología en el campo del pensamiento arquitectónico contemporáneo (o mejor dicho reaparece), y en segundo lugar acerca del paralelismo entre este concepto y otras nociones que caracterizan el pensamiento del período.

El ser humano es impensable fuera de la cultura; la cultura es producto humano pero al mismo tiempo el ser humano es producto de su cultura. Cada cultura está definida por una serie de pautas que determinan aquellas formas de comportamiento, aquellas actitudes ante la sociedad y ante el mundo que serán consideradas normales dentro del grupo humano respectivo. Con relación a esas tipologías de comportamiento o de actitudes se establecerá el juicio acerca de las conductas individuales; aisladas de ese contexto, separadas de esos parámetros, las conductas individuales perderían sentido, carecerían de significado cierto. Así, en la Europa feudal una conducta agresiva y un carácter orgulloso eran considerados como repudiables frente a las tipologías de conducta aceptadas para la clase campesina, en tanto que eran altamente apreciados dentro de las tipologías de la clase noble: sin esa confrontación, no sería posible emitir juicio alguno.

Al igual que la conducta individual, todo producto humano, en su carácter de hecho cultural y por tanto histórico, puede entenderse como pertenencia a alguna o algunas categorías generales, sin por eso perder su condición de unicidad, de acontecimiento particular y distinguible de todo otro perteneciente a la misma categoría.

Esta doble condición se presenta en todas las formas de conocimiento, pues todas ellas necesitan de un momento individualizador y de un momento generalizador¹. Pero según el tipo de conocimiento de que se trate, diferirán entre sí los modos en que se relacione lo particular con lo universal². Las ciencias naturales formulan leyes, que constituyen el referente general para la comprensión de lo individual; en tanto que las ciencias de la cultura no admiten leyes, y construyen conceptos generales que caracterizan y ordenan lo particular dentro de lo general, pero no lo determinan³. Así surgen, en las diversas ciencias de la cultura, los conceptos de **estilo**, de **tipo ideal**, de **estructura** y, en arquitectura, de **tipo** y **tipología**.

Ambas instancias, la individual e irrepetible, y la general, mantienen entre sí una relación necesaria: así como lo individual al perder su relación con lo general permanecería en el estado de un fragmento carente de sentido, lo general, a su vez, requiere ser formulado en estricta conexión con las particularidades, a riesgo de convertirse en una abstracción igualmente carente de sentido.

Así, pues, la existencia de conceptos generales, entre los que se cuenta el tipo, corresponde a una necesidad común a las ciencias de la cultura. En períodos como el del Movimiento Moderno, en el que la teoría arquitectónica proclamaba la preeminencia de la invención y la originalidad y la ruptura con los modos tradicionales de entender la arquitectura –y aún con los tipos corrientes de comportamiento social– se dejó de lado la utilización del concepto de tipología, pero lo que se rechazaba en el nivel del análisis teórico se introducía, con una estrictez inusitada en el pasado, en las propuestas proyectuales, en las que el tipo fue reemplazado por el prototipo. (Quizás fue esta misma rigidez la que dificultó su posterior evolución y su continuidad histórica).

La crisis de la ideología del Movimiento Moderno produjo un verdadero estallido ideológico, que tuvo como consecuencia que se abrieran las puertas de la disciplina a conocimientos provenientes de los más diversos campos, de modo que su propia teoría quedó sustituida por otras teorías disciplinares y se desdibujó, hasta perderse de vista, su especificidad. La inexistencia de una teoría arquitectónica que reemplazase a la de la modernidad con una fuerza semejante, así como la pérdida de imagen de la propia disciplina, fueron algunos de los factores que condujeron a la búsqueda de una teoría que recuperara raíces propias – y por tanto se apoyara en el pasado – y que presentara suficiente generalidad como para fundar una nueva orientación ajena a la tradición reciente: esta fue la “arquitectura de tendencia” propuesta por Aldo Rossi.

Así, a la disolución de la instrumentalidad de la disciplina, a la fragmentación creciente de las propuestas arquitectónicas, al predominio de una crítica que desmenuzaba la realidad arquitectónica sin lograr recomponer su unidad, se opuso, con el nuevo racionalismo, un saber con pretensiones de universalidad, que proponía regresar a la “esencia” de la arquitectura⁵. “Pienso en el concepto de tipo como en algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y la constituye”, dice Rossi⁶. “El tipo es constante y se presenta con caracteres de necesidad (...) el tipo es la idea misma de la arquitectura; lo que está más cerca de su esencia. Y por ello, no obstante cualquier cambio, siempre se ha impuesto al sentimiento y la razón como el principio de la arquitectura y la ciudad”⁷.

El tipo es considerado en este caso como principio de la arquitectura. Pero puede entenderse también como **sujeto histórico**, histórico porque resulta de la “destilación”, por así decir, de los elementos fundamentales de una serie de objetos históricos, e histórico, asimismo, porque se inserta en la historia al ser susceptible de aceptar transformaciones, de servir de base a nuevas invenciones, manteniendo sin embargo una continuidad que podría considerarse de base estructural.

En Rossi, como en general en los nuevos racionalistas, la tipología formal asume la totalidad de los significados arquitectónicos. El tipo podría definirse en estos casos por la **red de relaciones** topológicas que dan por resultado una determinada organización volumétrico–espacial y una determinada relación con el entorno.

En las otras tipologías que pueden examinarse en el organismo arquitectónico – y que se comentarán más adelante – es también el rasgo distintivo la red de relaciones que se establecen entre los distintos elementos – estructurales, funcionales, de producción, etcétera –. Y es este modo de entender el tipo lo que lo acerca a otros conceptos creados – o recuperados del pasado – contemporáneamente en otros campos del conocimiento.

Pues no sólo en arquitectura se buscaba una noción generalizadora. Como una reacción ante la creciente entropía que domina al mundo del conocimiento, frente a la dispersión y a la confusión, aparecía la necesidad del orden y la estabilidad – y no otra cosa ocurría en el terreno político, en el que recobraban predominio las tendencias más conservadoras –. Y ante el descrédito de las leyes, se crean – o se recuperan, revisándolos y adaptándolos a las nuevas circunstancias – instrumentos que permitan alcanzar los rasgos más profundos y por tanto más permanentes de la realidad. El concepto de tipo constituye, pues, el paralelo de los otros instrumentos citados más arriba: la noción de estructura que invade los más diversos territorios; el concepto de estilo, largamente “exilado” de la teoría y la crítica arquitectónica y ahora reivindicado; la noción de código, propia de las ciencias de la comunicación, que adquiere una vigencia general; el concepto de larga duración, introducido por Braudel en la ciencia histórica⁸.

Menos directo es quizás el parentesco con los **tipos ideales** de la ciencia histórica (Burckhardt, Max Weber), pues estos, más que una síntesis de elementos de la realidad parecen el resultado de “abstracciones ideadoras”⁹; son instrumentos para investigar y exponer la experiencia histórica, caracterizando momentos históricos determinados. Por lo mismo, no pretende validez universal o vigencia fuera de su ámbito propio. Se aproximan, en realidad, a los **modelos científicos**, al intentar la construcción de imágenes claras y simplificadas para sustituir una realidad empírica compleja con el fin de hacer posible su estudio, que es el modo de realizar modelos propio de las ciencias humanas¹⁰.

Se descubre, en cambio, un grado considerable de paralelismo entre las nociones de tipo arquitectónico y las de **estructura** y **estilo**: pues en todas ellas el acento reside en las **relaciones** entre elementos antes que en los elementos mismos, y en su **desarrollo histórico**. La estructura, según Cesare Brandi, es un sistema de relaciones que describen el funcionamiento de un fenómeno; añade que “una concepción estrictamente sincrónica (de la estructura) es falsa: impone a la realidad un inmovilismo artificioso; la realidad es siempre fluyente”¹¹.

Según Umberto Eco¹², la noción saussuriana de estructura tal como la define Lévi Strauss, presenta “dos afirmaciones igualmente importantes: 1) la estructura es un sistema regido por una cohesión interna; 2) la estructura aparece solamente cuando es relevada comparando fenómenos diferentes entre sí y refiriéndolos al mismo sistema de relaciones”. Para Eco, entonces, “la noción de estructura (...) se identifica con la de código”, y “una estructura es un modelo construido según ciertas operaciones simplificadoras que me permiten uniformar fenómenos diversos desde un sólo punto de vista”. Eco diferencia a continuación un “estructuralismo ontológico de un estructuralismo metodológico”, diferenciación que es en un todo semejante a la que señalamos entre el tipo como principio de arquitectura y el tipo como instrumento – de proyectación, de análisis, etcétera –.

Nuevamente aparece en estas definiciones la referencia al sistema de relaciones; y se agrega una observación de suma importancia, esto es, la existencia de un punto de vista determinado a partir del cual se conforma la estructura, lo cual de por sí implica su concepción como instrumento y no como esencia. Del mismo modo se conforma el tipo, mediante la observación de los objetos de estudio desde un punto de vista determinado; y la multiplicidad de puntos de vista posibles hace tan variadas sus acepciones. De modo que la aparente indefinición del concepto debe considerarse más bien como una condición de flexibilidad, ya que al admitir distintos puntos de partida para relevar el sistema queda en pie el método

de observación (o de construcción del modelo) aunque varíen las categorías ordenadoras; y esta variación hace posible su utilización como instrumento para diversos fines.

En cuanto al **estilo**, encontramos nuevamente esa doble acepción – que para el estructuralismo es lo ontológico y lo metodológico, para el tipo su condición de principio o de instrumento –. El término estilo, nos dice Henri Focillon¹³, “tiene dos significado bien diferentes, casi opuestos. El estilo es un absoluto, un estilo es una variable”. “Por medio de la idea de estilo el hombre expresa su necesidad de reconocerse (...) en lo que tiene de estable y universal, más allá de las variaciones de la historia, de lo local y de lo particular. Un estilo, en cambio, es (...) un conjunto de formas unidas por una correspondencia recíproca ... “. Un estilo, según Focillon, se define por tres componentes: los elementos formales, que constituyen el vocabulario; una serie de relaciones, que conforman una sintaxis; y por último, el desarrollo de este sistema en el tiempo.

El estrecho parentesco de esta noción con la de estructura y la de tipo queda así establecida – siempre que se considere al tipo como un sistema de relaciones y como un producto histórico, que por lo mismo ha de aceptar transformaciones que lo mantengan vigente frente a las exigencias de cada circunstancia histórica, y ha de cargarse cada vez de nuevos significados.

En un capítulo anterior¹⁴ se ha ensayado un paralelo entre las duraciones históricas de Braudel y los objetos del estudio historiográfico de la arquitectura, verificándose que el tipo puede ser el protagonista de una historia estructural, al tener una vida tan larga que se convierte en un elemento de estabilidad frente a la mutación de las demás capas histórica. Del mismo modo que los elementos estructurales de la historia general, los tipos constituyen a un tiempo “sostén y obstáculo para el transcurrir de la historia”¹⁵. Esta “larga duración” es probablemente lo más cercano a la atemporalidad que pueda admitir un historiador, pero le puede proveer de ese nivel de generalidad, de permanencia, que señalábamos anteriormente como indispensable a toda forma de conocimiento: “La totalidad de la historia puede ser replanteada como a partir de una infraestructura en relación a capas de historia lenta: todos los niveles se comprenden a partir de esa semi-inmovilidad”¹⁶.

Una historia basada en los tipos (formales) podría tener un sentido semejante, si se siguiera la propuesta de Ungers¹⁷, de sustituir la historia tradicional por una historia de las ideas arquitectónicas. Ungers entiende por “ideas” los tipos formales, tales como el de los recintos dentro de recintos, que repetidamente utiliza: su “casa para vender”, el Hotel Berlín, el Museo de Arquitectura de Frankfurt. Para una historia de esta naturaleza sería menester considerar la vigencia de cada tipo en determinado período (o períodos) histórico. y controlar los cambios que en ellos se producen, distinguiendo aquellos que por su profundidad indiquen modificaciones culturales relevantes (uno de esos casos sería el de la sustitución del círculo por el óvalo en la planta central, en la época del barroco, por ejemplo).

Llegamos con esto al tema de la **tipología como instrumento** historiográfico. Hemos señalado ya dos campos: el de la historia urbana y el de la historia de la arquitectura. Acerca de la historiografía urbana se hará referencia brevemente a las teorías de Aldo Rossi, para ocuparnos más extensamente de la historiografía arquitectónica. Se ha enfocado el tema de la historiografía urbana a través de los trabajos de Rossi por su estrecha conexión con el tema de la arquitectura, que intentamos tratar específicamente.

“La originalidad de la escuela italiana (en los estudios urbanos) iniciada por Saverio Muratori, reside en el análisis formal de la arquitectura centrado en la relación entre morfo-

logía urbana y tipología edilicia”, afirma Massimo Scolari en un exhaustivo artículo sobre la ciencia urbana¹⁸. Rossi afirma, en efecto, que “entre tipología edilicia y morfología urbana existe una relación binaria, y el poner en claro esta relación puede llevar a resultados (...) extremadamente útiles para el conocimiento de la estructura de los hechos urbanos”¹⁹. Ahora bien, en Rossi la utilización de la tipología como instrumento de investigación de la historia urbana se vincula con su concepto del tipo como principio de arquitectura, a que hacíamos referencia más arriba, y de ese modo análisis y proyectación tienen en la tipología un punto de encuentro, y también arquitectura y ciudad, pues se parte de una teoría de la ciudad fundada en el papel configurador de los tipos edilicios.

La tipología edilicia es estudiada por Rossi en dos aspectos: los que llama área-residencia y hechos primarios²⁰. En ambos casos se refiere a tipologías formales, ya que considera que “las formas mismas en su constituirse van más allá de las funciones”²¹. Así se produce claramente en su pensamiento la inversión de la fórmula “la forma sigue a la función”, indiscutida durante tanto tiempo. Para el análisis de lo que esta postura significa en su aplicación a la proyectación de la ciudad remitimos al artículo de Rafael Moneo citado en (5); lo que interesa a nuestro trabajo es su significado en lo referente a la historia de la arquitectura.

Rossi “no se ocupa de la arquitectura en sí, sino de la arquitectura como componente del hecho urbano”²², para cuyo fin la historia de la arquitectura se limita a la historia de los tipos que construyen la ciudad, considerados en sus aspectos formales. Este modo de aproximación, cuyo valor para la historia urbana no corresponde discutir aquí, aún cuando está lejos de agotar el análisis historiográfico de la arquitectura, subraya un aspecto fundamental para dicho análisis: la íntima relación del hecho arquitectónico con la ciudad.

Sin embargo, antes de proceder a aplicar directamente su enfoque a nuestras ciudades, debe señalarse que esta relación, tal como la entiende Rossi, si bien se ajusta al origen y desarrollo de la generalidad de las ciudades europeas, no se verifica de igual modo en la mayoría de las ciudades de Hispanoamérica. Pues si las ciudades europeas han formado sus estructuras a partir de uno o varios monumentos – iglesias, ayuntamientos, mercados, palacios, etcétera – combinando la presencia del edificio y el espacio que generaba a su alrededor con la topografía del lugar, en la América hispana la gran mayoría de las ciudades crecieron a partir de un rígido esquema ortogonal, en el cual no puede afirmarse que la arquitectura construyera la ciudad o definiera los espacios urbanos; en todo caso, pudo construir **la imagen** de la ciudad.

La arquitectura calificó y dio sentido al esquema, el cual a su vez limitaba el impacto de la arquitectura sobre su desarrollo, y definía inequívocamente los espacios urbanos.

De todos modos, parece establecida la imposibilidad de comprender un hecho arquitectónico separadamente de su contexto urbano, al que ha contribuido en diversas medidas a definir, y el cual a su vez contribuye permanentemente a calificarlo y a determinar su significado. Particularmente importante es este punto de vista para la comprensión de los monumentos religiosos del período colonial hispanoamericano. Durante largo tiempo han estudiado los historiadores estos monumentos incluyéndolos en el contexto tipológico de las obras europeas de las cuales derivaban. En semejante contexto, las obras americanas aparecían como “ciudadanos de segunda”, con el valor muy relativo de unas versiones



México, El Zócalo, con las siluetas de la Catedral y el Sagrario.

provincianas de las grandes corrientes tipológicas universales (entendiendo, claro está, europeas como universales). El desarrollo de conceptos espaciales ligados a situaciones culturales determinadas, la evolución de los estilos, el sucesivo ajuste de las tipologías, todo, en fin, lo que parece caracterizar a la historia de la arquitectura europea, estaba ausente en este conjunto de obras, que se veían aisladas, sin relación de continuidad entre sí, como meros desprendimientos del tronco principal de la cultura arquitectónica. Por tanto, resultaba muy difícil encontrar categorías específicas para ellas, ordenamientos que permitieran establecer escalas propias de valor; a lo sumo, podían ser agrupadas en forma genérica por tipologías funcionales y grupos regionales desarrollados en lapsos históricos más o menos limitados – como los llamados conventos-fortaleza de México en el siglo XVI, o las grandes catedrales del XVIII, o el heterogéneo conjunto del llamado barroco americano del XVIII –, dentro de los cuales no cabía el juicio de valor más allá de una apreciación estética impresionista.

La consideración de estas obras en el contexto de su ambiente urbano, o de su entorno rural, introduce, en cambio, elementos de juicio específicos, que no quedan referidos a escalas de valor ajenas al modo de producción del monumento. La forma en que una catedral de México define un ámbito y se relaciona con él hace cobrar a su espléndida presencia un significado que su esquema tipológico no podría reconocer. Tampoco la iglesia de la Compañía de Cuzco, enfrentada airesamente a la reposada catedral en la antigua plaza incaica limita su significado a la repetición eficaz de una tipología. Otro tanto podría decirse de Santa Prisca de Taxco dominando el pueblo desde la altura, o de Santa Catalina de Córdoba con su elegante silueta enclavada en un medio rural casi salvaje, que le otorga una carga cultural inusitada; o de cada una de las pequeñas iglesias que presiden con dignidad

las plazas de pueblos y ciudades de toda la América hispánica: ejemplos de un mismo tipo, repetido hasta el cansancio en sus rasgos estructurales, logran sin embargo caracterizar el lugar, el que a su vez les asigna una imagen particular e irrepetible.

El contexto tipológico elegido por el historiador, por tanto, puede resultar un instrumento de exclusión – y por tanto de incompreensión o subvaloración –, o bien un instrumento de inclusión y por tanto de justa valoración. La tipología en sí misma no tiene un sentido exclusivista: es su utilización equivocada, la elección de un criterio tipológico errado, la que puede resultar “sectaria” y proviene, seguramente, de una actitud mental sectaria, ya sea consciente o inconsciente, ya sea producto de un estado epocal de la cultura o de una toma de decisión individual.

Corresponde ahora entrar a la consideración de los aspectos no enfocados en la historia propuesta por Rossi, aspectos que son indispensables para interpretar el significado del hecho arquitectónico, más allá de su sentido como hecho urbano.

La tipología como instrumento de la historiografía arquitectónica presenta varias posibilidades de utilización:

- 1) como pauta para la periodización
- 2) como objeto de estudio
- 3) como pauta para el ordenamiento del material histórico
- 4) como base para el análisis crítico–histórico de los hechos arquitectónicos.

La tipología formal, y en particular su aspecto lingüístico, ha constituido la pauta tradicional para la **periodización** de la historia arquitectónica. Al hablar de arquitectura gótica, manierista o barroca, hay una referencia directa a un conjunto de tipos arquitectónicos relacionados entre sí en muy buena medida por sus aspectos formales. El peso de las tipologías lingüísticas es especialmente notable en la definición de las distintas fases de cada uno de estos períodos; más de una vez sus denominaciones aluden a dichos caracteres, como ocurre con el gótico apuntado o el perpendicular en Inglaterra, el flamígero en Francia, etcétera.

También en base a tipologías formales se ha debatido la periodización de la arquitectura posterior a la Edad Media. Varios siglos englobados bajo el concepto de Renacimiento, que implicaba una tipología formal definida, fueron articulándose sucesivamente, primero con el reconocimiento del barroco, luego del manierismo, cuando ciertas obras consideradas como meras desviaciones o aberraciones con respecto a la tipología formal canónica fueron comprendidas como representantes de una actitud artística y cultural propia. Pero la permanencia de ciertos elementos básicos de la tipología formal hace que en ocasiones se considere como una gran unidad todo el período comprendido entre los siglos XV y XVII, como en el estudio de Wylie Sypher, que analiza las transformaciones en arte y literatura entre 1400 y 1700 bajo el nombre de “cuatro estadios del estilo renacentista”.²³

Pevsner intentó periodizar con pautas formales la arquitectura del siglo XIX, más exactamente la llamada arquitectura victoriana, en un seminario dictado en la Argentina en 1960²⁴, intento evidentemente arriesgado, al tratarse de una arquitectura en la que se combinaban las más diversas formas estilísticas. Al parecer, era posible distinguir períodos en los que se utilizaron mayor o menor número de fuentes estilísticas, en los que el peso ornamental sobre las estructuras arquitectónicas fuera mayor o menor. De todos modos, en su libro centrado en el mencionado período²⁵, parece dar por sentada tal periodización, hablando de “primer estilo victoriano y pleno momento victoriano”²⁶, o de que “el estilo

italiano de la primera época victoriana se convierte en el libre cinquecento de pleno momento victoriano ...”²⁷, aunque sin llegar a definir en ningún lugar lo que entiende por estos diversos períodos.

Que la tipología formal – o el estilo si se quiere – sea pauta tradicional para la dización histórica no quiere decir, por supuesto, que sea la única. Un conjunto complejo elementos caracterizantes confluye para determinar tales articulaciones históricas; pero es sin duda la pauta preferencial, la más evidente, aquella en la que pueden leerse más directamente los factores que identifican una realidad histórica.

Las tipologías formales en su aspecto visual fueron tomadas, ya no como pautas periodización sino como **objetos de estudio** – objetos de estudio que debían conducir a comprensión de los conceptos esenciales de la historia del arte – por Wölfflin, en sus **Conceptos fundamentales de la historia del arte**²⁸: sus “formas de ver” pueden parangonarse con los conceptos de “estilo” o su paralelo de “tipo”, por lo demás corriente en la cultura alemana del siglo XIX. En Wölfflin el tipo es resultado del análisis de ejemplos tomados de los períodos renacentistas y barroco, mediante cuyo estudio comparativo establece una teoría acerca de la transición de un momento al otro, a la que asigna un valor generalizado, con el propósito de comprender la evolución del arte moderno al estudiarla en su “momento más plétórico”. Como resultado colateral, liberó al barroco de la valoración negativa que sufría al haber sido juzgado con relación a los cánones renacentistas

Wölfflin se apoya en la teoría de la pura visibilidad para su análisis, dando prioridad a la evolución interna de los estilos por sobre los desarrollos generales de la cultura para la determinación de los conceptos básicos del arte. Resulta así una afirmación de la autonomía del arte, que aparecerá sin duda en todos los casos en los que las tipologías formales alcancen una preeminencia significativa por sobre los demás parámetros de juicio. Los trabajos de Wölfflin constituyeron, pues, en su momento, un importante aporte para contrarrestar a las teorías deterministas de diversa índole, que tenían indudable peso en la cultura estética del período.

Pevsner, por su parte, tomó las tipologías funcionales como **pauta para ordenar** la producción arquitectónica; según el título de su libro **Historia de las tipologías arquitectónicas**, su contenido parecería referirse a toda la historia, o al menos a toda la de la arquitectura occidental; pero en realidad la mayor parte del texto está destinada a la arquitectura de finales del siglo XVIII y al siglo XIX.

Oriol Bohigas, en el prólogo de la edición española de este libro, afirma que la elección de dicha pauta constituye “una toma de partido respecto a la relación entre arquitectura y ciudad, una manera de entender cómo se configura la urbe y dónde radican sus elementos esenciales, los que definen su imagen ...”, al subrayar “aquellos edificios que constituyen la ‘arquitectura civil’, entendidos como puntos de referencia monumental y representativa en la ciudad, como ejes de una organización cívica de la comunidad”²⁹. Si bien el libro puede leerse de ese modo – y es un signo de la riqueza de una obra el que permite múltiples lecturas – tal intención no parece haber estado en la mente del autor. En efecto, cuando Pevsner dictó su citado seminario en Córdoba, según lo indica en el prefacio de su libro, estaba elaborando el tema; y al ser preguntado acerca de la teoría que sustentaba su ordenamiento o su selección, la respuesta fue inequívoca; el estudioso se había propuesto relevar ese patrimonio desdeñado hasta el momento por la historiografía – el seminario versó exclusivamente sobre el siglo XIX – y encontraba que el modo más lógico de hacerlo

era procediendo por tipologías funcionales. No esbozó ninguna teoría al respecto ni, por cierto, mencionó el tema de la ciudad que, por lo demás, hacia 1960 no estaba aún en primer plano en las preocupaciones de arquitectos y teóricos.

Por lo tanto, puede afirmarse que Pevsner eligió el orden con base en las tipologías funcionales porque, como lo afirma en su Prefacio, le permitía “una demostración de la evolución tanto de su estilo como de su función, el primero tema de la historia de la arquitectura y el segundo de la historia social”; y porque ese era el rasgo dominante del período que más le interesaba, en tanto que no lo era el estilo, pauta tradicional de periodización, cuyos cambios, como se ha dicho, el autor se había propuesto definir para el período pero que, por cierto, no podía utilizar como pautas previamente a dicha definición. Uno de los principales acontecimientos en la arquitectura del período había sido precisamente la aparición o redefinición de numerosas tipologías funcionales, consecuencia de las profundas transformaciones sociales, productivas, tecnológicas. Y es sin duda una actitud de buen historiador la de haber elegido ese punto de vista para intentar la comprensión del período.

Pues el historiador no puede imponer a mansalva un esquema a la realidad histórica, a riesgo de deformarla o, sencillamente, de no comprenderla. El esquema ordenador, el recorte que se efectúe sobre la realidad, ha de surgir de la problemática respectiva, y de ese modo el historiador podrá evitar el peligro de forzar los datos de la realidad para acomodarlos a un determinado a priori.

Tal tipo de consideraciones me llevó, al abordar la formulación de un esquema para la historia de la arquitectura argentina destinado a la serie de documentos que publicó la revista **summa**³⁰, a desechar una periodización basada en tipologías estilísticas, entre otras razones, “porque su general origen fuera del país y su adscripción a diferentes grupos sociales hace que se superpongan en el tiempo”, asimismo “porque al no ser creaciones originales de nuestra cultura, no resultan elementos esenciales para la comprensión de nuestra arquitectura”. Se desechó también el tomar como objeto de estudio a obra o autores, porque “pocas veces en nuestra historia se da la aparición de monumentos (...) que hayan constituido semillero de obras o actitudes ante la arquitectura”³¹, y también porque la intención de abarcar la construcción general del entorno me llevó a tratar tanto la arquitectura profesional como la empírica. Por estas razones se decidió tomar como **objeto historiográfico** a las **tipologías funcionales**, en tanto que para definir la periodización se tomaron en consideración las pautas provistas por las transformaciones en el proceso de producción de la arquitectura, en la distribución de la población, en las relaciones de dependencia económica y cultural, etcétera, etcétera, y con ello, nuevamente, juegan como pautas definitorias el predominio, la aparición o desaparición de las diversas tipologías. Estas decisiones historiográficas, así, parecieron las más adecuadas para examinar una realidad en la que las circunstancias externas son tanto más poderosas que la fuerza interna de desarrollo de la cultura, especialmente en el dominio de una actividad como la arquitectura ligada a aquellas circunstancias.

