

# Arquitexturas II

Nuevos escritos de Teoría de la Arquitectura

Néstor Casanova Berna





# Arquitexturas II

Nuevos escritos de teoría de la arquitectura

Néstor Casanova Berna

Montevideo, 2011

La publicación de este libro fue realizada en el marco del Programa de Apoyo a Publicaciones 2011 de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República. El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones creado por Resolución del Consejo de la Facultad de Arquitectura de fecha 11 de mayo de 2011, e integrado por los arquitectos Laura Alemán, Bernardo Martín y Alicia Mimbacas.

© Néstor Casanova Berna, 2011  
© Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2011  
© Universidad de la República, 2011

Facultad de Arquitectura  
Universidad de la República  
Br. Artigas 1031. C.P. 11.200  
Montevideo, Uruguay  
Tel. +( 598) 2400 1106 Fax +(598) 2400 6063  
[www.farq.edu.uy](http://www.farq.edu.uy)  
[webmaster@farq.edu.uy](mailto:webmaster@farq.edu.uy)

Departamento de Publicaciones,  
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)  
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)  
Montevideo, CP 11200, Uruguay  
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906  
Telefax: (+598) 2409 7720  
Correo electrónico: <[infoed@edic.edu.uy](mailto:infoed@edic.edu.uy)>  
<[www.universidadur.edu.uy/bibliotecas/dpto\\_publicaciones.htm](http://www.universidadur.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm)>

ISBN: 978-9974-0-0857-1

*Dedicado a Dalel, Sofía y Laura,  
a cuenta del tiempo que les he hurtado  
y no podré recuperar*

## **Universidad de la República**

Dr. Rodrigo Arocena

Rector

## **Facultad de Arquitectura**

Dr. Arq. Gustavo Scheps

Decano

## **Consejo de Facultad de Arquitectura**

*Orden docente:*

Marcelo Payssé

Rafael Cortazzo

Fernando Rischewski

Jorge Nudelman

Marcelo Danza

*Orden Estudiantes:*

Leticia Dibarboure

Andrés Croza

Rubens Figueredo

*Orden egresados:*

Gricelda Barrios

Néstor Pereira

Guillermo Rey

## Índice

---

Presentación de la Colección Biblioteca Plural, <i>Rodrigo Arocena</i> _____	9
Presentación, <i>Hugo Gilmet</i> _____	11
El concepto de arquitectura _____	15
¿Qué es la teoría de la arquitectura? _____	29
Núcleos y ejes temáticos de la teoría de la arquitectura _____	39
Antropología de la arquitectura y del habitar _____	49
El tiempo habitado _____	63
Interiores: la piel sensible de la arquitectura _____	79
El arte de la arquitectura _____	93
Uso y finalidad en arquitectura _____	113
El territorio, el paisaje y el pago _____	125
Acerca del patrimonio arquitectónico _____	135
Contextos: arquitecturas de la situación _____	147
Arquitectura del paisaje _____	163



## Colección Biblioteca Plural

---

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ése es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber sólo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no sólo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso

del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; ésta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

*Rodrigo Arocena*

## Presentación

---

El propósito de vincular enseñanza e investigación debe regir el trabajo universitario. Por repetida no puedo dejar de reiterar la afirmación anterior, en esta ocasión y cuantas veces sea necesario. A su vez la investigación se concibe integrada a la tarea docente de todos los días. La investigación es pieza angular de la actividad de una cátedra. Tampoco es coto privado de los investigadores, sino que todos los docentes y estudiantes transitan de pleno derecho por sus territorios. Y es tarea conjunta. No estamos frente a una actividad en solitario, por loables que sean los aportes individuales. Aunque muchas veces una investigación se presenta como un logro personal, y sería injusto desconocer los frutos individuales pues sin ese esfuerzo de cada uno poco queda. Siempre está el colectivo que teje y desteje la red de sustento para que cada quien pueda dar el salto al vacío que conlleva toda actividad creativa.

La entrega de *Arquitecturas II. Nuevos escritos de teoría de la arquitectura* a tres años de la publicación del primer volumen despeja un panorama en la Facultad de Arquitectura respecto a la investigación y la producción en materia de teoría de la arquitectura. En oportunidad de presentar la primera entrega propuse que estos escritos se podían leer como una rara excepción. Si entonces los trabajos teóricos eran escasos

e inesperados, hoy por hoy en el seno de la cátedra de Teoría de la Arquitectura se consolida un grupo de investigación que produce y publica textos en soporte papel y digital. Más se fortalece esta actividad cuando podemos descubrir que dichos trabajos dialogan entre sí o consigo mismos y todos se nutren cual vasos comunicantes. Así, este libro no es continuación del primero, sino que profundiza y enriquece el camino de investigación ya trazado. La continuidad del esfuerzo no quiere decir más de lo mismo, sino que muestra el avance individual y colectivo en la cátedra y la facultad.

El rigor intelectual ya apuntado en la presentación del primer volumen marca ahora un estilo en el que nunca se descuida la precisión terminológica, cual un ritual autoconsciente. Esta aptitud y actitud le permite a Casanova una sonrisa irónica sentada en una nota al pie de este libro: «Cuidado correctores, el término *intensional* proviene de la lógica, deriva de intenso y difiere del término intencional que deriva de intención». En otro contexto y extrapolando el juego semántico, este trabajo con las palabras y los conceptos, terminológico y muchas veces etimológico, es intencional e *intensional*, como todas las pasiones. Esta pasión distingue la primera entrega y se establece de pleno derecho desde el capítulo de apertura de esta segunda entrega. En palabras del autor: «La definición adecuada y el concepto claro son las únicas garantías para la discusión racional intersubjetiva». Y por si caben dudas, añade: «La arquitectura se conforma como disciplina cuando construye tanto en piedra como en pensamiento».

El pensamiento estaba en germen desde los primeros escritos y nos invita a una lectura en paralelo de ambos volúmenes. En este segundo volumen reencontramos la propuesta de una antropología del habitar en el marco de la antropología cultural que aparecía en el primero. En consecuencia, si en el anterior recorre el autor las tres categorías de la tríada vitruviana —*venustas*, *firmitas* y *utilitas*— ahora es el momento de introducir la tríada heideggeriana —habitar, construir y pensar. Así, esta tríada de raíz filosófica adquiere claridad cuando expresa la meta de: «[...] la constitución del habitar como núcleo

epistemológico propio del saber arquitectónico en lo que le es específico». Más adelante para mayor claridad y siempre de la mano de Martin Heidegger, nos dice: «A la construcción llegamos en pos del habitar, mediados por el pensamiento».

Luego de sentadas las bases para una teoría de la arquitectura en clave de habitar, varios caminos se abren en estos escritos que constituyen respectivos capítulos del libro: con relación a la coordenada temporal, al interior de la arquitectura, al arte, al uso y la finalidad, al territorio, al paisaje, al pago, al patrimonio y los contextos arquitectónicos. Todos estos conceptos dan sus frutos, sin embargo la reflexión acerca de dos de ellos fructifica y madura más temprano, se trata de los conceptos de arte y paisaje. El primero lleva a una temeraria y valiente afirmación: «La teoría de la arquitectura no es ni una ciencia ni una ética, sino, específicamente, una teoría del arte». El segundo conduce a la construcción de una arquitectura del paisaje. El paisaje observado sobre el hombro del arquitecto —y el estudiante de arquitectura. Y como conclusión de estos escritos expresa: «Para el arquitecto del paisaje, entonces, las formas y los modos concretos de habitación del ambiente son aspectos a poner de manifiesto mediante interpretación, diseño y transformación».

Hugo Gilmet



## **El concepto de arquitectura**

---

*Reduzcamos [...] nuestro paradigma a una definición, pues, aunque las definiciones no establecen nada en sí mismas, si se las elabora cuidadosamente, suministran una útil orientación o reorientación de manera tal que un minucioso análisis de ellas puede ser una manera efectiva de desarrollar y controlar una nueva línea de indagación. Las definiciones tienen la útil virtud de ser explícitas; se formulan en una forma de prosa discursiva que no cae en el peligro, tan frecuente en este campo, de sustituir el argumento por la retórica.*

Clifford Geertz, 1973

### **Definir la arquitectura**

Abundan quienes pretenden definir un objeto con el fin, declarado o implícito, de dar con la esencia de tal objeto. Fernando Tudela ha ironizado acerca de aquellos que, en algún coloquio, intentan responder a la pregunta *¿Qué es la*

*arquitectura?*: «Con un tesón digno de mejor causa nos dedicamos en las universidades y fuera de ellas a esclarecer la «esencia» de nuestra profesión». (Tudela, 1980: 29s). Hay que consignar que pretender responder a la pregunta, definir el término arquitectura y construir aquí y ahora un concepto para ésta, no implica necesariamente dar con la *esencia* de la arquitectura. Usualmente definimos los términos de nuestro discurso para comunicar simplemente de qué estamos hablando y conceptualizamos con el fin de construir el discurso que investiga, clasifica, dispone y ordena nuestro saber acerca de una materia dada.

Es muy posible que la esencia de la arquitectura tenga una constitución ontológica fluida y huidiza; es también muy posible que la esencia de la arquitectura mute de carácter en el continuo devenir histórico. Pero también es cierto que allí donde y cuando la arquitectura toma una forma concreta en el espacio y en el tiempo, adquiere un contenido susceptible de ser descrito, referenciado y mencionado con su nombre propio. Definir el término arquitectura y, a través de esta operación, conceptualizar su contenido es dar cuenta de esa forma concreta en un *aquí y ahora*, en el que es imperioso pensar, actuar y construir. Definir implica trazar límites y fronteras, incluir y excluir, deslindar y distinguir, dar forma a los términos tanto de nuestro discurso como de nuestras prácticas.

La constatación del hecho que el término arquitectura y su contenido tienen naturaleza histórica y por ello mutable y relativa, no debe servir de excusa para soslayar la definición del vocablo y la construcción del concepto propio de nuestro *aquí y ahora*. Quizá la esencia fluida de la arquitectura siga manando en su devenir, pero deberemos caracterizar el significado que adquiere en nuestra precisa circunstancia histórica. Es necesario definir y conceptualizar precisamente para caracterizar nuestro *aquí y ahora histórico* que tiene una forma propia de arquitectura.

## El momento de la definición

El momento en que una teoría define su objeto es una instancia especialmente importante, ya sea porque señala un comienzo introductorio a todo el cauce de derivas teóricas posteriores, ya sea porque configura una síntesis del desarrollo conceptual que le precede. Así, el momento de la definición es crucial tanto si se le entiende como introducción, como expresión de un programa teórico, o, en definitiva, como síntesis de un saber. En su modalidad más general, toda teoría aparece objetivada —formal y sustancialmente— como un discurso. Tal discurso tiene un momento comprometido por la definición introductoria de su objeto. En esta instancia el definir su objeto es señalar positivamente un campo teórico, un centro de interés y la delimitación más o menos nítida de las fronteras de ese campo.

Por otra parte, si entendemos la actividad teórica no solamente determinada por un interés cognoscitivo abstracto, sino que reconocemos que a nosotros, arquitectos, nos implica el conocimiento de la arquitectura en íntima conexión con una práctica concreta, entonces la definición teórica del objeto que es la arquitectura comporta la configuración de un programa de investigación. Definir los conceptos es, de alguna manera, trazar un mapa conceptual en donde orientar los itinerarios de la adquisición del saber.

Por último, si consideramos la definición del objeto como síntesis de un desarrollo teórico precedente, el valor propio de este momento, en tanto resume y compendia un saber específico, señala una suerte de medida de valor del desarrollo de la actividad en cuestión. Es preciso entender que la actividad arquitectónica se desarrolla, en el seno de la vida social, no sólo en las acciones físicas concretas sobre la forma de los edificios, las ciudades y los territorios, sino también —y no en menor medida— en el campo de los emergentes conceptuales que tiene la habitación humana del ambiente.

En resumen, el momento de la definición de la arquitectura es aquel en que el desarrollo teórico vuelve una y otra vez, sea inaugurando una fase renovada de su devenir, sea

ratificándose o rectificándose con las adquisiciones de sus desarrollos particulares, sea cuando se consuma en una síntesis, siempre provisoria, siempre revisable.

El *Diccionario de la Real Academia Española* establece que *definir* es: *Fijar con claridad, exactitud y precisión la significación de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa.* Una adecuada definición de un término en un discurso hace explícita una exposición razonada y argumentada de los caracteres genéricos y diferenciales de éste. Conseguirá entonces un grado de adecuada evidencia en tanto expone criterios y caracteres que clarifiquen el concepto, distingan al referente objetivo y expliquen lo hechos. El término proyecta su figura propia en el plano del significado y las figuras del significante y el significado proyectan una suerte de cono de iluminación sobre el plano de referencia con lo real.

La palabra «arquitectura» deriva del latín *architectura*. Este vocablo, a su vez, deriva de *architectus*. El étimo griego de este último es *αρχιτεκτον*, que se compone del prefijo *αρχι-* (de *αρχω* «el primero, principal, guía o jefe») y el sustantivo *τεκτον* «productor, obrero, carpintero».

La Real Academia enuncia respecto a la arquitectura que es: *El arte de proyectar y construir edificios*. La proposición formal es:

- La arquitectura es el arte (caracterización genérica)
- de proyectar y construir (caracterización específica)
- edificios (caracterización teleológica o de propósito).

Cabe comentar críticamente esta definición léxica en cada uno de sus extremos. En primer lugar, la caracterización genérica de la arquitectura como un arte. Señalar el carácter de arte, término este cargado de connotaciones ideológicas contradictorias puede ser, en la actualidad, un problema teórico difícil de dilucidar. Parece que debería complementarse con la formulación de *actividad de producción*, que tiende a precisarse en forma conjunta con la categoría de arte. Si se recuerda el sentido clásico de la voz griega *τεκνη* (*tekné*) (Cfr. Jaeger, 1936: 514) y se adopta su fondo de sentido, corresponde adoptar la fórmula *arte o actividad de producción*.

Como especificación, *proyectar y construir* caracterizan dos aspectos cruciales en la actividad arquitectónica como práctica social. Cabría acaso incluir la *concepción* de la obra como instancia no menos crucial, marcando una cadencia progresiva que va desde la anticipación ideal hacia la concreción material de la transformación. Aquí la fórmula se conformaría a través de *concebir, proyectar y construir* como expresiones concretas de un pensar, un actuar y un producir específicos.

La caracterización teleológica o de propósito que enuncia a los *edificios* como resultado de la actividad arquitectónica es quizá el extremo más opinable de la definición de la Academia. El campo de los hechos arquitectónicos es más amplio que el de los edificios, tanto desde el punto de vista *intensional*<sup>1</sup> como extensional. La condición de arquitectura abarca tanto al espacio construido como al no construido que lo circunda; el límite *intensional* de lo arquitectónico se establece entre lo habitado y lo no habitado. Desde el punto de vista extensional, lo arquitectónico comprende todas las modificaciones, edificadas o no edificadas, dispuestas en el territorio habitado.

En función a lo expuesto anteriormente, un eventual diccionario de arquitectura debería incluir bajo la voz *arquitectura*, la siguiente definición:

*Arte o actividad de producción que se aplica a concebir, proyectar y construir hechos arquitectónicos.*

Debería incluirse a continuación un conjunto de acepciones derivadas que aclaran el uso del término. En primer lugar *El resultado de la acción transformadora sobre el espacio habitado*. El definir la arquitectura como arte no hace mención únicamente a una actividad social de producción, sino que denota también su resultado en obras. En segundo lugar, es *Una propiedad específica que tienen los hechos arquitectónicos. Apremiar la arquitectura de un edificio* es atender, desde una perspectiva particular, específicamente arquitectónica, con una consideración distinta y específica frente a la atención escultórica de sus masas y espacios y distinta también a su

---

1 Cuidado correctores, el término *intensional* proviene de la lógica, deriva de intenso y difiere del término *intencional*, que deriva de intención.

apreciación como hecho constructivo. En tercer lugar, debería incluirse una acepción filosófica del término que entiende la arquitectura como *Propiedad estructural que tienen ciertos objetos o constructos complejos orientados teleológicamente que supeditan unos fines secundarios o accesorios a uno o más fines principales*. Esta última acepción resulta del aporte conceptual que ha realizado la arquitectura, a través de la cultura, al pensamiento (Cfr. Abbagnano, 1961: 99).

Por su parte, para fijar el significado de la locución *hecho arquitectónico*, cabría formular: *Conjunto estructurado de relaciones, en donde el habitar supone la confrontación entre un hecho de habitación con hechos concretos de transformación materioenergéticos en un hábitat humano dado*.

La sustancia del hecho arquitectónico se especifica en su carácter relacional sujeto-objeto como estructura necesaria o constante. El habitar humano es la relación fundamental que se manifiesta con una forma propia de arquitectura. El puro y abstracto habitar no conforma necesariamente una arquitectura; contribuye a la constitución de un hecho arquitectónico sólo cuando se configura como un acto de habitación en un aquí y ahora concreto, con una forma propia. Un hecho constructivo, por su parte, tampoco constituye necesariamente un hecho arquitectónico hasta que no se encuentre referido relacionalmente con un hecho de habitación. En suma, un hecho arquitectónico es un fenómeno espacial, un acontecimiento temporal y un hecho existencial estructurado en una circunstancia concreta.

## **Arquitectura: palabra, término, concepto y hecho**

En las líneas que anteceden se ha procurado partir de la definición léxica de la arquitectura, construir críticamente el significado del *término* y rodear discursivamente la construcción de su *concepto*, considerando al hecho arquitectónico como elemento real comprobador. Así las cosas, la definición del hecho arquitectónico señala una especificidad (relacional, estructural), que a su vez, caracteriza específicamente a la arquitectura en

un discurso teórico dado. No supone esto que la arquitectura sea, por esto, «una categoría universal» (Cfr. Tudela, 1980: 30). Sólo pretende ser una caracterización propia de un aquí y ahora, una estipulación teórica precisamente circunstanciada.

Concordamos con Fernando Tudela que *resulta difícil establecer lo que cada grupo social entiende en cada momento por arquitectura* (Tudela, 1980: 32). Analizar las ideas acerca de la arquitectura puede ser una empresa trabajosa y de problemático destino: no parece tan ardua, en cambio, la tentativa de revisar nuestro *pensamiento* confrontado con los hechos exteriores a nuestra conciencia. Aquí nos interesa la arquitectura como objetivación de los hechos arquitectónicos.

La confusión entre la arquitectura (entendida por Tudela como «esencia» esquiva) y la práctica profesional de los arquitectos, lo conduce a establecer inferencias de problemáticas consecuencias teóricas.

*El arquitecto surge como producto institucionalizado de esa división social del trabajo. Tan absurdo sería llamar arquitecto al hombre primitivo que se construye su choza como calificarlo de físico atómico con el pretexto de que maneja una materia compuesta de átomos. Para el hombre primitivo concebir chozas no es una tarea institucionalmente especializada.*

(Tudela, 1980: 32).

Cierto es que el arquitecto surge como agente institucionalizado de una división social del trabajo. Pero no tiene nada de absurdo llamar arquitecto al «hombre primitivo» en tanto que éste produce, efectivamente, *hechos arquitectónicos*; esto es, produce, material y formalmente, transformaciones intencionales en su hábitat. El «físico atómico» es tal por lo que sabe de la materia y no por lo que hace con ella. El hecho que se haya institucionalizado un rol social específico no le otorga a la realidad de las actividades humanas un acta de nacimiento. La arquitectura, por suerte para la humanidad, antecede a los arquitectos. Los arquitectos, mal que nos pese, entramos en la historia de la arquitectura con la película empezada.

Esta confusión entre la arquitectura y la práctica profesional del arquitecto, hace que el mismo Tudela no suscriba, en todas sus consecuencias, su propia proposición.

*Una práctica concreta se establece de facto con anterioridad a la institucionalización que la convierte en práctica profesional y no es sino más tarde cuando se construye sobre aquella práctica la correspondiente abstracción conceptual.*

(Tudela, 1980: 32).

Aquí nos limitaremos a sustituir el término práctica por el término producción. Entendida la arquitectura como producción, la práctica profesional es una instancia, ineludible sí, pero sólo una instancia en una estructura social de producción. ¿Cuál es la razón para reducir la producción *social* a la práctica *profesional*? ¿Cuál es la razón fundada para reducir la producción social de la arquitectura a la institucionalización de la figura del arquitecto? Confundir la arquitectura con la práctica profesional del arquitecto revela, sin que haya que aplicar demasiado esfuerzo interpretativo, un ejercicio liso y llano de ideología. Ésta se revela en la proposición directamente inferible de esta argumentación: *Arquitectura es aquello que hacen los arquitectos*. Sólo así es posible entender la curiosa argumentación que realiza Tudela, basada en la etimología de la palabra arquitectura.

*Como dato significativo es oportuno señalar que la palabra «arquitectura», desde el punto de vista etimológico es un derivado de la palabra «arquitecto»*

(Tudela, 1980: 33).

El argumento es equívoco. Que la palabra *arquitectura* derive de la palabra *arquitecto* no indica nada acerca de la precedencia dialéctica entre los hechos: existen arquitectos como hecho social, porque existe una actividad social de producción (la arquitectura) integrada a la vida social (y por ello, quizá, menos claramente distinguible). Argumentar, solapadamente, que las cosas existen en la medida que se instituya un nombre para ellas, nos conduciría a preguntarnos, por ejemplo, qué contendría

la atmósfera del planeta antes de 1644, año en el cual el químico flamenco J. B. van Helmont inventó el término gas.

Si volvemos a nuestro planteo, entendiendo la arquitectura como estructura social de producción que comprende (y desborda) las prácticas productivas, podemos explicar más satisfactoriamente por qué razón la palabra arquitectura deriva de la palabra arquitecto. Precisamente porque la arquitectura se integra a la vida social como producción se confunde en el conjunto de sus aspectos. ¿Cómo puede omitirse, en la consideración de la producción, instancias tan capitales como la demanda social y la implementación en el seno de la vida social?

