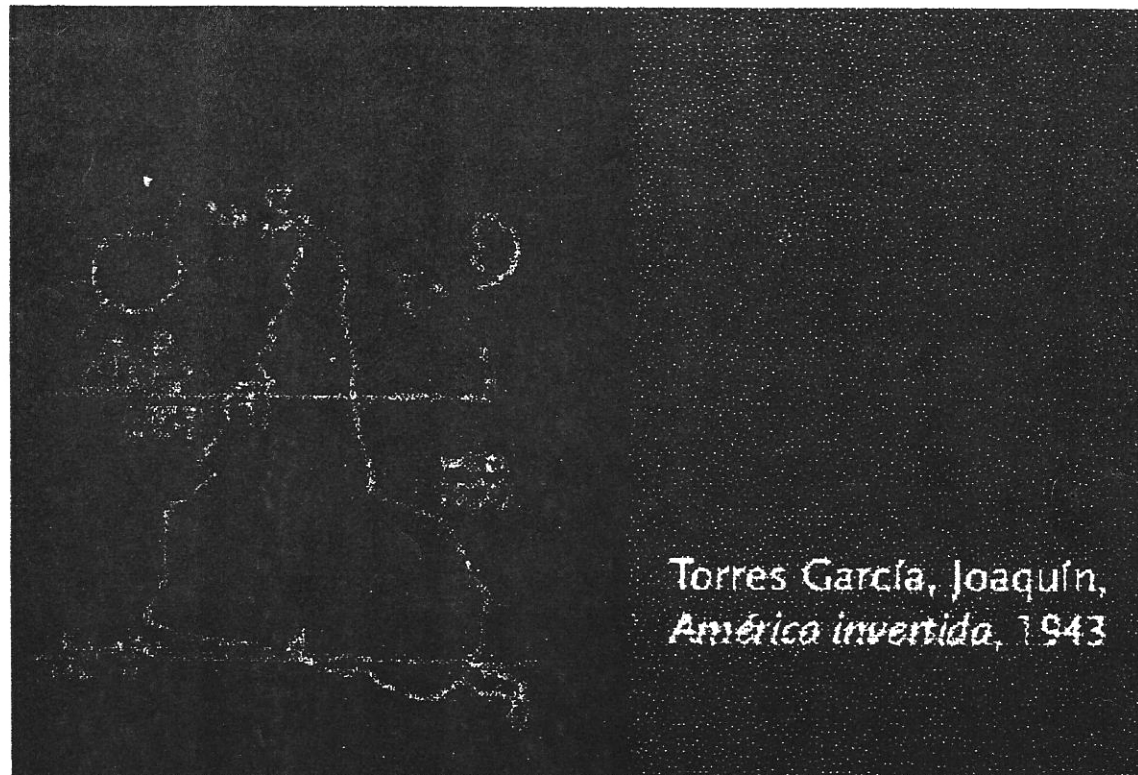


TALLER VERTICAL HISTORIA A-SZ-G 2011  
HISTORIA III  
SEMINARIO 2  
AMERICA

Ficha de textos :

## El Interior de la Historia

Marina WAISMAN



# **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 juicios<sup>1</sup>.

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"<sup>2</sup>, 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 arquitectónicos<sup>3</sup> – 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, en 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: si se estudia la cúpula de Santa María del Fiore, serán problemas históricos la determinación de 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 Brunelleschi<sup>4</sup>; 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 historia<sup>5</sup>. Pero no puede obviarse una referencia al debate que desde hace unos cuarenta años se sostiene principalmente entre historiadores y teóricos de la historia<sup>6</sup>. 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 Braudel<sup>7</sup> el protagonismo se traslada del individuo al grupo social, y a la narración lineal 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 protagónico<sup>8</sup>. 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 relato<sup>9</sup>.

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 Ricoeur<sup>10</sup> encuentra en la “imputación causal singular” propuesta por von Wright una posible “transición entre la explicación por medio de leyes, a menudo indistinguible 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 global<sup>11</sup>; asimismo en que ha de distinguirse entre causas y condiciones<sup>12</sup>.

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 réplicas, como tan bien los ha descrito María Luisa Scalvini<sup>13</sup>.