La tipología como instrumento para el análisis histórico constituyó la base para mi trabajo publicado bajo el título de **La estructura histórica del entorno**³². Comenzaré por explicar las razones que en aquel momento condujeron a ese punto de partida.

Al intentar, hace ya casi quince años, la búsqueda de un modo de entender la historia de la arquitectura, la dispersión – o quizás debiera decir la implotión – a que había llegado el concepto mismo de arquitectura, desafiaba cualquier intento de definición precisa. Lejos habían quedado los tiempos en que Pevsner distinguía sin vacilar arquitectura de

construcción (una catedral de un cobertizo)³³, y en los que el objeto de estudio de la historiografía arquitectónica era un “objeto” separado de su entorno o indiferente a él, cuyo análisis comenzaba y concluía en los límites de su propia construcción. Cuantitativa y qualitativamente, los límites del territorio correspondiente a la arquitectura se habían truído. Se había producido “una ampliación en todas las dimensiones imaginables: el crecimiento de la escala (...); la apertura hacia los más variados campos del saber, que a transformar profundamente el carácter de la tradición profesional; la extensión del servicio profesional a los más diversos aspectos de la construcción del hábitat (...); consecuentemente, la eliminación de ‘escalas de valores’ entre las tipologías arquitectónicas”³⁴. Esta fue la situación que me impulsó a intentar un modelo de análisis que, al apoyarse más bien en las relaciones estructurales que en la enumeración y definición de objetos, respondiera “fluidez, apertura, indeterminación”, que aparecían como condiciones relevantes del campo de estudios. Por lo mismo, los objetos de estudio debían llevarse “a una condición suficientemente general como para que sus relaciones pudieran conformar un sistema estructural. A este fin, en lugar de considerar ‘formas’, ‘funciones’, ‘estructuras’, etcétera, pareció conviene trabajar sobre tipologías formales, funcionales, etcétera”³⁵.

Por tanto, la necesidad de utilizar el concepto de tipo surgió para responder a una condición histórica precisa de la arquitectura, en la que sólo una trama de relaciones entre “objetos” de suficiente generalidad, como las tipologías, podía proveer un método de trabajo bastante abarcante como para no cercenar la compleja realidad mediante estrechos esquemas. Pero, para lograr un análisis en profundidad, era necesario ir más allá de los tipos usualmente considerados, esto es, el tipo formal y el tipo funcional, que, como se ha visto, pueden llegar a considerarse suficientemente útiles para el análisis urbano. Si se pretende en cambio, como debe hacerse en un estudio histórico, alcanzar el **significado** propio del objeto analizado, ha de tomarse en consideración al máximo posible de elementos que concurren a su conformación, y de ahí que en el trabajo citado se atendiera, junto a las tipologías mencionadas, a la tipología estructural, la de relación entre la obra y el entorno, la de los modos de empleo de las técnicas ambientales.

Estas tipologías se ordenaron en **series** que a su vez se estudiaron por medio de una **red de relaciones** (el proceso de diseño, el proceso de producción, las teorías arquitectónicas, los requerimientos sociales). Ese ordenamiento en series diacrónicas de índole específicamente histórica, distingue a esta propuesta de los análisis urbanos que, sin dejar de lado la dimensión histórica, ponen necesariamente mayor énfasis en las relaciones espaciales.

El centrar este comentario sobre la utilización de la tipología para el análisis histórico en mi propio trabajo no quiere significar que sea el único o siquiera el principal de los intentos en este campo. Su interés reside, a mi juicio, por una parte en que resulta un testimonio claro de la tendencia general de la cultura arquitectónica hacia fines de la década del 60; y, quizás con una vigencia más permanente, en la propuesta de ese desmenzamiento del tipo y su ordenamiento en series que, al par que obliga a definir con mayor precisión los aspectos tipológicos con los que se está trabajando, permite mediante el análisis de cada objeto, ubicarlo en una red histórica concebida de un modo menos esquemático que la tradicional linealidad, una red basada en la actual noción de que el transcurrir histórico se produce en múltiples niveles, de que las diversas series de acontecimientos se mueven a ritmos diferentes entre sí y que, en ocasiones, retroceden o avanzan a saltos. El encuentro

del haz de las series tipológicas en una obra revela así retrasos, adelantos, anacronismos, que deben atribuirse a diversas circunstancias históricas, entre ellas las actitudes ideológicas propias ya sea de la cultura del momento, de la mentalidad profesional, o del creador individual. Un análisis de esta naturaleza, por tanto, conduce a una consideración crítica del objeto de estudio y a la exploración de su significado, entendiendo como tal el significado cultural³⁶. Al aplicarlo a ejemplos de arquitectura latinoamericana, la forma de desarrollo de las series, sus interrupciones, sus avances más de una vez separados de las reales condiciones del medio, revelan la existencia de una problemática diferente de la europea, que exige tomar en consideración algunos aspectos tipológicos quizás irrelevantes para esta última.

Uno de ellos es el del lenguaje. Cuando se habla de tipo, entendiendo con ello el tipo formal, se considera la organización de partes que guardan entre sí relaciones determinadas, sin entrar a tomar en cuenta las diferentes expresiones lingüísticas de que esa forma esencial puede revestirse. Pues precisamente el tipo se caracteriza por su falta de definición en la expresión concreta, por su disponibilidad; cualquier asociación permanente u obligada que se pretendiera establecer entre un tipo y un lenguaje determinado destruiría esas posibilidades y los convertiría en prototipo.

Por otra parte, el lenguaje permaneció durante siglos unido estructuralmente a la elección de un tipo formal, admitiendo en cada caso un espectro limitado de variaciones. Pero a partir de Durand, del eclecticismo, y, recientemente, de las aventuras lingüísticas del posmodernismo, el lenguaje adquiere una entidad independiente en alto grado, que exige su ordenamiento en categorías o tipos. El lenguaje constituye, pues, uno de los aspectos de la tipología formal a considerar en sí mismo, y en el capítulo siguiente será tratado en particular.

Otra cuestión que requiere una consideración particular es la de la tipología de **relación del edificio con el entorno**. En las ciudades europeas el lento ritmo de las transformaciones permite que se proponga el análisis de los tipos históricos como base para la proyectación de la ciudad, considerándolos como la materia prima más sólida del tejido urbano. En nuestras ciudades en continua transformación y rápido ritmo de cambio, el análisis histórico no puede detenerse en el descubrimiento de los tipos, la descripción de los cambios y la interpretación de las respectivas causas. El juicio histórico, el significado que se asigne a tales tipologías, dependerá de la interpretación de la problemática urbana correspondientemente y de las pautas que el observador considere positivas para el desarrollo de la ciudad de que se trata. El juicio no podrá dejar de tomar en consideración el impacto que la tipología causa en la morfología urbana, su capacidad para crear o para destruir un entorno adecuado para la vida urbana.

En el capítulo relativo a las duraciones históricas³⁷ se ha comentado el tema relativo al crecimiento y densificación de las ciudades argentinas y la nueva relación que se establece entre el edificio en altura entre medianeras y el paisaje urbano, como así también el resultado de la inserción de la nueva tipología en torre, que puede significar la ruptura del relativo orden existente si no se logra proponer un nuevo orden coherente con esa tipología. En ciudades como Quito, en la que el crecimiento del centro comercial y financiero se ha realizado fuera del centro histórico, la tipología de torres aisladas ha dado como resultado un desorden visual inusitado, al haberse difundido el tipo sin un modelo urbano previo adecuado, y al desarrollarse, por lo mismo, una violenta competencia en cuanto a la diferen-

ciación formal de cada nuevo ejemplar. De ahí que “valores” tales como el de originalidad, creación técnica, logro estético individual, no puedan ser determinantes para el juicio o históricos sobre una nueva propuesta arquitectónica en casos como los citados.

Basten estos comentarios para explicar y justificar la anterior afinación acerca modo en que la relación del edificio con el entorno deberá someterse al juicio histórico. Pero hay aun otro aspecto de esta relación que resulta relevante: y es el de las transformaciones el entorno de un monumento puede sufrir en su caracterización funcional dentro de la ciudad. En la ciudad de Córdoba, hacia la década del 40, comienza una transformación que se consolidará en la década siguiente con la aparición de la industria en escala relevante. Esto producirá un profundo cambio en la estructura funcional de la ciudad: la antigua Plaza Mayor, que durante siglos fue el corazón de la ciudad, dejará de serlo. El centro neurálgico de la ciudad se habrá trasladado al cruce de avenidas de gran tráfico, evidenciando la nueva imagen, dinámica, de la ciudad moderna: más adelante se agregará a este centro otro polo de atracción activo, el conjunto de calles peatonales dedicadas en casi toda su extensión al comercio. El antiguo corazón quedará entonces marginado, adyacente a estos centros dinámicos, y en la nueva estructura la Catedral y el Cabildo, otrora símbolos únicos e indiscutidos de la ciudad, cambiarán significado perdiendo ese carácter. La Catedral, manteniendo su indiscutible significado religioso, no será ya el símbolo total de la ciudad, convirtiéndose en un símbolo de valor casi turístico, en un hito caracterizante de una reducida área del paisaje urbano. El hecho arquitectónico, que originariamente contribuyó a construir la imagen de la ciudad imponiendo su propio significado, depende en cada momento, sin embargo, para la determinación de ese significado, del cambiante desarrollo de la estructura funcional de la ciudad. Volveremos más adelante sobre otros aspectos del tema del significado.

Una de las series tipológicas cuyo desenvolvimiento es más significativo para la comprensión de la historia de la arquitectura en nuestros países es la de **tipologías estructurales**. Aún en los países desarrollados, los cambios en las tipologías estructurales no se producen en una exacta correlación con el progreso tecnológico del medio. Reyner Banham lo señaló documentadamente en una serie de artículos, hacia 1960³⁸, denunciando el retraso de la arquitectura con respecto a la ciencia y la tecnología contemporánea. La situación era de retraso, producida por una ideología profesional conservadora, según Banham, como causa principal.

En nuestros países, a diferencia de lo indicado por Banham – y siempre que la confrontación se realice con las condiciones locales de la tecnología y no con las condiciones reinantes en los países desarrollados – se descubrirá con sorpresa que, a menudo, las tipologías estructurales se plantean en adelante con respecto al estado general de la tecnología y la producción. Puede ocurrir entonces que aparezcan inesperadas e ingeniosas soluciones en las que se adapta la nueva tecnología a la situación real de la producción; o bien que, en contraste con la sólida consistencia de los ejemplos europeos o norteamericanos, el resultado sea la precariedad o la ineficiencia: muros cortina que no son tales y no cumplen adecuadamente sus funciones, sistemas de prefabricación que fracasan por deficiencias técnicas o financieras, construcciones que se deterioran rápidamente por utilizar materiales que no resisten a la crónica falta de mantenimiento, etcétera, etcétera.

Este desfase se debe, en general, a la utilización de tipologías estructurales adscriptas a determinadas tipologías formales que, por influencia de las culturas arquitectónicas dominantes, sustituyen arbitrariamente a las existentes, sin que la tipología funcional lo exija

o sin buscar soluciones propias de las posibles exigencias. Se acaba persiguiendo, antes que realización tecnológica integral, una **imagen tecnológica** de avanzada.

El análisis de las relaciones entre estas series – estructurales, formales, funcionales, de tratamiento ambiental – conduce así a desenmascarar la dependencia cultural que frecuentemente ataca tanto a profesionales como a comitentes, y puede asimismo ayudar a descubrir orientaciones positivas, dirigidas hacia el logro de una cultura arquitectónica libre de lazos coloniales.

En conclusión, puede afirmarse que la fuerte incidencia de los factores políticos, económicos, sociales, territoriales, y la carencia de un desarrollo interno sistemático de las tipologías, diferencian profundamente el carácter de una historiografía latinoamericana de una europea. La utilización del instrumento tipológico parece adecuarse a su problemática, siempre que, como se ha intentado señalar aquí – del mismo modo que para los demás instrumentos del pensamiento historiográfico – se aparte de los modos de utilizarlo para el análisis de las arquitecturas de los países centrales y se exploren en cada ocasión nuevos usos para el antiguo instrumento.

Notas

1. Renato de Fusco, *Historia y Estructura*, A. Corazón, Ed. Madrid 1974, p. 31.
2. Ernst Cassirer, *Las ciencias de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942, p. 107.
3. id. p. 113.
4. La hija de la familia Jaoul narra, en su edad adulta, los cambios que Le Corbusier introdujo en los modos de vida de su familia, en una entrevista publicada en "Les maisons de l'enfance", *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 204, set. 1979, transcrita en parte en sumarios, no. 53, marzo de 1981, p. 172.
5. Rafael Moneo, "De la Tipología", en sumarios n. 79.
6. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, ed. G. Gili, Barcelona 1971, p. 67.
7. Id. p. 69.
8. Ver cap. "Las duraciones históricas", p.
9. Ernst Cassirer, op. cit. p. 20.
10. Id. id.
11. Cesare Brandi. *Struttura e Architettura*, Einaudi, Turin, 1967.
12. Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milán 1968, pp. 46 sqq.
13. Henri Focillon, *Vie des formes*, 1934. La cita es de pp. 64 sqq de la ed. italiana, *Vita delle forme*, A. Minuziano, Milán 1945.
14. V. capítulo "Las duraciones históricas".
15. Fernand Braudel, op. cit. p. 70.
16. id. p. 74.
17. "La historia de la arquitectura debería ser vista como una historia de ideas, y no (...) como una enumeración cronológica de estilos. Las ideas arquitectónicas (...) son independientes del tiempo y del espacio y existen solamente en un nivel conceptual. (...) La historia de la arquitectura debería convertirse en un texto vivo de ideas para un desarrollo futuro en el sentido de su continuación y perfeccionamiento", O. M. Ungers, en "The doll within the doll, Incorporation as an architectural theme", en *Lotus* 32, 1981, p. 21.
18. Massimo Scolari, "Un contributo per la fondazione di una scienza urbana", en *Controspazio*, julio/agosto 1971.
19. Aldo Rossi, op. cit. p. 101.
20. id. p. 143.
21. id. p. 144.
22. id. p. 186.
23. Wyliw Sypher, *Four stages of Renaissance Style*, Doubleday & Co. Nueva York 1956.
24. El seminario se dictó en Córdoba para el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura.
25. Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, G. Gili, Barcelona 1979; edición original, Princeton, Univ. Press, 1976.
26. id. p. 55.
27. id. p. 253.
28. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid 1952, Edición original, 1915.
29. Oriol Bohigas, Prólogo al libro de Pevsner citado en nota 25.
30. La serie se publicó en summa, con el título summa/historia, entre 1974 y 1977, recopilada luego en forma de libro, con el título de *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, en sucesivas ediciones: 1978, 1980, 1983.
31. *Documentos...*, p. 15.
32. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, 1977, 1985. Nos parece útil repetir los fundamentos de dicho trabajo por hallarse agotada la edición desde hace varios años.
33. Nikolaus Pevsner, *Esquema de la arquitectura europea*, Introducción.
34. *La estructura...*, p. 39.
35. id. p. 61.
36. Marina Weissman, "El significado de la arquitectura: una propuesta de análisis", en sumarios No. 5, febrero/marzo de 1977, p. 27.
37. Ver p. 50.
38. Reyner Banham, en *Architectural Review*, números de febrero a mayo inclusive, 1960.

6. Lenguaje

Los lingüistas aceptan, en general, la naturaleza arbitraria del signo, pero aun Saussure, que plantea dicho principio, admite que esta arbitrariedad tiene grados y que el signo puede ser relativamente motivado. Si el principio irracional de la arbitrariedad del signo se aplicase sin restricciones “llegaríamos a la complicación suprema; pero el espíritu logra introducir un principio de orden y de regularidad en alguna parte de la masa de los signos, y ese es el papel desempeñado por lo relativamente motivado”¹. Ahora bien, Lévi-Strauss, luego de examinar numerosos sistemas de análisis y diferenciación utilizados por pueblos llamados primitivos, afirma que estos, por el contrario, van de la motivación a lo arbitrario: “los esquemas conceptuales son forzados constantemente para introducir elementos tomados de otras partes; y (...) estas añadiduras acarrear a menudo la modificación del sistema”².

Algo análogo parece ocurrir con el desarrollo de los lenguajes arquitectónicos: pilastras, columnas, entablamentos, nervaduras, etcétera, etcétera, nacen como elementos de un sistema motivado por la estructura portante, cargándose luego arbitrariamente de formas “tomadas de otras partes”: elementos vegetales y animales recubren y conforman capiteles y frisos, se multiplican innecesariamente las columnillas en los pilares góticos, el perfil de los cornisamentos se complica, y el sistema íntegro, en fin, sufre variaciones en sus proporciones, en la disposición de sus partes, en su sintaxis. Llega así un momento en que el sistema ha abandonado toda relación más o menos directa con la estructura portante y se utiliza para fines diversos, no estructurales: ya sea el de aludir a una estructura existente o no, o el de estructurar formalmente espacios o muros, o, por fin, separado totalmente de la motivación original, el sistema se convierte efectivamente en signo arbitrario, en signo que se significa a sí mismo con toda la carga de connotaciones relativas a su origen cultural, o con las connotaciones recogidas durante su recorrido autónomo por la historia.

La producción del signo, la elaboración del lenguaje, está en manos de grupos de decisión, es lo que Barthes llama una logotécnica. El sistema de signos no es elaborado por la “masa parlante”, nos dice Barthes, y nos atreveríamos a agregar que tampoco los anhelos y las nostalgias, las aspiraciones y los sueños lo son. Es como si la materia de los sueños les fuera provista por los grupos de decisión. Así ocurrió con los mitos sociales de progreso y libertad que se representaron con la sustitución de los altares barrocos por los neoclásicos, o el mito del origen étnico puro materializado en el retorno de la arquitectura a lo hispánico: propuestos a la “masa parlante”, fueron aceptados y adoptados por ella. El grado y la rapidez de la aceptación dependen, sin duda, del acierto con que los grupos de decisión interpreten tendencias existentes o potenciales de la masa hablante.

En la historia más o menos anónima de los signos arquitectónicos hay momentos perfectamente definidos por creadores individuales. Recordemos solamente a Brunelleschi, quien produjo una verdadera revolución lingüística al codificar las relaciones espaciales a través de la racionalidad de la visión perséptica, fijando una construcción intelectual del espacio que dominaría el arte occidental por más de cuatro siglos³. Las alusiones estructurales o históricas pasan aquí a segundo plano: lo importante es este modo de concebir el espacio

y la "gramática puramente métrica (que hace) constante el uso de los elementos individuales y conceptualmente secundaria su individualización ..."⁴.

La historia del desarrollo del lenguaje en la arquitectura occidental está jalonada de estas experiencias personales o de grupos artísticos, que precipitan o condensan formas de interpretar la realidad propias de la cultura de una época. Para una visión global de sus transformaciones conceptuales podría intentarse una analogía con el análisis que hace Michel Foucault del lenguaje literario. En **Las palabras y las cosas**⁵ Foucault afirma que en el siglo XVI las lenguas estaban en una relación de analogía con el mundo, más que de instrumentos de significación; esto es, que se superponían en ellas su valor de signo y su valor de "dobles" de la realidad. Esa identidad entre el signo y el significado tiene como transfondo el concepto de la existencia de un texto originario, "las marcas de la Naturaleza", que le sirven de fundamento. La lengua no hace sino hacer legibles esas marcas naturales. En cambio, en los siglos XVII y XVIII se distinguirán ambos términos, el signo y el significado, y se planteará la cuestión de cómo puede un signo estar ligado a aquello que significa: el análisis se centrará entonces en la **representación**. La literatura está constituida por un significado y un significante; el lenguaje no es ya algo inscrito en el mundo, no es algo originario, sino que vale como discurso, vale porque significa. En el siglo XIX la literatura busca su autonomía, y retorna de la función representativa a su propia forma, el lenguaje se saca a luz en su propio ser: pero ya no está, como en el Renacimiento, esa palabra primera, originaria, que fundamentaba el discurso. "La profunda pertenencia del lenguaje y el mundo se encuentra destruida (...) Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo está destinado a ver, y solamente a ver; el oído solamente a oír. El discurso tendrá por tarea decir lo que es, pero no será nada más que lo que dice (...) Ahora el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. Es el recorrido de ese espacio vano y fundamental lo que traza día a día el texto de la literatura"⁶.

De modo análogo podría observarse que la arquitectura renacentista construía un orden espacial que tenía su fundamento primero en un orden universal; la visión perséptica, así como las convenciones del lenguaje clasicista difícilmente pudieron haber tenido tal peso histórico si hubieran sido tan solo un artificio formal. La arquitectura del barroco y la del clasicismo francés, por su parte, representaban un orden social y se expresaban mediante signos que se referían a fuerzas sociales (el reino, la iglesia) presentándolas con elocuencia; la retórica desempeñó aquí un papel preponderante que no tuvo en el primer renacimiento.

Ya en el siglo XVIII se descubre la relatividad de los lenguajes y las costumbres, y la obra de Fischer von Erlach "vale como crítica activa del concepto de lenguaje como estructura transparente del significado", así como Piranesi, en el Campo Marzio, "demuestra que el único significado al que puede referirse toda aquella casuística paradójica es la geometría pura, en el absoluto vacío semántico que la caracteriza"⁷. Según Tafuri, Piranesi habría tratado de destacar el nacimiento de una arquitectura carente de significado, en tanto que en la arquitectura victoriana se habría llegado a la impotencia del significado. En ese momento, en efecto, el lenguaje se independiza, intenta ser portador de su propio significado y, como en la literatura, crece "sin punto de partida, sin término y sin promesa...".

Por un momento, en la primera parte del siglo XX, pareciera que se intenta recuperar esa función universal del lenguaje; es un lenguaje nacido en las artes plásticas, pero no obstante aparece unificado con lo que se sueña como orden universal. Las cualidades de uniformidad, simplicidad, anonimato, reducción total de la expresividad individual, están

en la base del ideal social como en la del lenguaje de la arquitectura. Pero el intervalo no durará mucho: destruida la esperanza en la construcción de ese mundo ideal, se destruyó una vez más la íntima unidad del lenguaje. El fragmentarismo, el collage; el extremo formalismo del lenguaje que experimenta consigo mismo; el rigorismo del objeto “mudo” frente a la apelación a las infinitas memorias: el signo lucha sin éxito por recuperar significado, atrapando aquí y allá fragmentos olvidados. Pero nada parece detenerlo en su proliferación sin término y sin promesa...

El análisis del lenguaje arquitectónico puede enfocarse desde distintos puntos de vista; consideremos las perspectivas **morfológica, funcional** y la de su **referente**.

Desde un punto de vista **morfológico** pueden distinguirse dos tipologías lingüísticas básicas: una que podríamos denominar **estructural** y su opuesta que llamaremos **a-estructural** o de **superficie continua**. La tipología lingüística estructural es propia de la arquitectura europea durante casi toda su historia, salvo quizás ciertos momentos del barroco, hasta el advenimiento del Racionalismo. Es un lenguaje que subraya – o directamente produce – la estructuración del espacio, cumpla o no las funciones de señalar elementos constructivos, o aun cuando, como en el Manierismo, contradiga las funciones lógicas de los elementos constructivos: pues aún en ese caso cumple con el cometido de ordenar y escindir el espacio. Se ha comentado ya la creación de un orden espacial por Brunelleschi, orden en el que el lenguaje desempeñó un papel fundamental.

Una tipología a-estructural, por el contrario, anula toda articulación y destruye toda referencia a una organización racional – constructiva – del espacio. El horror vacui sustituye al ritmo ordenado de líneas de fuerza y superficies de cerramiento, la distinción entre el soporte y lo soportado es negada, y la fantasía, librada de toda constricción, campea libremente. Tal es el caso de la arquitectura bizantina y el del llamado barroco hispanoamericano.

En las grandes construcciones religiosas de la América hispánica del siglo XVIII – y en muchos casos también en la luso-americana – el uso de esta tipología lingüística fue determinante para el significado de las obras. Sin producir intervenciones estructurales en un tipo – casi podría decirse un prototipo – de organización espacial y estructural, que se mantuvo sin mayores variaciones a través del tiempo y del espacio, se transformó el significado del espacio. La nave única cubierta con bóveda de medio punto o con armaduras de madera, el crucero cubierto con cúpula, la planta en cruz latina poco acusada, la articulación de la nave en tramos apenas insinuados, fueron los rasgos de la composición espacial; la portada enmarcada por dos torres constituyó a su vez el modelo exterior. Pero esa concepción espacial infinitamente repetida fue tratada en cada caso con tal variedad de recursos, que difícilmente podrían confundirse dos ejemplos entre sí. Basta pensar en Santo Domingo de Puebla o en el Sagrario de Quito, en San Francisco de Lima o en Santa María Tonantzintla, en la iglesia de la Compañía de Córdoba o en la de Arequipa, para advertir los cambios de significado, las fuertes caracterizaciones culturales, las referencias históricas y regionales que se desprenden de la observación – o del impacto – de los tratamientos de las superficies.

La elaboración de los conceptos espaciales, que desempeña un papel fundamental para la comprensión de la arquitectura europea, pierde aquí valor en lo que a su estructura se refiere, para centrarse exclusivamente en un tratamiento que, a diferencia del europeo,

no ha nacido junto con la estructura, ni siquiera ha derivado de ella indirectamente, sino que es el recurso único de que dispone el artífice local para expresarse frente a una estructura que, por razones técnicas, institucionales y culturales, no está en condiciones de cuestionar o de interpretar con libertad, por lo que no intenta siquiera elaborar nuevas versiones a partir de ella.

La tipología original pasa así de ser un concepto espacial significativo en sí mismo a ser un mero soporte para la nueva expresión, una especie de contenedor neutro, con una neutralidad debida a su repetición no cuestionada, aceptada como un dato “natural”, que señala, no obstante, los límites de la dominación cultural y los estrechos márgenes del posible cuestionamiento.

Modernamente volvió a utilizarse esta tipología lingüística en un infructuoso intento de lograr una expresión nacional en la arquitectura moderna mexicana, en la biblioteca de la Ciudad Universitaria de México; un volumen corbusierano se revistió en todas sus caras con una superficie decorada continua. En el modelo original no existía articulación alguna en estos planos delimitantes del volumen, pero el volumen mismo respondía a la condición de abstracción que caracterizó a la arquitectura racionalista. La transformación de ese volumen puro en un múltiple fresco no consiguió borrar su carácter originario, pues, a diferencia de lo ocurrido en las experiencias antes citadas, el lenguaje no adquirió suficiente densidad como para transformar en profundidad el significado de la obra.