En una sociedad esclavista, en donde la práctica productiva es tarea de esclavos, el papel de los «amos» se confunde con el ejercicio del poder (y la configuración positiva de la demanda) y con el uso hegemónico de lo producido. Desde un punto de vista sociolingüístico tiene más interés nominar diferencialmente al esclavo-obrero (τεκτον) y, en todo caso, distinguir al liberto-capataz (αρχιτεκτον), así como referirse a la práctica productiva (τεκτοσυνη), más que nominar la propia arquitectura que se confunde con la producción de la polis (física y social), por una parte y con el habitar de ésta, por otra.

Así, sólo la reflexión sobre los hechos ofrece una guía segura al desarrollo crítico-teórico. Con esto no hacemos otra cosa que suscribir la formulación que hace el propio Fernando Tudela:

*El hecho de que un aparato teórico permanezca en el limbo de lo implícito o de lo no consciente no quiere decir que no exista y que no determine una práctica.*

(Tudela, 1980: 23).

### **¿Por qué definir el concepto de arquitectura?**

Una teoría de la arquitectura no puede fundarse meramente en las ideas que los sujetos se forjan acerca de ella. Las ideas tienen características sumamente complejas que hacen que el pensamiento arbitre de forma peculiarmente lábil sus

vínculos con la realidad. En realidad, sólo los conceptos, definidos formalmente y discutidos intersubjetivamente son capaces de ofrecer un fundamento firme a la teoría. Las ideas informan de manera variable e idiosincrásica no sólo el pensamiento de los sujetos, sino también sus modos de actuar y de obrar, así como las circunstancias y escenarios donde estos modos tienen lugar y tiempo. Pero la teoría sólo puede cumplir su cometido si se configura como un patrón histórico de discusión racional e intersubjetiva.

Menos aún puede la teoría de la arquitectura fundarse en la *ideología*. La ideología es un engañoso compañero de ruta de la investigación. La ideología abunda en falsas evidencias, enmascara inconsistencias en el discurso dominante y aparece como una equívoca fuente de certezas, precisamente allí donde nuestro conocimiento de lo real no se funda en la comprobación y en la demostración objetivas. Los conceptos no pueden confundirse con la ideología toda vez que resultan de una actitud crítica y su construcción obedece a un propósito racional explícito y revisable en cualquiera de sus extremos.

La teoría de la arquitectura debe fundarse discursivamente en conceptos, toda vez que su configuración expresa la forma concreta que adopta la arquitectura en un lugar y tiempo dados. En realidad, cuando nos comprometemos a definir los conceptos de una disciplina dada, estamos configurando positivamente, en el acierto y en el error, con la amplitud suficiente y la estrechez relativa propias de la situación histórica en que estamos inmersos. Y esta es una tarea ineludible desde el punto de vista histórico: cierto es que heredamos un saber del pasado y también es cierto que construimos un legado para el futuro, pero de la configuración del presente somos los únicos y exclusivos responsables.

Esta argumentación no debe concluir sin hacer mención a un aspecto de particular interés filosófico. Los arquitectos están comprometidos con la arquitectura de su tiempo y lugar y erigen tanto los edificios que pueblan las ciudades tanto como construyen conceptos que la propia práctica disciplinar forja en el pensamiento social. La arquitectura se conforma como

una disciplina cuando construye tanto con piedra como con pensamiento.

### **¿Para qué definir el concepto de arquitectura?**

Responder a la interrogante sobre el *para qué* de alguna tarea es situarse en el terreno de la pertinencia. La pertinencia, en todo caso, es la adecuación u oportunidad de la propuesta al caso o circunstancia que enmarca la tarea. Cuando nos preguntamos *por qué* nos cuestionamos la *razón* de algo y cuando nos preguntamos *para qué* nos desafiamos en el plano *práctico*. Se define y se conceptualiza siempre que se inaugura un proceso de investigación, centrando el proyecto al efecto. Pero no sólo se inaugura un proceso de investigación en arquitectura en las aulas de la facultad; la arquitectura se investiga siempre y comienza a investigarse siempre. Sobre todo y principalmente en aquellos momentos en que sus prácticas son francamente heteróclitas. Sobre todo cuando proliferan la pluralidad de escalas, la diversidad de implementaciones y la complejidad de sus diversos modos de manifestarse.

El concepto de arquitectura nos es necesario, además como instrumento de orientación, para corregir una y otra vez los rumbos de las distintas derivas particulares. La actitud conceptualizadora inaugura unos discursos comprometidos con la adecuada definición de los términos empleados y traza las líneas maestras de una estructura que sustenta, en última instancia, la teoría. La definición adecuada y el concepto claro son las únicas garantías para la discusión racional intersubjetiva. Un discurso fundado en conceptos reposa más en la consistencia argumentativa que en la retórica. Necesitamos más argumentos, qué duda cabe, y quizá no menos retórica, pero, en todo caso, una retórica dotada de una capacidad persuasiva sana y bien configurada.

Y en definitiva todo proceso teórico, práctico o artístico culmina y se resume en los conceptos que se han esclarecido y cuando se abren nuevas interrogantes un paso más allá del punto final. El logro arquitectónico, como valor de síntesis de

cualquier empresa arquitectónica, radica por supuesto en el valor artístico y práctico que resulta de la obra bien proyectada y construida, pero también y no en menor medida, se establece en el aporte conceptual al saber aplicado a la habitación humana del territorio.

### **Digamos que, por ahora...**

Estas líneas han pretendido argumentar en pro de la posibilidad y la pertinencia de la tentativa contemporánea de definir el término arquitectura y el concepto de su naturaleza. La posibilidad radica en que el pensamiento circunstanciado en un lugar y tiempo dado, puede abordar un análisis crítico y racional de aquello que creemos saber. La pertinencia se funda en la implementación práctica que se derivará del procedimiento conceptualizador: podemos recomenzar a revisar críticamente nuestras creencias y aproximaciones cognoscitivas al objeto de nuestra atención. Es así que puede resumirse, por el momento aquello que un discurso teórico puede enunciar sobre su centro epistémico de atención:

**Arquitectura.** *Arte o actividad de producción que se aplica a concebir, proyectar y construir hechos arquitectónicos. || El resultado de la acción transformadora sobre el espacio habitado. || Una propiedad específica que tienen los hechos arquitectónicos. || Propiedad estructural que tienen ciertos objetos o constructos complejos orientados teleológicamente que supeditan unos fines secundarios o accesorios a uno o más fines principales.*

**Hecho arquitectónico.** *Conjunto estructurado de relaciones, en donde el habitar supone la confrontación entre un hecho de habitación con hechos concretos de transformación materioenergéticos en un hábitat humano dado.*

Desde este núcleo primigenio, las más diversas derivas conceptuales no harán otra cosa que comenzar a proliferar, espiraladas. Cuántos términos se deberán definir con claridad y cuántos conceptos deberán ser revisados a fondo, no es

posible determinarlos aquí y en este momento. Parece claro que aquellos conceptos nucleares de nuestra disciplina como *función, construcción, forma...* demandarán sostenidos esfuerzos de asedio reflexivo.

## **Bibliografía**

- ABAGNANO, NICOLA (1961). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1963. Quinta reimpresión: 1987
- GEERTZ, CLIFFORD (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1997
- JAEGER, WERNER (1936). *Paideia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1957. Segunda edición: 1962. Séptima reimpresión: 1985
- TUDELA, FERNANDO (1980) *Arquitectura y procesos de significación*. México, Edicol, 1980



## ¿Qué es la teoría de la arquitectura?

---

*Ars sine scientia nihil est*  
Jean Mignot

### Figuras y fondos

En cada instancia del estudio o de la consideración reflexiva sobre la arquitectura aparece, de una u otra forma, una pregunta formulada a la teoría de la arquitectura. Aún cuando se le preste mayor atención a la eficacia de las prácticas o al logro artístico en el obrar acertado, debe reconocerse la presencia constante de la teoría como estructura filosófica ancilar, que acompaña como una sombra el ejercicio de la actividad arquitectónica. Se dice que Jean Mignot, al observar en el siglo XIV los defectos estructurales de las bóvedas de la Catedral de Milán habría predicado que *Ars sine scientia nihil est* (El arte sin la ciencia nada es): el logro artístico en arquitectura no se consigue sin el auxilio del conocimiento efectivo y la práctica arquitectónica no se legitima por su pura eficacia, sino por su racionalidad. Cuando inquirimos por el conocimiento y la racionalidad nos preguntamos, en definitiva, por la teoría.

Para comenzar, una *teoría*, muy en general, se puede equiparar a cualquier *especulación*, si se entiende por tal una

actitud contemplativa acerca de un objeto que puede, alternativamente, considerarse de un modo práctico. Ferrater Mora (1994) recuerda que los términos griegos θεωρεω y θεωρειν significan ‘mirar’ u ‘observar’, ‘contemplar’. Los espectadores en una sesión dramática miran, observan y contemplan, por oposición a los actores, quienes actúan. La noción más general de teoría se deriva de la articulación entre la apreciación cognoscitiva y la plena implicación en la acción o práctica.

En una acepción más específica, siguiendo la exposición de Abbagnano (1961), entenderemos por teoría *una condición hipotética ideal*, una estructura de hechos, normas y reglas sólo imperfectamente verificadas en la práctica real. En esta visión se erige una idealización hipotética racional que intenta explicar los fenómenos que se observan en la práctica concreta. Esta acepción consigue distinguir la teoría de una especulación cualquiera al reconocer que la teoría supone una modelización racional de lo observado, a diferencia de una pura y simple contemplación. El conocimiento de lo real se objetiva en modelos racionales e hipotéticos que, mediante observación, experimento y prueba, permiten ser verificados eficazmente.

La acepción anterior lleva a oponer, entonces, una ciencia ‘pura’ a una ciencia ‘práctica’: una estructura coherente de conocimientos que se objetivan en modelos racionales hipotéticos opuesta a otra estructura coherente de conocimientos que se objetivan en observaciones, mediciones y constataciones experimentales que verifican las hipótesis. De allí se distingue, por ejemplo, la física teórica de la física experimental.

Ahora bien, si se estrecha y especifica la atención sobre el saber objetivado en conocimientos —esto es, cuando se considera al concepto moderno de *ciencia*—, entonces puede equipararse a la teoría como *una hipótesis o concepto científico*. Esta definición particular de una teoría es fundamental en la filosofía del conocimiento. Así, definido el saber acerca de un objeto específico, la teoría es el marco de hipótesis y conceptos que objetivan concretamente ese saber. Aquello que sabemos y conocemos de algún asunto se superpone, casi punto por punto, con su teoría.

Si adoptamos a la arquitectura como tema y asunto de nuestra atención no faltaremos a la verdad con la fórmula: *La teoría de la arquitectura es, en síntesis, todo lo que sabemos acerca de ella*. Sin embargo, es necesario un examen más por-menorizado de esta sombra que acompaña al arte y sus prácticas. Se deberá, para ello, examinar las distintas proyecciones que provienen de la presencia plena de la arquitectura, su práctica y el arte sobre la conciencia social. Examinaremos entonces las figuras de la teoría recortadas sobre el fondo del saber, sobre el fondo de la práctica y sobre el fondo del arte.

### **El aspecto epistemológico de la teoría**

En mucha literatura filosófica se tiende a identificar el *saber* con el *conocimiento*. Al menos en parte, la subsunción del conocimiento en el saber tiene por cierto sus razones, aunque puede discutirse que el saber no se superpone solamente con el conocimiento. Este es un aspecto peculiarmente importante en arquitectura: el arquitecto debe munirse, por cierto, de un acervo sistemático de conocimientos específicos, pero además debe *saber hacer* y *saber producir*. Estos aspectos son cualitativamente diferentes al ejercicio de la facultad cognoscitiva pura; saber hacer es disponer de *destrezas* prácticas y saber producir supone el ejercicio del *talento* creador o productivo. Estas consideraciones nos conducen a entender que el aspecto epistemológico de la teoría es un contenido fundamental de la teoría de la arquitectura, aunque no el único.

La epistemología es la disciplina filosófica aplicada al examen de los problemas del conocimiento efectivo. El aspecto epistemológico de la teoría, por su parte, ancla en la distinción entre aquellos conocimientos efectivos, que se comprenden bajo el término griego *episteme*, por oposición a las creencias u opiniones, que se designan por el vocablo griego *doxa*. *Episteme* designa en general aquello que predicamos sujeto a comprobación empírica, lógica o científica. *Doxa*, en cambio, designa aquello que creemos o creemos saber desprovistos de la posibilidad de comprobación efectiva.

En principio, la teoría examinada en su proyección sobre el fondo o campo del saber, tiende a delimitarse, con mayor o menor nitidez, de la pura especulación. Si se la proyecta sobre el fondo del conocimiento, entonces aparece, con mayor claridad relativa, el compromiso epistemológico de la teoría con la construcción efectiva de conceptos, hipótesis científicas y, sobre todo, de un marco o campo epistémico. Considerado el aspecto específicamente epistemológico de la teoría, se iluminan los problemas que implican las construcciones aludidas, los estatutos de la ideología y de la utopía, y la discusión sobre cuáles podrían ser los centros de atención teórica específicas de la arquitectura.

Un *concepto* es un procedimiento predicativo que configura de diversos modos de los objetos cognoscitivos. La predicción vincula un nombre o término (*vox*) con una cosa, entidad o fenómeno (*res*): el concepto no debe confundirse con ninguno de estos componentes, sino que debe entenderse como la relación específica que las articula. Una hipótesis, por su parte es una proposición o enunciado, simple o compuesto, pasible de someterse a prueba. Esta proposición configura efectivamente una explicación provisional que permita comprender los hechos.

Conceptos e hipótesis encuentran su lugar y su posición dentro de la estructura concreta del saber allí donde el conocimiento efectivo configura un *marco epistémico*. Por marco epistémico tendremos aquí el constructo que separa con nitidez el conocimiento efectivo del fondo general del saber. El marco epistémico encierra todo aquello que conocemos probadamente, contorneado por la ideología y la utopía, confines externos de esta región.

Los marcos epistémicos se componen alrededor de los centros de atención teórica, que son aquellos tópicos situados en un plano superior jerárquico en la estructura epistémica y que orientan la configuración constructiva de los campos de conocimientos concretos. En la actualidad, parecen perfilarse con mayor o menor claridad distintas alternativas para la configuración de centros de atención teórica arquitectónica. Uno de

ellos surge de considerar al *diseño* y al *proyecto* como categorías principales sobre las cuales construir una concreta epistemología arquitectónica. En esta perspectiva, la teoría de la arquitectura formaría parte de una teoría más general y unificada como teoría del diseño. Otro centro teórico alternativo parte de considerar a la *construcción* como la categoría central. En esta alternativa, la teoría de la arquitectura se construiría como teoría científico-técnica. El tercer centro teórico se origina en la atención principal ofrecida a la *habitación* humana. Desde este punto de vista se construiría una teoría de la arquitectura en torno a una categoría específica y propia alrededor de una función antropológica y social trascendente.

La pluralidad de centros de atención teóricos revela una dificultad para desarrollar una epistemología arquitectónica unitaria y rigurosa. A esto se agrega que la propia teoría de la arquitectura no puede restringirse, como se verá, al plano del conocimiento de su objeto. Estas consideraciones ubican a la epistemología arquitectónica en un horizonte teórico, más que en un territorio donde sea posible transitar efectivamente. Aun así, es imperioso reconocer que el aspecto epistemológico de la teoría de la arquitectura es un aspecto importante y fundamental, siempre y cuando se aclaren, en forma adecuada las otras determinaciones no epistemológicas.

## Teoría y práctica

Desde un punto de vista intuitivo parece siempre clara la distinción entre teoría y práctica, toda vez que se reconoce el valor de la *eficacia fáctica* en la buena práctica y se lo distingue del valor cognoscitivo de la teoría. El acertado hacer se prueba y comprueba efectivamente en el logro del resultado eficaz, la realización expeditiva y la aplicación del esfuerzo óptimo. Sin embargo, a la práctica humana se le exige legítimamente no tan sólo la eficacia, sino la buena razón en el obrar. El obrar sabio del hombre transforma a la práctica en una *praxis*. Aquí entenderemos por *praxis* el *saber hacer* propio del hombre y

reconoceremos bajo este término un segundo plano trascendente donde se proyecta la teoría de la arquitectura.

Observamos que la araña ejecuta la práctica del «tejido» de su tela: es un agente eficaz naturalmente determinado dotado de una conducta. El obrar humano tiene una diferencia cualitativa radical: el tejedor humano construye con su acción la concepción ideal previa a ésta, imagina las cualidades contingentes del resultado, ensaya diversas variantes en los procesos, dispone variadamente la implementación en el uso del producto... En el desenvolvimiento concreto de la praxis como determinación antropológica fundamental, hay un *saber* que acompaña como una sombra que contornea las prácticas y las transforma. Este saber, aquí, no se reduce a un conocer, sino que modula la conducta práctica y no se puede entender cabalmente sino con la expresión compleja *saber hacer*. El buen obrar, el hacer debido, entonces, no se reduce a la eficacia de una conducta, sino al valor de razón o sinrazón de la componente primera del saber hacer.

Toda vez que se observe una praxis concreta, se deberá apreciar el componente de la competencia en el obrar y este aspecto *también* es un cariz teórico. Vistos de cerca, teoría y práctica no se oponen y aún es difícil diferenciarlas. De este modo, parece relativamente claro que la teoría de la arquitectura, como teoría de una praxis, deberá indagar, desde este punto de vista, en los métodos, en los planes y marcos estratégicos de acción. Es frecuente concebir a la teoría de la arquitectura, desde un punto de vista pragmático, como una *guía para la acción*. Puede entonces concebirse que, en la acción racional, la razón para actuar *precede* dialécticamente a la ejecución concreta de la acción. También es concebible que la buena razón se revele *tras* el resultado eficaz de la acción. En todo caso, se observará que la acción humana supone una síntesis de conductas y razones.

En el plano de la acción racional, se configuran fines y medios. La disposición racional de los medios para alcanzar los fines se denomina *método*. El aprendizaje de la actividad arquitectónica se configura, con mayor o menor claridad, como

la adquisición de destrezas y prácticas metódicamente organizadas. Pero cuando se comprende en forma sistemática la disposición de medios, su configuración metódica y la evaluación de los fines como resultados, entonces la actividad se transforma en una consciente metodología. La subsunción de las actividades prácticas en configuraciones metódicas *también* es una instancia teórica específica.

En un plano cualitativamente superior, cuando la actividad adquiere una configuración consciente se configuran efectivos *planes de acción*. Estos planes de acción se desarrollarán siempre en *marcos de acción* determinados por las circunstancias sociales e históricas. La consideración de los planes y los marcos de acción solapa la teoría de la arquitectura con la ética y la política allí en donde se planteará la pregunta fundamental de todo emprendimiento práctico: *¿Qué hacer?* Hacer bien lo debido, lo justo y lo deseable es, indudablemente, materia teórica implementable en las prácticas y no puros recursos cognoscitivos.

Del examen preliminar de la práctica arquitectónica se concluye que también en este aspecto la acompaña de cerca y específicamente una modalidad teórica particular. Junto con el aspecto epistemológico, la teoría proyectada sobre la praxis es un segundo componente fundamental de la teoría de la arquitectura.

## **Poiesis y teoría**

Existe otro plano importante sobre el que la teoría de la arquitectura proyecta una figura particular y diferenciada del conocimiento y de la praxis: considerada la arquitectura un arte, este carácter revela nuevos aspectos de la teoría. A efectos del tratamiento riguroso del carácter de arte, deberemos reformular nuestras nociones y examinar con cierta atención una particular imbricación entre los conceptos griegos de *poiesis* (ποίησις) y *techné* (τεχνή). *Poiesis*, término del que derivan etimológicamente los vocablos *poesía* y *poética*, designa el obrar humano creador o productivo, el hacer obras de existencia

contingente. *Techné*, vocablo que deriva en *técnica* y, a la vez, concepto que se subsume en el latino *ars*, denota la facultad y talento humanos para realizar, para transformar ideas y deseos en acciones y efectos concretos, perceptibles con los sentidos y el entendimiento. Aquí propondremos asociar íntimamente estos dos conceptos bajo el término de *disciplina*, en un sentido restringido y específico.

En el pensamiento contemporáneo domina la idea de pluralidad radical en las manifestaciones del arte, tanto así como para llegar a afirmarse que no existe en la actualidad un concepto unitario y específico. No obstante, puede admitirse con prudencia que, en cierto aspecto trascendente, la arquitectura puede considerarse una síntesis particular de *techné* y *poiesis*, al menos en los términos muy generales antes expuestos. Aún cuando, en la actualidad, no pueda reconocerse un marco nomológico (un marco de reglas propio) formulable de forma independiente a las propias manifestaciones sociales efectivas del arte de la arquitectura, deberemos reconocer que cada una de estas manifestaciones se desarrolla tanto en sus productos emergentes como en aquellas reglas implicadas en el obrar concreto. Así, los contenidos de la teoría de la arquitectura, como instancias de una específica teoría del arte no pueden ser observadas más que en el seno de las producciones.

La figura que proyecta la teoría sobre el producir del arte distingue, en principio, el obrar disciplinado diferenciado de la pura magia del talento creador artístico. De la creación artística emergen efectivamente tanto los productos ofrecidos a la percepción sensible y al entendimiento, como los valores artísticos y estéticos que los legitiman. En la obra de arte lograda se revela, en su carácter magnífico, el desiderátum que ha abierto un espacio de expectativa en el plano del deseo y que la obra colma en su legitimación. En definitiva, la teoría del arte construye, en cada manifestación artística concreta, el marco nomológico que configura su legitimación y sustenta el valor de su logro.

En la actualidad, el arte es considerado en forma restringida con respecto a la producción social, y en correspondencia con este hecho, la teoría del arte aparece como una pura superestructura de ese restringido campo del talento humano. Esta situación lleva a que el territorio de la teoría del arte sea conquistado, casi punto por punto, por la ideología y a que sea dificultoso en extremo conceptualizar con rigor. Parece necesario cuestionar a fondo la dicotomía arte/producción y a partir de un esfuerzo teórico consecuente abrir un marco conceptualizador riguroso. Esta situación opaca el tratamiento discursivo acerca de los valores artísticos y estéticos: nuestra condición histórica cultural por cierto que los cultiva y los promueve, pero por alguna razón, es arduo expresarlos con proposiciones y juicios de valor de contenidos no-ideológicos.