La estructura tradicional de los textos historiográficos, y la dificultad de inventar ese 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 arquitectura<sup>14</sup> 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 Vattimo<sup>15</sup> 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 – meta 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 al convertirse en un desarrollo mecánico de renovación continua, “fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema”<sup>16</sup>. 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”<sup>17</sup>.

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 aparecen 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 superación<sup>18</sup>.

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 Corazón, 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. María 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

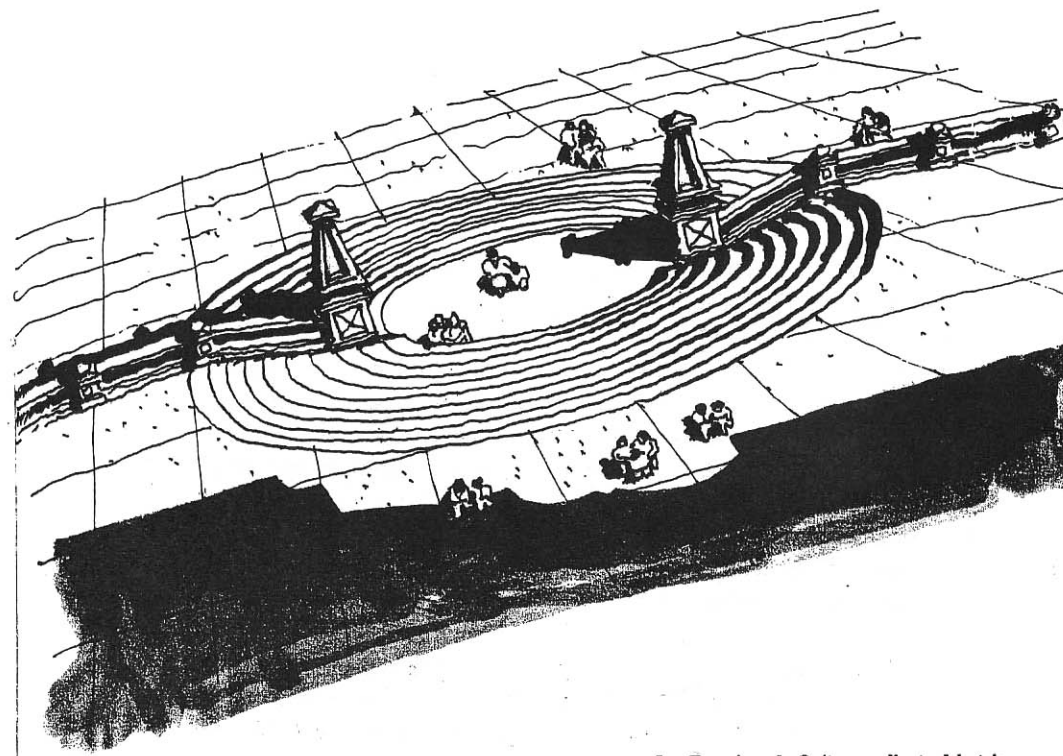
Si bien los principios básicos de la historiografía general son válidos para las historiografías particulares, es menester establecer distinciones entre ellas, derivadas de la naturaleza de su respectivo objeto de estudio, que afectan tanto a los métodos como a la problemática historiográfica.

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.<sup>1</sup>

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.

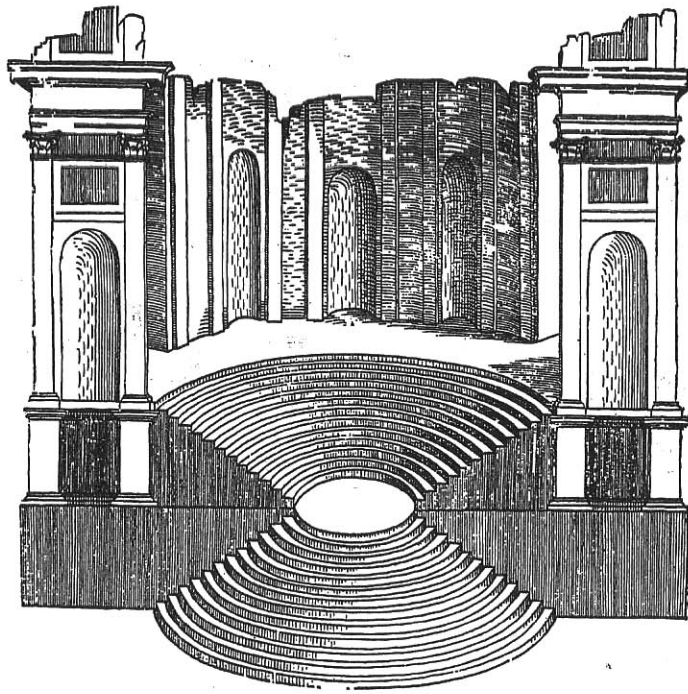


San Francisco de Quito, escalinata del atrio.