Es que esa tipología lingüística tenía sin duda una raíz cultural y un significado como expresión de un modo de concebir el mundo, profundamente diferentes de los que correspondían a la mentalidad europea y seguramente diferentes, también, a los del americano moderno, heredero demasiado indirecto de las culturas indígenas. El lenguaje estructural representa un pensamiento que se maneja con métodos racionales, que tiende a lo analítico, y por tanto a articular y distinguir antes que a unificar indiscriminadamente. El pensamiento de las culturas indígenas manejaba diferentes métodos de articulación y análisis, con su propia racionalidad seguramente incompatible con la europea. Esa unidad inclusivista, ese gran fresco del mundo en el que caben por igual lo sublime y lo monstruoso, lo sagrado y lo cotidiano, lo usual y lo exótico – y no clasificados como en el mundo de las catedrales góticas, sino mezclados e imbricados unos en otros – fue quizás una expresión de aquellos siglos en los que la cultura local entraba en contacto – o mejor dicho en colisión – con la cultura europea. Dos modos de pensamiento, dos modos de concebir el mundo, la sociedad, y el sitio del ser humano en ellos, confluían en esos monumentos sagrados para unos y otros, pero de una nueva manera reflejada en el sincretismo del nuevo culto así como en el sincretismo del resultado arquitectónico.

Sin embargo, no puede dejar de considerarse aquí la particular situación de la cultura española, que durante varios siglos había logrado reunir en una compleja unidad los modos expresivos del mundo árabe y el cristianismo, y que conservó esa admirable capacidad de pasar sin fracturas de uno a otro universo cultural, de uno a otro lenguaje artístico, hasta poco tiempo después del encuentro de las tierras americanas. La herencia de la arquitectura española, pues, no parece haber sido incompatible con las condiciones que presentaba la nueva circunstancia.

Ha ocurrido también, por el contrario, que una tipología estructural sustituya a una a-estructural: es el lenguaje que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se extendió en la Argentina por todo el país para la arquitectura doméstica, tanto urbana como rural,

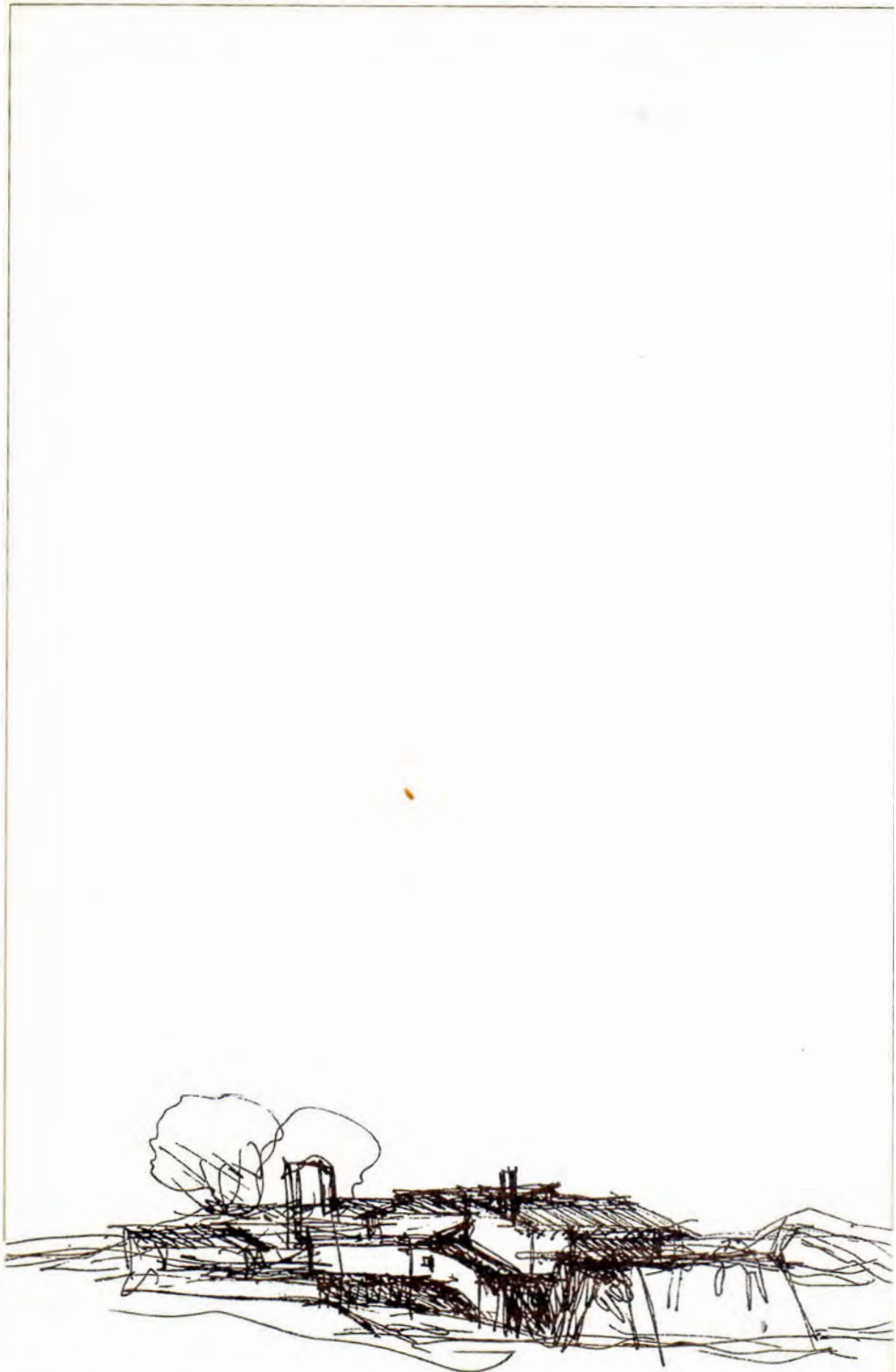
desplazando la imagen del mundo colonial, y al que se ha llamado de “arquitectura italianizante”⁸. El término “italianizante” se aplicaba en Inglaterra a la arquitectura derivada del Renacimiento italiano, que se utilizó especialmente para palacios y villas⁹, pero aquí la derivación es mucho más lejana. Como ya se ha dicho, es la obra del “geómetra” y se trata de unas formas simples, en las que las fórmulas del clasicismo italiano se reducen al ritmo que las pilastras marcan en los muros, mientras un zócalo y un cornisamento simplificados reconstruyen, mal que bien, las proporciones de los órdenes clásicos. En tanto que las fachadas características del período de la dominación hispánica, de derivación árabe, concentraban en el acceso la mayor expresividad decorativa, dejando el resto del cerramiento ya sea como muro ciego o con aberturas, pero sin una articulación sistemática. La variación en la calidad de soluciones italianizantes es muy grande, pues dependió de la pericia del artesano que tocó en suerte en cada caso. Y es tanto a la procedencia de estos artesanos como a los rasgos formales a lo que alude la denominación.

Más de una vez las fachadas italianas se aplican a viviendas ya existentes, de tipo colonial, y el cornisamento sirve entonces para ocultar la cubierta de tejas, además de introducir el nuevo ritmo en el muro. Pero aquí conviene ya analizar otro aspecto de la cuestión: el de los **referentes** del lenguaje. Desde este punto de vista podrían distinguirse diversos tipos de lenguaje: aquellos que poseen un referente **histórico**, los que tienen referencias **naturalistas**, o referencias **tecnológico-constructivas**, o bien aquellos que evitan todo referente adhiriendo a un origen puramente **geométrico** o **abstracto**.

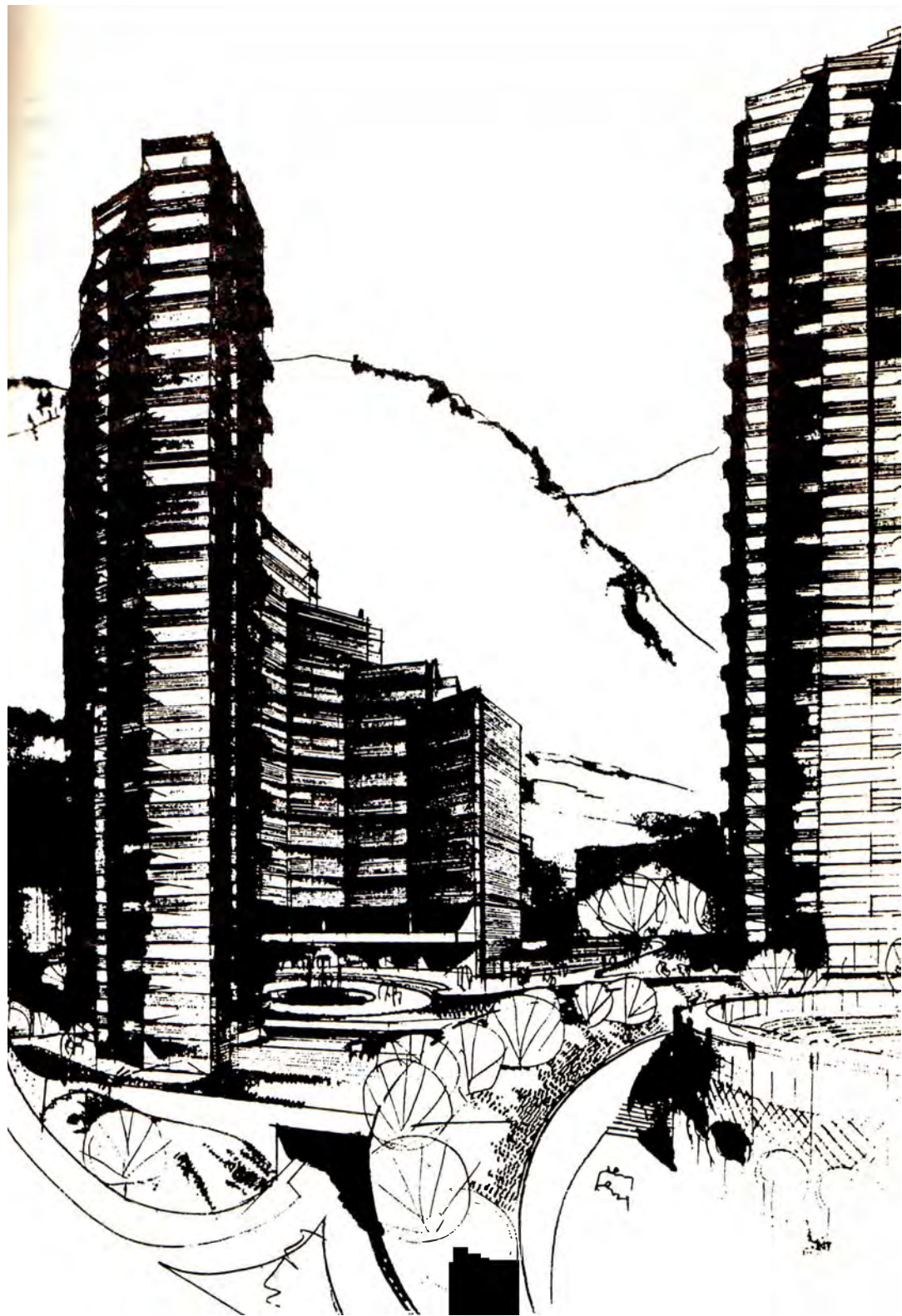
En el caso que nos ocupa, el referente europeo del nuevo lenguaje se prefirió al referente hispánico del anterior, en el deseo de borrar las huellas del pasado inmediato. Por la misma razón se destruyeron la casi totalidad de las galerías que rodeaban las calles de pueblos y ciudades en el área de Corrientes (Argentina), reemplazando los sombreados y acogedores recorridos por la aridez de las veredas desnudas limitadas por las nuevas fachadas italianizantes. Debe tomarse en consideración, para la correcta interpretación de semejante acciones, que no correspondieron a modificaciones de la tipología misma: organización interior y funciones permanecían inalteradas – lo mismo que las condiciones climáticas, por cierto –. De tal modo que la elección de este lenguaje respondía indudablemente a una cuestión de gusto, expresión a su vez de una ideología social, de adhesión a lo nuevo y rechazo a lo viejo, que se leía con connotaciones de primitivismo, de rusticidad, de resabios de colonialismo.

El referente histórico fue, pues, la base para la denominación de esta arquitectura que constituye algo así como el telón de fondo de la mayoría de los pueblos y ciudades medianas en la Argentina, fundada especialmente en el lenguaje, aunque pronto habría de variar tanto la tipología organizativa como la constructiva. Mientras tanto, este lenguaje se encontrará expresado en los más diversos materiales, desde la mampostería de ladrillo al adobe y hasta a la chapa.

Más arriba se comentaba el intento de lograr una arquitectura nacional mediante el uso de una tipología lingüística a-estructural, característica del pasado americano otros intentos más modernos recurrieron para los mismos fines a un referente lingüístico histórico. proveniente de la arquitectura española o de la indígena, el que se injertaba en un cuerpo de fábrica cualquiera, con un procedimiento típico del eclecticismo décimonónico. El refe-



Togo Díaz, Casa Juárez Dover. (Croquis del autor).



Rogelio Salmons, Torres El Parque, Bogotá (Dibujo del autor).

rente histórico elegido tenía vicios de origen, pues no correspondía a una realidad histórica, esto es, a un pasado real, sino a un pasado mítico. Doble “error”, pues, que hacía imposible el éxito del proyecto: seguir una metodología de diseño bien europea y acudir a referentes imaginarios.

En la arquitectura americana el signo con **referente naturalista** aparece solamente en lo ornamental, en la decoración de la arquitectura popular. En ella se introducen elementos de la fauna y flora locales, y aun rostros y figuras humanas. Los ejemplos abundan, y varían desde la sustitución del follaje o las figuras clásicas por ejemplares locales, a la inclusión de rostros de angelitos aindiados en los complejos trazados de la decoración de cúpulas (Santo Domingo de Oaxaca, Santa María Tonantzintla), o la aparición de especies vegetales o animales exóticos y desconocidos en el lugar del monumento (San Lorenzo en Potosí). Pero no conocemos ejemplos en los que lo naturalista alcance a los elementos formales básicos del sistema – columnas, vigas, cubiertas, etcétera – como ocurrió en algunas de las variedades del Art Nouveau o del barroco tardío europeo.

En cuanto a la **referencia técnico-constructiva**, podríamos distinguir dos modalidades: la búsqueda de una imagen tecnológica y la constitución de un lenguaje directa o indirectamente derivado de las técnicas constructivas y los materiales. Esta última tiene un gran desarrollo en los países industrializados con relación a las tecnologías más modernas, en tanto que en los países periféricos, al intentar tal tipo de referencia, se cae casi irremediabilmente en la búsqueda de la imagen tecnológica, a la que hacíamos comentario en un capítulo anterior¹⁰. Por el contrario, resulta del mayor interés la tendencia que toma como referencia, en estos países, a las tecnologías y materiales tradicionales, especialmente el ladrillo y la madera.

La arquitectura de ladrillo ha alcanzado un nivel de excelencia plástica notable en varios países: baste nombrar la arquitectura bogotana y en ella especialmente a Rogelio Salmona, y, en Córdoba, a José Ignacio Díaz. El ladrillo es, para estos arquitectos, la base de un lenguaje en el que juegan papel preponderante los volúmenes articulados, las luces y las sombras, como así también las superficies finamente trabajadas y las aristas remarcadas. La relación de este lenguaje con las características constructivas y portantes del ladrillo no es directa, pues en realidad está usado tanto en esas funciones como en las de material de cerramiento y aún de revestimiento. De todos modos, la referencia a la construcción artesanal tradicional está presente, y el lenguaje ha creado un importante impacto en el paisaje urbano. Sus valores fundamentales están, a nuestro juicio, en su funcionalidad – facilidad de mantenimiento y buenas condiciones de aislación – y en su referencia a condiciones de la cultura local, evitando así el peligroso camino del lenguaje autónomo y sus solipsismos, y de las referencias a lenguajes ajenos.

Al hablar del ladrillo no debe olvidarse al pionero uruguayo en el uso imaginativo de este material, tanto en sus aspectos estructurales como formales, Eladio Dieste. De su obra y sus investigaciones parte una revalorización de este material, que ha tenido importante eco en nuestros países.

Si bien en el mundo prehispánico la **geometría** pura desempeñó un importante papel en la arquitectura, a partir de la colonización ese papel parece haberse desvanecido. Si en el presente se utilizan formas geométricas, no es como consecuencia de una preocupación purista sino como referencia a los modelos del Movimiento Moderno y sus derivados. Los paralelepípedos no significan ya paralelepípedos sino bloques racionalistas o más espe-

cíficamente miesianos o corbusieranos, y constituyen así un referente histórico y no abstracto. En algún caso (torre en Buenos Aires) se ha querido recuperar la relación con la geometría mediante el diseño de una pura forma cilíndrica, sin antecedentes en el Racionalismo. Pero el resultado no ha alcanzado la fuerza que podía esperarse de semejante desafío, y ha quedado como un capricho formal más, exhibiendo su pobreza expresiva.

Desde el punto de vista **funcional**, el lenguaje puede utilizarse como instrumento de **pensamiento** o como instrumento de **comunicación**, funciones para las que se requieren cualidades que no siempre coinciden entre sí.

El pensamiento, ya sea filosófico o artístico, se elabora mediante el lenguaje específico de cada campo, lenguaje que, como todo instrumento, está intrínsecamente relacionado con las finalidades del pensador y, a su vez, califica los resultados del proceso. El pensador, si no quiere “ser hablado” por el lenguaje, deberá tomar conciencia de él, seleccionarlo y modelarlo en concordancia con sus objetivos. Eso le permitirá alcanzar una coherencia íntima en su pensamiento, que de otro modo fluctuaría entre sus intenciones y las deformaciones que un lenguaje elaborado para otros fines impondría indefectiblemente a sus ideas. El lenguaje instrumento de pensamiento será a su debido momento el lenguaje concretado en la obra, cuyo proceso de gestación habrá contribuido a definir, al tiempo que se habrá definido a sí mismo, en el proceso de ajuste entre objetivos e instrumentos.

Así, pues, las cualidades necesarias para el lenguaje como instrumento del pensador dependerá estrechamente de sus finalidades. Estas pueden requerir un instrumento flexible o rígido, estrictamente racional o pleno de valores intuitivos, cargado de significados o bien libre de referencias históricas, sociales, literarias, etcétera; un lenguaje erudito o elemental, rudo o delicado ... las variedades posibles son inagotables, como lo es la diversidad de orientaciones del espíritu creador.

El examen de un caso histórico podrá aclarar mejor el tema: los maestros del Movimiento Moderno, tanto los occidentales como los constructivistas rusos, se proponían crear una nueva arquitectura para una nueva sociedad. Tenían fe en el progreso técnico, admiraban la máquina y sus productos, creían en la posibilidad de un ordenamiento racional de la sociedad. Y creían, por cierto, en la importancia fundamental de un nuevo entorno, inédito, libre de estructuras del pasado o de nostalgias del decadente ambiente de las ciudades existentes. En la necesidad de pensar ideas nuevas quisieron trabajar con un instrumento creado ex-novo, con un lenguaje que pretendía ser de “grado cero”, virgen de significados, de alusiones, y virgen también de asentadas convenciones sintácticas. Todo estaba por hacerse en el entorno, y en el lenguaje también, todo – o casi todo – estaba por hacerse. Solamente se tomarían elementos básicos de las artes plásticas – el plano, las transparencias, la ruptura de la perspectiva renacentista, el fuerte grado de abstracción – todos los cuales aún no tenían connotación alguna en el mundo de la arquitectura o de la ciudad, y se les añadirían las cualidades necesarias para aludir a la producción mecánica: precisión, simplicidad, desaparición del ornamento – que siempre alude a la producción artesanal, aún cuando sea hecho a máquina –.

La carga ideológica que podría haber provenido de las artes plásticas era suficientemente difusa, al ser menos específica, como para poder considerar al lenguaje adoptado como de “grado cero” de significado, apto para ser cargado con la propia ideología. Ya se sabe – Reyner Banham lo demostró acabadamente en su **Teoría y diseño en la era de la**

máquina – que la arquitectura resultante de estos esfuerzos no fue exactamente una arquitectura producida mecánicamente, no fue un producto genuinamente industrial sino una **imagen** de la productividad mecánica. De todos modos permanece vigente la intención, y clara la elección y utilización de un lenguaje apropiado para revelarla.

Ahora bien, el lenguaje como instrumento de comunicación requiere una cuota de redundancia que sirva de base al receptor para entender la cantidad de información que se le propone. Es sabido que un mensaje compuesto exclusivamente de información difícilmente es comprensible. De tal modo, la elección de un lenguaje “grado cero” (o aspirando a grado cero), si bien puede ser útil como instrumento de pensamiento, resulta seguramente negativa como instrumento de comunicación. Esto se comprobó históricamente con los primeros productos del Movimiento Moderno, que fueron rechazados por sus destinatarios al ser leídos equivocadamente, al no establecerse la necesaria comunicación entre propuestas de vida y habitante. Solamente algunos clientes ilustrados, que en realidad formaban parte de la élite que estaba elaborando el nuevo mensaje, pudieron acceder a los significados propuestos¹¹. Posteriormente, el desarrollo histórico, como era inevitable, fue depositando su carga significativa en el lenguaje “racionalista”; pero las cualidades de ese lenguaje, ese “grado cero” del punto de partida, fueron una de las principales causas de que el significado adquirido no alcanzara suficiente riqueza de definiciones. En efecto, el significado de aquellas primeras formas se ha mantenido en un alto nivel de generalidad. Modernidad, eficiencia, alta tecnología, es el mensaje que transmiten los grandes edificios miesianos, por ejemplo, ya se trate de viviendas, oficinas privadas, instituciones públicas, etcétera. Estos edificios dependen de una serie de adjetivaciones para lograr una definición mayor: el grado de riqueza y perfección de los materiales empleados, la zona en que están ubicados, el modo de ocupación del sitio, y aún las obras de arte que lo acompañan, son necesarios para su lectura, que no está expresada ni por su lenguaje ni por su morfología general.

El reconocimiento de las fallas de este lenguaje es, precisamente, uno de los factores de las críticas al Movimiento Moderno. Una de las vías de salida propuesta en los últimos años, esto es, la recurrencia a lenguajes tomados de las arquitecturas históricas, no siempre implica, sin embargo, un regreso al uso significativo del material lingüístico. Pues, por el contrario, las citas históricas, con su fragmentación de elementos, su distorsión de la sintaxis, su reelaboración morfológica, tienen como intención precisamente lograr con estos lenguajes de origen histórico una escritura “grado cero”, desposeerla de su carga ideológica mediante esas manipulaciones, y proponer entonces formas, tranquilizadoras en parte al ser parcialmente reconocibles, pero separadas de sus respectivos contextos y por tanto privadas de la carga histórica acumulada.

En otros casos, en cambio, las citas históricas, funcionando casi a modo de alusiones literarias, pretenden incorporar valores que contrarresten en alguna medida la alienación de un presente sin raíces. Sin embargo, esa misma profusión de alusiones en vaga *mélange* resta significado específico a cada una de ellas, dejando apenas cierto “perfume” histórico indefinido, más nostálgico que verdaderamente constructivo.

Estas experiencias se inscriben en el marco de las intenciones de utilizar el lenguaje como instrumento crítico: pues el lenguaje como instrumento de pensamiento, de creación o de reflexión arquitectónica, ha asumido muchas veces en la historia un papel crítico, de cuestionamiento a la tradición recibida. Actitud bien característica del mundo moderno,



Michael Graves, Edificio para Humana, Louisville, 1984.

presenta agudos picos en el período manierista – cuando el cuestionamiento alcanza la esencia misma de los elementos del sistema y de su sintaxis –, luego en la negación del lenguaje por parte de Piranesi y más adelante de Durand, o, como se acaba de comentar, en experiencias recientes. El ya mentado historicismo, la independencia del lenguaje con respecto al cuerpo arquitectónico que propone Venturi, o la despreocupada “contaminación” del lenguaje de Charles Moore, o el empecinado autoanálisis del lenguaje de Peter Eisenman, o la búsqueda de la neutralización histórica de los prototipos lingüísticos de Aldo Rossi, son otros tantos ejemplos de semejante uso del lenguaje.

El juicio sobre el valor comunicacional del lenguaje arquitectónico se mueve en un terreno de pura intuición, pues enfrenta el problema de que no se han creado aún técnicas para detectarlo. El valioso estudio de Juan Pablo Bonta¹² sobre las interpretaciones del Pabellón de Barcelona, o el de María Luisa Scavini sobre la historiografía del Movimiento Moderno¹³ indican caminos posibles, pero solo en el terreno de los observadores especializados, lo que si bien expresa una visión epocal, no representa el modo de recepción del mensaje por el individuo común. Este sólo lo conocemos explícitamente por defecto: cuando el usuario rechaza o “corrige” la arquitectura que ha recibido, sabemos que la comunicación ha fracasado. Pero seguimos ignorando qué es lo que la arquitectura le comunica, más allá del mensaje elemental de lo funcional o del gusto corriente. Una de las mayores dificultades en este proceso de comunicación es el hecho de que la arquitectura participa de la condición de la obra de arte, que si es innovadora ha de crear su propio público: no hay público que entienda a Picasso antes de Picasso, como no hubo uno que entendiera a Gropius o Corbusier antes de Gropius o Corbusier. Sólo que estos últimos necesitaban que la gente aceptara sus casas, en tanto que Picasso sólo necesitaba que algún marchand iluminado aceptara sus obras: podía esperar entonces a que se formara su público.

La comunicación se establece sin tropiezos cuando han logrado estabilizarse ciertas convenciones – todo lenguaje no es sino un sistema de convenciones, al fin y al cabo –, como cuando en el siglo pasado se sabía que un edificio románico era una cárcel y uno gótico seguramente una iglesia. Claro está que un edificio clásico podía ser un banco o un parlamento, pero algunos signos secundarios ayudaban a hacer la distinción. En último caso, se diferenciaba muy bien un edificio público de uno privado o de un establecimiento industrial o comercial¹⁴.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando se utiliza un lenguaje ya elaborado, cuando no está manejado como instrumento de pensamiento, cuando llega absolutamente definido en todos sus términos a manos del diseñador? Aquí podría recordarse la relación entre reflexión y praxis de la que se habló en un capítulo anterior¹⁵, y de cómo al separarse la reflexión de la realidad en la que había tenido origen pierde sus raíces y se transforma en un esquema vacío. Algo análogo ocurre con el lenguaje cuando se traslada de manera autónoma de un medio cultural a otro: perdida su razón íntima de ser, se convierte en un cliché o, en el mejor de los casos, en un ready made que el nuevo operador utilizará para efectuar un bricolage, con más o menos imaginación, con más o menos coherencia. Un caso límite en este proceso lo constituye el que Tafuri llama lenguaje “mudo” de Aldo Rossi: esa extrema purificación, ese despojamiento extremo de significados y adjetivaciones, se convierte, al entrar en el circuito del consumo de imágenes, en un cliché desprovisto, no ya de significados, sino de sentido. Al no ser el resultado de una sistemática operación de eliminación de

anécdotas y destilación de memorias, queda reducido a una imagen a la moda, y es en ese carácter que lo vemos proliferar por el mundo.

El análisis de estas dos operaciones para las que el lenguaje es instrumento capital, la de **pensar** la arquitectura y la de **comunicarla**, puede iluminar los resultados del trabajo arquitectónico en los países de nuestra América. En varias ocasiones se ha intentado la creación de una arquitectura nacional confiándola primordialmente al lenguaje; pero la intención de comunicar un contenido nacional propio no ha sido suficientemente clarificada en su origen, o ha sido equivocadamente apreciada, y se ha utilizado un lenguaje espúreo aplicándolo a un organismo en cuya formación no había tenido intervención (tal es el caso de los neocolonialismos). También la intención contraria, esto es, la de adherir a las corrientes internacionales de la arquitectura, se ha detenido más de una vez en aspectos puramente comunicativos, pretendiendo que el lenguaje asumiera por sí solo la función de construir una arquitectura “moderna”; el resultado no podía ser sino una versión más del eclecticismo, con un organismo tradicional revestido de lenguaje “moderno”.