En el plano de la teoría de la arquitectura, en su proyección sobre el plano del arte, se deberá realizar un esfuerzo aún mayor en la conceptualización para descubrir y analizar tanto el desiderátum contemporáneo de la producción así como los marcos nomológicos implicados por las manifestaciones artístico-arquitectónicas del presente. Para responder, teórica y productivamente a la cuestión *¿Qué producir?* hoy es necesario descubrir cómo se manifiesta el deseo de los humanos de nuestra época y cuáles son las reglas implícitas en el ejercicio artístico contemporáneo.

En la actualidad, entonces, la teoría de la arquitectura tiene un tercer compromiso activo con la teoría del arte o, más específicamente establecido, con una teoría de la disciplina. Para hacer honor a este compromiso, deberá realizar un esfuerzo denodado por la conceptualización, sustrayendo un cuerpo de conceptos e hipótesis al territorio ambiguo de la ideología.

### **Figuras en el espacio: el arquitecto y su teoría**

La teoría de la arquitectura, en su aspecto epistemológico, deberá asumir muy concretamente la perspectiva propia del arquitecto. Esta observación es crítica cuando se debe distinguir el conocimiento comprometido que un arquitecto tiene

con respecto a su objeto, diferente al conocimiento puro y científico. Habrá que distinguir entre el puro conocimiento erudito y el conocimiento vinculado a la práctica y el ejercicio del talento creador. Habrá entonces de urdirse una epistemología del conocimiento comprometido propio de una figura social.

Los arquitectos admiramos la eficacia en el oficio de nuestros mejores colegas. Nuestra admiración es tanta y tan calificada, que a menudo nos interrogamos acerca de qué recursos implementan en sus prácticas tan exitosas. La arquitectura, como actividad social trasciende la eficacia en el oficio cuando se transforma en una *profesión*. El ejercicio profesional de la arquitectura es aquella práctica social que da cuenta prolija de las razones que acompañan la acción. El andamiaje de razones puestos de manifiesto en el logro de la actividad es un componente ineludible del ejercicio profesional de la arquitectura.

Finalmente, más allá del concepto de arte que pueda aplicarse a cada actividad arquitectónica concreta, es seguro que ésta sólo podrá entenderse, aquí y ahora, como una disciplina. Como disciplina, entonces, el obrar productivo arquitectónico deberá acompañarse con una estructura de razones que confieran pleno sentido a su legitimidad. El arte de la arquitectura se vuelve plenamente objetivo en las obras y en las reglas implementadas para producirlas.

De todo esto se concluye que la teoría del arquitecto es todo aquello que este actor social logra saber, saber hacer y saber producir, aquí y ahora sobre la arquitectura de su lugar y tiempo, capaz de ser explicado predicativamente.

## **Bibliografía**

ABAGNANO, NICOLA (1961) *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987

FERRATER MORA, JOSÉ (1994) *Diccionario de filosofía*. Ariel, Barcelona, 1999

# Núcleos y ejes temáticos de la teoría de la arquitectura

---

## Introducción

Las teorías de la arquitectura pueden imaginarse como desarrollos en forma de espiral en torno a focos, núcleos o ejes temáticos que ordenan las ideas acerca de la arquitectura en un marco histórico y conceptual determinado. En espiral entonces se disponen los conceptos, las hipótesis y los discursos posibles sobre la arquitectura tal como aparecen en el marco del contexto cultural en que se desarrollan efectivamente. El origen de cada espiral supone, de algún modo, un punto de partida necesario y el fundamento primordial del curso o deriva del pensar.

En la actualidad, es posible proponer, al menos, tres ejes temáticos que suponen, cada uno, una crucial decisión teórica. Estos tres núcleos aparecen en el trasfondo de diversos asedios a la arquitectura y no se revelan necesariamente a partir de una taxonomía sistemática del pensamiento arquitectónico contemporáneo, sino que se intuyen meramente en la compleja situación actual de la disciplina. Uno de estos núcleos es la consideración de la arquitectura como el arte de construir; otro, resulta de la subsunción de la arquitectura en una categoría especial de las disciplinas del diseño y el proyecto; el tercero,

supone a la arquitectura desarrollada a partir de la habitación humana del espacio y el tiempo.

Es posible reexaminar la caracterización implícita de la arquitectura que realiza Leon Batista Alberti en su *De re ædificatoria*, en su caracterización de la labor propia del arquitecto.

*Yo, por mi parte, voy a convenir que el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos.*

Los tres ejes temáticos se infieren de una tricotomía de la formulación albertiana:

- El diseño: *un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración [que estudie] el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra.*
- La construcción: *cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos...*
- El habitar: *cualquier obra que [...] se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos.*

La teoría de la arquitectura es posible de ser desarrollada alrededor de por lo menos estos tres núcleos o ejes temáticos. Cada uno de ellos ofrece su peculiar fisonomía y, observadas en su conjunto, pueden aparecer como diversos o divergentes y complementarios o antagónicos.

## La teoría de la arquitectura como la teoría del arte de construir

Alrededor del eje temático de la construcción como tarea nuclear de la arquitectura se desarrolla a su modo la teoría de la arquitectura como la teoría del arte de construir, esto es, la teoría propia de una *techné* clásica. El centro de la atención está en *el desplazamiento de las masas, así como la unión y ensamblaje duradero de los cuerpos*. La arquitectura tiene su desafío supremo en la búsqueda del logro en la destreza productiva.

La idea de arquitectura puede subsumirse en la de construcción: arquitectura y *Baukunst* (literalmente, arte de construir) pueden adoptarse radicalmente como expresiones sinónimas en el extremo del arte. El arte propio de la construcción arquitectónica se sintetiza entonces como una poética en el sentido etimológico de la expresión: un hacer propio del hombre señalado en su especificidad. La maravilla y la magia secular del orden impuesto a los elementos materiales como obra del *homo faber* en sus estructuras tienen a la arquitectura como su intrínseco esplendor.

Kenneth Frampton realiza a su modo la subsunción de la arquitectura en la *tectónica*. En su *Estudios sobre la cultura tectónica* opta radicalmente por dirigir su atención preferente a la construcción y a la estructura material que promueve a su modo una *poética* propia de la construcción.

*Este estudio pretende mediar y enriquecer, sin la intención de negar, el carácter volumétrico de la forma arquitectónica, la prioridad concedida al espacio por la necesaria reconsideración de los modos constructivos y estructurales. Es evidente que no me refiero a la mera revelación de la técnica constructiva, sino, más bien, a su potencial expresivo. La tectónica adquiere el carácter de verdadero arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción, pero en este caso la dimensión artística no es figurativa ni abstracta.*

(Frampton, 1995: 13)

La arquitectura proyecta, en el espejo de la tectónica, un compromiso particular con la materialidad concreta. El edificio, según el juicio de Frampton, existe primero como entidad concreta que después devendrá en abstracción de *superficies, volúmenes y plano*, existe primigeniamente como concreta experiencia cotidiana y luego como representación y signo. La poética de la construcción —el prodigio del obrar— se origina en el ensamblaje primordial que realiza el *tekton*, el carpintero dueño pleno de su oficio.

La opción por hacer de la construcción el núcleo de la arquitectura y de su teoría hace que toda la atención se dirija a la realización material tectónica. La realización efectiva se antepone a cualquier especulación; la materialidad concreta del hecho arquitectónico precede a la abstracción perceptiva o intelectual; lo tectónico es, en definitiva, causa eficiente de lo arquitectónico.

La construcción, como núcleo, pero más aún, ya como eje categorial de la arquitectura dispone y organiza su desarrollo teórico e histórico. En esta visión la historia de la arquitectura promete ser una epopeya del esfuerzo humano con las masas y las energías de lo construido, mientras que la teoría es su relato crítico.

La arquitectura, como arte del construir, resulta entonces un oficio que dicta sus propias reglas en el devenir histórico del cultivo y perfeccionamiento prudente del legado de la tradición. El saber arquitectónico deviene como significativa manifestación de la cultura tectónica propia de una comunidad y una historia. La arquitectura, en definitiva, es un juego disciplinado con la materialidad construida, es una *teckné* definida por su especificidad tectónica.

### **La teoría de la arquitectura fundada en la disciplina de la acción proyectual**

Si se hace centro en la práctica y la disciplina específica de la arquitectura, la atención teórica se dirige a la actividad específica de la acción proyectual. La arquitectura es entonces

considerada una disciplina práctica que tiene su carácter específico en el pensamiento y la acción dirigida a un futuro posible. El diseño proyectual le confiere a la arquitectura, al urbanismo y al propio diseño una impronta categorial específicamente definidora.

La atención teórica se dirige y rota en torno al *método y procedimiento determinados y dignos de admiración* [que estudie] *el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra*. El arte arquitectónico, como actividad intelectual, hace del curso metódico, del procedimiento eficiente, de la proposición reflexionada, el constituyente medular de la actividad del arquitecto. El esplendor propio de la actividad arquitectónica, es, desde este punto de vista, la manifestación o epifanía del *designio* constitutivo de la forma.

Roberto Doberti aboga activamente por considerar el proyecto como el núcleo disciplinar radical de la arquitectura, del urbanismo y del diseño:

*Sea en el esquema diádico —Arte y Ciencia— o en el triádico —Arte, Ciencia y Tecnología— el caso es que las prácticas proyectuales (me estoy refiriendo a la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo, tanto en sus dimensiones operativas como reflexivas) no se incluyen en ninguna de las categorías señaladas.*

(Doberti, 2006)

Como disciplinas proyectuales, la arquitectura, el urbanismo y el diseño no encajan —como estructuras que imbrican el pensamiento con el hacer—, ni en el arte, ni en la ciencia, ni en la tecnología, afirma Doberti. Más aún: suponen para nuestro autor una categoría específica *equiparable* al arte, la ciencia y la tecnología. Aquello que señala la especificidad de las disciplinas proyectuales es la *prefiguración*, esto es, la anticipación consciente de lo posible en las entidades que rodean al hombre en su habitar.

La arquitectura, apreciada en el espejo de la actividad proyectual, manifiesta su deuda con la facultad humana de anticipar intelectualmente, de los mundos posibles, el mundo efectivamente habitado. Con mucho, el hombre como proyectista

—en el sentido más amplio del término y la caracterización— es el protagonista ineludible del tránsito de lo pensado a lo realizado y a lo habitado. Resplandece entonces la clave del *pensar* —transitando todo el camino desde la especulación crítica a la eficaz prescripción— en la necesaria construcción humana del mundo.

Si la atención de la inquietud arquitectónica tiene al proyecto como núcleo, la actitud dominante estriba en el desafío presente a las posibilidades efectivas del futuro. La audacia impulsa al desafío a lo conocido y a lo heredado: lo dado es objeto de una radical transformación hacia lo nuevo posible.

El proyecto, constituido en eje nuclear de las disciplinas emparentadas del diseño, la arquitectura y el urbanismo, ordena según su modo particular su desarrollo tanto teórico como histórico. De este modo, las teorías de la arquitectura, del diseño y del urbanismo se imbrican con el método y la actitud proyectuales, mientras la historia de las disciplinas de diseño se vuelve la epopeya del pensar humano en la construcción de los mundos posibles en cada instancia de su devenir.

La arquitectura, en el marco categorial de las disciplinas del proyecto, resulta una forma específica de praxis, un pensamiento-y-acción que se aplica a la exploración propositiva de lo posible. La arquitectura entendida como actividad categóricamente proyectual deviene una aventura del pensamiento. En la dimensión del proyecto, el juego se disciplina específicamente en torno a lo dado, lo deseado y aquello que es prescriptible al futuro.

### **La teoría de la arquitectura fundada en la constitución del lugar habitado**

La arquitectura puede disponerse también en torno a la configuración positiva y específica de su saber implicado: el saber propio de la arquitectura atiende al habitar humano como extremo teleológico del proyectar y del construir. La arquitectura funda entonces su teoría en el saber reflexivo implicado por el habitar. La teoría de la arquitectura intenta dar cuenta de

este saber indicado epistemológicamente por las determinantes del compromiso de la actividad arquitectónica con esta su finalidad específica.

El habitar promueve el pensamiento proyectivo y la actividad constructiva de obras que *se adecuen, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos*, en la formulación albertiana. La adecuación buscada entre el modo de vivir en los lugares y los artefactos que configuran estos lugares, además de fundarse en el pensamiento esclarecido y el arte logrado, se origina en el conocimiento positivo del habitar humano.

En la consideración arquitectónica del habitar es fundamental el aporte reflexivo de Martin Heidegger. En su «Construir, habitar, pensar» de 1954 propone de modo magistral esta tríada que encierra de un peculiar modo la reflexión sobre la arquitectura. Allí Heidegger explora los profundos vínculos entre el ser de la arquitectura y la existencia del hombre, toda vez que éste habita lugares.

*No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan.*

(Heidegger, 1954: 130)

La reflexión de Heidegger está motivada por la reflexión ontológica de la arquitectura: la construcción, el pensar y el habitar mutuamente referidos como medios y fines. Aquí nos aplicaremos a implementar este curso reflexivo en dos aplicaciones principales: una, la constitución del habitar como núcleo epistemológico propio del saber arquitectónico en lo que le es específico; otra, la propuesta de un eje estructurador establecido sobre una rigurosa antropología del habitar.

En el espejo del habitar humano, la arquitectura proyecta sus determinaciones finalistas: su sentido humano primero y último. Tanto la materialidad construida así como la actividad proyectual son, en esta perspectiva, medios eficaces para transitar de un estadio del habitar efectivo a otros estadios, deseables y posibles. En esta asunción, el protagonista es, con todo derecho, el habitante. En el habitar humano se

manifiesta la clave significativa y esencial del esfuerzo arquitectónico: toda la peripecia posible del *hacer propio el mundo* constituyendo lugares.

El habitar es entonces un núcleo epistémico para la teoría de la arquitectura: aquello que le es imperioso saber a un oficiante de la arquitectura tiene allí su origen, su programa y su culminación profesional. La teoría, de este modo, ocupa su territorio epistemológico específico que informa a la práctica y al arte.

Mientras tanto, la adopción de la categoría del habitar como eje teórico, supone necesariamente una dirección clara y manifiesta de fundar la teoría arquitectónica en una antropología científica del habitar. La historia de la arquitectura, por su parte, se confunde con la historia social tanto en las largas duraciones civilizatorias, así como en los pormenores de la microhistoria y de las historias de la vida íntima y privada.

En esta perspectiva, el saber positivo e implicado por el habitar humano confiere a la arquitectura un específico compromiso epistemológico. La teoría de la arquitectura, como teoría del habitar supone un programa de investigación propio e ineludible de la disciplina arquitectónica. La especificidad de lo arquitectónico no radica entonces sólo en el compromiso con la materialidad concreta de lo construido ni con la aventura del pensamiento proyectual, sino además —y quizá principalmente— con el conocimiento riguroso de un singular aspecto y manifestación de lo humano en lo que toca a la situación de los lugares que se habitan.

## **El laberinto en donde los senderos se trifurcan**

La actualidad nos muestra un saber arquitectónico radicalmente fragmentado. Es un hecho que la reflexión teórica siga, al menos, tres cauces distintos y no hay evidencia suficiente para descartar, de momento, que no surjan en el futuro, otros. Hoy, la pretensión —legítima en el Renacimiento— de redactar un manual o tratado de la arquitectura es una tarea casi imposible. Todavía nos acompaña la ilusión de referirnos

a la arquitectura con un único término, pero el pensarla ya es tarea heteróclita: podríamos preguntarnos si estamos en cierta forma condenados a seguir caminos divergentes.

*En nuestro siglo, el núcleo del saber humano ha explotado, disgregándose en mil pedazos. También la arquitectura ha experimentado esa fragmentación y hoy vive con una mezcla de estupor y resignación la imposibilidad de un «tratado» que recomponga, de un modo armonioso, los fragmentos de ese saber disperso.*

(Martí Arís, 1993)

En cierto modo, nos encontramos en una suerte de laberinto en donde los senderos se trifurcan. Quizá no sea posible otra cosa que adoptar uno u otro cauce apostando a que, en algún lugar, las sendas se vuelvan a cruzar.

## **Bibliografía**

- ALBERTI, LEON BATISTA (1991). *De re ædificatoria*. Traducción de Javier Fresnillo Núñez. Akal, Madrid.
- DOBERTI, ROBERTO (2006). *La cuarta posición*. Publicada electrónicamente en <[www.foroalfa.org/es/articulo/32/La\\_cuarta\\_posicion](http://www.foroalfa.org/es/articulo/32/La_cuarta_posicion)>.
- FRAMPTON, KENNETH (1995). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Akal, Madrid, 1999.
- HEIDEGGER, MARTIN (1954). «Construir, habitar, pensar» en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Editorial Del Serbal, 1994.
- MARTÍ ARIS, CARLOS (1993). *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Del Serbal, Barcelona, 1993.



## **Antropología de la arquitectura y del habitar**

*Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Éste, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta.*

Heidegger, 1951

### **La voz «arquitectura» en un diccionario antropológico**

En el *Diccionario de Antropología* editado por Thomas Barfield se puede leer, bajo el epígrafe «Arquitectura»:

*Consiste en las dimensiones materiales de la cultura que los seres humanos construyen para 1) crear refugios para protegerse de los elementos y proteger sus posesiones; 2) encerrar actividades en espacios físicamente definidos o delimitados y 3) expresar los significados simbólicos y los valores colectivos de su sociedad o cultura en particular.*

(Lawrence, 1997)

En esta caracterización se resume el conjunto de ideas más general que tenemos en la actualidad sobre la arquitectura. La caracterización merece peculiar atención acerca del contexto en donde se encuentra: la arquitectura aquí se ilumina

con la ciencia que tiene al hombre y a lo humano como tema. Leemos en el texto, entonces, con la esperanza de encontrar las claves de lo humano en la disciplina que nos ocupa.

En el diccionario que consultamos en esta oportunidad existe un silencio extraño: el propio término «Antropología» no aparece definido. En cambio, aparecen desarrolladas las voces «Antropología aplicada», «Antropología biológica», «Antropología cognoscitiva», «Antropología crítica», «Antropología cultural y social» y otras. Desde ya, no se puede siquiera sospechar de un descuido: la omisión de una definición debe ser significativa en sí misma. Cabe sí conjeturar que *el estudio de lo humano*, en la actualidad, es objeto de un conjunto variado de perspectivas de estudio, sin que se pueda establecer, de modo necesario y con claridad suficiente, un núcleo común definido. En cambio, parece perfilarse un cauce plural de asedios de lo que atañe a la condición humana, siempre que ésta aparezca vinculada específicamente a un aspecto particular, como por ejemplo, la vida, la cultura o la sociedad.

Esta situación rectifica de algún modo nuestra ingenua esperanza: quizá no podamos buscar las claves de la arquitectura en una esquivada ciencia general de lo humano, sino que quizá debamos lanzarnos temerariamente a construir una específica antropología de la arquitectura y del habitar.

## **Arquitectura y construcciones**

El artículo de Denise Lawrence prosigue la caracterización de la arquitectura del siguiente modo:

*La arquitectura es un rasgo cultural definido en general por construcciones relativamente permanentes, monumentales, financiadas muchas veces por las élites, diseñadas y construidas de manera deliberada por especialistas y asociadas con sociedades complejas. Los términos «forma constructiva» y «ambiente constructivo» son más incluyentes y se refieren de manera universal a todos los refugios hechos por el hombre, incluidos los*

*efímeros e insustanciales. Este uso evita el debate tipológico que se deriva de calificar el término «arquitectura» con conceptos como primitiva, tradicional, vernácula y folk. Los antropólogos estudian por lo general formas construidas que son viviendas pero también incluyen templos, casas de reuniones, casas para hombres y mujeres, construcciones para animales, lugares de almacenamiento y estructuras funerarias.*

(Lawrence, 1997)

Aquí es necesario detenerse analíticamente, casi término por término, a efectos de revisar críticamente el momento capital en donde se define el objeto de estudio. En primer lugar, no puede dudarse que la arquitectura sea una manifestación cultural, definida de modo sustancial a través del vínculo mutuamente implicante entre las construcciones erigidas por el trabajo humano... y por la realidad plena de su habitación. Las construcciones no definen la arquitectura por sí solas; la arquitectura se define por la habitación del ambiente transformado.

Las construcciones *relativamente permanentes, monumentales, financiadas muchas veces por las élites, diseñadas y construidas por especialistas y asociadas con sociedades complejas*, en relación con los modos específicos de habitar son ciertamente arquitecturas propias de culturas... como la nuestra. Si de algo debe precaverse peculiarmente cualquier discurso antropológico, es del etnocentrismo. Y concebir la arquitectura en estos términos es incurrir en el etnocentrismo de la sociedad compleja. Es el habitar humano el que define teleológicamente las construcciones que constituyen la arquitectura, en su propósito y en su fin.

Pero deberemos volver a considerar la proposición que concibe a la arquitectura, distinguida de la construcción en términos de *las construcciones relativamente permanentes, monumentales, financiadas muchas veces por las élites, diseñadas y construidas por especialistas y asociadas con sociedades complejas*. Quizá la acusación de etnocentrismo fuera, en definitiva, un recurso fácil. Quizá esta idea de la arquitectura

corresponde a una teorización implícita que habrá que develar. Nos induce a ello constatar que, de modo implícito, tanto Claude Lévi-Strauss como Marvin Harris, cuando mencionan a la arquitectura, parecen participar de esta idea, aunque no de manera suficientemente explícita.

En primer lugar, es claro que se vincula a la noción de arquitectura con la complejidad social: la presencia de especialistas ejecutores y élites patrocinadoras no puede verificarse en sociedades «simples». El aspecto que parece crucial para esta construcción de la noción de arquitectura es el carácter de monumental. Es un monumento aquella estructura durativa que fija un testimonio a la memoria social y ofrece este carácter en la vida pública de una comunidad. Pero debe entenderse que el carácter de monumento no es privativo de la arquitectura y, en todo caso, la función monumental le es facultativa antes que necesaria.