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 Heidegger<sup>2</sup>. En el caso de la arquitectura, en efecto, del evento original “lo que queda” es una forma física significativa. No 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 ocurrió<sup>3</sup>, 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 de la Pradera que no tomara en consideración las fechas exactas de su construcción, pues su 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, sin 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 o 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 Aron<sup>4</sup>, 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”<sup>5</sup>. 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 exteriores<sup>6</sup>, 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 seguido 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 doble condición 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 perspectivica 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 Ángel, Leonardo, Bernini, 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)"<sup>1</sup>.

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 diversos 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 mencionados<sup>2</sup>.

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: la 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 proceso, 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 procesos<sup>3</sup>.

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 (Piranese), 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.

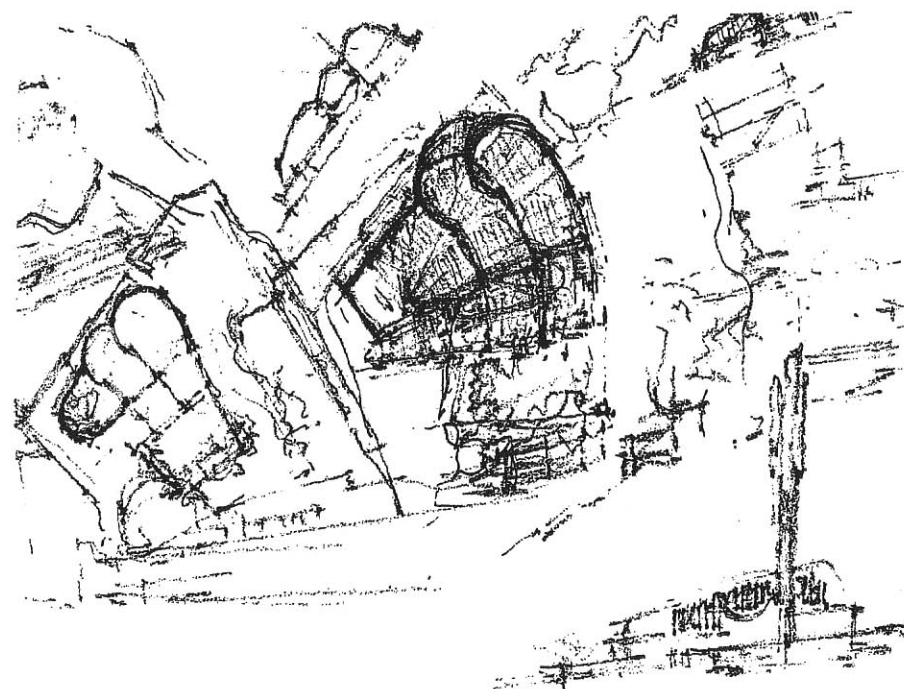
Desde el Renacimiento existe, de un modo explícito, una diferenciación esencial entre ambos objetos de estudio, y es la referida a **la instancia del proyecto**, etapa esencial del proceso de diseño de la arquitectura, que sólo podría encontrar un paralelo muy relativo en los bocetos previos que utilizaron 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 Zevi<sup>4</sup> 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 Pesvner 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 americana<sup>6</sup>, 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”<sup>7</sup>. 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 contextos<sup>8</sup>. 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 iberoamericana<sup>9</sup>, 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.

#### 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 Venturi<sup>1</sup> se ha hecho clara su indisoluble unidad. Distintas pautas críticas fueron introducidas en el 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. “Críticar, dice Tafuri<sup>2</sup>, 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 conceptos<sup>3</sup>.

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

#### 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.

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 historicistas<sup>4</sup>.

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 historiador<sup>5</sup>–.