Es que el lenguaje en su función comunicativa puede confundirse fácilmente con la mera utilización de imágenes, y esta confusión es natural, podría decirse, en el mundo actual, en el que el neto predominio de la imagen sobre todo otro medio de comunicación es indiscutible. Este exceso de comunicación visual ciega al observador respecto a los contenidos, pues la imagen llega a valer como el todo de aquello que se está comunicando por su intermedio. La arquitectura se conoce primordialmente a través de imágenes: fotografías y diapositivas difunden en libros, revistas exposiciones, galerías de arte, museos, una versión bidimensional ideal, que sustituye al objeto real aún en la memoria de quienes lo han visitado. La “imagen de la ciudad” llega a sustituir a su estructura vital. Se produce un juego equívoco entre la imagen real, ligada a una estructura viva, y esta imagen reproducida, falseada por la fragmentación o por la habilidad del fotógrafo. Es más, el diseñador, como se ha comentado ya, deseoso de publicidad puede llegar a forzar su diseño para hacer más “fotogénica” su arquitectura, y el historiador, por su parte, puede caer en la trampa de sucumbir a la primacía de la imagen al estudiar una obra. Existe, por cierto, este tipo de historiador o crítico, que construye su objeto de estudio exclusivamente en base a imágenes, como es el caso de Charles Jencks.

Pero un aspecto quizás aún más negativo de la cuestión es el hecho de que ciertas tendencias de la arquitectura actual que poseen valores profundos, más allá de la experimentación lingüística – pero por lo mismo no cultivan una imagen especialmente atractiva – no logran la difusión y la “popularidad” que se merecen. Se ha vuelto mucho más sencillo leer imágenes que ideas, y esto redundan en perjuicio del desarrollo del pensamiento autónomo fuera de los países centrales.

Es que en el curso de varias décadas de este siglo se ha producido un fenómeno particular en la arquitectura, descrito por César Naselli¹⁶ como una “secuencia o progresión en el camino de concebir la envolvente como una entidad desglosada del objeto arquitectónico”. Las etapas que señala Naselli son: en primer lugar la **independencia tecnológica** planteada por Le Corbusier en la Villa Savoye y otras obras del período; a continuación la **independencia figurativa**, cuando el movimiento neoplástico propone su separación con respecto al rol configurante del vacío interno; más adelante Le Corbusier y Kahn logran la **independencia entre el espacio interno y el externo**; con el recorte manierista de la piel

externa (Eisenman, Meier, etcétera) se llega a la **independencia de la materia concreta**; con la ondulación, el desgarramiento, las superficies como de papel maleable, se conforma la **independencia del plano** recto y cuadrangular (Isozaki); y por fin “la secuencia parece concluir con la **rotura** y disolución de la envolvente externa, su ruina y separación del objeto edilicio, al cual no configura, ni envuelve (SITE, Almacenes Best)”¹⁷.

No es de extrañar, en semejante situación, que la pura imagen tome el lugar del lenguaje estructurado y estructurante. En estas circunstancias, el peligro que acecha a la arquitectura es el del consumo indiscriminado de imágenes; la transmisión de un lenguaje puede dar lugar, a través de su aprehensión, a la reflexión y la sucesiva adaptación a nuevos fines, produciendo así un desarrollo coherente de las formas. En tanto que la transmisión de imágenes produce su mera repetición, indiferente a orígenes o funciones, y con ella su rápido consumo, y la necesidad de permanente renovación. Podría denominarse a toda esta operación como una especie de styling arquitectónico, un cambio en las formas que no proviene de causas orgánicas sino de los mecanismos del consumo. Tanto más grave es el peligro en los países periféricos, que sucumben al consumo de imágenes con la mayor facilidad dentro del marco de la dependencia cultural, bloqueando el camino a la producción de imágenes propias, por efímeras que ellas pudieran ser.

Esta tendencia de la independización de la envolvente no representa, por cierto, la totalidad del panorama mundial. Junto a este tipo de experiencias aparecen, como se ha dicho, otras tendencias sin duda menos espectaculares y, por cierto, menos fotogénicas. Ya se ha comentado el paradójico destino de las ideas de Aldo Rossi, quien precisamente afirma la unidad esencial del tipo arquitectónico en la que no caben anécdotas ni escisiones; los diversos seguidores del nuevo neoclasicismo piensan también en una arquitectura íntimamente inseparable tanto en lo lingüístico como en las estructuras formales fundamentales. Pero hay otros proyectos que pueden abrir panoramas más positivos que el de aquellos discursos “sin proyecto y sin promesas”. Hertzberger, Fathy, De Carlo, Kroll, Erskine, trazan otras tantas líneas en las que el tema del lenguaje es abordado como instrumento de pensamiento integrando concepciones globales de la arquitectura en sus funciones sociales y culturales. Y también en nuestros países es dable observar ambas líneas: la de la reproducción o el cultivo de la imagen y la de la búsqueda de una arquitectura elocuente en su íntima coherencia.

A partir de estas reflexiones se me ocurre posible intentar un ordenamiento de todas estas arquitecturas, en base a la función del lenguaje, o más apropiadamente de la escritura, en arquitecturas del silencio y arquitecturas de la palabra.

Entre las **arquitecturas del silencio** está, en primer término, aquella en que el silencio es provocado por la escritura reducida apenas a una sombra sin materia, transparente por la desaparición casi total de la palabra, que deja desnudo el puro contenido en un nivel de exasperada abstracción. El **clasicismo**, considerado como la esencia de la arquitectura, extraído de la historia y despojado de significado, es uno de los recursos posibles. El manejo abstracto de la **tipología**, a la manera de Aldo Rossi, es otro modo de desencarnar la arquitectura evitando su contaminación con el desorden de la vida. El silencio, en ambos casos, es causado por la anulación de la escritura o por su total transparencia, y por la consiguiente negación de la historicidad, esto es, de la existencialidad de la arquitectura. Para Vattimo¹⁸, este silencio forma parte de un comportamiento con el que los artistas

Aldo Rossi, Cimitero de Modena.



acompañan la muerte del arte por obra de los medios de comunicación: “se manifiesta como una especie de suicidio de protesta contra el kitsch y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel (...) el arte auténtico reniega de todo elemento de deleite inmediato en la obra (...) al rechazar la comunicación y al decidirse por el simple puro silencio”.

(La negación a la comunicación se advierte también en la forma de presentar sus proyectos ciertos arquitectos reunidos más o menos arbitrariamente bajo el nombre de “deconstructivistas”, dibujos y collages cuyo hermetismo hace imposible una lectura directa).

En el extremo opuesto (el de la verbosidad), el silencio se produce por la **autonomía de la escritura**¹⁹, por una escritura que abandona todo valor semántico, y en un puro juego sintáctico gira alrededor de sí misma separándose de todo referente real (función entorno, tecnología, etcétera). Aquí la escritura desconoce o niega los significados, y el aparente ruido que produce oculta una no-realidad, un silencio mucho más profundo que el anterior, porque tras él no hay nada. Se trata de operaciones que parecen tener como finalidad el poner en discusión su propia condición, en base a la “autoironización” de la propia operación artística, a una poética de la cita²⁰, como uno más de los recursos del citado “suicidio de protesta”.

Hay aun otra forma de silencio, no ya referida a la escritura o a la realidad expresada mediante ella, sino a la efectiva intervención en la construcción del entorno: la arquitectura dibujada, el puro ejercicio del dibujo arquitectónico como medio de reflexión sobre sí mismo. Sin duda en este caso la escritura tiene sentido, no se niega su dimensión semántica aunque prescinda de todo referente o tenga con él una relación más que ambigua; pero al renunciar a la posibilidad de intervenir en el entorno, se establece una forma de silencio que podríamos calificar como **silencio social**.

Para entender el carácter de las respuestas que estas tendencias puedan haber tenido en América Latina han de tomarse en consideración ciertas actitudes básicas ante la realidad, ante la vida, ante la muerte. No es ésta la ocasión ni tengo la autoridad para tratar estos temas en profundidad, pero hay algunos signos que permiten aventurar ciertas hipótesis: el carácter de la gran literatura latinoamericana, el realismo mágico, que muestra un sentido de apego a una realidad vital, tan vital que desborda sus propios límites; la festiva concepción de la muerte en muchos países, entre los cuales es ejemplo notable México; la desordenada vitalidad de la cultura popular tradicional brasileña; la siempre renovada intención de construir y trazar proyectos de futuro, en una realidad que pareciera inclinar hacia la desesperanza, etcétera, etcétera.

Todo esto, y mucho más, permitiría interpretar la incompreensión de la propuesta de Rossi – incompreensión que no guarda coherencia con la extraordinaria popularidad de su persona – como un rechazo a la idea de la muerte, del suicidio, de la negación de la vida. Lo que se adopta de Rossi en nuestros países son algunos signos exteriores, pequeños elementos lingüísticos superficiales, fácilmente repetibles e identificables, que no hacen al significado de su arquitectura. Pero la búsqueda de fondo, el acto de poner al desnudo los contenidos profundos, la supresión de lo vital y lo imprevisto para mantener una arquitectura esencial, atemporal, permanece, en general, desconocida²¹.

Algo semejante ocurre con el neoclacismo, que no tuvo en estos países el alcance universal y difundido a lo largo de siglos, como en los europeos. Su presencia se limita a los finales del siglo XVIII y comienzos del XIX – durante estos últimos, además se construyó

poco en la mayoría de los países debido a las convulsiones políticas –, para pasar a ser luego un modelo más dentro del elenco decimonónico, rápidamente dejado de lado hacia finales del siglo c n el auge del eclecticismo historicista. De modo que difícilmente podría convertirse en una escritura totalmente transparente, o considerarse una arquitectura “esencial”, o representativa de los deseos y los hábitos de la gente común, como interpretan algunos arquitectos europeos de izquierda. Lo que ha reaparecido recientemente, siguiendo las tendencias internacionales, es el modo académico de diseño, retomando una tradición educativa local que hasta bien entrados los años 40 siguió las pautas de la Académie des Beaux Arts.

En cambio, la autonomía de la escritura, la creciente opacidad de una escritura que multiplica interminablemente sus propios juegos, ha encontrado buen eco, quizás porque no es fácil advertir su terrible vacuidad. Aparenta, con su verbosidad, una fuerte vitalidad, y parece que estuviera diciendo algo importante. Pero es un puro espejismo. Al perder contacto con la realidad cultural en un sentido global, al permanecer en el plano unidimensional del consumo de imágenes, es también una arquitectura del silencio, un silencio peligroso por su intrínseca falsedad. En esta sociedad del consumo y la comunicación, que se alimenta de imágenes antes que de realidades, este tipo de arquitectura, generalmente fotogénica, prolifera en América Latina, en distintos niveles de calidad, que van desde sabios juegos sintácticos a torpes remedos o formalismos ingenuos²².

Difícilmente pueda darse la variante historicista de esta línea en el sofisticado nivel en que aparece en arquitectos como Robert Stern, Robert Venturi, James Stirling, dado que no ha existido una tradición académica historicista suficientemente fuerte como para que el manejo de los elementos lingüísticos pueda convertirse en un juego divertido o un torneo de habilidades tanto para diseñadores como para lectores de la arquitectura. De modo que, en general, nos encontramos con alusiones bastante obvias, que no alcanzan el nivel de una ironía capaz de poner en discusión el propio sistema, operación a que hice referencia más arriba.

En cuanto a la variante populista, esto es, a una escritura que tome sus elementos de una forma precaria de construir (Frank Gehry, Lucien Kroll), simulando mediante el collage y el uso de materiales ocasionales una arquitectura espontánea, transitoria, ocurre que el panorama de los asentamientos marginales de las ciudades latinoamericanas es demasiado desolador como para que pueda tomarse con ironía o con ligereza su don de resolver los problemas habitacionales, para enmascarar cómodas viviendas burguesas. Diferente es el sentido del “bricolage” practicado por algunos arquitectos latinoamericanos (caso del argentino Mederico Faivre), quienes mediante la desprejuiciada utilización de los materiales y partes de sistemas que puedan ser accesibles a usuarios de muy bajos recursos, logran hacer una arquitectura que cumpla con los requerimientos de estos, alcanzando en ocasiones excelentes resultados plásticos y espaciales.

Tanto el bricolage como las distintas formas del eclecticismo no son sino expresiones del **fragmentarismo** que, al poner en evidencia la desconfianza con respecto a las unidades cerradas y conclusas parece expresar la definitiva pérdida de los modelos. El fragmentarismo abarca tanto los modos de manipulación del lenguaje como los modos de composición, en los que se yuxtaponen fragmentos de tipos arquitectónicos diversos (Stirling en el Museo de Stuttgart o en el Centro de Ciencias de Berlín), y se extiende a la idea de ciudad. Pero la idea de una ciudad-collage (Colin Rowe) como proyecto resulta un tanto anacrónica en

América Latina, puesto que sus ciudades se han conformado a la manera de collages a lo largo de su historia, un collage no solo de estilos arquitectónicos, como ocurre en ciudades europeas, sino de tipos arquitectónicos, de volúmenes, llenos y vacíos, pero, más aun, de fragmentos de tejidos urbanos, de tramas, de propuestas urbanísticas truncas. Parece lógico que, ante el solidificado orden de las antiguas ciudades europeas y al crecimiento de anónimos suburbios, aparezca el deseo de la anécdota, del episodio urbano ya dotado de una característica reconocida. Pero ante el caótico desorden de nuestras ciudades, lo más lógico es aspirar a un orden relativo, a la composición de un paisaje urbano comprensible y relativamente armónico, a la repetición de tipos que ayuden a conformar un “fondo” (caso de Togo Díaz en Córdoba, Argentina). Las sustanciales diferencias en la historia de la formación de las ciudades europeas y las latinoamericanas hace que muchas de las teorías desarrolladas allí para la estructuración de la ciudad (por ejemplo las que se basan en las relaciones entre parcelamiento, tipo arquitectónico, paisaje urbano) requieran de una profunda revisión si se pretende hacerlas útiles para estos lugares.

Es verdad que la desconfianza en el planeamiento ha acompañado a la destrucción del modelo moderno, y que ha conducido a su sustitución por el diseño urbano como modo de intervención parcial en las ciudades. Pero la constatación de la inoperancia de los grandes planes globales no necesariamente implica la técnica del collage, esto es la composición por yuxtaposición de fragmentos. En las intervenciones intersticiales se van aprovechando los vacíos urbanos o sectores débiles del tejido para introducir elementos que contribuyan a mejorar la calidad de la vida urbana. Numerosos ejemplos pueden encontrarse en ciudades de América Latina, en particular la formación de áreas peatonales de rica vida urbana, la parquización de riberas de ríos que atraviesan la ciudad o, ya en una operación de gran envergadura, la construcción de un sistema de transporte subterráneo acompañado de un sistema de plazas (Caracas), que ha cambiado el modo de uso de la ciudad de manera extremadamente favorable.

Cuando el discurso, lejos de aspirar a una autonomía autosuficiente o de abandonar toda posibilidad de comunicación refugiándose en el silencio, toma como referentes a los varios elementos del organismo arquitectónico – la materia, la tecnología, los usos, la luz, el espacio, etcétera, etcétera – puede surgir una arquitectura que “hable” a la ciudad y a sus habitantes. Es claro que estas **arquitecturas de la palabra** son propias de un mundo que no acepta el “suicidio” ni la muerte de la arquitectura, un mundo en el que todavía el proyecto parece tener posibilidad de existencia. El pluralismo propio de la cultura posmoderna ha alentado la existencia de estas corrientes que constituyen un intento de escapar a las condiciones del sistema global. Como se ha dicho ya, no se trata de rebeldías o críticas, sino de modos de actuar que, consumada ya la crítica, se separan de los caminos marcados por la coerción del aparato de la sociedad posmoderna. No es extraño, entonces, que tales corrientes aparezcan casi siempre en sociedades más o menos marginales a los grandes centros de poder (países europeos no centrales como España, Holanda, Finlandia, o países del llamado Tercer Mundo).

El regionalismo de que he hablado más arriba es una de las direcciones en que puede lograrse una “arquitectura de la palabra”. Es una forma de aproximación a la arquitectura que dista de ser nueva, pero que cobra nuevos valores y significados en la presente circunstancia histórica. Se trata de intentos de consolidar – o bien formular, si fuera necesario – una condición de identidad, en base a la consideración de circunstancias climático-ecoló-

gico-ambientales, tradiciones culturales, tecnológicas, urbanas, etcétera. Asumida la crítica a las carencias en la calidad de vida producida por la difusión del modelo moderno, se procede a formular proyectos, en lugar de recurrir a la falsa opción lingüística o a los modelos del pasado, buscando el desarrollo de aquellos elementos existentes en la ciudad o en la tradición arquitectónica que mantienen un grado de vitalidad y vigencia que los haga susceptibles de desarrollo para la concreción del nuevo proyecto. De ahí que el pintoresquismo o el neo-vernaculismo sean consideradas formas espúreas que, por su carácter nostálgico, no pueden contribuir a la construcción de una identidad, proceso eminentemente dinámico.

En estas arquitecturas de la palabra, en fin, la escritura mantiene el difícil equilibrio entre un desarrollo elocuente y una profunda relación con su referente; explora una sintaxis pero no como mero juego sino como medio de transmisión de unos significados reales. Y para ello utiliza palabras con las que intenta componer un discurso proyectual, palabras que no hablan de sí mismas sino que hablan de materia, de luz, de aire, de la ciudad con su historia y su futuro, y, en lo posible, hablan también de la gente que las habita, que se habitúa a vivir en ellas o a convivir con ellas.

Notas

1. Citado por Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, FCE, México 1964, p. 228.
2. *Id.* p. 229.
3. *Manfredo Tafuri, L'Architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Roma Bari, 1969, 1980, p. 20.
4. *id.* p. 21.
5. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966, pp. 52 sqq.
6. *id.* p. 59.
7. *Manfredo Tafuri, La esfera y el laberinto*, G. Gili, Barcelona, 1984 (Ed. original Einaudi, 1980). p. 51.
8. Tema comentado en el capítulo "Duraciones históricas".
9. Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías*, op. cit., pp. 8, 250.
10. Ver capítulo "Tipologías", acerca de la imagen tecnológica.
11. Verdaderos "conversos", como los Jaoul, accedieron incluso a modificar sus modos de vida de acuerdo con la ideología del arquitecto: una muestra del tipo de cliente capaz de comprender profundamente el mensaje de la nueva arquitectura.
12. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura*, op. cit.
13. María Luisa Scalvini, *Maria Grazia Sandri*, op. cit.
14. He aquí una anécdota reveladora: pasando por una pequeña ciudad de Estados Unidos pregunté a una mujer donde quedaba el correo, a lo que me respondió: "Aquí a la vuelta, en un edificio que parece un correo" ("a building that looks like a post office"), y efectivamente el edificio era inconfundible.
15. Ver capítulo sobre "reflexión y praxis".
16. César Naselli, *La figuración de la envolvente en la arquitectura*, ed. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba, 1982, pp. 77/8.
17. *id.* p. 77.
18. Gianni Vattino, op. cit. p. 53.
19. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
20. Gianni Vattino, op. cit. p. 51.
21. En el argentino Tony Díaz puede reconocerse un intento de aproximación a este tema.
22. Pocas veces, como en los Centros Culturales realizados por Miguel Angel Roca en Córdoba refuncionalizando viejos mercados, está escritura tiene una finalidad positiva: la de alentar el carácter lúdico del espacio, con lo que se salva de caer en la vacuidad del falso silencio.

7. Significado

Para el historiador, como para el crítico, la pregunta por el significado de la arquitectura tiene una importancia capital: pues el significado de la arquitectura es la sustancia misma de la historia, y su conocimiento en el objeto último del estudio histórico.

En el caso de la arquitectura latinoamericana este conocimiento adquiere particular relevancia si se quiere llegar a una verdadera comprensión de la historia, pues hasta ahora, en la mayoría de los casos, la exploración de los significados se ha mantenido en interpretaciones generalizantes, que no penetran más allá de la superficie de los hechos, aun cuando sean esencialmente correctas – por ejemplo los temas de la dependencia cultural o de las desigualdades sociales y económicas.

Nuestro punto de partida es válido siempre que acordemos que la función de la historiografía reside fundamentalmente en **comprender**¹ la historia – no en acumular conocimientos o en emitir juicios aprobatorios o condenatorios –, lo cual entraña una serie de problemas. Pues, ¿qué es lo que ha de comprenderse? ¿las causas de los diversos hechos, el desarrollo de los procesos, las organizaciones formales o funcionales, los efectos producidos por una acción arquitectónica...? En resumen, ¿qué es lo que constituye el significado de la arquitectura?

Desde que se produjo el auge de los estudios semiológicos, son muchos los intentos que se han hecho de analizar la arquitectura desde el punto de vista específico del significado, considerando a la arquitectura como comunicación y a las formas arquitectónicas como signos. Renato De Fusco es uno de los estudiosos que se ha ceñido más estrictamente a los conceptos semiológicos: definiendo el carácter peculiar de la arquitectura por el espacio interno, propone la hipótesis de que el signo arquitectónico está constituido por un significado, que es dicho espacio, y un significante, que es el espacio externo². Conclusión a la que arriba porque considera que el espacio interno “constituye el fin práctico para el cual se construye un edificio, porque es el espacio dentro del cual se vive, en el que mejor se manifiestan la función, la tipología, las intenciones de quien lo edifica, los hábitos, la cultura, la historia; en una palabra, porque desde todos los puntos de vista (...) el espacio interno constituye la razón de ser de la arquitectura”.

Sin embargo, en la misma descripción que De Fusco hace del espacio interno y sus cualidades, se descubre que el espacio está actuando, en verdad, como un significante cuyo significado serían precisamente las funciones, las intenciones, los hábitos, la cultura, la historia. Si se pretende hacer una analogía con la lengua, en la que se reconoce como significante el soporte material (el sonido), y como significado lo que ese soporte comunica, en el caso de la arquitectura podría reconocerse como soporte material o significante a lo construido, en tanto que el significado sería lo que ese soporte comunica – o propone, en el caso de la arquitectura –: esto es, una “ideología del habitar”³, si nos referimos al espacio interno, y una ideología urbana, si nos referimos a su presencia externa, esto es, a la relación del edificio con el entorno.

Por otro lado, sería posible encontrar más de un ejemplo en el que la carga significativa se concentra en el exterior antes que en el espacio interno – o al menos en

parecida medida – como puede ser los ayuntamientos de las ciudades medievales europeas, con sus torres que cumplen una función simbólica y significativa mucho más fuerte que la de sus espacios internos; o las grandes cúpulas renacentistas, que desempeñan un papel de parecida importancia tanto en la conformación del espacio interno como en la presencia de su forma exterior; o aun las actuales torres de oficinas, cuyos interiores anónimos se revisten de formas atractivas y materiales brillantes en el afán de comunicar su presencia individual en el paisaje anónimo.

La consideración de la arquitectura como comunicación, que está en la base de los análisis de De Fusco, ha sido refutada en especial por Cesare Brandi⁴, quien afirma que si bien la semiosis es una actividad básica de la conciencia humana, y “la semantización es en realidad la vida misma de la conciencia como conocimiento intelectual, desde sus orígenes más oscuros”⁵, hay, junto al proceso de semiosis, otro de creación, de “puesta en el mundo”. Distingue así Brandi “semiosis” de “presencia” (“astanza”), y afirma, comparando la arquitectura con el lenguaje, que, “si la esencia del lenguaje está en comunicar, la esencia de la arquitectura no se revela en la comunicación”, pues solo transmite información en vía secundaria⁶. (“Un capitel no tiene el significado de capitel, es un capitel”).

No es éste el lugar para profundizar en el tema, pues no es nuestra intención trabajar sobre una interpretación semiológica de la arquitectura sino con un enfoque histórico-crítico; sin embargo, el uso de ciertos conceptos provenientes de esa ciencia es ya de uso corriente, aun cuando en ocasiones sea aproximativo o quizás casi metafórico. De todos modos, nuestra interpretación de que el significante es el espacio construido es sostenida por varios autores. Citemos tan solo a A. J. Greimas⁷ “... el espacio no es sino un significante, está solo para ser aceptado y significar otra cosa que el espacio, es decir el hombre, que es el significado de todos los lenguajes (...) El espacio puede considerarse como una forma susceptible de erigirse en un lenguaje espacial que permita “hablar” de otra cosa que el espacio”.

Parece bastante evidente, en definitiva, que la arquitectura no se organiza para comunicar algo, para transmitir un mensaje⁸, lo que puede ocurrir solamente en una segunda instancia, como un valor agregado, por así decir, a la intención fundamental, que es la de proveer un espacio para cumplir determinados fines. Pero ese acto aparentemente pragmático está teñido ideológicamente desde un principio. Consciente o inconscientemente el arquitecto adherirá, criticará o repudiará una determinada manera de organizar los elementos de su arquitectura, adherirá, criticará o repudiará una manera de concebir la función o una manera de insertar su obra en el entorno, en lo que Argan denomina la instancia tipológica⁹. Conscientemente o no, voluntariamente o no, toda intervención en el espacio construido pone en acto una visión del mundo que tiende a ponerse como construcción del ambiente humano, esto es, una ideología arquitectónica¹⁰.

Se constituye así el **significado ideológico** de la arquitectura, en el que se entremezclan las intenciones explícitas del arquitecto con lo que resulta connotado en ella más allá de su voluntad consciente por el uso que hace de sus elementos, derivado de su propia formación, y con lo que las fuerzas productivas y la cultura epocal transmiten a través de esa obra – modos de vida, valores económicos y sociales, relaciones sociales, situación tecnológica, etc., etc.

Pero el significado de una obra no se agota en la instancia de su creación, pues **no existe significado si no es percibido por alguien**, o dicho de otro modo, el significado cobra significado solamente en el momento en que es percibido. Lo que implica una multi-

plicidad de lecturas, derivadas tanto de la diversidad de épocas y culturas cuanto de las circunstancias histórico-sociales que acompañen, en algún momento de su existencia, a determinadas tipologías arquitectónicas.

De resultas de lo cual ocurre que si bien el significado (ideológico) es el resultado de una visión del mundo, en cuanto la obra entra en el circuito del uso y las sucesivas lecturas, se carga de connotaciones, adquiere vuelta a vuelta nuevos significados y pierde otros. El transcurrir de la historia transforma y trastorna continuamente el sentido de las intenciones primeras y sus respectivas lecturas. A este significado corresponde, pues, considerarlo como un **significado cultural**.