En el fondo, parece haber una noción de arquitectura que sólo reconoce con este nombre —que entraña una clasificación— a aquellas estructuras construidas por las sociedades complejas en que predomina el valor de lo monumental, la destreza técnica social y la excelencia. La arquitectura, entonces, es una figura recortada del fondo general de la producción constructiva. Esto entraña incluir el carácter monumental en la propia conceptualización de la arquitectura.

Los términos «forma constructiva» o «ambiente construido» no son términos más inclusivos que el de «arquitectura»: no toda construcción es arquitectura por su propósito y por su fin, mientras hay arquitectura que no es referida necesariamente por la construcción de un edificio. Si se busca un modo universal y humano de habérselas con el ambiente, el habitar es la condición, que dispone de la construcción y de otras transformaciones del ambiente. Lo que debe revisarse es la formulación inicial en donde se entiende a la arquitectura consistiendo, escuetamente, en las dimensiones materiales de lo construido.

La arquitectura, a efectos de su tematización antropológica, debe entenderse no sólo consistiendo en las dimensiones

materiales de lo construido, sino que deberá comprenderse en su carácter vincular o relacional: hombre/ habitar/ construcción. No se trata, por cierto, de enmendarles la plana a los antropólogos, sino de construir una plataforma de intercambio interdisciplinar entre la antropología cultural y social, de un lado y la teoría de la arquitectura, de otro. La teoría de la arquitectura necesita efectivamente el aporte epistemológico de la ciencia antropológica para ahondar en centro de lo humano. Pero el centro de lo humano debe ser adecuadamente caracterizado y estudiado precisamente en su relación con las transformaciones materioenergéticas del ambiente habitado.

A la *construcción* llegamos en pos del *habitar*, mediados por el *pensamiento*, según la paradigmática tríada heideggeriana. No nos es posible adoptar un punto de partida mejor para pensar la arquitectura y para alentar la esperanza de construir una acuciante y necesaria antropología de la arquitectura y del habitar.

## Habitar la arquitectura

Es curioso que la autora del artículo que estamos analizando, a pesar de la dicotomía arquitectura-construcción que manifiesta, sostenga que.

*El reciente interés antropológico por la arquitectura y por la parte material de la cultura se debe a los esfuerzos por reubicar espacialmente (y también temporalmente) la teoría social, y preguntarse qué relación existe entre los seres humanos y las formas que construyen.*

(Lawrence, 1997)

La pregunta acerca de la relación que existe entre los seres humanos y las formas que construyen la arquitectura, tiene, al menos nominalmente, una respuesta básica: *habitar*. Corresponde a la antropología dar cuenta científica de los modos de habitar en tanto que se vuelvan formas observables de la relación entre la vida social y la forma espaciotemporal del ambiente transformado. Porque si el antropólogo observa sólo las construcciones como puras materializaciones, estará

apreciando sólo los relictos del obrar humano y no, propiamente, la arquitectura.

Los antropólogos, en los hechos, han observado la relativa congruencia entre la organización doméstica y la forma y disposición de las viviendas; o la expresión constructiva y arquitectónica de carácter simbólico de los principios sociales, políticos o cosmológicos. Pero sin la indagación específicamente antropológica de las dimensiones globales del habitar, se oculta a la observación y al análisis precisamente la estructura vincular que enlaza necesariamente a la vida humana con la arquitectura.

En el *Diccionario* que nos ocupa encontramos otro silencio significativo: las voces *habitar* o *habitación* no aparecen definidas. ¿Cómo puede ser esto posible? ¿Cómo es posible abordar el estudio de lo humano soslayando la especificidad que tiene la localización de la vida humana, su carácter de situación efectiva, sus condicionalidades vinculares entre el cuerpo y el ambiente?

Quizá el habitar como fenómeno humano resulte un concepto singularmente amplio y complejo como para comprenderlo necesariamente en la correspondencia punto por punto con la condición humana en su totalidad. Tematizar el habitar, quizá, sea tan engorroso como tematizar lo humano. Pero debe advertirse que categorías temáticas no menos inclusivas como la cultura, la sociedad y el lenguaje también suponen desafíos que en principio pueden aparecer equiparables en dificultad. No obstante, en algunas formas se han configurado positivamente la antropología cultural, la antropología social y la antropología lingüística.

Se habita el espacio. Habitar el espacio supone estructurar cognoscitivamente la experiencia corporal y sensible de éste. Implica superponer a la realidad física efectiva del espacio modelos mentales para delimitar los dominios, para excavar sus honduras, para replegar un orden de articulaciones alojadoras, para disponer de instrumentos de medida y parangón para proponer orden al cosmos.

Se habita el tiempo. Habitar el tiempo implica situar la perececia vital en la duración, asegurar el seguimiento de los ciclos, reservar ritualmente el lugar a los muertos. Los más colosales esfuerzos arquitectónicos, en los albores de la humanidad, consistieron en erigir costosas estructuras durables para medir el paso del tiempo y observar los ciclos astronómicos.

Se habita el ambiente. Habitar el ambiente supone, para el hombre, resituarse ante el ecotopo: a la inmersión biológica en el nicho ecológico, lo humano sobrepone una transformación de lo necesario a lo posible, del ajuste forzoso a la adecuación contingente, de la presión ambiental a la reorganización de las materias y las energías. El habitar constituye lugares; el ambiente, habitado, transforma los paisajes en pagos.

### **La constitución del lugar**

El habitar humano constituye lugares en el ambiente. Mediante el habitar lo humano proyecta su significación en el espacio, en el tiempo y en el ambiente. El lugar puede ser concebido, entonces, como la primigenia manifestación del hecho arquitectónico en la medida en que aparece íntimamente ligado al habitar y, como consecuente, promueve la transformación material, energética y formal del ambiente. No es concebible una arquitectura que no haya constituido como causa eficiente el lugar habitado, y quizá sea este un posible universal de la condición humana.

El lugar, para Denise Lawrence, *«Es un espacio que se vuelve significativo por la ocupación o la apropiación humana; es un concepto cultural fundamental para describir las relaciones de los seres humanos con su ambiente»*. (Lawrence, 1997) El primer rasgo de significación es la identificación, esto es, la unificación de la experiencia del «yo» con el «aquí». El segundo, la proyección del habitar propio sobre el lugar, configurando las líneas maestras de la arquitectura del lugar. El tercero, la proyectación productiva de las transformaciones arquitectónicas del hábitat.

Habrá entonces que preguntarse sobre el contenido efectivo de la *identificación*, no ya desde la especulación teórica-arquitectónica, sino de la perplejidad de la hipótesis antropológica. De alguna forma parece que no podemos concebir un hecho arquitectónico sin antes constituir un lugar habitado como condición quizá necesaria. Habrá que verificar con testimonio de prueba científica si nuestro pensar quizá haya desandado el camino propio de la humanidad.

También habrá que preguntarse sobre el contenido de la *proyección* del habitar sobre el lugar, hecho efectivo no sólo del pensar reflexivo, sino también de la acción. Habrá que indagar con método y sistema en las coreografías del ritual de habitación. Tendrá que escudriñarse la arquitectura de los gestos del hombre en los espejos de lo construido, también desde una fértil y esclarecedora perspectiva antropológica.

Por fin, también habrá que preguntarse sobre el contenido efectivo de la *proyección productiva*, clave a la vez de la empresa humana y de la arquitectura. Tendrá que examinarse la producción humana del lugar, edificada sobre la identificación y la proyección, sobre la representación inicial en correspondencia con el proyecto futuro posible.

## **La arquitectura monumental**

En estas líneas se defiende la idea que identifica al habitar y a la constitución del lugar como sustentos necesarios de la arquitectura. Hay arquitectura en el habitar y en el lugar habitado: la arquitectura, tal como la conocemos y apreciamos en la actualidad y en nuestro contexto cultural, se funda allí. No obstante, en la civilización occidental y a lo largo de su historia, se ha forjado una idea de la arquitectura que separa una porción de sus manifestaciones, reservándole el privilegio del nombre genérico. De la arquitectura efectivamente producida, una porción especial ha merecido, en el pensamiento dominante, la dignidad del nombre propio de arquitectura.

Han sido consideradas arquitectura las construcciones más perdurables en el tiempo, las consagradas a las funciones

socialmente más calificadas y que sintetizan en su forma los significados simbólicos que identifican y particularizan a las culturas. La arquitectura se reduce entonces a su carácter monumental y este carácter se vuelve principal y excluyente para su apreciación. Debemos examinar con atención la función monumental para dar con las razones de este peculiar recorte en el seno de la arquitectura.

En el monumento como hecho significativo en el espacio habitado se rememoran ciertos personajes o eventos, interpretados históricamente con un cariz determinado, a través de formas y composiciones sujetas a deliberación y arbitrio, que se disponen en determinados lugares del espacio público, así como se construyen de modos peculiarmente seleccionados por su perduración en el tiempo. La disposición del monumento en el espacio comunitario es una escritura y, en definitiva, una escritura política. Si interrogamos al palimpsesto urbano en que habitamos sobre quiénes recuerdan, qué recuerdan y por qué lo recuerdan de este modo concreto, nos responderán las relaciones históricas del poder, porque precisamente, los extremos históricos definidores de la operación monumental son las manifestaciones objetivas del poder que opera imprimiendo marcas significativas en el espacio habitado.

El monumento tiene lugar en un espacio público articulado con los rincones del recogimiento privado. El monumento tiene lugar también allí donde el liderazgo grupal ha cedido a verdaderas relaciones sociales de poder. El monumento tiene lugar, por fin, en la proyección de las relaciones sociales de poder sobre el espacio público constituido a través de mecanismos que preanuncian a la escritura. El esfuerzo técnico de constituir estructuras duraderas sólo puede surgir allí donde existan poderosas razones para conducir el trabajo social, inscribiendo en el lugar la marca escrituraria del poder.

*Si se quiere pone en correlación la aparición de la escritura con ciertos rasgos característicos de la civilización, hay que investigar en otro sentido. El único fenómeno que ella ha acompañado fielmente es la formación de ciudades y los imperios, es decir, la integración de un*

*número considerable de individuos en un sistema político, y su jerarquización en castas y en clases. Tal es, en todo caso, la evolución típica a la que se asiste, desde Egipto hasta China, cuando aparece la escritura: parece favorecer la explotación de los hombres antes que su iluminación. Esta explotación, que permitía reunir millares de trabajadores para constreñirlos a tareas extenuantes, explica el nacimiento de la arquitectura mejor que la relación directa que antes encaramos. Si mi hipótesis es exacta, hay que admitir que la función primaria de la comunicación escrita es la de facilitar la esclavitud. El empleo de la escritura con fines desinteresados para obtener de ella satisfacciones intelectuales y estéticas es un resultado secundario, y más aún cuando no se reduce a un medio para reforzar, justificar o disimular el otro.*

(Lévi-Strauss, 1955: 296)

Si el gesto de la escritura es efectivamente un gesto de poder, no lo es menos el gesto arquitectónico monumental. En realidad, la erección de un monumento implica escribir recordando en la hoja en blanco del espacio público habitado. Así como la escritura dispone de una superficie intermediaria —el lugar propio de lo escrito— entre los ejercitantes del poder y los subordinados, el espacio se articula fundamentalmente en el emplazamiento urbano, entre los espacios privados particulares y el espacio público. En este espacio público se pone de manifiesto el orden político comunitario en la composición fundamental de centros y ejes compositivos, así como los acontecimientos puntuales por ellos dispuestos.

Establecido, por imperio político, el espacio público de la ciudad, el acontecimiento urbano debe ser registrado, conservado en la memoria y aleccionado persuasivamente. El monumento, antes de ser concebido como simbolización, debe entenderse en su fundamento de operación política. Como tal, el monumento deja de concebirse como consecuencia semiótica del orden político que lo promueve, sino como su manifestación estructural efectiva. De este modo, las relaciones entre

el poder, la escritura y la arquitectura monumental, en lugar de ser concebidas como simples vínculos causa-efecto, pasan a ser comprendidas como manifestaciones estructurales recíprocas en el espacio social.

En la actualidad, se entiende como monumento a una obra arquitectónica de destacado valor artístico, histórico o social. En el origen de su denominación, se encuentra la idea del recuerdo y la memoria (el término latino *monumentum* designa el testimonio, la prueba, el indicio, el recuerdo; y también lo que hace recordar). En su concepción originaria era una estructura erigida en el espacio público como memorial de un personaje o suceso histórico. El sentido original se ha desplazado hacia la noción de magnificencia, excelencia artística, contenido testimonial histórico o la alta relevancia social de la estructura.

Los monumentos suelen conformar hitos en el espacio urbano que destacan particularmente en la composición de su paisaje. Así, las estatuas y obeliscos ofician de centros y ejes compositivos de los espacios en donde se emplazan y las portadas ciudadanas jalonan los tránsitos entre distintas regiones urbanas, así como edificios señalados por su singularidad dominan sus entornos. No todas las estructuras a las que la memoria ciudadana confiere el título de monumento a lo largo de la historia adoptan estas características. Pero es clara y decidida la intención cuando la estructura es concebida, realizada y habitada conscientemente como operación de recuerdo y testimonio histórico edificado para el futuro.

De este modo, en su origen fundamental son operaciones parangonables la escritura de un documento y la edificación de un monumento: son, en el fondo, dos caras posibles de una misma entidad. El documento enseña, prueba, advierte; el monumento registra, rememora, inscribe. El documento fija en la duración histórica el pacto, el contrato, la obligación; el monumento domina el espacio público confiriendo identidad, memoria e historia al espacio habitado. *«Desde tiempos remotísimos hasta el siglo XV de la era cristiana, la arquitectura es el gran libro de la humanidad, la expresión genuina del hombre en sus diversos estados de desenvolvimiento, ya como fuerza,*

*ya como inteligencia»*, anota Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*. Pondremos aquí especial atención sobre las últimas palabras de Hugo, las que refieren a *la expresión de la fuerza del desenvolvimiento social*.

## **Arquitectura y cultura**

En resumen, cabe consignar en principio que es necesario a la teoría de la arquitectura emprender la temeraria apuesta de construir una antropología de la arquitectura y del habitar. Desafiará entonces la teoría a las disciplinas antropológicas proponiendo una categoría de estudio específica e interdisciplinar: el *habitar* como idea, noción y concepto. Sobre este fundamento teórico, elaborará el marco conceptual necesario para comprender y explicar las relaciones que se entablan entre la condición humana y el ambiente transformado.

A efectos de desbrozar el territorio común a los esfuerzos concurrentes de la arquitectura y de la antropología deberá indagarse entonces en el habitar. La reflexión sistemática y la indagación metódica en el habitar constituyen un doble desafío para reconstruir tanto la teoría de la arquitectura, así como abordar el estudio de la condición humana. Asimismo, es una oportunidad para el desarrollo concurrente de las disciplinas.

Todo parece indicar que la conceptualización adecuada del lugar aparece como una componente del mayor valor estratégico para construir una plataforma teórica interdisciplinaria. Indagar en la constitución de los lugares habitados sugiere una consigna de trabajo conjunto y esclarecedor. Saber ver la condición humana en su lugar de referencia y saber ver la arquitectura en el lugar habitado es, de esta manera, un horizonte para un programa de investigación específico y ambicioso.

## **Bibliografía**

LAWRENCE, DENISE (1997). «Arquitectura» en BARFIELD, THOMAS (Ed.) (1997) *Diccionario de antropología*. Siglo Veintiuno, México, 2000.

- (1997). «Lugar» en Barfield, Thomas (Ed.) (1997) *Diccionario de antropología*. Siglo Veintiuno, México, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1955) *Tristes trópicos*. EUDEBA, Buenos Aires, 1970. Tercera ed.: 1976



### La arquitectura del tiempo y la historia de la arquitectura

En las *Confesiones* de San Agustín puede leerse: *¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quisiera explicarlo a quien me pregunta, no lo sé.* Aquí no podríamos pretender otra cosa que participar de tan prestigiosa perplejidad. *La duración de las cosas sujetas a mudanza*, es la principal fórmula léxica que propone el Diccionario de la Lengua Española. Esta fórmula no disipa por cierto la perplejidad agustiniana, pero es un expediente para aludir, en principio, a este intrigante aspecto de lo real y, a la vez, componente ineludible de nuestra conciencia.

En todos y cada uno de los instantes lúcidos de nuestra vida solemos reposar en una intuición fundamental: la de constituir, si no con certeza absoluta, al menos en una persistente creencia, *un aquí y un ahora*. Existimos ocupando un lugar en una duración: *lo propio* que habitamos. Pero aquello que efectivamente habitamos se deja denominar positivamente como una arquitectura o un hecho arquitectónico: de allí se infiere que la arquitectura de los lugares que habitamos efectivamente se constituye tanto en el espacio como en el tiempo.

Es comprensible que, observando un hecho arquitectónico, concentremos nuestra atención en las dimensiones

espaciales: apreciamos cuidadosamente sus proporciones y la escala, los contornos de la forma y los pormenores del hecho cuando ocupa —a la vez que constituye— su lugar. Sin embargo, no deberíamos prestar menos atención a su constitución temporal: el hecho arquitectónico es, a la vez que una situación espacial, un suceso en el tiempo. En virtud de ello, un hecho arquitectónico es un sujeto histórico con unas modalidades específicas en su constitución. Dedicando una especial concentración en tal hecho, la arquitectura es objeto de una historia específica.

En general, se considera a la historia de la arquitectura una rama o derivación de la historia del arte, dedicada principalmente al estudio de la evolución de la arquitectura en el tiempo, analizando principalmente los principios, las ideas y, a través de un examen crítico valorativo, la observación detenida de las realizaciones. Si bien este marco descriptivo aloja en su seno tanto a diferentes modos de concebir la historia, así como diferentes modos de concebir la arquitectura, es necesario consignar que la historiografía arquitectónica se origina en las solicitaciones particulares de cada momento histórico y a la perspectiva teórico-arquitectónica particular que se adopta en cada circunstancia.

La historia de la arquitectura *puede ser* una disciplina histórica específica por su objeto, perspectiva y metodología. Investigaría la constitución efectiva de la arquitectura en el tiempo a través del conjunto complejo de manifestaciones efectivas de la realidad humana y social que implica la habitación. Analizaría, por cierto, los principios teóricos, las ideas y las realizaciones efectivas, pero también las formas sociales de la demanda y el encargo, los modos y medios sociales de producción, así como los rituales sociales de sus diversas implementaciones de uso y habitación. La historia de la arquitectura podría ser entonces ¿por qué no? una forma específica de historia.

## El tiempo de los lugares

No podemos preguntar, ni a San Agustín ni a nosotros mismos, *¿Qué es el tiempo?*: quizá a esta pregunta sólo se pueda responder, con honestidad intelectual, que efectivamente no lo sabemos. Pero no es menos cierto que, de alguna manera efectiva y operativa, intuimos qué es el tiempo, a condición necesaria que nadie pregunte sobre su definición. Esto puede conducir a concluir que podemos apreciar fenoménicamente el fluir del tiempo en todos aquellos procesos denotados por permanencias y cambios relativos, que podemos caracterizar su tránsito de magnitud orientada desde el pasado al futuro y que, recurriendo a la memoria de lo humano, podemos desandar metódicamente su curso. Todo esto fundamentado, en definitiva, en una noción inefable, en una intuición con la que podemos operar, sin terminar, aparentemente, de conceptualizarla en sí misma.

En lo real, tal como podemos apreciarlo a través de sus diferentes fenómenos, podemos observar que ciertas cosas permanecen más o menos en sus lugares relativos, mientras que otras se mueven o cambian con respecto a las primeras: la duración del desplazamiento o cambio de las cosas que se mueven en su relación con las que no lo hacen —relativamente— es la manifestación, en el orden de los fenómenos, del tiempo.

Existimos constituyendo una relación indisoluble entre nuestro ser y lo que nos rodea: fundamos con nuestra presencia fundamental en el mundo un indudable *aquí y ahora*. El término *aquí* es un término de sentido puramente indexical (indica una entidad sin definirla). *Aquí* quizá sea, en definitiva no-espacial, porque, siguiendo a Wittgenstein: «*aquí*» [no nombra] *ningún lugar* (Wittgenstein, 1953: § 410). Pero sí, por cierto, el término *aquí* es *topogenético*: es la condición necesaria para que se constituya un lugar en el espacio. Análogamente, *ahora* también es indexical, atemporal y, simultáneamente es *cronogenético* (es la condición necesaria para la conciencia fenoménica del tiempo) y también es *topogenético*. El lugar se constituye

efectiva y fundamentalmente en el espacio y en el tiempo, en la indicación terminante de un aquí y ahora.

Una de las principales determinaciones de la constitución existencial de un aquí y ahora (deberíamos formular desde este punto del discurso aquí-y-ahora, en función a la indisociabilidad de las dimensiones de lo real) es la condición humana de habitarlo. Habitar implica un modo vincular trascendente entre los sujetos y su ambiente: aquí-y-ahora constituye, entre los sujetos y su ambiente un *dónde* y *cuándo* específico. La existencia tiene lugar, en el sentido tanto espacial como temporal de la expresión, en la configuración efectiva de una circunstancia.

Es precisamente en la configuración efectiva de la circunstancia, en la escena en donde se despliegan las complejas relaciones entre el *aquí-y-ahora* subjetivo con el *dónde-y-cuándo* ambiental, donde la arquitectura tiene lugar. Toda empresa arquitectónica se hace viable en la medida en que se cuente con los recursos materiales para erigir construcciones; pero, en lo fundamental, debe contar con la posibilidad de producir, con el espacio y con el tiempo, lugares que configuren efectivas circunstancias al habitar.

En el oficio del arquitecto se asume con naturalidad la operación de producir lugares a costa de la transformación de las extensiones del espacio. Pero la operación arquitectónica humana no se agota allí en donde las extensiones espaciales dan forma efectiva a formas construidas: la arquitectura se consume efectivamente con el tiempo fundamental que instauro el habitarlo. La dimensión temporal es crucial para armonizar el *ahora* del habitante con la construcción positiva del lugar. Esta construcción constituye la deriva que deviene un *ahora* concreto hacia un *yo*, con un *mío*, con un *propio*. Los lugares se constituyen en (y con) el tiempo: los lugares constituyen las fundamentales estructuras existenciales de la identidad y de la memoria.