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 1968<sup>6</sup>, 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 York<sup>7</sup>. 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 de pautas 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 equivocar el juicio acerca de una propuesta presuntamente revolucionaria, tiende a la mera descripción sin arriesgar 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 o condenatorios, sino interpretativos y explicativos –, si ha de prestar servicios reales a la comunidad profesional.

Sin embargo, como toda afirmación que se formule en el campo de la cultura, puede ocurrir que ciertos hechos vengan a contradecirla en algún momento histórico. En efecto, 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 arquitectónico, 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, cayendo en el autismo, forma parte de ese segmento de la práctica arquitectónica que he llamado del “silencio social”<sup>8</sup>, y que se acerca, a mi juicio, a lo que Gianni Vattimo califica como “suicidio de protesta” del artista contemporáneo<sup>9</sup>.

Hay momentos históricos en los que la función del crítico y la del historiador adquieren singular importancia. En los años recientes, la crisis de modelos producida por la 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 o explicar 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**<sup>10</sup>, 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 Pevsner<sup>11</sup> o el **Espacio Tiempo** de Giedion<sup>12</sup>, 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 Scalvini<sup>13</sup> 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 teoría<sup>14</sup>, 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.

## 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 fáctica<sup>1</sup>, 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 los 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 dudas<sup>2</sup>.

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

### 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 sumarios 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 sumarios n. 12., *Lo general y lo particular*.
9. Gianni Vattimo, op. cit., p. 53.
10. Manfredo Tafuri, op. cit., p. 255; Bruno Zevi, en sumarios 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. María Luisa Scalvini, op. cit.
14. Manfredo Tafuri, op. cit. p. 188.

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, y por tanto comporta una determinada visión del mundo, una determinada concepción de la 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 esa propuesta en vista de la particular problemática a que está dirigida.

Será, pues, la problemática de cada unidad cultural<sup>3</sup> 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 deformación 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 europeas. 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.

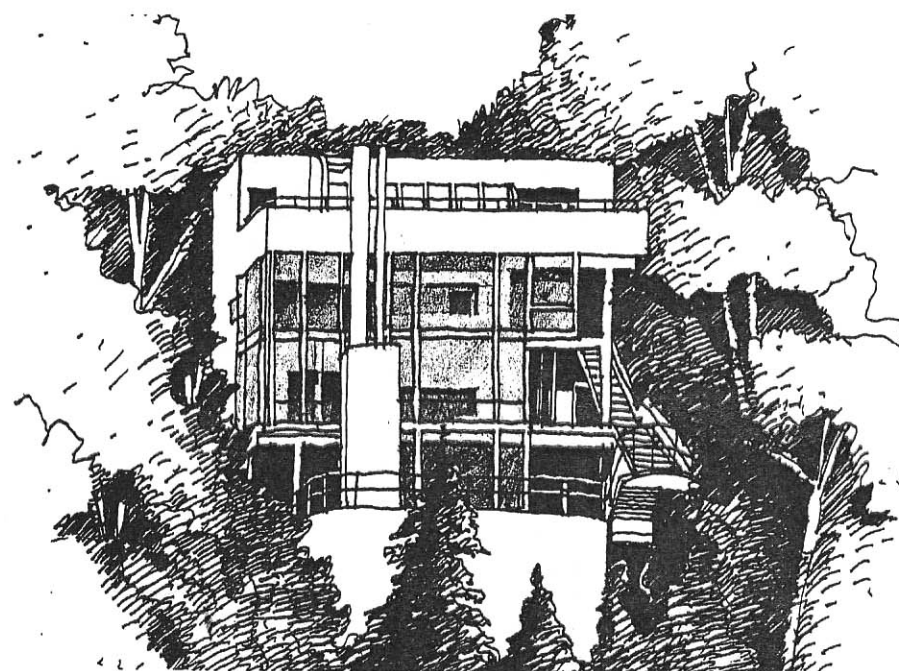
La objetividad absoluta requeriría la existencia de una verdad única, de un punto de vista único, lo que, a su vez, requeriría de un observador que no perteneciera a este mundo, que no hubiera recibido determinada educación, que no estuviera inmerso en grupo social ni época ni cultura alguna, puesto 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 Weber<sup>1</sup>, 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 o 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 trabajo<sup>2</sup>, 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.