Es menester distinguir dos tipos de lectura: el de la sociedad en general y el de los observadores que forman parte de la disciplina, ya sea como productores o como críticos. Para estos últimos, una de las causas que hará cambiar sus lecturas será, a más del uso social o las circunstancias culturales generales, la aparición de nuevas propuestas arquitectónicas, puesto que la historia se reescribe y se revalora continuamente a partir del propio desarrollo de su materia misma: cada nueva obra cambia o afirma el curso de la historia, ya sea en gran medida o a escala apenas perceptible. Y, sobre todo, cambia el lugar que ocupan en la historia los hechos e ideas del pasado. Pues se mira el pasado desde el presente, y el presente de la arquitectura, como disciplina, está representado por las ideas que se ponen en obra día a día, condensando una problemática general que es interpretada y reinterpretada una y otra vez de manera diferente. La Villa de Adriano, que no había sido leída sino como un conglomerado de piezas individualmente interesantes, aparece hoy como un modelo inspirador para las arquitecturas fragmentaristas del presente; en tanto que el Barroco, que se estudió como un paradigma de la continuidad espacial, no despierta ahora especial interés, y las fantasías alpinas de Bruno Taut se ven ya no como una mera exaltación de una nueva civilización basada en la transparencia del cristal, sino como una forma compositiva de gran vigencia histórica¹¹.

Por otra parte, para el observador especializado desempeñan un papel de gran relevancia las arquitecturas no construidas, las utopías, que pasan inadvertidas para el público general. Así ha vuelto a leerse a Piranesi o a Ledoux, buscando en el primero una aclaración a los avatares del lenguaje arquitectónico y su pérdida de sentido, así como a la composición por fragmentos¹², y en el segundo el elementalismo revolucionario, como primer paso hacia la revolución del Movimiento Moderno¹³.

En cambio, la lectura social está orientada directamente por el transcurrir de la vida histórica de la sociedad. Una circunstancia política notable deposita una carga ideológica sobre un estilo arquitectónico, carga que no es irreversible, y cuya duración depende a su vez de nuevas circunstancias históricas. El ejemplo obligado es el neoclasicismo, que representó las libertades políticas a comienzos del siglo XIX, al ser adoptado por la Revolución Francesa y las Independencias americanas, y pasó en nuestro siglo a representar las más aberrantes formas del autoritarismo de Estado. Un estilo puede ser leído simultáneamente, en diversas sociedades, con significados diferentes: el gótico, que parece indicar sin discusión una construcción religiosa, representa en Inglaterra nada menos que el estilo nacional.

Las alternativas del uso social producen asimismo lecturas contradictorias de un mismo tipo arquitectónico: el edificio de viviendas en torre puede ser considerado en ciertos barrios deteriorados de Estados Unidos como una forma vergonzosa de habitar, connotando violencia y hacinamiento; en otras ciudades con diferentes antecedentes de uso, es visto

como un símbolo de integración a la vida urbana por parte de poblaciones marginadas. La aceptación de una determinada orientación del gusto por parte de las clases altas de una sociedad provoca, en un determinado lapso su aceptación por parte de las demás clases, que pudieron haberlo rechazado en un principio, como ocurrió con el Movimiento Moderno. Estos ejemplos de fluctuación del gusto – que provienen de cambios en la lectura de las propuestas – podrían multiplicarse con un amplio espectro de casos.

En ocasiones el significado que se atribuye socialmente a las formas arquitectónicas no está apoyado en bases reales, sino en aspiraciones no muy bien clarificadas, o simplemente no explicitadas: tal es lo que ocurre con los neo-colonialismos que aparecen vuelta a vuelta en América Latina, a veces inspirados en estilos que nunca existieron en el lugar en el que se “reviven” – como los neo-platerescos o neo-arequipeños de Buenos Aires –, a veces recibidos directamente del exterior – como el chalet californiano –. Más que una ideología del habitar, lo que se pone en obra en estos casos es una ideología cultural, un anhelo de pertenencia a la historia, un complejo de falta de raíces que impulsa a buscarlas más allá de la multiforme inmigración del siglo XIX – raíz real de la mayoría de los rioplatenses –, en el suelo aparentemente más sólido de la América hispánica. Es bien reciente el reconocimiento del siglo XIX como componente esencial de nuestra historia, y esto solamente por parte de ciertos grupos sociales y no del grueso de la población, cuya lectura de las casas de fines del siglo pasado y comienzos del presente solo acusan la idea de “lo viejo”; a menos que, equivocadamente, lo lea como “colonial”, con lo que automáticamente adquiere cuarteles de nobleza. Los mitos sociales, pues, desempeñan un papel importante en la adopción de tipologías y lenguajes.

Estas observaciones corroboran el carácter **arbitrario** del signo (si es que es lícito hablar de signo) arquitectónico, o quizás, siguiendo a Martinet¹⁴, su condición de inmotivado. Queda demostrada, por otra parte, su **convencionalidad**, esto es, que el significado asignado a determinadas formas proviene de la convención social, de un acuerdo social para leer ciertos significados en ciertas formas, y no de razones lógicas, funcionales, estructurales. Sin ese acuerdo, sin esa convención, todo intento de denotar o connotar una idea sería imposible. La condición arbitraria del signo hace que sea incapaz de significar por sí mismo. Se ha comentado ya este tema en el capítulo anterior, a propósito del lenguaje, sus motivaciones originales y la pérdida de motivación cuando los elementos se separan del sistema originario. Aquí nos interesa poner el acento particularmente en la convención social, ya que es ella quien carga de significados a las formas arquitectónicas.

Pero la recurrencia a la convencionalidad obligada del signo debe acompañarse dinámicamente con un permanente proceso de recodificación, a riesgo de que el signo se torne “transparente”, de que pierda sentido. “La repetición mecánica del signo, el pretendido acceso a un sentido no procesado, la producción y lectura ‘convencionalizados’ (...) lo destensionan, lo adelgazan. El signifiante originado como **forma** deviene en **esquema** (...) Esquematismo y recodificación caracterizan nuestro medio social, establecen la dinámica de su transformación interna”.¹⁵

Frente a la propuesta de una ideología del habitar presentada por el productor de arquitectura – en cuyo carácter englobamos no solo al diseñador sino a quienes están implicados en la producción: empresarios, financistas, legisladores, funcionarios, etc, etc. – se pone la percepción, cambiante y a menudo impredecible, del público social. En cada momento histórico y para cada grupo social hay un “modo social de entender el mundo”¹⁶,

esencialmente subjetivo, que hace de filtro perceptivo y define los significados que se leerán en el producto arquitectónico. Su significado social será pues el resultado de esa visión subjetiva colectiva, esa intersubjetividad, que implica el consenso tácito del grupo social.

• Hay así un significado para quien produce la obra, un significado para quien la usa (directamente o indirectamente como parte de su entorno urbano), un significado para quien la aprecia u observa, en su propia época y cultura o desde otras épocas o culturas, y, por fin, un significado para quien debe actuar en la realización de nuevas propuestas destinadas a enfrentar problemas semejantes o a integrarse al conjunto urbano involucrado. Estas distintas lecturas se dirigen a un objeto que, a su vez, está ya cargado con un complejo haz de elementos significativos y de intenciones más o menos explícitas:

• Lo que el arquitecto quiere denotar y connotar (funciones prácticas o simbólicas, relaciones con el entorno, actitudes ante la técnica, la tradición, el concepto de modernidad, etcétera, etcétera);

- lo que resulta connotado más allá de su conciencia por su propia carga cultural;
- lo que el conjunto de la cultura epocal y local transmite a través de esa obra;
- lo que el transcurrir de la historia ha ido agregando;
- lo que el transcurrir de la historia ha dejado perder;
- lo que cada generación ha descubierto por su continua reinterpretación de la historia; etcétera, etcétera.

Esta enumeración, seguramente incompleta, nos permite reafirmar que **el significado de la arquitectura es un significado cultural**, que no se agota en el acto de su producción, y por tanto, de la puesta en obra de una ideología. En consecuencia, su comprensión exige que este significado sea estudiado en el ámbito cultural que le corresponde, pues su separación le privaría de sentido o podría conducir a tergiversar su significado. Una vez más, retornamos así a la necesidad de estudiar la arquitectura latinoamericana desde puntos de vista que pongan en primer plano las circunstancias histórico-culturales que le son propias.

Ahora bien, ¿de qué modo, con qué instrumentos pueden descubrirse esas diversas capas de significados que se entremezclan y acumulan para constituir el significado total? No parece haber problemas insolubles en lo que respecta al significado atribuido por los expertos, sean ellos diseñadores, críticos o historiadores. La producción construida o proyectada por los primeros indica su opinión acerca de la arquitectura en general y de ciertas obras en particular; en cuanto a los segundos, sus escritos revelan explícitamente los significados que atribuyen a determinadas obras y movimientos – y aun implícitamente, por la exclusión de algunos de ellos en sus escritos –. Este análisis ha sido cumplido con gran lucidez, en primer lugar por Juan Pablo Bonta¹⁷, quien tomó como base el desarrollo de los modos de interpretación del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe; y luego por María Luisa Scalvini¹⁸, quien ha extendido este tipo de análisis a la historiografía del Movimiento Moderno, como se ha comentado ya a propósito del valor comunicacional del lenguaje.

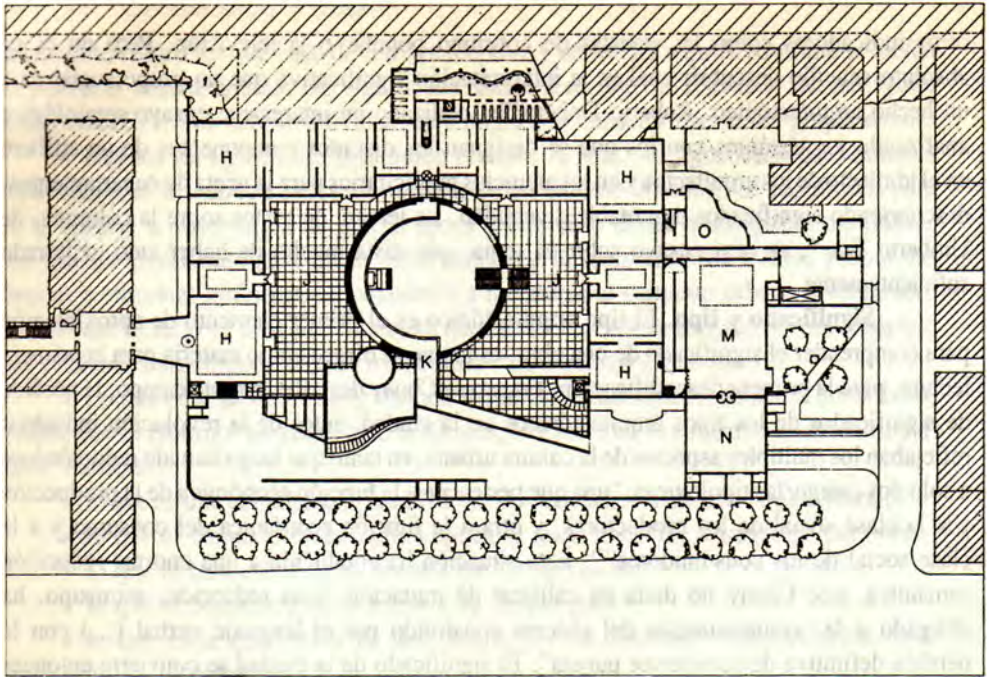
Mucho más compleja aparece la tarea de interpretar los significados sociales. Es bastante obvia la lectura de un primer plano de este significado: el rechazo o aceptación de una producción arquitectónica por parte de sus destinatarios. El plano del gusto es asimismo posible de detectar, no solo por el rechazo o aceptación – que no siempre es posible de exteriorizar, como por ejemplo respecto de las viviendas provistas por instituciones oficiales – sino por las modificaciones que el usuario realice en su vivienda o en su entorno, y por

otros indicadores como las revistas de consumo popular o la televisión. Pero no es en absoluto sencillo descubrir cuál es la interpretación significativa que un grupo social da a un hecho arquitectónico. Roberto Doberti¹⁹ ha realizado un interesante ensayo semiológico analizando los términos con los que se designan los distintos componentes de un edificio en el idiolecto de los arquitectos y en los anuncios publicitarios para la venta de departamentos, descubriendo significados de notable diversidad. La lectura de textos sobre la columna de Umberto Eco²⁰, es otro ensayo sobre el tema, que dista mucho de haber sido explorado suficientemente.

Significado y tipo. El tipo arquitectónico es el primer elemento de aproximación para comprender el significado de una obra, es lo que se ofrece como materia para la primera lectura, para la primera descodificación. Françoise Choay describe, en este campo, la pérdida de significados de los tipos arquitectónicos en la ciudad: antes de la revolución industrial reflejaban los múltiples aspectos de la cultura urbana, en tanto que luego han ido reduciéndose a solo dos categorías tipológicas: “una que pertenece a la función económica de la producción y a la clase social de los productores, y otra a la función económica del consumo y a la clase social de los consumidores”²¹. Esta situación ha conducido a una enorme reducción semántica, que Choay no duda en calificar de mutación. Esta reducción, asimismo, ha obligado a la “contaminación del sistema construido por el lenguaje verbal (...) con la pérdida definitiva de su anterior pureza”. El significado de la ciudad se convierte entonces en el del sistema de la eficiencia económica. Estas reflexiones, que datan de 1967, sin duda reflejan la situación de las grandes urbes de los países industrializados, y en grado quizás apenas menor, la de nuestros propios países.

La tipología de la torre de oficinas creada por Mies en Estados Unidos aludía en su significado originario a la elevación de la técnica industrializada de construcción al nivel del arte, expresándose con un extremado purismo que aspiraba a instituir un orden en el caos de la ciudad norteamericana, con lo que en efecto lograba erigirse en trascendente hito urbano. Pero al multiplicarse el tipo a lo largo del mundo en sus rasgos más esquemáticos, su significado originario se vio sustituido por una indicación genérica de “entidad comercial o administrativa moderna”, sin hacer siquiera distinción entre edificio público y privado. Sus significados primeros se volvieron transparentes al no sufrir recodificación alguna, reducidos a la repetición dentro de la convencionalidad²². Resultan así ilegibles tanto desde el punto de vista de la relación arte/técnica como en su condición meramente funcional, y tan extrema generalización las vuelve anónimas, por lo que requieren de sistemas suplementarios para su adecuada lectura, que se limitará al plano funcional: ya sea el lenguaje verbal, como apunta Choay, o el artístico – mediante el agregado de obras de arte de importancia considerable que puedan leerse como propias de instituciones oficiales, como el Picasso ubicado frente al Federal Center de Chicago.

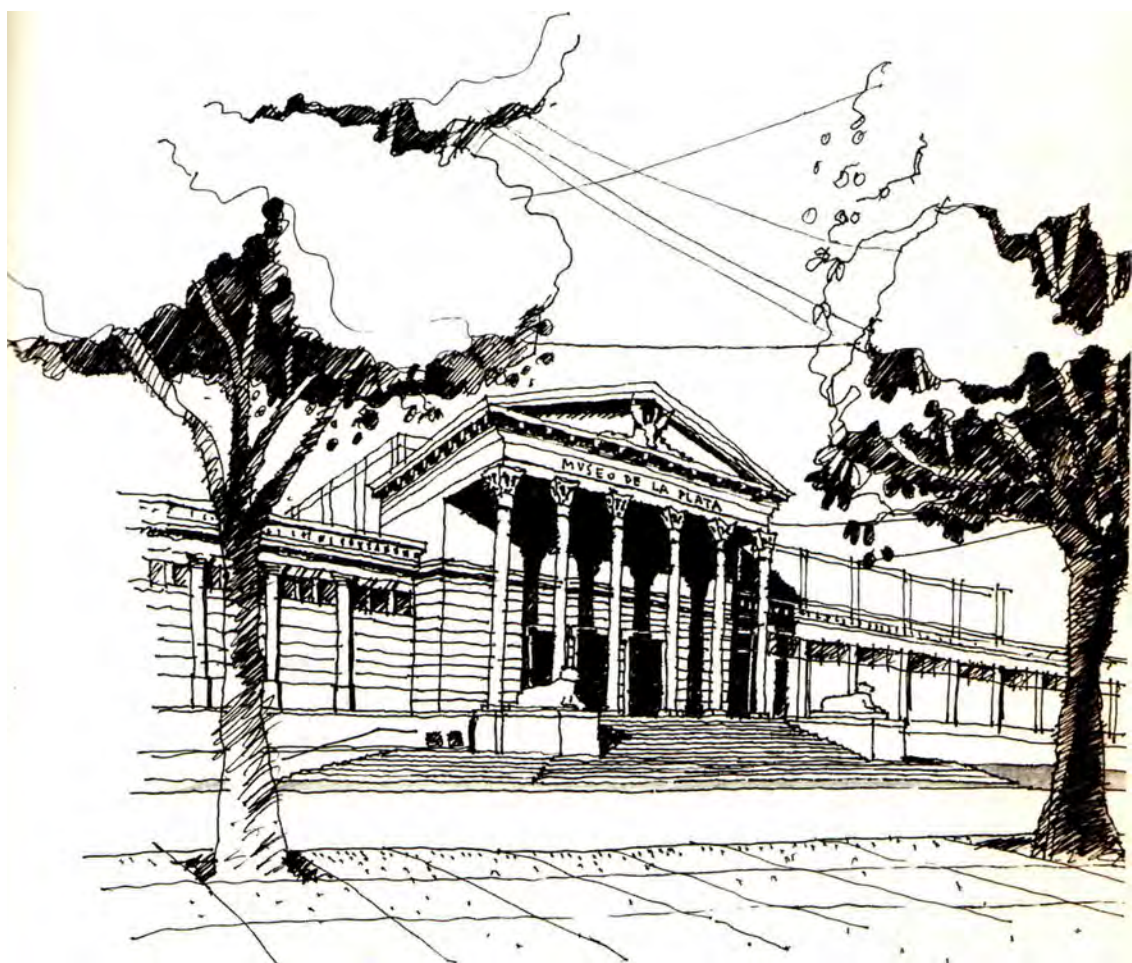
En años recientes esta hiposemanticidad parece haber sido experimentada como una carencia por los grandes municipios de los países desarrollados, que han sentido la necesidad de erigir edificios-símbolos, como alguna vez lo fueron las catedrales medievales, las plazas cívicas, o aún los magníficos establecimientos portuarios de ciudades como Hamburgo. Este papel ha sido encomendado a los museos, cuya proliferación en los países más ricos del globo ha alcanzado un nivel impresionante. Pero para constituirlos en símbolo de la nueva riqueza democrática, el significado tradicional de la institución ha debido ser



James Stirling, Ampliación de la Staatgalerie de Stuttgart, plantas.

reformulado: no se trata ya de un “templo del arte” abierto solo a las élites intelectuales, o de un tesoro destinado a la custodia de piezas valiosas, sino de un lugar público en el que la ciudadanía participa libremente del goce del arte, y simultáneamente de un monumento mediante el cual la ciudad – y ocasionalmente un donante – proclaman que su riqueza no se traduce en mero mercantilismo sino en amor y sostén de la cultura²³. No debe olvidarse el papel reservado en este caso al arquitecto, que aporta el prestigio de su estrellato a la empresa, y a su vez encuentra admirable ocasión para desarrollar con gran libertad su propia ideología y su fantasía arquitectónica.

Para hacer evidentes los nuevos significados se han reformulado la tipología formal y en particular la que concierne a la relación del edificio con el entorno: en lugar de las altas y sobrecogedoras escalinatas, los elevados pórticos, la escala monumental, la severidad del lenguaje y la correspondiente ausencia de color, que en la tradicional tipología de museos establecen una tácita barrera entre el público y el espacio del museo, se recurre a las más variadas fórmulas para romper esa barrera. He aquí algunos aspectos: en cuanto a los accesos, en los programas de los museos más recientes, especialmente en Alemania, aparece la exigencia de que un sendero o rampa conduzca directamente al paseante desde la calle al interior del museo, invitándolo a ingresar en él, y en la Staatgalerie de Stuttgart Stirling ha trabajado el tema con tal intensidad que lo ha convertido en un gran paseo que puede ser gozado independientemente del museo mismo, pues atraviesa el predio por las terrazas y alrededor de un bello patio circular, y une entre sí dos calles paralelas situadas a distinto nivel que limitan el sitio. En el Centro Pompidou, por su parte, las vistosas escaleras mecánicas transparentes son una atracción indudable para el paseante, al que además se ha provisto con una plaza pública en la que se desarrollan libérrimas actividades artísticas populares.



Enrique Alberg y Carlos Heynemann, Museo de La Plata, Argentina, c. 1885.

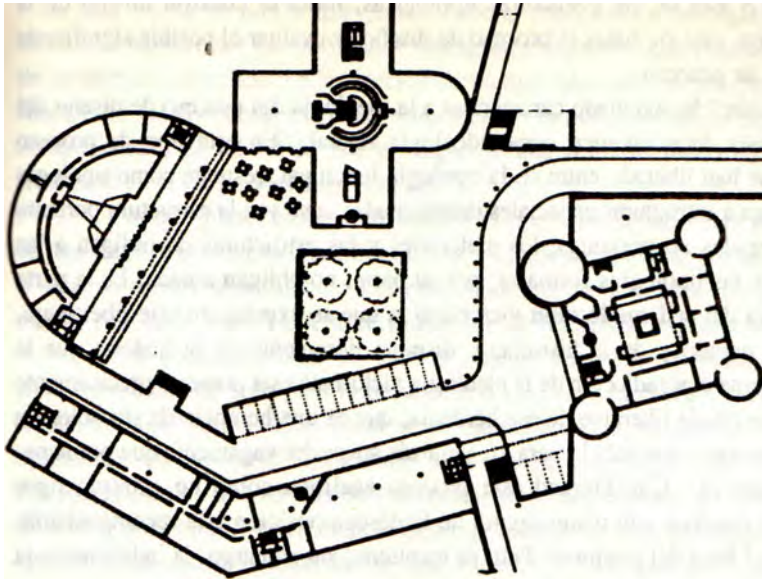
En lo referente a las connotaciones que se proponen en estas nuevas versiones de la tipología museo, sobresalen las que aluden a tipologías corrientes en la vida diaria: las construcciones fabriles en el Centro Pompidou, tendientes a desacralizar violentamente la institución mediante tan brusco cambio de los signos; o la atmósfera casi doméstica del hermoso museo de Artes Decorativas de Richard Meier en Frankfurt, con la medida escala de sus recintos y la permanente mirada hacia los jardines; o el pintoresco jardín que cubre el museo de Mönchengladbach, de Hans Hollein. Otro tanto puede observarse con respecto a la escala: en este último museo sobresale del conjunto apenas la torre de administración, en tanto que las salas quedan enterradas bajo los jardines; y el monumental museo de Stirling está fragmentado en volúmenes de variadas formas y texturas, en volúmenes heterogéneos yuxtapuestos, en un conjunto que parece tener como referente un trozo de ciudad antes que un edificio monumental.

De tal modo la ciudad reintroduce un elemento significativo que se agrega a los elementos del “sistema de eficiencia económica”, aun cuando, en definitiva, no sea sino un signo más del éxito del sistema. Y quizás, en una interpretación muy estricta, puedan incorporarse estos museos a los significantes de la función de consumo, aun cuando lo que se consume no sean objetos directamente comercializables por el público.

Una operación tipológica curiosa que se ha llevado a cabo en los últimos años es el intercambio de tipologías: la utilización de una tipología formal derivada de determinadas funciones, este es, históricamente ligada a una tipología funcional precisa, para albergar una función diferente, con la intención de trasladar a la nueva función significados propios de la anterior. Baste citar dos ejemplos conspicuos: el Cementerio de Módena realizado por Aldo Rossi según una tipología propia de la vivienda colectiva, y el Palacio Abraxas en el que Ricardo Bofill instaló un conjunto de viviendas económicas en una tipología palaciega. El primer caso proviene de la convicción del autor de que una forma pueda contener cualquier función, y de su concepción del cementerio como “ciudad de los muertos”. El resultado es sobrecogedor, verdaderamente tétrico. El segundo caso parece derivado de la intención de “dignificar” la vivienda económica. El resultado no es tampoco muy feliz; no se ve vida en el ceremonioso ámbito público – excepto los arquitectos tomando fotografías – y por alguna razón se eligió este conjunto como escenario tenebroso para algunos lóbregos pasajes de una película de ciencia ficción. Estas experiencias parecieran indicar que ciertos tipos corresponden efectivamente a ciertas funciones, o al menos que la arbitrariedad en el uso de los tipos o en la manipulación de los significados tiene límites que no conviene traspasar.

Examinemos ahora qué es lo que ocurre en nuestros países a partir de la elaboración de los significados primeros por los grupos de decisión, puesto que la formulación de los tipos, o la condensación de elementos que constituyen un tipo, se producen en general, en el mundo contemporáneo, en los países detentadores del poder económico y tecnológico. Como se ha comentado ya, la propuesta de un tipo arquitectónico implica la propuesta de un determinado modo de habitar, de manera que la adopción de un tipo edilicio comporta la aceptación del modelo de vida respectivo. Y si bien la naturaleza humana tiene rasgos universales, no ocurre lo mismo con los modos de vivir de los diferentes grupos humanos.

El valor semántico que se asigna a un tipo proveniente de un medio más desarrollado que aquel en el que se implanta resulta entonces tener una doble función; la de proveer una lectura de la ciudad como “ciudad moderna” y de la sociedad como “sociedad desarrollada”; y la de promover una lectura del espacio habitable que dirija al habitante hacia un uso propio



James Stirling, Museo de Ciencias, Berlín.

de un medio originario y compatible con esa imagen. En cuanto a la primera intención, el resultado arquitectónico suele chocar con las condiciones locales de producción – tecnológicas, financieras, etcétera –, y con el medio urbano existente; en cuanto a la segunda, se da una contradicción interna en el tipo trasculturado originado en una ideología del habitar determinada y el modo en que efectivamente es habitada y mantenida en el tiempo. Son más que numerosos los ejemplos que podrían citarse, pero quizás algunos de los más elocuentes son ciertos conjuntos de viviendas de las llamadas de interés social diseñadas según tipologías usuales en países europeos nórdicos ubicadas en provincias argentinas: los espacios comunes se convierten en basurales en lugar de los cuidados jardines que suponía el diseñador, o se cierran con tapias para evitar depredaciones, y el conjunto no alcanza un mínimo de calidad de vida.

En semejantes circunstancias los “grupos de decisión” locales resultan ser **grupos de decisión de segundo grado**, por así decir: pues su decisión no consiste en formular o reconocer tipos y significados, sino en adoptar o modificar tipos que han sido formulados o reconocidos en otros medios culturales: decisión cargada de peligros, a menos que se detecte cuidadosamente el carácter de las ideologías arquitectónicas que esos tipos significan y se tengan una clara conciencia de las propias, lo que haría posible una crítica y adecuada reformulación, o bien haría evidente la necesidad de una invención.

Más aun, los grupos locales de decisión, generalmente metropolitanos, suelen tener a su cargo la formulación de tipos para áreas rurales y semirurales, cuyas formas de habitar les son tanto o más ajenas que las de los países centrales. Los funestos resultados no se hacen esperar, con la provisión de espacios inhabitables o rápidamente deteriorables²⁴. Las decisiones atraviesan así ya no dos, sino tres estadios de sucesiva alienación.

Significado y proceso de diseño. Para un adecuado análisis de los significados es menester penetrar más allá de las estructuras tipológicas, hasta el corazón mismo de la creación arquitectónica, esto es, hasta el proceso de diseño, y evaluar el posible significado de los diversos tipos de proceso.