Los lugares, habitados efectivamente, son sede fundamental de nuestra existencial identidad, porque alojan precisamente el *ahora* circunstanciado y porque son tejidos por el

tiempo registrando el flujo de cambios que informa a la memoria. Los lugares, habitados efectivamente, se construyen, a la vez, con espacio y con tiempo apropiados a la abstracta extensión del espacio y a la abstracta duración del tiempo. Los lugares, habitados efectivamente, se *viven*, en el más entrañable sentido antropológico de la palabra.

### **El espesor temporal de los hechos arquitectónicos**

Consideremos un hecho arquitectónico cualquiera, con la única condición fundamental de que sea efectivo y concreto, esto es, que constituya un lugar habitado. Ciertamente, constituye en todo caso una *situación*, esto es algo que tiene lugar en un espacio dado, que se desarrolla en una estructura real de extensiones. Pero también constituye un *suceso*, es algo que se despliega en una duración: el hecho arquitectónico es, entonces una estructura temporal a la vez que espacial. Aloja efectivamente, en instantes sucesivos, un *ahora* en un *cuándo* que se manifiesta como la dimensión temporal de la circunstancia.

En la vida cotidiana, acostumbramos percibir los cambios en los sucesos que involucran a las personas, aconteciendo en un marco de referencia identificado que parece permanecer relativamente inalterado. Prestamos atención al tiempo vivido por los rituales humanos de la habitación con la arquitectura tenida por marco permanente. Sin embargo, el lugar que habitamos también cambia en sus pormenores; allí muda su arquitectura efectivamente vivida, con cada cambio de aspecto, con cada reemplazo de componentes, con cada mutación en el orden de los equipamientos. Pero conserva su mismidad, sigue configurando a su modo una estructura durable sobre la que proyectamos nuestra identidad, estando-ahí.

Podría pensarse que esta mismidad durable de la arquitectura sólo sea efecto de la desatención relativa con que vivimos, una ilusión de permanencia proyectada sobre el fondo del escenario vivido, un olvido o una negación del tiempo moroso que pauta el ritmo de vida de los muros, lo suelos y las

cubiertas. Sin embargo, puede sospecharse que se trata, en el fondo, de otra cosa. Podría tratarse de una mismidad inverificable en el avatar de la cosa material, pero constatable en el hecho fundamental que esta mismidad radica en la construcción crónica del lugar.

Esto de la construcción crónica del lugar no sólo alude al tiempo que insume construir materialmente al edificio que conforma objetivamente el hecho arquitectónico; aquí se alude también al tiempo que insume construir existencialmente un escenario de vida que hace, en definitiva que un edificio configure un hecho arquitectónico. El tiempo de la construcción material de un edificio puede concluir convencionalmente con la postrera mano de pintura, con la ritual entrega de llaves, con la ceremonia pomposa de cortar una cinta, pero, ¿cuándo se termina de construir la habitación humana del lugar?

La pregunta, quizá imposible de responder, sobre el término de la construcción existencial del lugar debe desandar el camino del tiempo para preguntar sobre el momento de su origen. En ciertas ocasiones, se comienza ritualmente una obra cavando un pozo en donde se aloja una simbólica piedra fundamental. Esta forma ritualizada imita el gesto constructivo de alojar el cimiento o fundamento del edificio. Desde el punto de vista del procedimiento constructivo general, la obra comienza cuando se verifican los límites del predio y se replantean las líneas maestras del edificio, esto es, cuando se dibuja sobre la superficie del suelo la proyección del diseño.

En esta instancia, la dimensión temporal del hecho arquitectónico se extiende más allá, más hacia un origen remoto del hecho constructivo. A la construcción física del edificio le precede, necesariamente el tiempo del proyecto. Antes que las obras comiencen a introducir transformaciones materiales en el lugar, el lugar mismo es objeto de una *intención* transformadora que denominamos proyecto. El salto imaginativo hacia posibilidades alternativas a las existentes que implica el diseño y el proyecto supone una dimensión temporal intrínseca: el tiempo que insume abstraer de un lugar dado de la tierra espacios y tiempos para transformar, construyendo, un nuevo lugar.

De este modo, podemos intuir que el momento en que se origina el hecho arquitectónico es en aquel en donde un deseo o aspiración de constituir un lugar en el mundo encuentra un marco de posibilidades efectivo para realizarse, con tiempo y esfuerzo. La intención transformadora tiene lugar en la formulación de un proyecto. Y todos los hechos arquitectónicos, aún los resultantes de la más precaria autoconstrucción, están antecedidos por un proyecto que inaugura las gestas de la construcción y la habitación.

No podemos establecer con precisión el momento inaugural de un hecho arquitectónico, pero al menos podemos establecer por aproximación el marco existencial de su origen. Es entonces que podemos recuperar la dimensión histórica intrínseca del evento arquitectónico, volviendo al presente efectivo del que habíamos partido y proyectando la atención reflexiva hacia su futuro.

Si bien las estructuras constructivas son previstas técnicamente para durar por períodos adecuadamente largos, el paso del tiempo las somete a complejos procesos de degradación. Esta degradación conduce a una obsolescencia que puede ser física, funcional o simbólica. Es frecuente que adquiera simultáneamente una combinación de estas condicionantes.

La obsolescencia física entraña el proceso de deterioro que afecta la *firmitas* vitruviana; en su extremo, conduce a la obra constructiva al estado ruinoso. Por otra parte, los procesos de cambio e innovación en los usos habitables someten a la permanencia de las características del marco material de referencia a un proceso de adaptación hasta llegar a una instancia postrera en que el edificio ya no es capaz de alojar adecuadamente los nuevos usos: en este caso, el hecho constructivo se convierte en un conjunto obsoleto desde el punto de vista funcional. Pero también un edificio o instalación se vuelven obsoletos desde un punto de vista simbólico.

La obsolescencia simbólica es un aspecto singularmente complejo de definir y de caracterizar. Supone mudar al hecho constructivo de su carácter contemporáneo desplazando su carácter simbólico hacia el pasado. Pero no concluye

necesariamente aquí: debe además producirse un proceso —decisivo aunque sutil— que transforme el valor venerable de la *cosa antigua* en un desvalor de *cosa vieja*. La obsolescencia simbólica, en el fondo, implica la mutación de la *consumación arquitectónica* en el *consumo de la figuración arquitectónica*.

Las diferentes formas condicionantes de la obsolescencia son independientes entre sí. Pero lo que se verifica en los hechos es que, en una instancia dada del proceso histórico del hecho constructivo, se vuelve pertinente, oportuna o imperiosa su sustitución. Con la sustitución concluye la vida del edificio o instalación que fue referente material del hecho arquitectónico efectivo. Si embargo, no concluye necesariamente la historia del hecho arquitectónico. La dimensión temporal del hecho intencional arquitectónico se ensancha antes y después de la dimensión temporal propia del hecho constructivo.

Así como el hecho arquitectónico tenía su momento inaugural en el momento de su origen como acto intencional, su término temporal tiene el mismo carácter: el acto intencional se sume en el olvido y la memoria. El lugar transformado por la sustitución aloja una impronta del hecho que se olvida en virtud de la presencia del nuevo y, no obstante ello, conserva ciertas trazas sutiles en la arquitectura histórica del emplazamiento que permiten la reconstitución en la memoria de lo que antes ha sido.

Con estos elementos a la vista, podemos concluir sin mucho esfuerzo que un hecho arquitectónico tiene una compleja estructura temporal: un *ahora* enmarcado por un proceso de construcción seguido de otro proceso de degradación del hecho constructivo referente y este último también a su vez enmarcado por un ciclo vital intencional originado en la emergencia de un proyecto y sucedido por un proceso de abandono intencional. El hecho arquitectónico existe efectivamente en la peripecia concreta en donde concurren los tiempos de la intención, la construcción y la implementación habitable. Así las cosas, el hecho arquitectónico es sujeto específico de una historia y reclama para sí la especificidad de un abordaje historiográfico adecuado.

## Viejas y nuevas historias de la arquitectura

Es preciso recordar, antes de abordar el análisis de la historia de la arquitectura, el contenido propio del término *historia*. El término define e indica, por una parte, la constitución efectiva y temporal de lo real. En el lenguaje contemporáneo se restringe, principalmente a la constitución efectiva y temporal de las peripecias de la humanidad (*res gestae*). Por otra parte, el término historia también designa e indica a la investigación científica de esta realidad (*historia rerum gestarum*). A efectos de distinguir estos sentidos, hay quienes reservan el vocablo *Historia* para la primera acepción e *historiografía* para la segunda. Pero aún existe un significado remitido por la etimología: *ιστορία*, en griego significa 'investigación'.

De alguna manera parecería que el sentido griego ha permanecido en la identificación, bajo un mismo término, de la indagación y de su objeto. En el territorio interno a esta triple caracterización anida no poca ambigüedad, pero también una singular estructura teórica cuyo desentrañamiento implica un compromiso reservado no sólo para los especialistas en la disciplina, sino para todo aquel que se involucre en el conocimiento de algún aspecto de lo humano.

Pero lo que nos ocupa aquí específicamente es la historia de la arquitectura en las tres acepciones principales del término: como investigación centrada en la arquitectura como objeto, en el devenir efectivo de la arquitectura en el tiempo y en el asedio cognoscitivo científico de este devenir. Es necesario, entonces, repasar las principales caracterizaciones de la noción de historia de la arquitectura.

En primer lugar, por historia de la arquitectura se considera a una deriva o rama especializada en la historia general del arte. El objeto de una historia del arte es el devenir del conjunto de las manifestaciones artísticas de la humanidad. Pero examinemos lo que declara un prestigioso historiador de arte sobre sus propósitos.

*Este [libro] trata de narrar una vez más la vieja historia del arte en un lenguaje sencillo y de ayudar al lector*

*a que perciba su conexión interna. Debe ayudarle en sus apreciaciones, no tanto por medio de descripciones arrebatadas como por aclararle con algunos indicios las intenciones probables del artista. Este procedimiento debe, al menos, esclarecerle las causas más frecuentes de incomprensión y prevenir una especie de crítica que omita la posición de una obra de arte en el conjunto. Además de esto, el libro tiene por objeto algo más ambicioso. Intenta situar las obras de que se ocupa dentro de su correspondiente marco histórico, conduciendo así a la comprensión de los propósitos artísticos del maestro.*

(Gombrich, 1950: 8)

De este breve pero sustancioso párrafo podemos extraer algunas observaciones. En primer lugar que cada abordaje historiográfico artístico supone una narración del devenir del arte, toda vez que cada una de sus manifestaciones entraña un hito en el sistema general del arte. En segundo lugar, el abordaje historiográfico es deudor de una instancia crítica históricamente circunstanciada. Por último, la historia del arte ilustra fundamentalmente sobre los propósitos o intenciones del maestro en el arte.

El propósito pedagógico implícito es claro. Se trata de construir el relato que vincule al fruidor contemporáneo con las manifestaciones particularmente destacadas del arte. Este relato parte de considerar que la relación del sujeto con la obra de arte no es inmediata y aproblemática, sino que debe enmarcarse, a la vez, en un contexto crítico-valorativo y en un contexto histórico propio. Este relato aloja la posibilidad efectiva que la obra de arte se cumpla en su función de comunicar su sentido a través de la correcta interpretación de las intenciones del artista.

En el caso de la historia de la arquitectura, entendida ésta como derivación particular de la historia general del arte, hay que notar algunas especificidades. El lector estudioso de la historia de la arquitectura suele ser, no tanto el contemplador estético de ésta, sino el estudiante o arquitecto. Si bien es cierto que el vínculo de interés es diferente, la historiografía arquitectónica

también pretende vencer una distancia crítica e histórica entre el sujeto destinatario y el objeto arquitectura. También el relato historiográfico tradicional enfatiza en los principios subyacentes que inspirarían la labor del maestro en el arte arquitectónico, así como en las ideas legitimadoras que hacen de las realizaciones estudiadas, obras paradigmáticas.

Aún desde la perspectiva de la historia general del arte, el enfoque renovador de Arnold Hauser ensancha los límites tácitamente impuestos a la categoría «arte» e indaga con mayor atención al marco histórico y social que lo aloja.

*El principio sobre el que descansaba y sigue descansando mi exposición podría formularse con la máxima simplicidad, diciendo que, para mí todo en la historia es obra de individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esta situación*

(Hauser, 1961: 10)

La historia social del arte, de esta manera, inaugura una perspectiva nueva sobre el arte mismo, por su situación no ya sólo en el sistema general del arte, sino en su circunstancia social de promoción, producción y disfrute, así como impone una mirada y un método historiográfico novedoso e inclusivo. El valor de la obra de arte no queda ya circunscrito a la correcta interpretación de las intenciones del artista sino que se entiende como una estructura axiológica compleja entendida en la específica interpretación historiográfica social.

Una perspectiva aún más amplia e inclusiva la constituye George Kubler. Este autor aborda su tarea animado por la decisión de ensanchar las categorías del arte, ampliar teórica y fácticamente la mirada sobre éste —una mirada no menos filosófica que historiográfica— y abolir ciertas fronteras arbitrarias.

*Supongamos que la idea de arte puede ampliarse hasta abarcar toda la gama de cosas hechas por el hombre, incluyendo todas las herramientas y la escritura,*

*agregándolas a las cosas sin utilidad, bellas y poéticas del mundo. Con esta perspectiva, el universo de cosas producidas por el hombre simplemente coincidiría con la historia del arte*

(Kubler, 1962: 57)

Esta proposición tan singular cuanto seductora implica una interesante antinomia. Por una parte la ampliación de la categoría de arte hasta equipararla con la de producción humana se manifiesta singularmente sólida y razonable. Pero entonces, si bien 'el universo de cosas producidas por el hombre' constituye la *Historia del arte*, su correspondiente historiografía, como indagación científica adecuada a sus fines, deja de ser una *historiografía del arte*, para convertirse en una historia de una manifestación general y básica de lo humano en el tiempo.

En virtud de estas consideraciones, parece claro que se impone una revisión profunda de la tradicional subsunción de la historia de la arquitectura en la historia del arte. Es cierto que la arquitectura es un arte, pero esta no es su única caracterización: es una producción humana solicitada por condicionantes extraartísticas notorias, como la condicionante tectónica que asegura su correcta perdurabilidad, así como la condicionante funcional que asegura la adecuación en el uso habitable.

También es cierto que el logro de un hecho arquitectónico depende en gran medida en el talento individual del proyectista, pero no es menos cierto que en una obra arquitectónica de excelencia concurren necesariamente un conjunto de circunstancias que concurren tanto en la producción, como en su consumación. Hay formas sociales de la demanda que promueven el encargo, hay circunstancias económicas y políticas que coadyuvan en la empresa, hay competencia técnica y organización social del trabajo en los constructores y, por fin, hay formas sociales del uso que verifican efectivamente las bondades de la obra. La arquitectura no es una-y-su-circunstancia sino *una con su circunstancia*.

Pero en donde es más patente la necesidad de romper con el marco de la tradicional historia del arte de la arquitectura

es en la consideración de la propia arquitectura como sujeto histórico. La arquitectura deja ya de existir en los contados ejemplos paradigmáticos del logro expresivo de principios, ideas o conceptos para difundirse en el complejo tapiz de la habitación humana en los lugares y los tiempos. El ejemplo del radical inclusivismo teórico-historiográfico de Kubler nos compromete a poner atención al conjunto complejo de cosas que el hombre produce en su habitar.

La revisión profunda de la concepción de la historia de la arquitectura como derivación de la historia del arte abre un marco posible para nuevas perspectivas historiográficas. La tradicional gesta de los héroes de la profesión cede lugar a la historia social de la arquitectura. Desde ya es de advertir que el escenario se vuelve más complejo, pero hay que rendirse a la evidencia que esta complejidad es inherente a la arquitectura como producción social. La tradicional catalogación de obras maestras monumentales deja sitio para que contemplemos el conjunto de la producción arquitectónica.

### **Arquitectura como texto y como pretexto histórico**

*Es la naturaleza misma de la ciencia histórica el estar estrechamente unida a la historia vivida, de la que forma parte. Pero se puede, se debe, y el historiador el primero, obrar, luchar para que la historia en los dos sentidos sea otra.*

(Le Goff, 1977: 143)

La historia de la arquitectura *puede ser* una disciplina histórica específica por su objeto, perspectiva y metodología. Puede ser, en principio, una disciplinada mirada sobre su intrínseca constitución histórica, la propia de su constitución de lugares habitados en el espacio y en el tiempo. Por otra parte, puede ser una perspectiva historiográfica específica que renueve sus presupuestos teóricos de partida. Una perspectiva historiográfica nutrida por la perplejidad contemporánea sobre la constitución efectiva de su objeto de estudio. Por último, puede entrañar la revisión radical de los métodos de observación,

descripción y, aún, del desenvolvimiento del propio relato historiográfico. A los pronunciamientos discursivos de los maestros arquitectos deberíamos agregarle los ecos de otros actores sociales indisolublemente ligados a la peripecia histórica de los hechos arquitectónicos como escenarios de la vida.

Una nueva historiografía investigaría la constitución efectiva de la arquitectura en el tiempo a través del examen minucioso del conjunto complejo de manifestaciones de la realidad humana y social que implica la habitación. La gesta heroica de los maestros de la profesión cedería lugar al examen de las circunstancias sociales que ofician de marco tanto a las obras maestras y los objetos singulares, así como a las figuraciones corrientes en el tejido de la arquitectura histórica de las ciudades. Por supuesto, tal nueva historiografía no desdeñaría de ningún modo el examen atento del hábitat popular, tan huérfano de asistencia profesional, pero singularmente potente para expresar ciertas ineludibles emergencias de la cultura del habitar.

Esta historiografía arquitectónica analizaría los principios teóricos, las ideas y los ideales que trasuntan las realizaciones efectivas, pero además, las expectativas, las demandas y las aspiraciones de los comitentes; las líneas de acción, los procedimientos y la organización de los constructores; así como los hábitos, los rituales y los comportamientos de los usuarios. La historia de la arquitectura sería entonces una historia social de la producción arquitectónica, tanto en los procesos de acometida de la empresa, así como en su consumación en el uso y en la vida.

La historia de la arquitectura podría constituir, de esta manera, no ya la historia particular de un arte que descuella en las singularidades afortunadas, sino una forma específica de historia de lo humano. Una historiografía que, como ciencia del tiempo, descubra y comprenda la historicidad intrínseca del avatar de la habitación de los lugares. No constituiría otra cosa, en definitiva, que una renovada investigación sobre la naturaleza propia del habitar espacios y tiempos.

## **Bibliografía**

- GOMBRICH, ERNST (1950). *La historia del arte*. Sudamericana, Buenos Aires, 2004 (Segunda Edición)
- HAUSER, ARNOLD (1961). *Introducción a la historia del arte*. Guadarrama, Madrid, 1961. (Segunda edición: 1969)
- KUBLER, GEORGE (1962). *La configuración del tiempo*. Nerea, Madrid, 1988
- LE GOFF, JACQUES (1977). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós, Barcelona, 2005
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1953) *Investigaciones filosóficas*. Crítica-UNAM, México, 1988.



## **Interiores: la piel sensible de la arquitectura**

---

### **El interior como fenómeno**

Es frecuente que la noción más básica de arquitectura que uno pueda tener radique en un artefacto, de tamaño más o menos considerable y que contenga un interior habitable. Tendemos así a asociar íntima y algo equívocamente la noción de arquitectura a la constitución de un edificio. El interior abierto por la obra construida es el recinto que habitaremos según diversas funciones o usos. La función principal de todo edificio es ofrecer un interior a salvo de las inclemencias del ambiente: se obtiene allí refugio, abrigo y sombra.

Si uno revisa primariamente esta asociación recurrente entre arquitectura y edificio, puede concluir que, en definitiva, habitamos recintos —en ciertos ámbitos conocidos como *casas*, llegamos incluso a residir, esto es, a habitar de un modo recurrente— y, a la vez, habitamos porciones de espacio tales como las plazas, los parques o los paisajes, que no son edificios, sin que por ello, dejen de ser arquitecturas en un sentido estricto. En efecto, las plazas, parques, paisajes y otros espacios análogos disponen en cierto orden compositivo un espacio transformado esencialmente *por y para* el habitar. Lo cierto es que, de un modo peculiarmente claro y fenoménico,

nuestro habitar se manifiesta especialmente en los interiores contruidos.

Es por ello que intentaremos aquí examinar con algún cuidado el interior de las arquitecturas o, dicho de otro modo, las arquitecturas del interior. Para ello, se impone indagar de modo específico en la propia noción de interior, noción esta que deberá, necesariamente, devenir en un concepto teórico suficientemente preciso. Indagar en el interior es examinar la piel sensible de la arquitectura, es observar detenidamente el repliegue del espacio en los sitios, es prestar atención al territorio de lo íntimo.

### **El lugar de las sombras**

Le Corbusier ha formulado, tal vez de una vez para siempre, que *La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo el sol*. Por cierto, no creo que falte a la verdad en ningún punto en particular. Pero aquí se tratará de *la otra arquitectura*, aquella que se despliega del lado sombrío de los volúmenes, del lado opuesto y recíproco al iluminado por el astro apolíneo, del lado que se habita residiendo y soñando.

*El marco social está determinado por las relaciones cívicas e institucionales, y por la escala monumental. El ambiente individual, por su parte se adapta a cada personalidad, y se inserta en un entorno de escala doméstica. La casa sirve de escenario a la vida individual y familiar; es un decorado que cambia al ritmo de las mutaciones vitales de quien lo habita: lentamente unas veces, de improviso otras. Es un ambiente articulado y complejo, con espacios plagados de secretos recovecos que pueden existir en el mundo real o sólo en la imaginación personal.*

(A & V, N.º 14, 1988: 3)

El juego arquitectónico —esto es, la actividad humana reglada que constituye la arquitectura— se desarrolla proponiendo entonces la articulación del espacio habitado mediante

el despliegue de una piel o superficie con dos lados radicalmente diferenciados. Uno de los lados, el exterior urbano, luce al sol su máscara pública y escribe en la ciudad su historia oficial y publicable. El otro lado de la superficie, el interior habitado, tienta los cuerpos de las personas que lo habitan y ofrece ciertos espejos de su avatar íntimo.