En otra ocasión²⁵ he intentado caracterizar a la ideología del proceso de diseño del eclecticismo historicista décimonónico como ideología liberal: “En este tipo de proceso todos los elementos se han liberado entre sí: la tipología funcional, resuelta como tipología planimétrica, no obliga a estructuras espaciales determinadas; a su vez la estructura portante no obliga a los materiales no portantes; los materiales y las estructuras no obligan a las tipologías formales, y las tipologías formales, por su parte, no obligan a nada. Es la parte violentamente creativa del **self made man** victoriano la que se expresa en este libertinaje. Se siente dueño del mundo y de la historia, y dispone libremente de la historia que le pertenece. Pero la interna contradicción de la ideología victoriana está presente precisamente en el hecho de que no puede liberarse de esa herencia, que es una herencia de símbolos de valores culturales y sociales que anhela para sí, y quizás sospecha vagamente que permanecerán inaccesibles para él”. Con Durand este proceso analítico cobra un extremo rigor lógico, por el que se conduce con mano segura de la descomposición a la recomposición, y por tanto a la unidad final del producto. Pero se mantiene, sin embargo, la independencia conceptual de los diversos pasos del proceso y de los diversos componentes del organismo arquitectónico (aunque el término “organismo” no sea precisamente adecuado en este caso). El proceso queda regido por articulaciones precisas y sometido a normas definidas surgidas de la propia disciplina antes que del contenido funcional del organismo; el arquitecto aparece como un técnico más preocupado por la perfección de su acción que por las consecuencias que esa acción puede acarrear tanto al usuario como al medio. Este parece constituir un primer acercamiento a la mecanización del pensamiento arquitectónico, más eficaz sin duda que el que se intentaría en la década del 20 cuando, excepto en lo que suele calificarse como la “línea dura” del Movimiento Moderno (Hannes Meyer, Hilbersheimer, etcétera), buena parte de los principios mecanicistas cedieron ante la presión de los movimientos artísticos y de la propia sensibilidad estética de los arquitectos. Las falacias de la ideología mecanicista del período han sido sobradamente estudiadas como para que volvamos una vez más sobre el tema.

Parece interesante comparar el proceso académico de análisis–descomposición/recomposición con el proceso de análisis–descomposición/disgregación que se advierte en la obra de muchos arquitectos contemporáneos de diversas partes del mundo, paralelamente, en algunos casos, al auge de un nuevo eclecticismo historicista. Demetrios Porphyrios²⁵ busca el origen del eclecticismo actual en el modo de diseño “heterotópico” de Aalto, en el cual cada uno de los componentes del organismo – y aquí sí cabe el término “organismo” – recibe un tratamiento en el que se respeta su función y su carácter expresivo, sin proponer formas globales o espacios de validez universal. La arquitectura de Aalto acepta y expone la multiplicidad de la vida social, proveyendo espacios específicos para el cumplimiento y la expresión de cada actividad, a diferencia de quienes conciben al ser humano en su condición de ente universal, o aquellas que privilegian los valores intelectuales de la disciplina por sobre los valores existenciales.

Ahora bien, en la obra reciente de Stirling, de Hans Hollein o de Robert Stern²⁷, y asimismo en la de muchos autores menores, esta adhesión de los componentes de un

organismo arquitectónico a las necesidades existenciales ha sufrido un proceso de desintegración, una vuelta de tuerca que parece haberla trasladado a un plano más superficial. En efecto, no parecen ser ya cuestiones existenciales básicas las que conducen a la conformación de un ámbito específico o a la elección de un tipo, sino que las posibles acepciones de cada función se subdividen al extremo, minimizando la escala de los respectivos “elementos de composición”, de tal modo que en lugar de una composición o un montaje, el proceso resultante es el de un verdadero collage²⁸.

Por otra parte, en lugar de utilizar el tipo seleccionado para cada caso como punto de partida para una nueva creación, esto es, en lugar de atravesar por una instancia tipológica crítica, se recurre directamente a la **cita**, manejada en ocasiones con gran habilidad y sutil ironía, pero manteniendo siempre su función de referencia explícita a la fuente histórica.

Las configuraciones en base al collage aparecen repetidamente en el panorama contemporáneo, no solo para la arquitectura sino para la ciudad: tanto Colin Rowe en su ciudad collage²⁹ como Aldo Rossi en su ciudad análoga proponen ciudades formadas por fragmentos yuxtapuestos. En cuanto a la arquitectura, y dejando para más adelante la consideración de otras formas de fragmentarismo, distingamos dos variantes en el proceso de diseño por collage: la ya mencionada que maneja un libre eclecticismo historicista, y la que trabaja dentro de la tradición del bricolage o el “do-it-yourself”, de la que Frank Gehry es conspicuo representante, y que tiene numerosos seguidores en las generaciones más jóvenes, tanto europeas como americanas. La primera apela a una sofisticada cultura especializada, en tanto que la segunda pretende recomponer un proceso espontáneo, recuperar la presunta inocencia del constructor no profesional. También Lucien Kroll³⁰ recurre a esta vía, pero con la intención de poner en acción la creatividad colectiva, de impulsar la participación de quienes han de habitar lo construido, intento nada fácil de cumplir, como es sabido.

Estos dos aspectos del proceso de diseño que estamos comentando, el collage y el eclecticismo, parecen descansar en un principio común: la descomposición de la forma, que se presenta tanto al principio como al final del proceso. Pues así como la aproximación analítica a los “elementos de composición”, como los llamaba Guadet, no se resuelve luego en una composición legitimada por norma alguna, también el eclecticismo historicista opera descomponiendo sistemas formales y dispersando sus miembros, sin conformar luego un nuevo sistema. En ambos casos el método de composición es el collage, esto es, la yuxtaposición de elementos basada en el gusto o la habilidad del autor y en una libre adecuación a las necesidades funcionales o formales.

Son diversas las interpretaciones que pueden hacerse de esta tendencia. Ante todo, si hemos de aceptar, con Fernández-Galiano³¹, que “los dos rasgos fundamentales de la arquitectura pensada bajo el paradigma mecanicista (son) descomponibilidad y repetición”, y que “el despiece analítico del edificio en sus elementos constituyentes y su posterior recomposición aditiva es quizá la doble operación que mejor representa las estructuras de conocimiento y manipulación de la modernidad”, este tipo de proceso que no admite la repetibilidad ni la recomposición representaría una posición declaradamente anti-moderna. Podría entonces leerse como un rechazo a la ideología del progreso, un intento de liberarse de la mecanización del pensamiento, de la invasión de la técnica y la producción mecánica, en fin, como una explosión de libertad contra las sucesivas autoridades que han dominado la escena arquitectónica en los últimos dos siglos – el clasicismo, el academicismo, el

racionalismo, el funcionalismo, y aun la unidad intrínseca de las corrientes organicistas, el culto a la ciencia y la tecnología, etcétera, etcétera -. Pero, ¿no corremos el peligro de confundir la profunda necesidad de libertad con meros actos de rebeldía superficial, con simples asonadas sin mayores consecuencias, porque no parecen apuntar a los problemas de fondo? Por otro lado, estos actos críticos que desmontan estrepitosamente el edificio de la modernidad, ¿qué proponen en cambio, qué nuevos caminos señalan? y aún, ¿qué grado de compromiso vital, qué grado de fe se vislumbra tras las atractivas fachadas de esta arquitectura? En realidad semejan reacciones contra algo antes que proyectos dirigidos hacia el futuro, productos del desencanto antes que del entusiasmo, y en ocasiones, aún, expresiones de frivolidad antes que de compromiso. Todo lo cual parece resultado de ciertas situaciones que pueden advertirse en los países desarrollados, en los que buena parte de la juventud siente que carece de futuro. Quizás, por lo tanto, estas tendencias estén marcando, como hace ya muchas décadas lo hizo Anton Webern, el final de un desarrollo histórico: estallidos de la forma que parecen querer consumir la destrucción de un ciclo, a partir de la cual será necesario hallar caminos inéditos³².

Cuando este tipo de proceso de diseño se traspone a nuestros países, pues, se está trasponiendo al mismo tiempo una ideología de desencanto, de la renuncia a la lucha, de la renuncia al futuro mismo; una ideología que, en general, no es propia de la mentalidad latinoamericana. Una vez más, la lectura crítica de los significados de las arquitecturas que nos proponen los grandes centros se presenta como algo ineludible.

Existe, sin embargo, un modo positivo de considerar el bricolage, como se ha comentado ya no como una postura intelectual utilizada en el seno del mundo desarrollado para romper la anomia de los grandes conjuntos habitacionales derivados de la difusión del movimiento moderno, sino como “arquitectura de la pobreza”, o aún más, “arquitectura de la adversidad”³³: un modo de hacer posible la arquitectura más allá de toda esperanza, cuando los medios y las circunstancias la hacen, aparentemente, impensable. El ingenio para adaptar los elementos disponibles, para inventar estructuras de fácil construcción y mantenimiento, para enfrentarse adecuadamente con un medio social en ocasiones hostil, son algunas de las condiciones necesarias para lograr este tipo de arquitectura, que en más de una ocasión alcanza relevantes méritos espaciales o ambientales, amén de las sociales.

También se ha comentado más arriba algo referente a la ciudad collage: un breve recorrido por nuestras ciudades nos dirá que ya la hemos “logrado”, claro está que no en la yuxtaposición de fragmentos fidedignos de ciudades famosas, pero sí con imágenes más o menos aproximadas. La visión del estudioso europeo – aun dejando de lado la cuota de nihilismo y desencanto que comporta – no resulta, como se ha dicho ya, un aporte positivo para la solución de nuestros problemas urbanos, que pasan por diferentes parámetros.

No son estas, sin embargo, las únicas propuestas de fragmentación en el proceso de diseño. Junto a estos procesos que comienzan y acaban con etapas de disgregación, existen otros en los que la fragmentación no implica disgregación, pues el organismo arquitectónico, aun fragmentado, conserva su unidad esencial.

Herman Hertzberger³⁴ ha tratado, mediante esta forma de encarar el proyecto arquitectónico, de responder al desafío que lanzó van Eyck en el volumen del Team 10: “El arte de humanizar el gran número no ha avanzado más allá de los primeros y vagos preliminares. No sabemos nada de la vasta multiplicidad: no podemos llegar a aprehenderla, ni como

arquitectos, ni como planificadores, ni como ninguna otra cosa”. Para ello Hertzberger articula sus grandes edificios en múltiples pequeñas unidades, en modo de resolver la concentración de gran número de personas en múltiples espacios que conservan una escala doméstica. Pero el conglomerado de espacios, circulaciones, funciones diversas, está resuelto con un vocabulario uniforme, proveniente de un sistema estructural y de cerramiento constituido por elementos repetidos constantemente, que permiten una gran libertad en las disposiciones pero establecen un orden legible. Este tipo de proceso evita, además, la creación de objetos arquitectónicos separados del ambiente urbano y cerrados en sí mismos – separando asimismo la población interna de la urbana – y convierte a sus edificios en partes de la ciudad accesibles y atravesadas por múltiples recorridos. La fragmentación resulta así un modo particular de desarrollar un discurso fuertemente estructurado.

Emilio Ambasz³⁵, por su parte, evita igualmente la fabricación de objetos únicos, y ha producido diversos intentos de integrar su obra a la naturaleza. Uno de los más recientes es un gran laboratorio de investigaciones formado por un conjunto de elementos aislados desperdigados en un idílico paisaje. La relación con el paisaje, y en particular con la tierra misma, que cubre siempre parte de sus construcciones, el simple lenguaje, la escala, hacen que estos conjuntos aparentemente disgregados constituyen una fuerte unidad conceptual.

Es que tanto en uno como en otro caso, hay en la base de estas arquitecturas un compromiso tenaz con una ideología arquitectónica dirigida, por distintos caminos, al mejoramiento de la calidad de vida. Hertzberger se mantiene dentro de los procedimientos canónicos de la modernidad (descomponibilidad, repetición, recomposición aditiva), aplicándolos, sin embargo, con criterios originales dirigidos a resolver problemas de la población urbana masiva que no habían entrado en las cuestiones planteadas por los maestros de la primera modernidad. Ambasz, en cambio, propone una arquitectura alternativa que intenta reconciliar a la arquitectura con la naturaleza, hacerle perder su carácter agresivo, para lo cual propone “desarrollar un vocabulario arquitectónico ajeno a la tradición canónica de la arquitectura”. La necesidad de refugio, la necesidad de símbolos y mitos propia del ser humano, está presente en esta arquitectura que su autor prefiere comentar con fábulas poéticas antes que con declaraciones críticas.

Me he limitado a comentar uno de los tipos de proceso de diseño característicos de la hora actual, el de los fragmentarismos, pero, a mi juicio, esto ha hecho posible un útil ejercicio de lectura de significados, y ha permitido constatar la fundamental importancia que la elección de este instrumento de diseño representa para la definición de una ideología arquitectónica.

Significado y proceso de producción. La lectura del proceso de diseño es posible, por cierto, para quienes de uno u otro modo pertenecen al ámbito de la disciplina, aunque sin duda se refleja en el producto final que ha de ser leído – y utilizado – por el público no especializado. En tanto que el proceso de producción, al menos en algunos de sus aspectos, es de lectura social no solo posible sino obvia: por ejemplo, es un tema ya gastado en la Argentina la comparación entre la construcción de la Biblioteca Nacional, inconclusa después de más de veinte años de proceso, y el edificio construido para la televisión estatal de color, ubicado, para mayor irrisión, frente a aquella, edificio que fue construido en solo once meses, ante el mundial de fútbol de 1978. Pero este hecho puntual no debe hacernos olvidar que en 1978 habían ya transcurrido quince años desde el concurso que consagró el proyecto de la biblioteca, por lo que el desinterés por la cultura no puede considerarse como

patrimonio exclusivo del último gobierno militar, sino que fue “ejercido” sin pausas tanto por gobiernos militares como democráticos.

Pero junto a esta expresión de la política oficial, que constituye la lectura obvia del episodio – y que sin duda refleja una ideología difundida en la mayoría de la población –, no debe descuidarse la otra lectura, la que concierne a la inserción de los profesionales en el proceso de producción. En efecto, en ciertas circunstancias de este proceso que atañen a la profesión arquitectónica suelen operar al menos dos factores de distorsión: algunos de los mitos sociales argentinos, entre los que se cuenta el de que éste es un país moderno y progresista³⁶, y la distancia entre el mundo de la especulación universitaria o la información profesional y el mundo de las acciones concretas, las circunstancias políticas, los procesos financieros, las reales posibilidades técnicas, etcétera, etcétera. Todo lo cual produce desajuste que luego se traducirá en el fracaso de los proyectos, o en la dificultad de llevarlos a cabo de acuerdo con sus premisas, o en el posterior deterioro de obras producto de tales desajustes.

Los concursos parecen ocasiones ideales para aplicar las teorías y las imágenes que se difunden a través de los canales universitarios o profesionales, teorías o procedimientos que en la práctica profesional corriente no suelen tener fácil acogida. Claro está que también será azarosa la posibilidad de una adecuada realización a partir de un concurso, puesto que las circunstancias que rodean a la actividad privada rara vez se verán sustancialmente superadas en la esfera de la actividad oficial. Muchos fracasos o semi-fracasos provienen de este tipo de especulaciones, y en ellos pueden leerse, en efecto, las citadas distorsiones.

En el ámbito urbano, los vaivenes de la economía, la especulación inmobiliaria, los cambiantes criterios de los funcionarios encargados de las reglamentaciones edilicias y, por cierto, el peso de las teorías urbanas a la moda, son algunos de los parámetros que se leen en la historia de corta duración, como asimismo las contradicciones entre ciertas tipologías edilicias que logran intervenir con éxito en el paisaje urbano y sus propias propuestas de células habitacionales, que permanecen en un nivel de estricta estandarización y repetibilidad, exigida por las necesidades financieras de la producción.

Otro aspecto de la producción que puede leerse en la corta duración, al menos en la Argentina, es la fluctuante experimentación en el campo tecnológico, ligada a la igualmente fluctuante política financiera y económica.

La discontinuidad en los desarrollos tecnológicos ha dejado trunco muchos intentos de crear tecnologías modernas adecuadas a las circunstancias locales. A las políticas económicas debe agregarse la inercia del aparato burocrático encargado de manejar los grandes planes edilicios del Estado. El reconocimiento de las profundas diferencias entre regiones, las posibles innovaciones destinadas a mejorar la calidad de la vida, se estrellan usualmente, al menos en la Argentina, contra el muro de las normas formuladas en los grandes centros urbanos, que conducen a procesos de producción costosos con resultados inadecuados³⁷.

En algunos países, como Colombia, se han hecho en cambio valiosas experiencias para la utilización de materiales propios de la tradición constructiva popular, como la “guadua” o bambú, como asimismo la adecuación de los proyectos mismos a los hábitos de ocupación del sitio por parte de los pobladores espontáneos.

En la duración media se pueden leer, a su vez, rasgos del desarrollo geopolítico de una región: la existencia de un sólido tejido urbano producido en cierto período histórico, su posterior deterioro y la aparición de una fuerte producción en otra área, muestran cabal-

mente los traslados del poder en el territorio. También puede leerse en la duración media, en ocasiones, la existencia de un proyecto político compartido y la capacidad para llevarlo a cabo (pueden citarse como ejemplos las obras de la generación que quiso construir una Argentina “europea y moderna”, o el acento puesto en la producción de escuelas en la provincia de Córdoba hacia 1940, o las obras para el tiempo libre de la clase obrera durante el primer gobierno peronista).

El deterioro sufrido por ciertas obras – que se hace patente sobre todo en el campo de la vivienda social – señala, por otra parte, el descuido de aspectos básicos del proceso de producción, que pueden haber ocurrido tanto en el ámbito tecnológico como en el diseño mismo – y aquí intervienen factores ideológicos –, como en un tema que suele afligir muy particularmente a este tipo de producción, del cual depende estrictamente el porvenir de todo proyecto: la cuestión de la **gestión** – y en consecuencia la posibilidad de mantener viva y “saludable” una arquitectura o un área urbana. La gestión se refiere tanto al mantenimiento físico de un edificio como – y esto es lo fundamental – a la posibilidad de establecer relaciones correctas entre los habitantes y el lugar, lo que, al hacer posible su apropiación, conduce naturalmente a su buen uso y cuidado.

El significado y la trama urbana. El tejido tradicional de una ciudad posee asimismo una elevada carga significativa. La tradición europea mediterránea de la calle con fachadas continuas se repite en las ciudades de la América hispana, y el significado urbano de la fachada parece tener tal relevancia que, como es sabido, en zonas casi descampadas de pequeñas poblaciones rurales se encuentra la tipología de casa entre medianeras, medianeras que a menudo limitan con tierras vacías, e instauran así el significado de “ciudad” como oposición al de “campo”. Esa tradición urbana, o quizás debiera decirse esa **vocación urbana**, contrastante con la vocación rural anglosajona, se modificó en buena parte desde la incorporación del suburbio tipo ciudad-jardín, que introduce otros significados como resultado de una nueva semantización de la ciudad, que no entiende ya como el lugar de la vida plena y la eclosión de la cultura, sino como la condensación de los males acarreados por la civilización industrial, por lo que se intenta acabar con aquella oposición ciudad/campo e incorporar los significados del campo a la ciudad.

El desarrollo en el tiempo produjo asimismo cambiantes lecturas en nuestras ciudades. Las ciudades históricas han visto, en muchos casos, reducirse sus centros históricos a ámbitos tukurizados, con lo que a la lectura de su valor patrimonial se superpone la sombría visión de la miseria y la degradación urbana. El centro deja de ser tal, se convierte en zona marginal a la vida activa – comercial y administrativa – de la ciudad, y aparecen nuevas áreas que hacen más complejo el significado de la ciudad: los nuevos centros administrativos y comerciales, las áreas de viviendas de alto valor económico, y las extensas “excrecencias” formadas por los asentamientos ilegales. Con esto, la dicotomía que señalaba Choay se complica, pues ni el centro histórico tukurizado ni los asentamientos clandestinos se encuadran totalmente en “productores” y “consumidores”.

Estos asentamientos, a su vez, se leen de distinto modo según la ideología social y política del momento. Durante mucho tiempo arrastraron – y en más de un caso arrastran aún – un significado totalmente negativo: a las denotaciones de pobreza y carencia de un habitat digno se superponían connotaciones de delincuencia propias de reductos de sectores sociales sin capacidad ni deseos de llevar una vida “normal”, residuos despreciables de una sociedad moderna. Estas “lacras sociales” presentaban un problema que solo podía remediarse

eliminándolas sin más trámite. El término “erradicación”, que se utilizó y sigue utilizándose aún, indica el significado asignado a las villas de emergencia. Diversos estudios, en especial los de John Turner, impulsaron el cambio de esta lectura, al que coadyuvó una circunstancia ajena a la ideología misma: la escala que alcanzaron los asentamientos irregulares en algunos países, que volvió imposible todo intento de “erradicación”. Turner reconoció valores éticos no imaginados antes en esos grupos humanos, como la solidaridad social, y valores de orden práctico, como la capacidad de realizar ordenamientos físicos adecuados o de crear sistemas constructivos y tipologías habitacionales apropiadas a las circunstancias. En vista de todo esto, la política más lógica resulta la de apoyar esos valores mediante el mejoramiento de las condiciones del habitat, que pueden procurar los servicios públicos más elementales.

Pero quizás el cambio capital en la lectura de estos hechos urbanos, es que el acento negativo se ha desplazado de los habitantes “ilegales” al conjunto de la sociedad, reconociendo que el significado profundo de esta forma de habitar, hasta ahora enmascarado ideológicamente, es el carácter de una organización social, económica y política que expulsa a las familias rurales de su lugar de origen y las incita a hacinarse alrededor de las grandes ciudades. De todo lo cual se desprende que una lectura de los significados urbanos es al mismo tiempo una lectura de la inscripción de la sociedad en el espacio y una lectura de esa sociedad a través del tiempo³⁸. Los significados de la ciudad parecen residir más directamente que los de la arquitectura en sus contenidos sociales.

Más allá de este tipo de lectura, que corresponde a un plano de generalidad, aparecen niveles más particulares de interpretación: la acción de técnicos y políticos concretada en normas y reglamentaciones que van definiendo modelos urbanos de acuerdo con ideologías, intereses, conocimientos técnicos, etc.; las fuerzas económicas y los hábitos sociales que producen modificaciones en la trama urbana (y en este sentido es notable el caso del microcentro de Córdoba, con su red de galerías y pasajes que se ha superpuesto a la trama original); el papel que desempeñan monumentos de valor histórico o social, calificando áreas urbanas y determinando ocasionalmente tratamientos especiales del paisaje urbano; la consistencia o debilidad de los tejidos habitacionales producida por el cambiante ritmo de la vida urbana; o el papel que se ha asignado a las vías de comunicación, destruyendo o consolidando áreas urbanas, etcétera, etcétera. Tal multiplicidad de lecturas corresponde, sin duda, a la complejidad de los mecanismos que concurren a la construcción de la ciudad, y que es menester desmontar para alcanzar su comprensión.

Significado e identidad nacional. Con la intención de recuperar – o adquirir – un poder de decisión, nuestra arquitectura busca ocasionalmente su camino en la historia, camino inaugurado bastante recientemente por el llamado Posmodernismo, y que está erizado de peligros. En efecto, el Posmodernismo fue planteado como una instancia crítica del Movimiento Moderno, particularmente en el ámbito de la comunicación, con lo que la función crítica fue asignada casi exclusivamente al lenguaje. Se cayó así en la situación que explica Umberto Eco: “... hoy la dinámica del redescubrimiento y la revitalización se desarrolla en la superficie, y no compromete el sistema cultural de base; más aún, la misma carrera hacia el redescubrimiento se configura como una técnica retórica ya convencionalizada que de hecho remite a una ideología estable del mercado libre de los valores pasados y presentes. Nuestro tiempo no es solo el tiempo del olvido, es el tiempo de la recuperación (...) no revoluciona las bases de nuestra cultura”³⁹. Cuando Philip Johnson reviste sus rascacielos de formas neogóticas o de “reloj de la abuela”, no cambia en verdad nada en



RECOLECCIÓN DE ALGAS
EN LA BARRA DE ANCUD.

Recolección de algas en la barra de Ancud, Chile (Dibujo de Alberto Belluci).

la vida urbana. Para que se produjera algún cambio se debería operar sobre aspectos profundos del tipo, como los funcionales o los de relación con la ciudad. Asignar al lenguaje toda la responsabilidad de encontrar un nuevo camino para la arquitectura no deja de ser una mera operación de styling, un caso más de gatopardismo.

En nuestros países, a la crisis de la arquitectura internacional se une la crisis de identidad de la propia nacionalidad, para enfrentar la cual la historia aparece como un valioso punto de apoyo, aunque no exento de amenazas. En efecto, el peligro no solo reside en una superficial referencia al lenguaje, como se acaba de comentar, sino que aun una búsqueda más profunda, como es el estudio tipológico, requiere una aguda visión crítica para constituirse efectivamente en instrumento apto para la consolidación de una identidad nacional o regional. Cuando se busca inspiración en la propia historia para elaborar tipos habitacionales acordes con los modos de vida locales, no siempre se advierte que los modos de vida del siglo pasado, por ejemplo, no son ya deseables para los habitantes actuales, o que ciertos tipos arquitectónicos históricos se acomodan mal con las aspiraciones y las posibilidades de la familia media actual, y que además no significan lo mismo para las clases ilustradas que para los ciudadanos corrientes⁴⁰. Las continuas mutilaciones a que someten los habitantes a sus casas italianizantes para lograr una imagen de modernidad dan acabada cuenta de la verdad de esta afirmación. Uno de los riesgos a que se enfrenta quien busca orientaciones en la historia es el de idealizar modos de vida porque apreciamos (profesionalmente) las estructuras que los contuvieron. No otra cosa hacían los románticos o ciertos socialistas utópicos cuando ensalzaban la vida en las ciudades medievales, sin parar mientes en las tremendas condiciones higiénicas y otras situaciones igualmente inaceptables que sufrían estas ciudades desde el punto de vista moderno.

Para no convertirse en un mero enmascaramiento o en la propuesta de congelamiento de formas de vida, la recurrencia a la historia exige, pues, que no se pretenda trasponer directamente formas tipológicas sin un riguroso examen de sus significados y, fundamentalmente, que con el nuevo enfoque quede comprometido el sistema cultural de base. La historia no puede ser tomada en sus aspectos más evidentes o superficiales. Una concepción puramente morfológica del tipo puede conducir a graves errores, como en el caso de la transcripción de una trama urbana en forma de manzanas, aparentemente propia de la tradición argentina⁴¹, pero sin atender a las tipologías edilicias correspondientes que implican una relación social de los habitantes con la calle y una utilización privada del centro de la manzana.

El instrumento tipológico es, en efecto, un vehículo para comprender y respetar los modos de vida de una región; pero siempre que se lo considere en sus complejos significados y en su carácter esencialmente histórico, esto es, capaz de aceptar los inevitables cambios y transformaciones que el tiempo produce en esos modos de vida.

La comprensión de los significados puede constituir una guía para decidir el carácter que ha de tomar reformulación para no caer en primitivismos o anacronismos inaceptables.

Otro de los caminos elegidos para un reencuentro con la identidad nacional o regional es el de las tradiciones de la **arquitectura vernácula**, tanto en lo referente a las tipologías edilicias como a las técnico-constructivas. Tampoco este camino, al igual que el de la historia, está exento de riesgos. La búsqueda de un regionalismo inspirado en estas tradiciones ha caído más de una vez en un folklorismo o un nacionalismo reaccionario.

El significado de las arquitecturas vernáculas es bastante menos complejo que el de las arquitecturas profesionales, puesto que no existe para ellas la instancia de la transculturización en sus aspectos ideológicos. En efecto, si bien algunos tipos de lo que puede denominarse arquitectura vernácula urbana tienen su lejano origen en formas europeas, han sido adoptados como memorias constructivas u organizaciones formales tradicionales, como podría considerarse el así llamado estilo italianizante: es el modo de construir aprendido por el artesano de la construcción y transmitido por una parte como oficio y por otra como **modelo**. Precisamente la diferencia fundamental entre la arquitectura profesional histórica y la vernácula, es que la primera se maneja más bien en base a tipos y la segunda en base a modelos. La carga significativa le viene asignada a posteriori por el conjunto social y por los observadores especializados – que no siempre coinciden en su juicio, por cierto –, y puede variar desde una connotación de pobreza y atraso hasta una de pintoresquismo, de valores relacionados con la vida tradicional, o de valores locales dignos de ser tomados en consideración en función de la identidad local o regional.

Con relación a la identidad regional, son las técnicas constructivas, los materiales locales, tanto como las tipologías habitacionales o las relaciones del edificio con el entorno los elementos a partir de los cuales puede intentarse una reinterpretación, indispensable si se quiere hacer entrar en la historia estos modelos que, como tales, aparecen detenidos en el tiempo. Es esa condición de ahistoricidad lo que no debe perderse de vista al intentar la recuperación de sus valores, para evitar el riesgo de desembocar en un congelamiento de los modos de vida. Hay en América Latina ejemplos sobresalientes que demuestran la posibilidad de emprender este camino.

Como se ha visto, hablar de significado implica hablar de un complejo haz de problemas. Retengamos del conjunto de lo dicho que **el carácter del significado es ideológico y cultural** – con lo que queda dicho, por cierto, que es **histórico**. De allí que sea imposible comprender la arquitectura como un objeto aislado, pues el objeto aislado, en sí mismo, carece de significado, y, por otro lado, si se lo incorpora a un sistema que no sea el suyo propio o compatible con el suyo propio, adquirirá un nuevo significado que puede llegar a ser contrapuesto con el original. (Es esa una de las causas por las que los españoles no pudieron comprender el significado y por tanto el valor de la arquitectura y el arte americanos: por desconocer su verdadero ámbito cultural y juzgarlos como parte de su propia cultura, en la que aparecieron como expresiones de una herejía, valiosas solamente por los ricos materiales de que estaban compuestos).

Cualquier tipo arquitectónico se convierte en una cáscara vacía si no se incluyen en su consideración las relaciones con los seres humanos, los que lo produjeron, los que lo usaron y los que lo usan, los que lo vieron y los que hoy lo ven. Es decir, si se prescinde de su carga semántica; recordando, por cierto, que la carga semántica no es permanente ni inamovible, que la historia olvida y rememora significados, agrega otros nuevos, transforma y deforma unos y otros continuamente.

Estos dos últimos capítulos, están, evidentemente, estrechamente relacionados entre sí, y su separación se justifica solamente por la necesidad de profundizar en aspectos particulares de cada uno de ellos. Pero además, si bien el lenguaje es portador de significado, asigno a este último un alcance mucho más amplio, que exigía su tratamiento específico. En ambos casos queda implícito el tema de la comunicación: considerando que comunicar no es la función primera de la arquitectura se advierte, sin embargo, que intentamos leer en ella. Quizás debiera insistirse en la diferencia entre “significado” y “mensaje”, componente obligado, este último, de una operación de comunicación, y no así de la arquitectura y su significado.

Notas

1. Con respecto a la comprensión como instrumento historiográfico, veáanse pp. de este volumen.
2. Renato De Fusco, Segni, storia e progetto dell'Architettura, Laterza, 1973, p. 98.
3. Umberto Eco, La Struttura assente, Bompiani, 1968, p. 223.
4. Cesare Brandi, Struttura e Architettura, Einaudi 1967.
5. id., p. 25
6. id., p. 37.
7. A. J. Greimas, “Pour une sémiotique topologique”, en Sémiotique de l'Espace, A. A. V. V. Ed. Denoël-Gonthier 1979, p. 12.
8. En este punto deberían considerarse separadamente los

proyectos más o menos utópicos - como la Ville Radieuse, Broadacre City, la Arquitectura Alpina de Taut, las utopías de la década del 60, etc, etc. - En estos casos, efectivamente, la intención primera es la de comunicar una idea antes que la de proyectar un entorno físico concreto. Se trata de incitar a la arquitectura a seguir determinada orientación. En tanto que las obras construidas mediatizarían una comunicación, las propuestas dibujadas comunican directamente. Asimismo, aunque en menor grado, las obras de las vanguardias no son a veces sino pretextos para presentar una idea, en la que la función de habitar puede llegar a tener tan poco peso como en algunas casas de Peter Eisenman. Sin embargo, en ese caso lo que se comunica es una idea artística, no referida

- al mundo social sino al organismo arquitectónico en sí mismo, o, mejor, aun, a la disciplina. Pues en ciertas épocas y en ciertos autores la arquitectura parece volverse sobre sí misma, tomarse a sí misma como tema fundamental y como significado, antes que a la función social a que está destinada y sus posibles connotaciones.
9. Giulio Carlo Argan, voz "Tipología", en la Enciclopedia Universale dell'Arte, reproducido en sumarios No. 79, p. 5.
 10. Acerca de la "respuesta" de la arquitectura a los requerimientos del medio, dice Roberto Doberti, en "Justificaciones", sumarios "Teoría y Signo, No. 27, enero 1979: "La relación de la arquitectura con las 'funciones utilitarias' no puede definirse en términos de 'satisfacción', con lo que ello implica de prioridad de las funciones, de preexistencia de tales funciones (...) anterior e independiente a la marcación y delimitación del espacio. Por consiguiente, tampoco puede definirse esa relación en términos de 'mención', su actividad hace más que indicar las funciones: la estructura; propone una clasificación de las funciones (...) las dispone en categorías (...). Finalmente las rearma en una forma que las contiene y las sintetiza. La arquitectura, producción recodificadora del habitat, se particulariza por su acción conformadora, antiarquitectónica, por su modo de portar el significado".
 11. Demetri Porphyrios, op. cit.
 12. Manfredo Tafuri, La esfera y el laberinto, G. Gili, Barcelona 1984, edición original Einaudi 1980. Capítulo 1: "El arquitecto loco": Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje".
 13. Emil Kaufmann, De LeDoux a Le Corbusier, Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Este libro, cuya edición original en alemán data de 1933, comienza a reeditarse traducido a varios idiomas hacia 1973, con sucesivas reediciones, luego de cuarenta años de haber permanecido como un trabajo de estudioso sin mayores repercusiones.
 14. José María Rodríguez et al., Arquitectura como semiótica, Nueva Visión, 1971, p. 68.
 15. Roberto Doberti, op. cit., p. 334.
 16. Alfonso Corona Martínez, en *Ideas*, ed Universidad de Belgrano, Buenos Aires.
 17. Juan Pablo Bonta, op. cit., p. 24.
 18. María Luisa Scalvini y María Grazia Sandri, op. cit.
 19. En un cursillo dictado para el Instituto de Historia y Preservación de la Universidad Católica de Córdoba, 1977.
 20. Se trata de un trabajo que inició Eco en su seminario para el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, dictado en 1970 en Bahía Blanca, y que luego publicó, en versión reducida en el diario La Nación, y posteriormente en libros.
 21. Françoise Choay, "Urbanism and Semiology", en el volumen *Meaning of Architecture* editores Charles Jencks y George Baird, Barrie and Jenkins, Londres, 1969. Este artículo es una versión de otro publicado en 1967, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, p. 34.
 22. Ver nota 9.
 23. Según opinan algunos de sus habitantes, el municipio de Stuttgart ha asignado sumas cuantiosas para la construcción de museos artísticos con la intención de cambiar la imagen de la ciudad, tradicionalmente considerada como la de una comunidad dedicada exclusivamente a las cuestiones de dinero.
 24. Ver a este respecto los casos comentados en sumarios No. 80/81 "Apropiación y desarraigo".
 25. En *La estructura histórica del entorno*, op. cit., p. 212.
 26. D. Porphyrios, op. cit.
 27. Se puede citar asimismo los recientes concursos para el Parc de la Villette (Bernard Tschumi), y para The Pike, en Hong Kong, (Zaha Hadid). Por otro lado, el propio Stirling afirma que "el nuevo edificio (Museo de Stuttgart) puede ser un collage de viejos y nuevos elementos..." (en sumarios No. 84, p. 24).
 28. "Los (elementos de la arquitectura) conllevan un mayor grado de abstracción que los (elementos de la composición), y se prestan menos que estos a técnicas compositivas de collage: es la escala del elemento lo que determina tanto el carácter figurativo o abstracto del fragmento como el procedimiento compositivo - montaje o collage - que se emplee". Luis Fernández Galiano, en "Ordenes y desórdenes en la arquitectura", sumarios, No. 84, p. 31.
 29. Colin Rowe, *Collage City*, op. cit.
 30. Ver colección sumarios, No. 33.
 31. Luis Fernández-Galiano, op., cit., p. 30.
 32. El más reciente desarrollo de esta tendencia - que probablemente habrá desaparecido ya a la publicación de este libro - es el llamado Deconstructivismo, canonizado por Philip Johnson hace algunos meses mediante su exposición en el MOMA: una búsqueda acompañada por un pensamiento filosófico que a su vez se apoya en la arquitectura, y que asume muy diferentes aspectos en los varios arquitectos que se suponen integrar el movimiento, los cuales, por otro lado, no suelen reconocerse unos a otros como partícipes de la misma idea. Se trataría, al parecer, de desmontar los mecanismos de la producción del diseño, lo que suele expresarse mediante herméticas representaciones lineales o collages, en las que se superponen y entremezclan fragmentos, puntos de vista, estructuras, etcétera. En algunos casos, sin embargo, a la extrañeza de los diseños se corresponde una relativa claridad en la obra construida, que suele resultar bastante más sencilla de lo que su representación auguraba (caso del Teatro Musical de La Haya, de Rem Koolhaas, o de los edificios de Peter Eisenman en Berlín, por ejemplo).
 33. Tal el nombre que le asigna uno de sus buenos cultores, el arquitecto Mederivo Faivre, de Buenos Aires.
 34. Herman Hertzberger, Colección sumarios No. 18 y No. 84, p. 19.
 35. Emilio Ambasz, Colección sumarios No. 11 y No. 84, p. 19.
 36. Carlo Barbaresi, R. Ghione, Marina Waisman, G. Zapico, "Argentina, arquitectura y mitos sociales" en sumarios No. 100/101.
 37. Un análisis de esta situación en la Argentina puede consultarse en los sumarios Nos. 80/81 y 82/83, "Apropiación y Desarraigo".
 38. A. J. Greimas, op. cit., pp. 14/15.
 39. Umberto Eco, *La Struttura assente*, op. cit., p. 24.
 40. Puede darse como ejemplo la obra del arquitecto Giancarlo Pupo, quien con un excelente manejo del espacio, las estructuras, los materiales, los recursos expresivos, logra una arquitectura que parece surgida de una "Buenos Aires Interrotta", en uno de esos mundos paralelos que según los escritores de ciencia ficción se desarrollan en otras dimensiones, un mundo por el cual no hubiera pasado la segunda revolución industrial, el movimiento moderno, el existenzimminun... pero al que sí habría alcanzado la nostalgia decadente de nuestro fin de siglo.
 41. Barrio Centenario, en la ciudad de Santa Fe, Argentina, del arquitecto Tony Díaz.

8. Patrimonio arquitectónico y urbano

La definición de lo que se entiende por patrimonio no puede intentarse si antes no se determina cuál será el proyecto cultural a partir del cual se valorará el conjunto de objetos que han de considerarse como patrimoniales. Pues a ningún objeto puede asignarse o reconocerse valor – o significado, según se ha expuesto en el capítulo anterior – si no es en relación con un grupo humano.

Hay por lo menos dos posibilidades radicalmente opuestas en este campo: o se pone en primer plano el valor de **consumo** de los objetos patrimoniales, o, por el contrario, se considera prioritario el valor que representan para la identidad cultural de la comunidad, lo que vendría a representar un valor de **uso**. Habría, por cierto, posibilidades intermedias, pero para nuestro análisis conviene detenerse en estas actitudes extremas. La toma de posición en cuanto a estas valoraciones conduce a actitudes enfrentadas, tanto en lo que respecta a la definición de patrimonio como a las políticas referidas a su tratamiento. En el primer caso se consideran prioritarios aquellos bienes que presenten atractivos evidentes – ya sea por su valor artístico relevante o simplemente por su originalidad, curiosidad o extravagancia –, y la presencia de la población será evaluada en tanto contribuya a reforzar la imagen pintoresca o curiosa, es decir, que será tratada como un objeto de consumo más, desechable, por tanto, si no es “consumible”, si no agrega nada especial al carácter del monumento o del sitio. El tratamiento del patrimonio se inclinará, desde esta perspectiva, a congelar situaciones consideradas valiosas; para lo que se efectuarán restauraciones o arreglos más o menos escenográficos, que “pongan en valor” los elementos considerados de mayor atracción, con lo que se concluye, muy frecuentemente, por crear una falsa identidad. No pueden admitirse en este caso cambios creativos que pongan el patrimonio al servicio de la población existente – la cual en la mayoría de los casos resulta expulsada del área tratada –. El valor queda directamente relacionado con la productividad económica, con lo que se confunde valor estético y originalidad genuina con extravagancia o decorativismo superficial.

Si, en cambio, se asigna trascendencia a la consolidación de la identidad cultural del grupo social, el patrimonio arquitectónico y urbano adquirirá valor en función de su capacidad como elemento de identificación y apropiación del entorno por parte de ese grupo, y las consecuencias de esta toma de posición, tanto para la determinación de los bienes patrimoniales como para su tratamiento, conducirán a operaciones de rescate o refuncionalización por vías ricamente creativas.

Los valores a reconocer serán entonces, antes que los derivados de la pura imagen, los que hacen a un conjunto de cuestiones relacionadas con las vivencias sociales: a la memoria social, esto es, al papel que el objeto en cuestión ha desempeñado en la historia social; a la lectura que de él hace la gente, tanto el usuario directo como el indirecto, esto es, la persona que en ese “objeto” puede reconocer el hábitat de un determinado grupo socio-cultural; a la capacidad para conformar un entorno significativo, a conferir sentido a un fragmento urbano, etcétera. Todo esto no implica, por cierto, descuidar el peso propio que puede otorgarle su valor estético o su originalidad.

Si el patrimonio es considerado como apoyo para la memoria social, uno de los valores fundamentales a considerar será, sin duda, la presencia de sus habitantes. Al poner en primer plano la capacidad de identificación y apropiación por parte del grupo social, este grupo pasa a ser concebido como el protagonista de cualquier operación que se emprenda: el tratamiento del patrimonio tenderá al arraigo de la población, evitando a toda costa su expulsión. Por otra parte, al afirmar la continuidad histórica de la construcción del entorno, se tiende a contrarrestar el sentimiento de provisoriedad, de discontinuidad, de anonimato, factores todos de desarraigo cultural.

Pero por otro lado al considerar a los habitantes como parte fundamental del patrimonio cultural, se compromete el reconocimiento de la necesidad de cambio, de adaptación de edificios y áreas urbanas a nuevas necesidades, nuevos hábitos, transformaciones funcionales de la ciudad, etcétera, etcétera. Por eso el congelamiento de situaciones edilicias o urbanas no puede ser la meta de la preservación, y se plantea la necesidad de hallar en cada caso la solución que permita el delicado equilibrio entre preservación de la identidad y cambios.

Este tipo de proyecto, así, concibe al patrimonio arquitectónico y urbano como un **valor cultural no consumible sino productivo**: productivo de nuevas ideas de diseño tanto como de mejores ámbitos de vida. La permanencia de elementos considerados patrimoniales es una permanencia en la vida, nunca una permanencia aislada y convertida en mero objeto de contemplación o consumo.

La adopción de uno u otro proyecto depende de la ideología predominante en las esferas de decisión, del grado de conciencia que éstas – y la población misma – tengan de las necesidades de la sociedad en que actúan, y de la interpretación de dichas necesidades. Como en tantos aspectos de nuestra vida social, también en éste influyen poderosamente los ejemplos extranjeros, buenos y malos, bien o mal interpretados. Es tarea ineludible del especialista propender a una toma de conciencia de la problemática local, a partir de la cual podrá formularse un adecuado proyecto cultural.

Concedido que se haya optado por el proyecto que favorece el fortalecimiento de la identidad cultural, intentemos definir cuáles serán los “objetos” que constituirán el patrimonio arquitectónico y urbano. Y especifico el término “objetos”, entre comillas, pues no se trata solamente de objetos físicos, sino de objetos de consideración y atención. Incluyo en ellos, en principio, junto a los **monumentos** indiscutidos, los tipos arquitectónicos en sus diversas articulaciones, los **espacios sociales**, los **centros históricos** de distinta naturaleza, la **escala**, la **trama urbana**.

Una vez analizados estos objetos será menester estudiar qué ha ocurrido con ellos en el transcurso de la historia, qué cambios y transformaciones han sufrido, para recién poder determinar de qué manera se podrá intervenir sobre ellos. De este modo, nuestro análisis comprende el “para qué” – al que me acabo de referir –, el “qué”, su historia, y por último el “cómo”, acerca del cual no se puede ir más allá de consideraciones de índole general, de actitudes de diseño, puesto que cada caso implica circunstancias particularísimas que requieren decisiones igualmente particulares.

El tipo. En la consideración del tipo, si nos referimos a las distintas series tipológicas antes comentadas, aquellas series que presentan mayor relevancia a los efectos de la identidad y capacidad de apropiación del medio, son las de las tipologías funcionales, las de relación del edificio con el entorno, las tipologías formales, y en especial las referidas específicamente al lenguaje.



Laureano Forero/Oscar Mesa, Ampliación y Refuncionalización, Centro Villanueva, Medellín, Colombia, 1982.

Las tipologías funcionales tienen una conexión directa con la estructura social, con las relaciones sociales que se dan en el medio, y otro tanto ocurre con las **tipologías de relación del edificio con el entorno**. Ambas expresan un modo de vida en el sector urbano, revelan el tipo de personas que lo habitan o lo transitan, el modo de ocupación de los espacios públicos, en una palabra, definen las cualidades existenciales del entorno. El equilibrio de estas cualidades es sumamente frágil, y puede ser quebrado – de hecho lo es frecuentemente – no solo con los cambios en la tipologías funcionales sino, en ocasiones, con intentos no logrados de consolidación de las mismas tipologías. El primer caso se produce en los sectores en los que se sustituyen los antiguos edificios con pequeños negocios a la calle y viviendas en las plantas superiores, por grandes bloques de oficinas con su planta baja libre (o bien ocupada por locales bancarios). Esta tipología fue creada conjuntamente con un modelo urbano en el que la liberación de la planta baja tenía como función la continuidad del área verde libre; su traslación al modelo urbano de la manzana o el bloque urbano le hizo perder sentido y convertirse en meros expedientes formales que acaban produciendo un desierto funcional en la ciudad. El uso de los espacios públicos se limita al tránsito hacia y desde el trabajo, de tal modo que no hay ocasión de estimular relaciones sociales, y estos espacios permanecen vacíos durante largas horas en cada jornada. La creación de plazas y espacios libres junto a los edificios en estos sectores resulta así muy poco útil desde el punto de vista social, muy especialmente en los países nórdicos, donde pueden utilizarse solamente durante breves períodos del año; y en general su uso no involucra a familias, puesto que no habitan en esas zonas, con lo que poco contribuyen al mejoramiento de la calidad de la vida urbana.

En el extremo opuesto del espectro, el intento de consolidar antiguas tipologías, si no es acompañado de una clara política social, redundan frecuentemente en la expulsión de la población, cuando el costo de la restauración o renovación es demasiado elevado. El barrio pierde sus habitantes y su carácter original y se convierte en barrio de comercios de antigüedades, de estudios y viviendas de intelectuales y artistas, o de familias de alto nivel económico que están en condiciones de pagar las altas rentas de las viviendas, que se han convertido, una vez más, en objetos de consumo.

Por otra parte, no siempre es posible atenerse a las tipologías funcionales existentes e intentar su conservación, pues hay funciones que han dejado de existir, otras que exigen instalaciones diferentes o distinta ubicación en la ciudad, de modo que en esos casos corresponde analizar la potencialidad del tipo para albergar nuevas funciones, adecuadas al lugar y a la población existente. Abundan los ejemplos de este tipo de operaciones: la conversión en centros culturales barriales de los mercados en desuso, en la ciudad de Córdoba, Argentina, la transformación de una cárcel en Museo Nacional, en Bogotá, la utilización de la bella envolvente de la vieja ópera de Frankfurt para ubicar un centro de convenciones, salas de conciertos populares y de música de cámara, etcétera.

La relación del edificio con el entorno, que determina la estructura morfológica del área, puede analizarse en sus significados ideológicos y culturales, que hacen directamente a sus relaciones con la estructura social. La actitud que se asuma frente a la ciudad, frente al vecindario, frente a la vida social en el diseño del tipo arquitectónico, contribuirá a calificarlos y otorgarles identidad, o a rechazar su actual condición. El tipo elegido facilita o entorpece la vida social; impone nuevas condiciones a la vida urbana o respeta las existentes; consolida o perturba las cualidades identificatorias del lugar.

Las diferentes tradiciones de cultura urbana han dado origen a diversos tipos: la tradición anglosajona de edificios aislados, la tradición mediterránea de calles definidas por fachadas corridas, la tradición americana de la cuadrícula. En cada caso los tipos edilicios se han configurado dentro de una práctica urbana, y la actual trasposición de tipos de una a otra trama causa la destrucción de ciertas formas urbanas que formaban parte de la cultura de las ciudades.

La trama urbana se conforma por una definida relación entre el espacio construido y el “poché”, esto es, el conjunto de espacios no construidos – públicos, semi-públicos, privados –. El tipo edilicio va calificando la naturaleza del poché: la torre se sitúa aislada en el espacio público sin contribuir a su definición; el edificio entre medianeras con fachada determina enérgicamente, en cambio, los límites entre espacios públicos y espacio privado; la vivienda aislada dentro de un jardín pierde el grado de privacidad de su espacio libre, que se convierte, al menos visualmente, en espacio semi-público; la casa de patio mantiene la privacidad de su espacio libre, etcétera, etcétera. En barrios residenciales la relación dimensional entre los espacios públicos – jardines, veredas – y el área destinada a circulación de vehículos, marca el status social del área, así como el tamaño de los lotes y, por tanto, la separación entre viviendas, que define muy directamente el grado de posibilidad y de fluidez de las relaciones de vecindad, al menos dentro de nuestro medio. (No es así en los Estados Unidos, donde las relaciones de vecindad forman parte de los hábitos sociales, probablemente debido al alto grado de movilidad de las familias y a su necesidad de establecer rápidamente nuevas relaciones en cada nueva residencia).

Un tema fundamental a considerar, pues, en la preservación de la identidad de un área o de un edificio, es este conjunto de relaciones, que son en definitiva las que marcan el carácter y la identidad del lugar, el modo de uso de los lugares públicos, los modos de vida social, la imagen urbana.

La trama urbana, y con ella la estructura de los espacios públicos, está muy íntimamente inscrita en los hábitos y en la conciencia del ciudadano de cada región. Le permite comprender la ubicación de los volúmenes en el espacio, el carácter general de la estructura urbana, y le hace posible distinguir, a partir de sus variaciones, el cambio de carácter de un barrio o un área cualquiera; en definitiva, mediante su comprensión puede acceder a apropiarse de un área urbana con la que fácilmente se siente identificado. La trama urbana está ligada a tradiciones muy antiguas, como se señalaba más arriba, y puede considerarse un rasgo de larga duración en la historia urbana. (Baste recordar la desorientación del americano que por primera vez se encuentra en una ciudad europea de origen medieval para comprobar la importancia de la trama para la identificación de un lugar).

Por cierto que la trama puede sufrir modificaciones en el tiempo, ya sea por reglamentaciones edilicias o por la fuerza del uso, como en el caso de las galerías comerciales que perforan las manzanas del centro de Córdoba, Argentina, o de Santiago de Chile y que han superpuesto una nueva trama de circulación a la de la tradicional cuadrícula. Pero aun en este caso la vigencia de la cuadrícula no se ha perdido, como no se ha perdido la referencia a los encuentros de calles ortogonales, el modo de ordenar y numerar los edificios, todo lo cual hace permanecer en la conciencia la imagen original de la cuadrícula.

Cuando los maestros del Racionalismo pensaron en sustituir radicalmente las tramas históricas por nuevos ordenamientos carentes de referencias, en su intento de borrar toda huella del pasado e inaugurar nuevos modos de vida, no advirtieron que esos espacios

urbanos carentes de referencias, en los que la repetición de bloques o volúmenes idénticos no proporcionaba medios de identificación y por tanto de apropiación de los lugares, descuidaban una necesidad básica del ser social. Posteriormente, las propuestas del Team 10 intentaron un acercamiento a la multiforme condición de la ciudad histórica, pero con su acento puesto en los canales de circulación perdieron de vista la condición de espacio social de la calle tradicional, o bien, al proponer una serie de tramas superpuestas (proyecto para la Universidad de Berlín de Alison y Peter Smithson, por ejemplo), volvieron confusa la lectura del espacio urbano. La recuperación del valor de las tramas históricas ha sido uno de los importantes resultados de los períodos de crítica a estas propuestas, que ocuparon las décadas recientes.

La trama urbana es, pues, uno de los elementos básicos del patrimonio, fundamental para la preservación de la identidad. Otro tanto ocurre con la escala.

La escala tiene un significado semejante al de la trama: es fundamental para la comprensión del entorno y para la conservación del sentido de la trama. Puede decirse que la facilidad de las relaciones sociales, así como de la aprehensión del entorno urbano, están en relación inversa con el aumento desmesurado de la escala, a partir de una cierta densidad por debajo de la cual es asimismo difícil de aprehender el sentido de un entorno. Los límites por encima o por debajo de los cuales la escala vuelve incomprensible el entorno están, por cierto, directamente relacionados con los hábitos visuales y motrices de cada grupo humano, con su tipo de desarrollo tecnológico, con todos los componentes de su cultura: no será lo mismo la aprehensión de un espacio para un neoyorkino que para el habitante de un pequeño pueblo pampeano, o más aún, para el integrante de alguna tribu africana. De modo que estas consideraciones se refieren siempre a los miembros de una misma cultura, a los cuales tales cambios bruscos de escala pueden hacer perder la capacidad de comprensión de su propio entorno. Cabe aquí mencionar el barrio de la Défense, en París, formado por inmensos edificios ubicados en una tierra de nadie, imposible de entender por el peatón, y que hace pensar en un juego de cubos de algún gigantesco niño que no sabe bien como ordenar sus volúmenes en el tablero.

La comprensión del entorno y la identificación con el mismo están fundadas, pues, tanto en el mantenimiento de una trama urbana básica – y consiguientemente de los tipos edilicios adecuados a ella – como en el de una escala que la haga aprehensible.