La articulación del espacio es, quizá, el gesto arquitectónico primigenio. El juego arquitectónico marca y denota, construyendo una escritura en el espacio, arbitrando la manifestación efectiva de las articulaciones dictadas por el habitar: *aquí/ allá, nuestro/ ajeno, cercano/ lejano*. Quizá un momento especialmente crucial radique en el marcado nítido de una figura de articulación completa: la consagración del recinto. Contornos claramente definidos y consolidados: el recinto sagrado, reservado a la presencia o contacto con la divinidad, diferenciado de las esferas de los mortales; el territorio de los muertos, cercado frente a los lugares de los vivos. Si la constitución sacra del recinto hunde sus raíces en la prehistoria, la consagración del espacio íntimo y personal es, al menos en la civilización occidental, resultado de un largo, pero mucho más reciente, proceso histórico que la *Historia de la vida privada* de Ariès y Duby ha contribuido a develar.

Un aspecto especialmente señalado del juego arquitectónico radica, entonces, en la traza de *recintos*, esto es, la dilatación espacial de una superficie de articulación continua, sólo interrumpida, al menos, por un umbral que debe traspasarse para acceder al repliegue arquitectónico del espacio, a su interior. La continuidad duradera y estable del orden de los cerramientos —cubiertas, muros, pisos— es fuente de desvelos para el constructor, mientras que una particular tensión, específicamente arquitectónica, se detiene en los umbrales, en las jambas y dinteles de las puertas. Son frecuentes las metáforas que encuentra a los muros «ciegos», «sordos» o, aún, «mudos», mientras que las puertas «hablan» en las alternancias de su apretura o clausura. En palabras del poeta:

*A la porte de la maison qui viendra frapper?  
Une porte ouverte on entre*

*Une porte fermée un antre*  
*Le monde bat de l'autre côté de ma porte*

Pierre-Albert Birot, *Les amusements naturels*, p. 217  
(cit. en Bachelard, 1957: 23)

La traza de recintos-con-umbrales se vuelve una consigna recurrente en el juego arquitectónico *correcto*, esto es, aquel juego que prolifera en reglas precisas propias de una gramática o semiótica fundamental. Iuri Lotman ha destacado el papel fundamental que tiene, en la semiótica de la cultura, el lenguaje primario del modelo estructural del espacio. Este lenguaje primario que opone territorios de lo propio y de lo ajeno, que distingue lo culto de lo salvaje, que dispone espacios para los vivos y para los muertos, para las divinidades y para los mortales, es equiparado ¡nada menos! con la lengua natural. Que la arquitectura «hable», deja entonces de ser una metáfora para constituir, con plena legitimidad, una operativa hipótesis de trabajo.

Los interiores modernos hablan de la propia constitución del sujeto, de su conquistada privacidad, de lo íntimo en su contextura. Si el costado exterior de la arquitectura es *sabio, correcto y... magnífico*, el lado interior no es menos sabio y correcto, aunque deberá examinarse si la *escala conforme* al habitar cotidiano deberá ser *magnífica* o proporcionada a la contextura de los habitantes. La arquitectura dispone sus dos faces bajo un sistema de reglas coherente que se ve solicitada por contradictorios condicionamientos del carácter social o público tanto como los de carácter personal o íntimo.

Nos adentraremos en la arquitectura del lugar de las sombras al indagar en la constitución interior de los ámbitos habitados. Debemos recorrer con delicadeza la piel sensible de la arquitectura, allí donde ésta toca precisamente la piel de quienes la habitan. Para ello, deberemos considerar las texturas de las superficies, así como las contexturas de los ámbitos, las personas y sus rituales.

## Texturas y contexturas

Aludir a aquello que sucede en el interior habitado supone, por una parte, tratar con el contacto íntimo y directo que tienen los actos del habitar —las estancias, los tránsitos y la trasposición de límites— con el comportamiento reactivo de las zonas más sensibles de la piel arquitectónica. Se trata entonces de *texturas* que se denotan en el contacto directo. También implica, por otra parte, atender al orden de vínculos entre la *contextura* de los cuerpos que allí moran y la propia de la arquitectura.

Más allá de cualquier determinación funcional específica, en cada recinto interior, el cuerpo se abandona a su *estar* y cada recinto es entonces una estancia particular. El término *estancia* designa aquí dos entidades distintas, pero íntimamente articuladas y referenciadas entre sí: por una parte, significa la resultante de una actitud subjetiva al estar en un sitio, por otra, significa el lugar arquitectónico que es el escenario del acto de habitar estando allí. En la sala de estar generalmente adoptamos una actitud formal, aunque distendida en el caso de que se trate de nuestra sala; observamos una etiqueta que consideramos adecuada a la situación de interacción social entablada; habitamos allí en la escala pública del sistema de recintos privados. En la alcoba, en cambio, aliviarnos nuestra vestidura e investidura; adoptamos una conducta más personal; experimentamos una escala más privada e íntima del recinto más reservado.

La estancia descubre su arquitectura componiendo sus elementos en relación con la actitud corporal esperable en cada ámbito. La percepción del propio sujeto se hace una con la percepción habitual de los ámbitos que le son familiares: una es la escala del ritual y del ámbito, una es la actitud corporal y el juego de texturas, una es la arquitectura del cuerpo y la arquitectura de las estancias y de todo aquello que contiene.

En el ámbito interior se disponen, en torno a los equipamientos, espacios despejados destinados al tránsito, al mudar de una actitud corporal a otra. El orden impuesto por el mobiliario y los enseres abre paso, literalmente, a otro orden, el de

las coreografías cotidianas. El espectáculo de la vida, es a su modo, una danza con sus ritmos y cadencias, es una compleja y rica trama de tránsitos de un estado a otro, de una dimensión a otra, de una etiqueta a otra, de un rincón a otro... En una estancia vacua, todo tránsito es un error. Sólo con un logrado *juego sabio, correcto y de escala conforme* de los elementos y los cuerpos se consigue la más lograda arquitectura de los tránsitos y las estancias.

Trasponer un umbral supone rasgar una tenue, pero muy sensible membrana que media entre dos dimensiones del mundo habitado. Por ello, la puerta habla en su clausura y apertura con una contundencia semiótica que no puede poseer ningún muro. El principal umbral que puede uno atravesar es aquel que articula el espacio público con el privado.

*Lo público es, por último, el espacio de lo común, frente a lo privado que es el ámbito de la separación y la diferencia. La arena pública es el lugar donde todos se encuentran y donde la reunión de individuos iguales nubla toda particularidad en la atonía de una colectividad convertida en masa. Por el contrario, el espacio privado es el marco de los matices, del despliegue de las capacidades singulares y únicas. En lo público sólo se requiere la pasiva presencia de los individuos como espectadores, en lo privado se precisa la activa contribución de cada uno; el primero es un ámbito ya dado, el segundo es una continua construcción que requiere voluntad e intención. Mutuamente excluyentes, el espacio privado demanda toda clase de atenciones mientras que exige a sus participantes el apartamiento primero, el abandono después de la arena pública.*

(Béjar, 1988: 61)

Una vivienda contemporánea suele proliferar en umbrales interiores que rearticulan diversas dimensiones personales del micromundo habitado. Separan funciones y papeles sociales en el orden familiar, articulan la faz pública de la casa abierta a terceros con las estancias más íntimas, escinden los ámbitos de la pareja y los de los hijos, disocian el trabajo del

sueño, lo familiar de lo íntimo. Los umbrales, en su sensible y elocuente levedad, son elementos estructurales de la arquitectura interior.

En el obrar arquitectónico moderno suele denotarse el conflicto entre las determinaciones más o menos precisas y coercitivas del arquitecto sobre la forma exterior y sobre la textura de las construcciones, por un lado, y por otro, la labor de acondicionamiento de las superficies y el equipamiento del interior. Deben coincidir un comitente pudiente e ilustrado, un arquitecto imbuido en la ideología de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) y con la competencia y talento de un Mies van der Rohe para concebir, diseñar y confeccionar un artefacto completo que ofrezca una realización integral en su textura exterior, tanto como en el acondicionamiento y equipamiento interior. Sin embargo y a pesar de lo excepcional de los casos, el diseño arquitectónico integral es un ideal propugnado en nuestra formación.

El ideal del diseño arquitectónico integral proviene de los paradigmas más prestigiosos —social y culturalmente— del Renacimiento: un cabal hombre renacentista, un *uomo singolare*, con recursos financieros más que suficientes y no menos ilustrado podía concebir, de manera suficientemente explícita, una demanda social unificada y confiada tanto a ilustres arquitectos, como a no menos calificados artistas plásticos y artesanos que logran, excepcionalmente, una obra coherentemente concebida, diseñada y construida hasta el último de sus pormenores. Más que apelar al mito recurrente del *Zeigeist*, habría que atender a la unidad de la personalidad del comitente y a la obediente estructura productiva, aún medieval.

Con la división social del trabajo y la ilustración especializada de los arquitectos, el ideal del diseño integral entra en crisis, apenas nacido. Los arquitectos han perfeccionado su arte en todo lo que afecta a la manifestación pública y exterior del edificio, dejando al tapicero o decorador la tarea de acondicionar los interiores. No faltaron voces del augusto gremio de los arquitectos que protestaran vivamente por la situación, pero lo cierto que han sido contados los casos en que el

desiderátum del diseño integrado en arquitectura se pudiera realizar efectivamente.

En la actualidad, en la aplastante mayoría de los casos, los habitantes adquirirán o alquilarán un apartamento o casa que un promotor inmobiliario ha encargado a un arquitecto proyectista; recibirán, con las llaves, el acceso necesario al interior vacío... de arquitectura interior. Generalmente, no contarán más que con su talento propio y los aportes de su biografía para componer la necesaria disposición de texturas y enseres absolutamente imprescindibles para que los usuarios habiten una arquitectura viva. Sin embargo, ya es común —al menos en las ofertas inmobiliarias más sofisticadas— procurar una adecuada coordinación de diseño interior, particularmente en baños y cocinas, quizá por el carácter fijo y determinante del equipamiento y el carácter *ad hoc* funcional de estos ámbitos.

Si la arquitectura es una y la misma, que se despliega hacia fuera y hacia el interior, el obrar arquitectónico debe ser, forzosamente, integral. Debe entender las solicitaciones que operan en el interior efectivamente habitado. Debe interpretar las lógicas inmanentes, los diagramas de las acciones y las producciones efectivas de identidad a través de la construcción, cabalmente arquitectónica, del sentido del sitio.

## **El sentido del lugar y el sentido del sitio**

El interior es el lugar del sueño por excelencia y, por ello, especifica el sentido del lugar espacial en el sentido arquitectónico del sitio, del rincón habitado. En la modernidad se ha construido recíprocamente la esfera individual o personal del sujeto social y los recintos arquitectónicos consagrados al culto de lo íntimo. La constitución del *sentido del sitio propio*, entonces, surge de un proceso histórico consecuente que hace converger tanto la construcción histórica y social del sujeto moderno así como la constitución arquitectónica de los ámbitos reservados a su privacidad.

Philippe Ariès esboza con claridad ejemplar el paso de la constitución solidaria y comunitaria propia del hombre medieval, en donde las esferas de lo público y lo privado se entremezclan y son, desde la perspectiva actual, difícilmente diferenciables, hacia el estadio moderno en donde se constituye el anonimato social y político de los sujetos en la sociedad urbana, que delinear con claridad las fronteras de lo cívico y lo privado. Señala cuatro elementos particularmente importantes:

- Se multiplican y se articulan de manera más compleja las estancias o habitaciones, ajustándose sus dimensiones: la arquitectura de los ámbitos interiores se vuelve más rica y pormenorizada.
- Se disponen de espacios de tránsito independiente, que permiten conectar las distintas estancias sin atravesarlas: se disponen sistemas ordenados de circulaciones como elementos arquitectónicos distribuidores.
- Las habitaciones se especializan en su destino funcional, así como se segmentan los rituales habitables.
- Se distribuyen de manera más homogénea la luz y el calor en las distintas habitaciones.

El sujeto moderno se constituye consagrando el recinto general de su casa a la esfera familiar y personal: la riqueza y complejidad de la arquitectura interior moderna es la manifestación positiva de la conquista de esta esfera apartada cada vez más nítidamente del espacio y la sociabilidad públicos. De un orden simple de «piezas» o «cuartos» se pasa a una arquitectura madura que dispone *dormitorios, aseos, cocinas, salones, comedores...* El lado interior de la superficie articuladora arquitectónica intensifica el uso habitable pleno y diferenciado, integral y articulado. Al plan dispositivo de los ámbitos señalados por su función específica le corresponde un plan no menos arquitectónico que articula los rituales y las escalas de lo íntimo en los comportamientos diferenciados del habitar.

No menos importante es la arquitectura precisa, generosa y sensible que desarrolla el conjunto de los tránsitos. Las

«áreas de circulación» no pueden quedar reducidas a un mero expediente minimizable en busca de la falaz optimización del *Existenzminimum*. La arquitectura de los tránsitos interiores merece el tratamiento arquitectónico que se otorga a la estructura. Pasillos, corredores, recibidores, antecámaras, son rincones especiales en donde el sujeto muda su estado, donde las estancias se articulan adecuadamente, donde se anticipan los cruciales encuentros con los umbrales.

No debe verse en estas consideraciones una suerte de *reivindicación del recoveco*. Antes bien, sólo se intenta aquí avanzar consecuentemente con la especialización funcional de los recintos, hacia la calificación arquitectónica de los lugares a veces olvidados. Abrir una ventana en un recinto no se reduce necesariamente a practicar una oquedad en el muro: la ventana tiene un *lugar* que habita el sujeto que por ella se asoma. Cada puerta tiene un *lugar* en donde el sujeto dispone de una pausa para abrirla o cerrarla: el ámbito aparece o se clausura de un modo determinado, dada una especial arquitectura del espacio servido por la puerta.

Atribuyen a John Lennon la reflexión que reza: *La vida es aquello que pasa mientras estamos pensando en otra cosa*. La vida cotidiana se nos vuelve inane precisamente porque no le prestamos la atención que se le debe. Componer los enseres en la mesa en donde comeremos es un ritual que llevamos a cabo distraídamente, salvo que se trate de una instancia social de mucho aparato y etiqueta. Sin embargo, deberíamos recordar que comiendo juntos hemos construido nuestra propia condición humana y que cada vez que nos reunimos a comer reconstruimos el orden preciso de nuestra propia identidad y pertenencia a un grupo o familia. El comedor es el escenario de la constante repetición y reconstrucción de los gestos que dan forma a un aspecto determinado de nuestra vida. La arquitectura viva del comedor no es, entonces, la magnificencia fotogénica que aparece en las revistas de decoración, sino la manifestación palpable de la dignidad inmanente de nuestra propia condición humana.

## Arquitecturas en las penumbras de lo íntimo

Llegado el momento de concluir, quizá debamos asistir a una muestra artística muy particular. Se trataría de visitar reflexivamente un conjunto de cinco obras plásticas que abordan de manera magistral el tema de San Jerónimo en su estancia. Los artistas han afrontado el desafío de mostrar al destacado padre de la iglesia en su lugar de labor: un sujeto que habita a su modo un interior, en definitiva.

Antonello da Messina (1430-1479) desarrolla su interpretación pictórica a través de un magnífico abordaje arquitectónico: abre un pórtico generoso a una gran nave arqueada, flanqueada por sendas naves laterales. En el este ámbito, despliega un edículo completo de madera que integra, en un todo eficaz y elegante, una tarima alzada del pavimento, el escritorio y la biblioteca. El interior habitado se reduplica con digno perfil del personaje, absorto en su lectura y con el austero, aunque comfortable, orden arquitectónico de los enseres.

Domenico Ghirlandaio (1449-1494) opta por disponer un elegante aunque estrecho edículo dominado por la gigantesca figura del exégeta, que hace una pausa en su labor de escritura, quizá buscando en sí mismo la palabra adecuada. Un cortinado clausura el rincón consagrado al estudio; la mesa de trabajo aparece cubierta con un suntuoso tapiz; sobre ella, el atril de escritura y los útiles se disponen ordenados y a la mano, tanto como los volúmenes en la librería del fondo; en una alta repisa se acumulan diversos enseres secundarios. He aquí un interior contundentemente dedicado al trabajo intelectual, en donde la presencia del sujeto y de su ritual dicta precisas determinaciones a la arquitectura.

Por su parte, Albrecht Dürer (1471-1528) concibe una estancia bien proporcionada e iluminada tanto por la luz que atraviesa una amplia ventana como la que parece emanar de la cabeza de Jerónimo. El equipamiento es austero y los enseres parecen disponerse allí donde la plena y concentrada faena los ha dejado. La mesa aparece despejada de casi cualquier cosa, dominando un crucifijo tallado, desde una esquina la superficie del tablero que ocupa el atril de escritura, sobre el que se aplica

el personaje a su trabajo. Aquí y allá se disponen las cosas como signos: el sombrero de alas anchas y el reloj de arena colgados de la pared posterior, el espacio de la ventana, que registra con minuciosa exactitud el juego de brillos y sombras, en donde se posan los pocos libros representados y donde impera, ominoso, el cráneo del *memento mori*, advertencia de la finitud de la existencia. Quizá a efectos de no distraer al estudioso de su labor, el león monta guardia. La estancia somete sus disposiciones a la vocación de su principal habitante: la arquitectura del ámbito es una con la propia vida que se consume en su interior.

Lucas Cranach (1472-1553), en cambio, elige desplegar un espacio de generosas proporciones, en donde los elementos de equipamiento se disponen con orden y cierto empaque. El traductor de la *Vulgata* aparece muy formalmente sentado en una cómoda silla de alto respaldo, con sus manos descansando en el libro abierto sobre el atril. Una amplia mesa exhibe, aquí y allá, los distintos enseres que acompañan la labor, particularmente un pequeño pero notorio crucifijo tallado. Es de hacer notar la sofisticación de la mesa, que dispone de un amplio posapiés, que contribuye al confort físico, así como un largo banco con respaldo bajo que hace pensar en la acogida e intercambio social con terceros. El lugar se complementa con una amplia mesa secundaria, que exhibe el sombrero de anchas alas y el manto, rojas investiduras públicas e institucionales. Merece singular atención el tratamiento arquitectónico de la ventana y su lugar, con su juego de luces y sombras, con la volumetría que hace pensar en un verdadero edículo iluminado y cálido. En resumen, una amplia y ordenada estancia, en donde se despliega un orden habitable tan omnipresente cuanto en la habitación coexisten, adecuadamente domesticados, una plétora de animales que incluyen hasta el proverbial y tranquilo león.

Finalmente, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) se concentra decididamente en la actitud corporal de Jerónimo: mientras su mano izquierda toma el borde del libro que está leyendo, el brazo izquierdo se tensa expectante para apuntar alguna nota. El mobiliario se reduce a una modesta

aunque sólida mesa, que apenas consigue albergar tres considerables volúmenes y la siniestra calota craneana que advierte sobre el paso del tiempo. El interior se sume en las sombras: la escena parece iluminada por una distante ventana que no aparece en el marco pictórico y por el resplandor del propio cuerpo del anciano, apenas arropado por un amplio manto rojo. La arquitectura pictórica del interior se reduce, con singular maestría, a las sombras que abrigan la labor esencial del personaje y su labor.

Las cinco obras comentadas tienen en común al personaje y su actitud básica al residir en una estancia. Tomar asiento y residir: una operación corporal y un modo recurrente de habitar íntimamente relacionados entre sí y con la arquitectura interior del aposento. La arquitectura viva del interior dispone entonces de sus personajes y sus hábitos, de sus enseres y útiles, de su sistema coherente de lugares, de la ley interior que le dicta la escritura de la propia vida. Habrá que indagar con el rigor de la disciplina, con el obrar consecuente y con el arte conquistado al mejor de los talentos en estas disposiciones fundamentales.

En las sombras del interior anida la palpitación más sensible de la vida humana. Por ello, lo mejor del arte de la arquitectura le debe ser destinado: replegar con especial cuidado el espacio hacia sus regiones más sutiles, desarrollar las texturas de la intimidad y conferir a los umbrales el tratamiento que merecen por su peculiar papel, son tareas de una arquitectura viva que pone en el sujeto su foco de atención.

## **Bibliografía**

- ARIÈS, PHILIPPE (1983) «De la solidaridad al anonimato. La vida privada desde la Edad Media al siglo XVIII» en *A y V Monografías de Arquitectura y Vivienda* N° 14, pp.4-7
- A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, N° 14 (1988) AviSa, Madrid.
- BACHELARD, GASTON (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

BÉJAR, HELENA (1988). *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Alianza, Madrid, 1988

LOTMAN, IURI (1996). *La semiosfera I Semiótica de la cultura y el texto*. Cátedra, Madrid, 1996.

## El arte de la arquitectura

---

*El arte es aquello que se da a sí mismo  
su propia regla.*  
Friedrich von Schiller

*El arte tiene la bonita costumbre de echar  
a perder todas las teorías artísticas.*  
Marcel Duchamp

### **La arquitectura en la época de la *muerte del arte***

En el lenguaje corriente, solemos utilizar la expresión *obra de arte* como si se tratase de una suerte de cucarda triunfal: señalamos entre las condiciones de un objeto o acción una configuración que estimamos excelente en cierto sentido y le otorgamos, con la denominación, una marca de excepcionalidad y excelencia. Si nos hallamos en un museo y señalamos un objeto enmarcado, posiblemente incurriremos en una obvedad: en los museos de arte uno espera encontrar, y según afirman los más autorizados entendidos, efectivamente encontramos obras de arte. Si en cambio visitamos un estadio de fútbol y nos maravillamos con la peculiar habilidad de un jugador en una buena tarde, posiblemente pequemos de una discreta exageración al pronunciar el mismo juicio. También ocurrirá

algo análogo al contemplar, quizá, una silla de exquisito diseño: *qué obra de arte*, musitaremos y pensaremos dos veces antes de sentarnos en ella.