Frente a tomas de índole primordial como los comentados, **el lenguaje** pareciera ocupar un lugar secundario. Y es sin duda secundaria su posibilidad de influir en el modo del uso del espacio social: un cambio de lenguaje no cambia las funciones, la estructura urbana, la escala, el tono de la vida social. (Los rascacielos revestidos de lenguajes historicistas no producen cambios reales en la ciudad). Sin embargo, el modo de calificar un volumen puede producir fuertes rupturas en la imagen urbana, puede destruir el carácter definido de un determinado ámbito, puede, mediante la imitación de modelos internacionales, diluir la identidad del lugar asimilándolo a imágenes repetidas en todos los grandes centros; o puede, por el contrario, contribuir a reforzar la imagen urbana, a constituir a un edificio en un hito urbano, a poner en valor el paisaje existente, y a apoyar, de ese modo, la apropiación del habitante de su propio medio. Si el nuevo lenguaje acompaña adecuadamente a los edificios existentes, contribuye a poner en valor un patrimonio que quizás pueda haber pasado inadvertido. Un ejemplo relevante de esta actitud lo constituyen los edificios en el bloque de la Calería Hanse Viertel, de von Gerkan, Marg y Asociados, en la ciudad de

Hamburgo¹, que apoyan con un lenguaje indudablemente moderno la edificación vecina de principios de siglo, y de ese modo recuperan la tradición ladrillera de la ciudad y llaman la atención sobre numerosas obras que, con valores individuales no siempre relevantes, configuran, sin embargo, uno de los paisajes urbanos más coherentes que puedan verse en una ciudad contemporánea activa y floreciente.

Algo sobre el tratamiento del patrimonio. Tanto la revitalización de un edificio existente como la inserción de una obra moderna en un entorno histórico son, por todo lo dicho, operaciones sumamente delicadas. No solo por los efectos de la nueva tipología funcional que puede ser necesario incorporar, sino por la calificación formal de esa tipología, que, sin caer en la mera mimesis, sea capaz de lograr esa continuidad cultural que durante siglos fue natural en la arquitectura sin perder por eso su propia modernidad, esa continuidad que las grandes transformaciones del siglo XIX y las transculturaciones que caracterizan a nuestros países han vuelto tan difícil.

Por otro lado, como en parte se ha comentado más arriba, no deben olvidarse los efectos del transcurrir de la historia. No solo el edificio a tratar puede haber perdido su utilidad para la función que desempeñara inicialmente, sino que esa función puede haber desaparecido; pero además el significado mismo del edificio ha cambiado y, lo que es más, ha cambiado seguramente el significado de la ciudad que lo circunda. Seguramente cambió la escala, el ritmo de la vida urbana, el papel del área en que está inserto en relación al conjunto de la ciudad, cambiaron las técnicas constructivas en los edificios que ahora lo rodean.

Dentro de tan compleja situación, no parece legítimo establecer normas de validez universal para el tratamiento del patrimonio. La mejor conducta será partir de una base ideológica firme: esto es, tener en claro el “para qué” se actúa, la función que se asigna al patrimonio, al que alguna vez² he definido como “todo aquel aspecto del entorno que ayude al habitante a identificarse con su propia comunidad, en el doble y profundo sentido de continuidad con una cultura común y de construcción de esa cultura”, esto último por considerar que el valor patrimonial no reside solo en el pasado, sino que estamos continuamente construyendo el patrimonio del futuro. Surge también de esta propuesta, complementando lo expuesto al comienzo de este capítulo, que los bienes patrimoniales no son solamente aquellos afectados a funciones de prestigio dentro de la sociedad, y que en su rescate tampoco es obligado un destino especialmente prestigioso: puesto que en la comunidad no hay funciones “nobles” o “plebeyas”. Aceptando el actual concepto de cultura, que abarca la totalidad de la producción de un grupo humano, se desacraliza la idea de monumento como único representante de la cultura, y se orienta la conservación del pasado hacia un servicio más real a la comunidad y con un mayor grado de flexibilidad.

Por la misma razón no puede hacerse distinción o categorización entre distintas épocas históricas en cuanto a su mayor o menor valorización. Ha sido frecuente en la Argentina considerar como pasado digno de consideración solamente al período colonial, probablemente por el mito social de una cultura más noble, o de la Argentina como producto de un único y gran pasado hispánico³. Se une a este mito una encubierta vergüenza por el verdadero origen inmigratorio de la gran mayoría de la población, que causó en ciertos intelectuales una reacción nacionalista, despertando por primera vez quizás la conciencia de la necesidad de una nacionalidad propia. De tan confusos orígenes, pues, aparece esta convicción popularizada de que toda arquitectura del pasado digna de ser conservada o

respetada es “colonial”, y aún cuando se ha comenzado a rescatar la arquitectura del siglo XIX y de comienzos del XX, para el público no especializado sigue llevando el antiguo rótulo, único que le otorga condición patrimonial.

A esta altura de nuestros análisis parece obvio repetir que todo lo transcurrido en la vida de un grupo humano constituye por igual su historia; habrá momentos más felices y otros más difíciles u oscuros, pero es el conjunto de las experiencias lo que forma un país, sin excluir ninguna. Ningún bien le hace a una comunidad olvidar pasajes de su propia historia, a veces dolorosos y terribles. La arquitectura, como las ciudades, son los testigos de todas esas etapas, y como tales participan de la condición de una herencia histórica ineludible.

Los conceptos sobre patrimonio que se han desarrollado hasta aquí han sido pensados particularmente desde la óptica de nuestros países del sur de América que, por una parte, no poseen la riqueza monumental de los europeos ni los de otros países del continente, y por otra parte, están profundamente necesitados de lograr una identificación con su propia historia y su propio paisaje, dada su larga trayectoria de discontinuidades y su compleja constitución étnica. De aquí que en la escala de valores que sustenta mi tesis se favorezca a la identidad cultural frente a la mera continuidad estilística, al valor significativo o de uso frente a la exclusiva valoración de lo estético o lo original, al descubrimiento de valores potenciales frente al reconocimiento exclusivo de los valores tradicionales. Y de aquí también se deduce que en nuestros países al menos no es aceptable una política centrada en la mera conservación de los bienes patrimoniales.

Notas

1. Ver Colección sumarios No. 103, julio 1986.
2. Id. No. 47, 1980.
3. “Arquitectura y mitos sociales”, en sumarios No. 100/101, abril/mayo 1986.

9. Centros históricos

Hay una imagen corriente de América Latina, según la cual todo el subcontinente constituye una gran unidad cultural. Sus ciudades, sus centros históricos, su arquitectura, así como los problemas sociales y económicos con ellos relacionados, aparecerían con rasgos comunes que, por encima de la diversidad de orígenes precolombinos, permitirían entrever soluciones semejantes para las conflictivas situaciones que se advierten en sus centros históricos.

Esta imagen unitaria proviene por una parte de una visión eurocéntrica simplificadora, pero también de una ideología americanista, que, al descubrir un destino común para América Latina en el panorama mundial, extiende esta unidad fundamental a la consideración de problemas particulares. Si bien la idea de una América Latina unida por ideales y procedimientos compartidos frente al resto del mundo es un objetivo valioso y de urgente concreción, puede perder eficacia si se basa en la falacia de considerar al subcontinente como una férrea unidad histórico-cultural.

Hay puntos de contacto indiscutibles en la historia de los países latinoamericanos: la existencia de culturas indígenas más o menos desarrolladas; la conquista y colonización española; las guerras de la independencia; las guerrillas intestinas inmediatamente posteriores; la discontinuidad política que ha caracterizado a casi todos los países, etcétera, etcétera. Pero en ambos extremos del desarrollo histórico – culturas prehispánicas y períodos posthispánicos – las diferencias van ahondándose, hasta constituirse pueblos de idiosincracia y cultura profundamente dispares. Resultan diferencias estructurales básicas entre aquellos países que tuvieron culturas prehispánicas fuertemente desarrolladas y los que no las tuvieron; se diferencian asimismo del resto de los países que, como La Argentina, recibieron una cuantiosa inmigración europea a fines del siglo pasado y comienzos de este siglo, conformando una estructura étnica muy particular.

Las herencias culturales, los recursos naturales, los modos de producción, las estructuras socio-económicas, incidieron de modo determinante en el desarrollo urbano, con lo que, pese al origen hispánico de la mayoría de las ciudades, se dan notables diferencias entre asentamientos urbanos y rurales de los distintos países y aún de diversas zonas de un mismo país. También la producción arquitectónica lleva la impronta de las diferencias socioculturales: en unos casos hubo predominio de mano de obra indígena, que contribuyó a las nuevas obras con la memoria de su antigua tradición; en otros casos, la memoria fue la de la arquitectura popular europea; en unos casos, la fuerza creadora y constructiva fue mayor durante la época del dominio español, decayendo posteriormente; en otros, el florecimiento se dio más bien en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, como en la ciudad de Buenos Aires.

El incuestionable ideal de una América Latina unida para lograr un destino mejor, liberándose de las violentas presiones a que la somete el mundo desarrollado, no debería aplicarse como una fórmula mágica para la solución de los problemas particulares de cada región. Con referencia a los centros históricos, por ejemplo, esta ideología de la América Latina única ha dado como resultado que se hayan estudiado hasta ahora ciertos casos sin duda relevantes – los que corresponden a las grandes culturas prehispánicas y coloniales –

como si representaran a la totalidad de los centros de la región, o al menos a lo único que merece consideración. A ellos se han referido las declaraciones, recomendaciones, análisis y propuestas a nivel internacional, dejando así de lado gran cantidad de ciudades – y aun países – que no responden a la tipología considerada.

Un verdadero conocimiento ha de detenerse en analizar diferencias más bien que en buscar (o forzar) semejanzas – al menos con los criterios de la ciencia post-renacentista. A esto habría que agregar que los bienes patrimoniales alcanzan diferentes escalas de valoración: los hay que merecen ser considerados patrimonio de la humanidad toda, otros son patrimonio de un país, de una región o aún de una ciudad o pueblo. Por lo cual parece indispensable reconocer las distintas situaciones, establecer y definir categorías¹ y estudiar en consecuencia las estrategias de intervención adecuadas a cada caso.

El término **centro histórico** es aplicado corrientemente a un asentamiento urbano o a una zona específica de una ciudad en la que se encuentra un conjunto importante de monumentos dentro de un tejido urbano coherente y significativo. Los edificios de especial valor, integrados dentro de esa trama homogénea que se ha consolidado a lo largo de varios siglos, o bien en un período determinado de la historia, conforman una unidad urbana en la que se conjugan valores históricos, arquitectónicos, de paisaje urbano, de memoria social.

El desarrollo moderno de las ciudades en que están ubicados tales centros ha sido razón, muy a menudo, de su deterioro, ya sea por causa de una renovación incontrolada o, más a menudo en América Latina, a causa de la turgurización subsecuente al traslado de las actividades tradicionales del centro de la ciudad a zonas periféricas, en las que nuevos edificios pueden adaptarse mejor a las cambiantes necesidades de la administración, el comercio, o la residencia de categoría más o menos elevada. Se produce entonces la destrucción o el deterioro físico de las viviendas antiguas, su ocupación por una población marginal, y con ello también el deterioro del ambiente urbano respectivo, con el uso – o mejor dicho el abuso – de los espacios públicos para actividades de comercio callejero.

Este tipo de problemática aflige a muchos de los centros mayores de América Latina, y es objeto constante de la preocupación de estudiosos y especialistas, para quienes no deja de ser una de las dificultades más graves la necesidad de respetar el derecho de los habitantes a conservar su lugar de residencia.

Sin olvidar la importancia mundial de tales centros históricos, conviene tomar en consideración el hecho de que en países y regiones que no han tenido una importante herencia cultural prehispánica o un sostenido desarrollo en siglos posteriores, pueden existir centros o áreas urbanas que, desde el punto de vista de su propia memoria histórica, merecen consideración por su patrimonio arquitectónico y/o urbano, y que se distinguen por cualidades diferentes a las de los centros “tradicionales”. Existen, en efecto, muchos centros urbanos que poseen una herencia monumental más o menos considerable, pero no así un tejido urbano consolidado, y que se encuentran en la ambigua situación de ver negado su carácter de centros históricos y al mismo tiempo afirmado el valor de sus monumentos y áreas específicamente históricas. Un caso muy claro a este respecto es el de la ciudad de Córdoba, Argentina; se encuentra en ella el conjunto más notable del país en monumentos de la época colonial, acompañados de algunos del siglo XIX, de buen nivel aun cuando no alcancen tan elevado valor. Pero el tejido del centro antiguo de la ciudad no alcanzó nunca suficiente solidez; en la época colonial por la precariedad de las construcciones domésticas, de las que solo sobrevive una y bastante modificada; en el siglo XIX, porque el centro de gravedad

del país se había desplazado a la zona del puerto de Buenos Aires, y no fueron muchas las viviendas dignas de conservarse que se edificaron; a comienzos del siglo XX, porque ya las zonas residenciales se habían desplazado fuera del casco original de la ciudad. De tal modo que los monumentos están insertos en un tejido más o menos amorfo, en el que por inteligentes previsiones se ha conservado en buena medida una escala apropiada; pero que, por otro lado, conserva la múltiple funcionalidad que lo convierte en el núcleo de actividades más representativo de la ciudad. ¿Es esto, pues, un centro histórico? ¿Qué valor real puede tener este u otros centros semejantes, de equívoca unidad, como para que puedan ser considerados centros históricos en un plan de igualdad con los de Quito o Cuzco, por ejemplo?

La respuesta a estas preguntas pasa por la definición de lo que consideremos patrimonio y la finalidad que nos guíe para su preservación y valoración. Si se aceptan las consideraciones hechas en el capítulo anterior, y lo observado más arriba acerca de las distintas escalas de valoración del patrimonio, se podrá tener una aproximación objetiva con respecto a tales centros, a partir de la cual sea posible establecer una categorización.

Centros históricos no consolidados² podría ser una denominación que ayude a la caracterización de aquellos centros que poseen monumentos de valor arquitectónico considerable y/o áreas reducidas, corredores o tramos homogéneos de interés arquitectónico o urbanístico, todos ellos inmersos en un tejido débil, que no da pie por sí mismo para intervenciones de conservación a escala considerable.

La debilidad del tejido puede provenir ya sea de un desarrollo histórico desigual o poco sostenido, que no hizo posible su consolidación – como el caso recién comentado de Córdoba –, o bien de la pérdida de la consistencia por causa de violentos procesos de renovación. Casi siempre las obras de carácter religioso y las obras civiles de gran envergadura habrán sido respetadas, en tanto que la arquitectura comercial y doméstica más moderna sufría renovaciones, transformaciones o simplemente demoliciones. Estas situaciones son comunes en la Argentina, donde existen ciudades que llegaron a tener un tejido más o menos armónico en los siglos XVIII o XIX, y comenzaron a perderlo en la época actual (caso de Salta), o están en peligro inminente de destrucción (caso de Corrientes), y otras ciudades que lograron solidificar su tejido solo en áreas parciales en el pasado.

La contrapartida positiva de esos procesos de renovación y constante cambio que tienden a destruir los entornos históricos, es que han permitido mantener un carácter activo, de plena funcionalidad, en esos centros urbanos, y no se advierte entonces en ellos la degradación de la vida social o la tugurización frecuente en los centros históricos tradicionales. Sí, en cambio, se produce la degradación física de los edificios, que sufren las sucesivas y no siempre felices modificaciones impuestas por la presión de las necesidades de la actividad comercial. Asimismo, el paisaje urbano pierde unidad, es invadido por la publicidad, y aun por un equipamiento urbano incongruente con los restos del tejido histórico. Es frecuente en estos lugares encontrar tramos íntegros en los que la planta baja de los edificios constituye un informe muestrario de fachadas que se modifican continuamente siguiendo los dictados de la moda publicitario–arquitectónica, en tanto que los pisos superiores conservan una arquitectura correcta y aun, en ocasiones, de cierta nobleza. Pero si no ha existido una arquitectura de buen nivel previamente a la explosión publicitaria, la atracción de la visión del peatón al nivel de la calle hace que se descuide totalmente la terminación o mejoramiento del resto de la fachada, que permanece entonces como un cerramiento pobre y deteriorado.

Otro de los elementos conflictivos para la conservación de la armonía del paisaje urbano es la construcción en altura, característica de un centro dinámico como el descrito, pues produce violentos cambios de escala que conducen a la pérdida de significado de los monumentos o las áreas históricas. El alto valor del suelo constituye uno de los puntos neurálgicos para el tratamiento del problema.

A estas presiones, por así decir concretas, de las condiciones que impone la economía capitalista, deben agregarse las que resultan impulsadas por la ideología del falso progreso, tan frecuente entre los funcionarios de nuestros municipios. Pues, como ya se ha comentado, la mentalidad del inmigrante y de sus descendientes les incita (o nos incita, sería más propio decir) a mirar hacia el futuro más que hacia el pasado, y eso conduce, en más de una ocasión, a destruir el pasado con el afán de lograr, al menos, una imagen de modernidad y progreso, que exigiría luchar duramente contra circunstancias económicas, tecnológicas, y aun políticas, seguramente adversas. Desde la tala indiscriminada de árboles a la demolición de edificios “viejos”, desde la apertura de grandes vías de comunicación que destruyen la trama urbana y con ella la vida urbana misma, al orgullo de contar con el edificio más alto o el mayor número de habitantes, esto es, al afán de medir la grandeza de una ciudad en términos puramente cuantitativos, la ideología del falso progreso va conformando imágenes idénticas en los pueblos de una misma región, en la que cada uno imita a la capital más próxima, la cual a su vez imita a la que la precede en la escala. Se van perdiendo así las oportunidades de mantener y reforzar la identidad, la memoria, la personalidad de cada una de las poblaciones. De ahí que sea de la mayor trascendencia la tarea de asignar valor histórico a los pocos o muchos elementos “patrimoniales” que posea cada centro poblado, y aun definir, siempre que sea posible, áreas históricas, por pequeñas que sean.

Los objetivos y métodos de intervención en este tipo de centros diferirán, pues, de los que corresponden a los centros históricos tradicionales. Carecerá de sentido proponerse una conservación total o casi completa, y, más allá de la conservación del pasado, habría de pensarse en la reorganización del presente y la preparación del futuro. El estado presente del centro dista de ser armónico, de modo que la intervención intentará guiar su crecimiento de modo tal que permita que los testimonios del pasado mantengan en grado apreciable su significado en un nuevo entorno menos confuso o deteriorado.

Digo “en grado apreciable” puesto que la permanencia de un significado a lo largo del tiempo en una obra de arquitectura, como en un entorno urbano o en una obra de arte, es históricamente impensable: el significado de toda obra humana es un significado social, y los cambios históricos que sufre la sociedad van modificando los modos de lectura³. (Se ha dicho ya que “monumento” es “lo que queda”).

Pero podría aspirarse a que esos cambios inevitables de significado, esas adiciones o modificaciones al sentido primitivo de las obras, se realicen en forma gradual, conducidas por el desarrollo histórico del grupo humano, sin rupturas, tergiversaciones o anacronismos que corten todo lazo con su carácter originario. Sería necesario que de algún modo puedan reconocerse las intenciones, los modos de vida que actuaron para la producción de los espacios arquitectónicos y urbanos, aun cuando estos hayan quedado inmersos en la vida y la ciudad modernas.

Dado que se está en presencia de centros de viva actividad múltiple, las intervenciones tenderán a orientar el desarrollo del tejido en modo de respetar y poner en valor el

patrimonio existente, sin por eso descuidar la multiplicidad de esos que garantiza la vigencia de la vitalidad del centro. La actitud relativamente pasiva que requiere la intervención en los centros consolidados se sustituye aquí por una actitud eminentemente dinámica, de “preservación dinámica”⁴, acorde con el carácter mismo del centro. La finalidad primordial de la intervención podría definirse aquí como la construcción del patrimonio del futuro en continuidad con el pasado.

Pero la construcción del patrimonio del futuro no puede entenderse como la provisión de obras de arte o monumentos a la ciudad. Si bien es siempre posible y deseable dotar a la ciudad de obras arquitectónicas de valor artístico destacado, no es fácil construir monumentos “por decreto”, y por otra parte, las obras modestas y aun poco felices seguirán produciéndose, si es que se pretende mantener viva la ciudad. Por tanto, el acento no ha de estar en la arquitectura individualmente considerada, sino en el paisaje urbano en su conjunto, en el modelo urbano que quedará conformado por las formas de crecimiento que se determinen.

Frente al indudable peligro de caer en la mera escenografía al pensar en términos de paisaje urbano, será menester tener presentes, junto a los aspectos morfológicos y visuales, la coherencia histórica de las propuestas y la funcionalidad del área intervenida, tanto desde el punto de vista de su uso social como de su relación con el resto de la ciudad. El instrumento para la conformación del nuevo paisaje o modelo urbano puede ser, como lo es en los centros consolidados, el de las **tipologías**; pero la metodología habrá de ser muy diferente.

Se han comentado en el capítulo anterior los aspectos tipológicos que inciden más directamente en la conformación del patrimonio urbano. La investigación de estos aspectos sería la base para las propuestas de intervención, aunque habrán de tomarse en cuenta algunas cuestiones particulares, como la gran variedad de tipologías que pueden aparecer en este tipo de centros – en algunos casos puede presentarse la dificultad de identificar tipologías que no han llegado a concretarse en el tiempo –; o bien el cuidado de evitar el congelamiento de modos de vida, por lo que el mantenimiento a ultranza de las tipologías existentes puede resultar negativo.

En estas circunstancias, el instrumento tipológico deberá apoyar un proceso cuidadoso de selección, por medio del cual se detecten aquellas estructuras aptas para la creación de ese nuevo entorno que se está tratando de organizar. El **inventario** del patrimonio, entonces, deberá trabajar a un tiempo en base al valor del elemento estudiado en sí mismo, su valor en el paisaje actual, y su posible valor como pauta para la configuración del paisaje urbano.

Un aspecto patrimonial que adquiere también características específicas en nuestros países, y en particular en el Cono Sur, es el de **los poblados históricos**. A menudo ha ocurrido que por los cambios en la ocupación del territorio ciertos poblados o grupos de poblados han quedado marginados de las rutas usuales, con lo que han mantenido sus caracteres arquitectónicos y urbanos, aun cuando haya sido a expensas de su subsistencia económica y social. Suelen poseer, estos pequeños poblados, una trama urbana y una escala propias del siglo pasado, amén de algunos edificios de cierto valor arquitectónico, aunque en general su interés sea más bien ambiental que monumental. Ahora bien, es evidente que la valoración de ese patrimonio puede tener sentido solamente en cuanto sirva a la revitalización de la comunidad, a la recuperación de su capacidad de subsistencia, para lo cual el recurso turístico es una de las posibles vías de acción, aunque difícilmente pudiera llevarse

a cabo en un pueblo aislado, cuya atracción no sería suficiente para poner en práctica un proyecto de esa índole, que exige pensar en términos regionales.

Pero no es solamente una consideración práctica la que conduce a un **enfoque regional** de la cuestión: pues ocurre en casi todos los casos que un grupo de poblados ha desarrollado en el tiempo unas determinadas características culturales, que adquieren su valor por el conjunto de sus realizaciones, localizadas en los diversos sitios, configurando una verdadera sub-cultura. Así pueden reconocerse en la Argentina los pueblos de la Quebrada de Humahuaca, los de la llamada Costa riojana, los del nordeste cordobés, entre muchos otros. En el transcurso del tiempo cada uno de los pueblos ha asumido una función en el conjunto, que le ha dado fisonomía propia, al par que ha contribuido a la variedad y riqueza del grupo.

El enfoque regional⁵, pues, resulta, indispensable tanto para el conocimiento y la valoración de este tipo de riqueza patrimonial como para la formulación de planes de revitalización.

Cabría repetir, por último, lo ya dicho con respecto al patrimonio en general: esto es, que la única "receta" válida para su comprensión y por consiguiente para una intervención adecuada es la adopción de una clara posición frente al significado y al papel que estos testimonios históricos desempeñan y el que pueden llegar a desempeñar en la comunidad.

Notas

1. Esta propuesta fue presentada por el Prof. Giorgio Lombardi en el Congreso para la Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano Americano realizado en Buenos Aires en 1980.
2. Comunicación presentada por la autora en el mismo Congreso, publicada luego en la revista italiana *Parametro* (Bologna, 1981), y en *summa*, Buenos Aires, febrero de 1981.
3. Ver Capítulo 7, "Significado".
4. Freddy F. Guidi, "Preservación dinámica", en *summarios* No. 78, junio 1984.
5. Diversos estudios se han hecho en los últimos años en el Instituto de Historia y Preservación del Patrimonio de la Universidad Católica de Córdoba, los que se concretaron en proyectos sobre cada tema. La teoría y su aplicación a los poblados del nordeste cordobés puede consultarse en los artículos de María Elena Foglia y Freddy F. Guidi, en *summarios* No. 123

10. A modo de conclusión

Los temas analizados están lejos de cubrir todo el espectro de problemas historio-gráficos dignos de ser estudiados. Será necesario reflexionar, en una nueva etapa, acerca del papel de las vanguardias, del sentido de las utopías, del peso de los mitos sociales, del significado de la modernidad, tema este último que está en el centro de las reflexiones de varios teóricos latinoamericanos. Se habla de una modernidad adecuada” (Cristián Fernández-Cox), o de la necesidad de hacer coincidir el “espíritu del tiempo con el espíritu del lugar” (Enrique Browne). Pero, ¿no sería ya el momento de abandonar definitivamente la ideología de la modernidad? ¿no sería el momento de aceptar plenamente las consecuencias del paso a la cultura posmoderna?

Si pensamos que la ideología de la modernidad coloca al centro de los valores la categoría de lo nuevo, el desarrollo tecnológico como finalidad en sí mismo; y si por otro lado advertimos que la cultura posmoderna representa el estallido de la historia única, el traslado de los valores a los márgenes, la concepción de valores ligados al proceso de nacer/crecer/morir... ¿no serían estos unos parámetros posibles para fundar un proyecto latinoamericano?

La presente edición de 2.000 ejemplares
se terminó de imprimir el 31 de marzo de 1990,
en los Talleres Litográficos de ESCALA
alle 30 No. 17-70 • Conmutador 2878200 • Telefax 2325148
Bogotá - Colombia



MARINA WAISMAN

Arquitecta, Universidad Nacional de Córdoba, 1945. Profesora de esta Universidad entre 1948 y 1971. En 1972 publicó el libro "La Estructura Histórica del Entorno", que va en su tercera edición. Desde 1972 ha estado vinculada a Ediciones Summa, donde es directora de Summarios, una colección dedicada al análisis crítico de la arquitectura. Como directora del Instituto de Historia y Preservación del Patrimonio en la Universidad Católica de Córdoba, coordinó el volumen "Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina" (1985) y el libro "Patrimonio de los Argentinos" (1986) sobre su ciudad natal, Córdoba.

Como conferencista, Marina Waisman ha participado en los principales foros. Encuentros y Conferencias de Arquitectura Latinoamericana e Internacional y es una de las historiadoras y críticas más destacadas del continente. En 1987 se hizo merecedora del Premio América por sus aportes a la arquitectura latinoamericana.

Actualmente se desempeña como profesora del Postgrado de Teoría e Historia de la Universidad Católica de Córdoba, Argentina.