Más allá del sentido laudatorio de la locución, definir, identificar o designar una cosa determinada como obra de arte tiene un sentido recto descriptivo distinguido de cualquier sentido figurado o metafórico. Quien se pronuncia sobre el carácter de alguna cosa como obra de arte debe tener una idea más o menos clara de las razones que lo autorizan a distinguirla con toda precisión de otras cosas que no son obras de arte; más aún debe conocer y dar cuenta fehaciente de su conocimiento sobre la naturaleza del arte. Cuando uno acepta tal compromiso encuentra que efectivamente dispone de nociones sumamente vagas al respecto. Pero el problema se agrava cuando se escuchan ya varias voces (Cfr. DANTO, 1997 y también TATARKIEWICZ, 1976: 77) que hablan de la *muerte del arte*.

Avanzaremos la tesis principal de estas líneas: *la arquitectura es un arte*. Esta caracterización es descriptiva, pertinente y necesaria. Dado que el concepto de arte y el arte mismo tienen naturaleza histórica, en cada momento y lugar, es necesario el esfuerzo por caracterizar de modo adecuado qué se entiende por tales.

## ¿Qué es el arte?

El término *arte* deriva de los griegos *τέχνη* (*tekne*) y el latino *ars*, que tienen como significado propio conceptos algo distintos a los que caen bajo nuestro vocablo. Hasta las postrimerías de la Edad Media, designaban de modo amplio a todo tipo de destreza productiva: tanto la necesaria para construir casas, como para cuidar de la salud o dirigir el orden de una batalla. En palabras de Werner Jaeger:

*La palabra techné tiene, en griego, un radio de acción mucho más extenso que nuestra palabra arte. Hace referencia a toda profesión práctica basada en determinados conocimientos especiales y, por tanto, no sólo a la pintura*

*y a la escultura, a la arquitectura y a la música, sino también, y acaso con mayor razón aún, a la medicina, a la estrategia de guerra o al arte de la navegación. Dicha palabra trata de expresar que estas labores prácticas o estas actividades profesionales no responden a una simple rutina, sino a reglas generales y a conocimientos seguros; en este sentido, el griego techné corresponde frecuentemente en la terminología filosófica de Platón y Aristóteles a la palabra teoría en su sentido moderno, sobre todo allí donde se la contrapone a la mera experiencia. A su vez, la techné como teoría se distingue de la «teoría» en el sentido platónico de la «ciencia pura», ya que aquella teoría (la techné) se concibe siempre en función a una práctica.*

(Jaeger, 1933: 515)

De esta manera, el concepto clásico de *tekne* comprendía un conjunto vasto de profesiones y destrezas prácticas que incluía oficios y ciencias junto a aquellas actividades que hoy entendemos, aún de manera nominal, como artes. Con todo, Wladislaw Tatarkiewicz señala que se distinguían entre las artes aquellas que demandaban esfuerzo físico, como la escultura, de las que sólo exigían compromiso intelectual como la retórica: se oponían entonces las artes *vulgares* o «mecánicas» de las artes *liberales*. Sólo hacia el Renacimiento se reordena y reclasifica el panorama de las artes, distinguiéndolas de los oficios y de las ciencias.

El concepto moderno de *bellas artes*, tal como aún con matices lo conocemos en la actualidad, comenzó a urdirse en el tratado de François Blondel *Cours d'architecture* de 1675. En 1747, Charles Batteaux en su *Les beaux arts réduits à une même principe*, acuñaría definitivamente la locución. Se culminó así un largo proceso histórico de clasificación, depuración y canonización del conjunto de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la poesía y la danza. El denominador común propuesto es, precisamente, la consecución de la belleza —a través, según Batteaux, del recurso a la imitación o

*mimesis* de la naturaleza— en sus diversas manifestaciones y en el plano más elevado de la consideración.

En la actualidad, el vocablo *arte* tiene, por lo menos, tres alcances distintos que analizaremos sucintamente. El primero comprende a una categoría general de las facultades humanas: a la condición humana le son conferidas las facultades generales de conocer, actuar y producir; los términos categoriales que expresan estas facultades son Ciencia, Ética y Arte. El segundo alcance es el designar *las artes* como designación de prácticas productivas especialmente señaladas en su carácter. El tercer estrato significativo se encuentra en la locución *obras de arte*, que, en sentido descriptivo, identifican ciertos ejemplares de obras, acciones o actitudes.

Antes de examinar con algún detalle cada uno de los diferentes alcances, adoptaremos, al menos provisoriamente, la definición de Tatarkiewicz:

*Entenderemos el arte como un proceso productivo (o como la habilidad de producir ciertas cosas), porque para los productos en sí mismos tenemos una expresión diferente, «obras de arte»; y no nos preocuparemos de la ambigüedad puramente formal que existe cuando se habla, por una parte, del arte en general y, por otra, de las artes particulares.*

(Tatarkiewicz, 1976: 55)

Como categoría general, *arte* designa la facultad productiva, objetivada en producciones que se implementan en definitiva como productos. Con el fin de rescatar del fondo de la historia el concepto clásico de *τέχνη* debemos apelar a las reflexiones de Aristóteles:

*Puesto que la construcción es un arte y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera.*

(*Ética a Nicómaco*, VI, 4)

En la actualidad el firme vínculo entre la idea de arte y la de producción se ha deshilachado hasta volverse casi irreconocible. Pero si se volviese a afianzar, entonces la *muerte del arte*, de producirse efectivamente, alcanzaría nada menos que a una de las facultades constitutivas de nuestra condición humana. En la actualidad, sólo ciertas producciones se consideran arte; las más se designan como oficios. Acaso lo que esté muriendo no sea el arte en sí, sino una cierta *idea* sobre este: en tal caso la idea clásica de *tekné* podría quizá renacer metamorfoseada.

El arte como categoría se especifica en *las artes*, esto es, en las actividades productivas que han sido señaladas, de un modo convencional, como propiamente artísticas. La convención que distingue a las producciones artísticas del fondo general de la producción humana parece ser, muy en general, que el arte es una actividad reglada e inspirada. El carácter de reglada distingue la actividad productiva de los azares de la inspiración, mientras que el carácter de inspirada funda el logro de la obra que no sólo obedece a las reglas del arte, sino que las recrea. Tatarkiewicz sostiene la convincente tesis que el conjunto canónico de las artes, tal como lo concebimos en la actualidad, es fruto de la exclusión de los oficios (como actividades puramente regladas) y la inclusión de la música y la poesía (que en el pensamiento clásico eran consideradas puramente inspiradas, pero que se incorporaron al seno de las artes cuando se descubrió que obedecían a reglas).

Al criterio que para abreviar denominaremos reglado/inspirado concurre otro que tiende a reforzar la distinción arte/oficio: el criterio de la utilidad reconocido al producto del oficio opuesto al criterio de placer reconocido al producto del arte. El valor conferido a un producto artesanal radica en el trabajo utilizado, el carácter genuino del material empleado y la función que presta y suele ser suficientemente recurrente como para determinarse de modo corriente en términos económicos. En contraposición, el valor conferido al producto del arte es simbólico y excepcional.

Aun existe, en el seno de la tradición occidental, un tercer criterio también concurrente a los anteriores: el criterio que opone el esfuerzo físico del trabajo implicado por la actividad productiva, distinguido del compromiso intelectual. La división clásica entre artes u oficios mecánicos, que en la consideración de Tomás de Aquino llegan a denominarse *serviles*, y las artes liberales, que comprometen a las facultades intelectuales superiores, es el reflejo de la ideología dominante que opone a los que trabajan frente a los que detentan el poder.

En un tercer alcance significativo el concepto de arte se integra de un modo específico en la locución *obra de arte*. En general, por tal se entiende el producto de la actividad del artista que puede ser un *objeto* o artefacto como la estatua del escultor o el mural del pintor, puede ser una actividad o *actuación* como la danza del bailarín o la interpretación del actor, pero también puede ser una *actitud constitutiva* cuando atribuimos un valor de obra de arte a objetos o actividades que puedan ser considerados no-artísticos en una primera instancia. Los dos primeros casos se entienden de manera relativamente clara en nuestra cultura; el tercero merece un comentario más pormenorizado.

Volvamos al ejemplo de una silla: al contemplarla con cierta atención puedo advertir que, en algunos casos hay ejemplares específicamente señalados por su diseño, factura o terminación que pueden merecer ser consideradas, de acuerdo con sólidos argumentos, como obras de arte. Lo que para un griego de la época clásica era absolutamente obvio, es sin embargo infrecuente en nuestra época. No obstante, puedo persistir en una actitud constitutiva que pretenda, con validez relativa, considerarlas obras de arte y compartir con otros la contemplación atenta del objeto. Esta actitud constitutiva no tiene por qué tener otro contenido que el puramente descriptivo: puede ser por completo independiente de apreciaciones laudatorias y, a la vez, puede no incluir necesariamente una puesta en valor especial.

La actitud constitutiva como modo de producción de obras de arte proviene del aporte magistral de Marcel Duchamp. Este

artista, en un concurso de esculturas convocado por la Society of Independent Artists en Nueva York, hacia 1917, presentó bajo el pseudónimo de R. Mutt una obra de arte escultórico titulada *Fountain* y que resultó, una vez abierto el envoltorio, un mingitorio corriente de loza adquirido en una tienda de artículos sanitarios. La obra fue exitosamente rechazada, como es de esperar de un jurado que se enfrente a una obra realmente innovadora. Sin embargo, Duchamp consiguió que la obra fuese convenientemente difundida a través de una fotografía publicada en *The Blind Man*, una revista especializada, en donde explicó:

*La Fuente de Mr. Mutt no tiene nada de inmoral, eso es absurdo, lo mismo tendría de inmoral una bañera. Es un objeto cotidiano como se ve todos los días en el comercio de artículos sanitarios.*

*El hecho de que Mr. Mutt haya modelado o no la Fuente con sus propias manos carece de importancia. La ha ESCOGIDO. Ha tomado un artículo de la vida diaria y ha hecho desaparecer su significación utilitaria bajo un nuevo título. Bajo este punto de vista le ha dado un nuevo sentido.*

(Duchamp, 1917)

Todo esto parece una broma y sin embargo tiene dimensiones culturales mayúsculas: un artefacto industrializado se presenta a la contemplación despojado —a medias— de su significación utilitaria, llevado de su contexto al pedestal de la contemplación y, nótese bien, firmado apócrifamente. Una tanda bien administrada de bofetadas a las ideas vagas y en el fondo acríticas, de qué cosa es una obra de arte. El mingitorio es una obra de arte *a través de la operación que realiza efectivamente Duchamp*: el artefacto en sí, a costa de perder su función operativa adquiere la finalidad del soporte material de un contenido simbólico; el objeto corriente se hurta del ámbito que le parece ser destinado en principio y se le recoloca frente al ritual de la contemplación; el producto casi anónimo se adscribe

indisolublemente a la personalización individual y particular de la producción artística<sup>2</sup>.

Juan Fló (2002) emplea la expresión «efecto Duchamp» o «efecto D» para señalar la instancia histórica en que la práctica artística ha desafiado a la teoría de tal modo que se puede dudar sobre la capacidad efectiva de definir qué es el arte y qué es una obra de arte.

*En el caso del arte [...] hay fuertes dificultades para construir una definición satisfactoria, aunque estas dificultades sólo fueran discutidas explícitamente a partir de la década de 1960 como consecuencia de la irrupción en las artes visuales del objeto vulgar «transfigurado», en el sentido en que Danto usa ese término. Hasta ese momento, el problema de la estética era, dada una denotación del término 'arte' que estaba fuera de discusión, descubrir una nota esencial que sirviera para definir el concepto. Pero a partir de las corrientes artísticas que en la década mencionada explotan el solitario gesto de Duchamp y lo transforman en escuela, surge un nuevo problema: la imposibilidad de definir el arte porque es imposible acotar la denotación del concepto.*

(Fló, 2002)

Llegados a este punto, cabe concluir que el intento teórico por responder a la simple pregunta *¿Qué es el arte?* tiene como única nota distintiva y cierta su carácter problemático. *Las fuertes dificultades para construir una definición satisfactoria* que señala Fló indican que, en un cierto aspecto el arte no es definible, en otros que sí lo es y lo peor de la actual situación quizá sea que ambas proposiciones sean verdaderas en sus contextos propios. De esta manera la cuestión parece configurar una pregunta impropia.

---

2 Quizá la nota más hilarante de toda esta historia sea que el primer adquirente de la obra perdió el «original» de marras. El ejemplar que actualmente nos sirve de referencia es una copia fiel, con la firma apócrifa, pero autorizada. Con las otras versiones, no firmadas y no desprovistas de su función operativa previa, podemos seguir ejerciendo, con alivio y a módico precio, la crítica del arte al alcance de cualquier sujeto.

## Una pregunta impropia con múltiples respuestas

La opción por la indefinibilidad del arte radica sustancialmente que no puede formularse una proposición que dé la nota esencial del concepto y, a la vez, guarde una relación no problemática con su referente concreto. En el fondo, no puede extraerse, de las prácticas productivas tenidas por artísticas (y sobre todo, las tenidas por tales en un futuro más o menos próximo) un aspecto que pueda reputarse *a priori* como esencial y necesario.

*El concepto de arte —al igual que otros conceptos relativos a las demás prácticas sociales y a las instituciones que resultan de ellas y las encuadran— propone algunos problemas peculiares: se trata en todos los casos de actividades y/o sistemas de normas y creencias que tienen naturaleza histórica. Esto significa que se manifiestan de muy diversas maneras a lo largo del tiempo y en distintas culturas, y que están abiertos a transformaciones que no podemos prever.*

(Fló, 2002)

Las líneas antes citadas suponen una razonable y convincente proposición sobre el problema de la definibilidad del arte. Sustituya el lector en el párrafo anterior la palabra «arte» por la palabra «economía» y concluirá por sí mismo que la proposición denota en términos relativamente equivalentes. De modo que se puede concluir que lo verdaderamente interesante se encuentra en un determinado plano connotativo.

Por su parte la opción por la definibilidad del arte, una vez tenida en cuenta el carácter problemático, deberá necesariamente adoptar ciertas condicionantes. En primer lugar, que una proposición que defina el arte en la actualidad no puede dar cuenta de su esencia, porque tal esencia no puede verificarse válidamente en la práctica artística como referente. No puede conformarse con una opción institucionalista, en segundo lugar, porque señalar que el arte es definido, en última instancia, por lo que la institución del *mundo del arte* dictamina, en un ejercicio de puro poder simbólico, no es más que una

convención arbitraria, equivalente en términos teóricos, con una mera definición nominal.

Con estos reparos imprescindibles, podemos coincidir con Fló en la factibilidad de una definición que suponga, muy estrictamente, una *identificación de la práctica social* que entraña. En primer lugar, poniendo la atención al mismo ejercicio de la práctica social, más que a las ideas o reflexiones que se hayan urdido con respecto a ella. Así, puede llegarse a la formulación más escueta posible: *El arte es el arte*. La expresión formalmente tautológica no es por cierto, ejemplo de proposición interesante, salvo que se distinga entre el término ‘arte<sub>1</sub>’, que aparece primero en la definición, de su homólogo ‘arte<sub>2</sub>’, que cierra el enunciado.

En la actualidad se vuelve cada vez más difícil justificar teóricamente el recorte —en el seno de las prácticas, en el plano normativo o nomológico y en el continente de las nociones, ideas y conceptos— del arte con respecto a la totalidad comprensiva de la producción. Sabemos, o creemos saber, que el arte implica actividades de producción, pero no toda producción es arte. Para volver al ejemplo de Duchamp, creemos que es el autor artista de una escultura denominada *Fountain*, pero no creemos que los mingitorios sean obras de arte. Podremos a lo sumo reconocer el hecho de que son artefactos, pero no obstante, persistiremos en considerar de una forma al artefacto «de Duchamp» y de muy otra forma al resto de los artefactos corrientes.

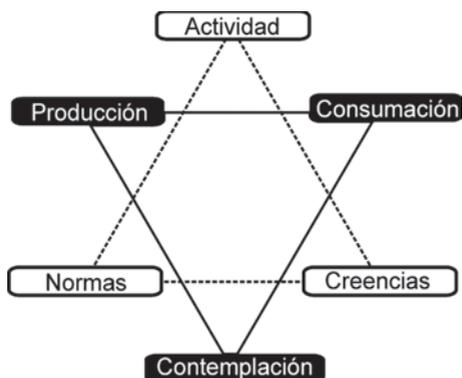
La primera proposición que aclara el sentido de la tautológica *El arte es el arte* se enuncia de la siguiente manera: *El arte se define a sí mismo y por sí mismo*; toda formulación verbo-conceptual debe registrar el camino abierto a la reflexión promovido por el propio desenvolvimiento histórico del arte. Esto lleva a considerar como primer plano necesario la emergencia concreta de la actividad artística y sólo en un segundo plano las ideas que esta pueda promover. El arte es definible: más precisamente, es autodefinible.

A esta proposición se le agrega una segunda: *el arte se manifiesta en la vida social como una estructura* que incluye

actividades de producción, procesos sociales, más o menos institucionalizados de consumación, la que se consigue, al menos en nuestra cultura, a través de recurrentes y autopromovidos rituales de contemplación. Los términos clave en esta caracterización estructural del arte son, entonces, *producción, contemplación y consumación*. Ninguno de estos conceptos agota por sí la eventual esencia del arte; en realidad y a primera vista, si existe tal esencia, debe radicar en la trama de los vínculos que los enlazan entre sí y con su propio conjunto.

Bajo el término *producción* se rescata el concepto clásico de *poiesis*, en el sentido de elaboración, de hacer humano ahora comprendido en el más amplio sentido de la idea. Por *contemplación* entendemos aquí la actividad ritual que entraña la plena y comprometida exposición ante los sentidos y, a través de esta, la afección plena y profunda del entendimiento. El término *consumación* designa la efectiva realización del objeto, acción o actitud artística productiva que la recorta distintivamente, y de un modo histórica y culturalmente condicionado, del fondo general de la producción humana.

En el esquema gráfico que sigue se intenta esbozar, de un modo preliminar, la estructura efectivamente manifiesta como revelación de otra estructura que la soporta de un punto de vista conceptual. Aquí se anticipa una tercera proposición: la estructura manifiesta del arte se superpone, en el fondo inferible de la teoría, a otra estructura que vincula a la *actividad* artística con las *normas* que la legitima y que promueve por sí misma, así como al conjunto de *ideas* o *creencias* sobre el arte que dan lugar a la existencia de este en el fondo teórico de la propia cultura.



Este esquema pretende urdir una proposición que identifique el arte, tal como la perplejidad contemporánea puede esbozarla. También supone hacerse eco de una operación de rescate terminológico y conceptual, expuesto con su habitual precisión por Wladislaw Tatarkiewicz.

*Originalmente, «ποίησις» [poiesis] significaba producción en general (ποιέω [poieo] = hacer, producir), su significado se limitó posteriormente aplicándose solamente a un tipo de producción —la del verso: algo parecido ocurrió con «ποιητής» [poietes], de donde se deriva nuestra actual palabra «poeta», que originalmente significaba cualquier tipo de productor. «Μουσική» [Musike] significaba todo tipo de actividad que estuviera patrocinada por las Musas, y no únicamente el arte de los sonidos: μουσικός [músikos], además, no significaba sólo músico tal y como se entiende actualmente, sino que tenía también un significado más amplio —comprendía a todo aquel que fuera realmente educado, formado, profundamente culto, capaz de comprender la artes y que tuviera la destreza de practicarlas. «Αρχιτέκτων» [Arquitekton] significaba director de producción, mientras que «αρχιτεχτονική» [arquitectoniké] hacía referencia de una manera más general a la «ciencia suprema o artes» (Tatarkiewicz, 1976: 104)*

Como cierre de estas consideraciones nada es mejor que apelar al arte mismo. En una fotografía tomada por Julian Wasser en 1963, en la muestra retrospectiva de Marcel Duchamp en el Pasadena Art Museum, se muestra al artista jugando una partida de ajedrez con una dama desnuda. La composición es decididamente simétrica con respecto a un eje vertical y recorta el primer plano de los jugadores contra el fondo de la escena de la obra del artista. Creo que no hay imagen más elocuente de la situación del estado del arte en la actualidad. Duchamp juega con blancas (y propone, según las convenciones del juego), quizá ya la dama (que mueve las piezas negras) ya haya respondido: el juego parece apenas haber empezado

## **El caso de la arquitectura**

Si las líneas que anteceden sólo han alcanzado a esbozar, de una manera harto sucinta, el problema del arte, tal como se puede entender aún de manera preliminar en la actualidad, examinar el caso de la arquitectura en este contexto no es menos complejo. Ya se ha adelantado que la tesis de este trabajo es que *la arquitectura es un arte*; de alguna forma por lo demás esquemático, se ha pretendido identificar el arte, tanto como lo permite la perpleja y problemática situación actual.

Si se atiende uno a la acepción del arte como categoría se puede operar con el tosco y claro procedimiento de descartar las alternativas. Así, la arquitectura, en sí misma, no es una ciencia. Para el actor comprometido con la actividad arquitectónica buena cosa es conocer, pero sabemos que no basta con ello: la arquitectura debe producirse, con las mejores razones fundadas en el conocimiento científico, por cierto, pero con algo más y algo diferente: *con la facultad efectiva de producirla*. Los actores comprometidos con la actividad arquitectónica no son los arquitectos en exclusiva, sino, además y principalmente, todos aquellos que habitamos los diversos hechos arquitectónicos.

Queda aún por descartar una segunda alternativa: por más confiados que estemos en el talento de nuestros artífices, no podemos reducir la arquitectura a una pura forma de acción o actividad puramente práctica. La actividad arquitectónica es una forma de acción referida siempre por razones, pero no se debe inferir, indebidamente, que la práctica arquitectónica sea, en sí, la suma algebraica de acción más razones, sino algo distinto: un hacer, una *poética* en el sentido clásico del término. Y en esta poética no sólo actúan los arquitectos, sino también todos aquellos que nos situamos en el otro costado del proceso productivo de la construcción: los que habitamos las construcciones.

Así las cosas, no parece haber otra alternativa razonable que la de comprender a la arquitectura en la esfera categorial del arte, como manifestación específica de la facultad humana de producir. Más aún, deberemos *desolvidar* —si cabe la expresión— el sentido original del término griego *αρχιτεχτονική*: la dirección o supervisión superior del producir. En este rescate histórico, filológico y conceptual no debe verse necesariamente a la arquitectura como la ‘directora general de las artes’, sino, en todo caso, señalar las dimensiones de un compromiso del *hacer* con la propia condición humana. Compromiso fundamental que condiciona, por cierto y desde allí, a los sujetos involucrados con el conocimiento exhaustivo y la ética en la acción.

Llegados a este punto, deberemos abordar el plano problemático que pone atención a la arquitectura como concreta manifestación del arte. Para recortar la propia actividad tenida por artística del fondo general de la producción, la reflexión teórica ha utilizado, a lo largo de la historia diversos criterios. Vistos desde la actualidad del ejercicio arquitectónico, estos diversos criterios se observan como sumamente vagos y problemáticos. La arquitectura, a lo largo de la historia ha sido considerada a veces integrada al conjunto canónico de las artes y en ocasiones fuera.

En la Grecia clásica, la arquitectura como arte se aplicaba específicamente a la construcción de edificios religiosos y

públicos, mientras que el arte de construir casas, en cambio era oficio del *οικοδόμος* [oikódomos]. Ya en Vitruvio, la construcción de residencias se considera tema propio de la arquitectura como disciplina. Persiste, no obstante, a lo largo de la historia el recurrente recortar de un cierto conjunto de prácticas productivas tenidas por ‘arquitectura’, modernamente diferenciadas de la ‘mera construcción’. Tiende a confundirse las ideas de prestigio social de ciertos programas arquitectónicos con la distinción del carácter ‘artístico’ opuesto al utilitario.

Hoy podemos creer que el carácter utilitario no puede concebirse como una alternativa facultativa para la arquitectura, y por ello, no puede oponerse a un contravalor estético: la adecuación de las formas arquitectónicas a la utilidad se mide con la unidad del confort en el uso, mientras que el logro estético radica en la síntesis finalista de la forma. Medimos entidades distintas en planos no necesariamente congruentes entre sí, y, a causa de ello, no contraponibles de una consideración teóricamente consistente. No obstante ello, sigue habiendo una considerable distancia entre la obra razonable fruto de buen sentido artesano y las obras de arquitectura tenidas como obras de arte.

Le Corbusier ha destacado de manera particular el efecto emocional particular que distingue a la obra arquitectónica lograda. Tal efecto no puede ser promovido por otro factor que la inspiración verdaderamente *poiésica* que traza el designio constitutivo fundamental de la forma habitada del espacio. Tal vez el término *inspiración*, con sus resonancias poéticas y musicales esté algo avejentado; la teoría estética arquitectónica del futuro podrá quizá encontrar una más elegante y prístina denominación, pero, con seguridad, se la extraerá de las entrañas de este sustrato conceptual.

El estudio crítico e histórico de la arquitectura como actividad ha puesto su atención en ejemplos paradigmáticos señalados por su magnitud física, por el prestigio social de los programas, por la riqueza de medios tecnológicos y por el carácter sacro del destino de las construcciones. En la actualidad, el estudio atento de humildes realizaciones tales como *le*

*Cabanon* en la Costa Azul, de Le Corbusier, parecería indicar el nacimiento de una nueva sensibilidad. Una nueva sensibilidad hacia el ejercicio cotidiano, corriente, aparentemente sin muchas pretensiones, del mismo talento que figuró en Ronchamp o en Poissy. Quizá esté cerca la hora, no ya de la mítica choza primitiva de la Ilustración, sino del habitáculo corriente, humilde y típico.

Resta considerar a los hechos arquitectónicos como obras de arte. En un sentido muy elemental, los hechos arquitectónicos, por ser productos de la labor humana, son obras de arte en la acepción fundamental de la locución. En este plano, no se diferencian las obras como objetos singulares de las realizaciones corrientes. Siguiendo esta argumentación, la categorización de cualquier hecho arquitectónico como obra de arte se reduce a una caracterización puramente descriptiva, que no señala necesariamente un juicio laudatorio sobre el hecho particular.

Como producciones, los hechos arquitectónicos en su conjunto son objeto de efectivas instancias de contemplación. La contemplación cabal de los artefactos arquitectónicos supone una exposición prolongada y habitual de la obra volcada hacia todos los sentidos del sujeto —a causa de ello, el arte de la arquitectura no puede considerarse un arte visual puro, ni un arte plástico puro. La *aisthesis* [la recepción sensible] de la arquitectura no sólo es múltiple en lo que hace a los canales sensoriales, sino que además es compleja, puesto que combina y sintetiza los perceptos en la experiencia total del habitar. A esta *aisthesis* compleja le corresponde una no menos compleja y entrañable emoción, que es propia del habitar la arquitectura y que abarca toda la distancia contemplativa hasta llegar puntualmente, al sitio en donde uno se encuentra.

La producción cabalmente contemplada se sintetiza superiormente en la consumación de la obra que inviste ciertas particularidades. La obra de arquitectura lograda efectivamente no se consume con la canonización crítica ni con la institucionalización en las salas de exposición o los museos; se consume en la cultura propia de la ciudad, en el consenso

difundido en el cuerpo social y en la historia propia de los emplazamientos que dominan históricamente los propios hechos arquitectónicos.

Si en una consideración sucinta y a vuelo de pájaro sobre el arte de la arquitectura tal como se manifiesta directamente a los sentidos y al entendimiento puede ser al menos contorneada sin muchas dificultades, el examen de la estructura oculta prolifera en una desconcertante dificultad. La *actividad* arquitectónica, en efecto, ofrece en la actualidad un panorama heteróclito en donde se ensayan y ejercen las más diversas y contradictorias modalidades de actuación. El marco nomológico, cuya existencia debe darse por descontada, aparece, no obstante, imposible de ser enunciado en un ámbito teórico coherente: las *normas y reglas* existen, pero cada vez es más complicado enunciarlas en un discurso unitario. En este contexto, es natural explicarse que las creencias, que soportan los rituales contemplativos y dan fundamento a la consumación efectiva, ofrezcan un panorama en que todo parece valer. Con todas estas dificultades, la impresión más general que promueve este panorama es el de una caótica afluencia productiva, más que una eventual *muerte del arte*. Pero, de todas maneras y tanto en un caso como en el otro, se trata de impresiones muy generales.

### **Razones y sinrazones para la caracterización de la arquitectura como arte**

La primera razón que estas líneas reivindica es que la consideración plena y cabal de la arquitectura como producción es necesaria, pertinente y descriptiva. Es necesaria por la constitución intrínseca de su objeto; es pertinente u oportuna porque señala el vínculo histórico objetivo de la arquitectura con el arte como categoría; finalmente, es descriptiva porque el reconocimiento pleno de la subsunción de la arquitectura en la producción artística no es, sustancialmente, un juicio meramente laudatorio, sino que una positiva identificación.

Hay que precaverse, no obstante, de las connotaciones equívocas que todavía entrafía entender la arquitectura como un arte. Ciertamente, no puede entenderse por tal si la obra de arte se reduce a un *asunto privado del artista* (Cfr. Loos, 1910). Y menos aún puede considerarse que la finalidad es contraponible al carácter artístico: la utilidad práctica de la arquitectura no es la finalidad de la síntesis de la forma; como se ha visto ya, no deben confundirse los distintos planos, y menos aún confrontarlos.

Una segunda razón para caracterizar la arquitectura como arte radica en la constatación de que como *tekné*, implica una íntima relación entre una práctica y su teoría específica. Por ello, la teoría de la arquitectura no es ni una ciencia ni una ética, sino, específicamente, una teoría del arte. Y como tal, es fuente de posibles discursos ancilares a su ejercicio efectivo.

En este punto es necesario tomar distancia de las teorías especulativas sobre el arte. La efectiva teoría del arte de la arquitectura se origina en el compromiso activo, con la práctica y con el ejercicio crítico-propositivo. En este sentido tomamos nota de lo que contundentemente expresa Juan Fló:

*La obra, y las reflexiones de los artistas modernos unidas directamente a su producción, pueden enseñarnos inmensamente más que los manifiestos y los desplantes. Y acerca de ellas es que es necesario pensar para comprender el arte del siglo pasado y, de paso, para comprender el arte en toda su historia. El arte de las primeras décadas del siglo pasado es el que por primera vez pone en juego la historia entera del arte, apropiándose y reviviéndola, y una teoría interesante de las vanguardias requiere, y a la vez debe fundar, una teoría del arte a secas.*

(Fló, 2008: 69)

En el presente se ha replanteado de manera radical la relación entre la producción artística de objetos singulares, individualizados y excepcionales frente a la producción de objetos corrientes, seriados y vulgares. Por cierto, no se han borrado las fronteras, pero se han hecho permeables y problemáticas.

La tercera razón para la caracterización de la arquitectura como arte radica en una nueva puesta en valor de la proliferación de producciones humildes, sin vocación de excepcionalidad, pero que reclaman atención disciplinar, histórica y crítica.

Una cuarta razón para la asunción del arte de la arquitectura se funda en el reconocimiento del lugar propio que tiene, en el ejercicio específico de la arquitectura la síntesis finalista de la forma. Se tiende a superar de una vez por todas la tradicional e inconsistente antinomia entre el oficio que produce objetos utilitarios y el arte que consagra la forma específicamente arquitectónica de la forma construida de los espacios que se habitan.

El arte, que para Marcel Duchamp *tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas*, también ofrece por sí las únicas reglas para construirlas. En cada instancia histórica deberemos, necesariamente, reconsiderar las ideas cada vez que una obra de arte concluya, en la teoría que promueve, su propia consumación. La fortuna y el compromiso mayor que tiene el arte de la arquitectura es realizar su propia consumación en la ciudad, como museo abierto.

## Bibliografía

- DANTO, ARTHUR (1995). «El final del arte» en *El Paseante*, N° 22-23, 1995.
- FLÓ, JUAN (2002). «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad» en *Diánoia*, Volumen XLVII, Número 49, noviembre de 2002.
- (2008) «De las máscaras intrusas al arte contemporáneo» en *El primitivismo y el arte del siglo XX. 100 años después de «Las ‘señoritas’ de Avinyó»*, Publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2008.
- JAEGER, WERNER (1933) *Paideia*. Fondo de Cultura Económica, México 1985
- LOOS, ADOLF (1910). «Arquitectura» en *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili, Barcelona.
- MINK, JANIS (1996) *Duchamp*. Taschen, Köln, 1996
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW (1976) *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid, 2002



## Uso y finalidad en arquitectura

---

### Más allá de la función operativa

La categoría de la *función* es un contenido nuclear de la arquitectura y de su teoría. Como categoría medular, debe destacarse su contenido complejo: la función no es, por cierto, una idea simple. En otro lugar<sup>3</sup> se ha intentado dar cuenta de esa complejidad al estratificar el concepto de función en un nivel operativo, que es el más básico y susceptible de enfoque mecánico y ergonómico, seguido en orden de compromiso creciente por los niveles de uso y de finalidad.

Cuando el concepto de función se reduce y especifica a la relación inmediata de operación de un útil, el análisis mecánico es epistemológicamente relevante. Sin embargo, y como se verá, cuando entendemos a la función como relación de uso entre un sujeto y un medio previsto para alcanzar sus fines, el mecanicismo deja de ser apropiado: debe considerarse un abordaje antropológico del problema. Más aún, cuando interrogamos el concepto de función entendiendo por tal la relación de una forma con su finalidad, entonces la consideración de este nivel jerárquico superior es teleológico y, por ello, territorio propio de la filosofía.

---

3 En *La forma de la función operativa*.

En las líneas que siguen intentaremos abordar, de modo preliminar, los territorios teóricos que comprenden el uso y la finalidad, yendo más allá de la teoría de la función operativa, tendiendo a avanzar en la teoría de la función en arquitectura.

## **El uso: la arquitectura como medio**

A efectos de repasar el contenido del concepto de función debemos considerar las relaciones complejas entabladas entre un sujeto, los fines que persigue, los medios que adopta y las determinaciones concretas que adoptan las cosas frente a la actividad humana. Denominaremos aquí *uso* al *acto o el modo de adoptar medios, instrumentos o utensilios* (Abbagnano, 1961: 1169). El uso está orientado racionalmente a la consecución de un o unos fines determinados. Por *fin* o *finalidad* entenderemos aquí al término, cumplimiento y propósito de una actividad humana (Cfr. Abbagnano, 1961: 555s). La teoría de la función en arquitectura o el *enfoque funcional en teoría de la arquitectura* aborda la configuración efectiva de las formas arquitectónicas de acuerdo con operaciones, usos y finalidades explícitos, observables y racionales.

Para implementar teóricamente el abordaje de la función en el estrato del uso deberemos abstraer de la forma arquitectónica una configuración específica que denominaremos *figura de uso*. Observaremos que, por una parte, el uso difiere cualitativamente de la simple operación mecánica tal como el asir, tirar, empujar, rotar... Usar algo implica una estructura compleja y secuencial de manipulaciones y operaciones mecánicas: piénsese en el conjunto de operaciones que ejercitamos al sentarnos a comer, por ejemplo. En el curso de la actividad, desarrollamos en el espacio y en el tiempo una sucesión compleja de operaciones ergonómico- mecánicas. Pero el uso del espacio que destinamos a tales efectos, la disposición del equipamiento y los utensilios específicos, el orden impuesto a los insumos en el espacio y en el tiempo y la arquitectura de los rituales y los gestos conforman una estructura significativa que trasciende el orden de las operaciones específicas y ofrecen,

como estructura, un valor sintético que es más que la simple suma o agregado de operaciones simples.

Por otra parte, también observaremos que las formas en arquitectura, en un abordaje funcional, son formas concebidas y destinadas a cumplir ciertas finalidades. Pero nos cuidaremos aquí de confundir las determinaciones finales que hacen a la síntesis superior de la forma de la arquitectura de las configuraciones que ajustan ciertas características de la forma con el uso efectivo. A efectos de una conceptualización precisa y rigurosa, el análisis funcional tiende a develar el ajuste relativo entre una disposición funcional operativa y una operación concreta; otro es el compromiso entre una figura de uso con una correspondiente estructura ritual de uso; otra adecuación, en un plano jerárquico superior, es el ajuste sintético cabal entre la forma arquitectónica y su finalidad.

El arquitecto tiene como misión concebir, desarrollar y construir materialmente la forma del componente material del habitar humano. En el análisis funcional domina la idea —que debería ser una hipótesis a verificar— que entiende la determinación de la forma como un ajuste con una suerte de contraforma o molde. Así, la *buena forma* de un picaporte es aquella que corresponde a la oquedad de la mano al asirla; la *buena forma* de una alcoba concuerda con el ritual de uso al descansar; la *buena forma* del edificio en su conjunto y en la totalidad de sus determinaciones, ajusta con su finalidad. Recordemos aquí el arte de la cerámica, en donde el artesano configura con sus taseles el molde preciso que alojará la materia plástica, y de esta manera la forma final del objeto quedará determinada por la superficie de íntimo contacto con la horma.

En la instancia en donde la arquitectura es un *medio* instrumentado para un uso, el arquitecto se interroga, específicamente, sobre el *para qué* de las figuras de uso. En consecuencia, responde a esta cuestión con determinaciones precisas sobre el artefacto arquitectónico en lo que toca, punto por punto, con aquellos rituales que dan forma a la actividad humana del uso. La teoría arquitectónica de la función de uso se relaciona aquí íntimamente con una antropología de los

rituales cotidianos del habitar. En fin, de la forma arquitectónica se pueden extraer metódicamente, los conjuntos de configuraciones que ajustan funcionalmente a los rituales de uso, allí donde se encuentre el contacto íntimo y ajustado entre estos rituales y las figuras de uso arquitectónicas.

### **El *para qué* de las figuras de uso arquitectónicas**

Los usos del espacio arquitectónico se estructuran como rituales, esto es, secuencias recurrentes de acciones, conductas y producciones social y culturalmente condicionadas. Estos rituales interactúan constantemente con la forma arquitectónica y se ajustan a ella en el espacio y en el tiempo. El habitar humano articula diferencialmente los espacios según las distintas funciones según una disposición que destina a cada cosa o evento su lugar y, a la vez, equipa y dispone cada lugar para alojar cada cosa o evento. Contemplado cada ámbito señalado por su destino de usos, los rituales de uso son la contraforma que ajusta con la figura de uso de cada ámbito.

Cuando analizamos la operación de un utensilio podemos concentrar nuestra atención en los mecanismos ergonómicos y mecánicos que describen con precisión la función operativa del útil en correspondencia con su disposición funcional, esto es, con la figura específica que se recorta de su forma para hacer posible esta operación. Pero para analizar un uso habitable es preciso trascender el mecanicismo de la operación, sea esta simple o compleja. El uso supone estructuras que sólo pueden ser abordadas con rigurosidad por una antropología de los rituales cotidianos. El análisis funcional de los usos habitables deberá entonces confrontar y ajustar mutuamente las disposiciones arquitectónicas de los equipamientos, las magnitudes, proporciones y escalas de las cosas, por una parte, con la disposición de los cuerpos de los sujetos, sus relaciones mutuas, las envolventes de sus actividades, los alcances y holguras de sus gestos.

Una vivienda contemporánea, observada desde el punto de vista funcional, dispone una articulación recurrente de

ámbitos diferenciados. Estos ámbitos —estares, comedores, cocinas, baños, dormitorios— agrupan ciertas estructuras de usos, disponen con un cierto orden los elementos de equipamientos y útiles, y condicionan su figura de uso con sus magnitudes más o menos holgadas, con sus proporciones más o menos armónicamente relacionadas y su escala conforme a la actividad social desarrollada. El análisis funcional de las distintas figuras del uso debe considerar, como formas y contraformas, los tipos constructivos con los rituales efectivamente desarrollados cada uno de estos ámbitos.

Examinemos brevemente y de modo comparativo dos ámbitos funcionales distintos. En un dormitorio se agrupan los usos del descanso profundo con la interacción sexual e íntima, los rituales de cambio de vestimenta, las alternancias de los momentos de actividad social con los del reposo. El o los lechos dominan la composición del equipamiento, a lo que se agregan mesas auxiliares y guardarropas. Dispone el espacio de ventanas más o menos amplias que se instrumentan alternativamente para la ventilación e iluminación, tanto como la relativa clausura térmica y el oscurecimiento. En las superficies proliferan los tejidos: cortinas, acolchados y aún alfombras que absorben el sonido. Las magnitudes suelen permitir, de manera más o menos holgada los recurrentes itinerarios del uso y las sucesivas estancias diferenciadas. Las proporciones del espacio tienden a armonizar con la composición de los lechos y sus espacios adyacentes. La escala, en fin, se adecua al carácter reservado e íntimo de una estancia en donde es raro que se reúnan más de dos personas.

Por otra parte, en el cuarto de baño se agrupan los usos de la limpieza y arreglo corporal con aquellos implicados por la eliminación fisiológica. Existe una rígida composición de los elementos de equipamiento fijados a los paramentos y a las redes sanitarias. Frente a la flexibilidad u holgura funcional de los útiles del dormitorio, los elementos de equipamiento en un baño suelen ser mucho más específicos y *ad hoc*. Es frecuente que carezca de ventanas propiamente dichas, sustituidas por rejillas de ventilación y, en general el uso del ámbito supone

depender de la iluminación artificial. Las superficies suelen ser tersas y duras y reverberan el sonido de una manera particular. Las magnitudes son mucho más ajustadas a la presencia de una sola persona a la vez. Las proporciones suelen concertarse a las condicionantes del equipamiento fijo y a las diferentes figuras de uso y operación. La escala refleja el carácter íntimo personal del ámbito.

Las figuras del uso de los ámbitos arquitectónicos se determinan en las respuestas disciplinadas al *para qué* de las formas. Y las respuestas responden, en lo fundamental a dos extremos: en una alternativa, los rituales y las cosas encajan en lugares *ad hoc*, alojados en una suerte de *estuche*; en otro extremo, los gestos y los equipamientos se disponen, de forma más o menos holgada o flexible en una suerte de *caja*. Entre estos dos extremos, la forma efectiva de los ámbitos arquitectónicos despliega toda su posible variedad, enmarcando de modo concreto y eficaz las figuras de uso, volviendo real, efectiva y manifiesta su utilidad.

## **La finalidad en arquitectura**

El fin de la arquitectura, primero y último, es la forma producida por su arte. La forma arquitectónica, como resultado de un complejo proceso productivo, tiene en su constitución esencial el fin impuesto por la intención primera de transformación espaciotemporal de lo real. El fin o propósito en la forma arquitectónica es uno y lo mismo que la intención originaria, con su designio teleológico. Por teleología entenderemos aquí la disciplina filosófica que indaga, de modo específico, en las determinaciones primeras y últimas *de aquellas cosas que produce el hombre*. Este enfoque arquitectónico y teleológico se distinguirá, entonces de la filosofía que especula sobre las causas finales y naturales de todas las cosas, para abordar en exclusiva las causas finales y humanas de las cosas hechas por el hombre, todo aquello que cae, legítimamente, bajo el término y concepto de *artefacto*.

Si para el tratamiento riguroso y sistemático de las figuras de uso en arquitectura apelamos al necesario auxilio de la antropología, cuando nos interrogamos sobre la finalidad en arquitectura deberemos trascender esta disciplina para buscar rigor, método y disciplina en la filosofía. Deberemos invocar entonces un examen sistemático de aquella región del pensamiento que indaga en el producir humano. Podría muy bien caracterizarse esta disciplina como filosofía del arte, si no fuera porque —en la ideología aún dominante en la actualidad y en nuestra civilización— el «arte» es un término que sólo alude a una porción muy restringida de todo aquello que el hombre efectivamente produce. Otra posibilidad sería la de desarrollar en profundidad una antropología propia del *homo faber*, pero sospecho que, a poco que se avanzase, se podría advertir que la magnitud trascendente de los problemas planteados desbordarían ampliamente su marco.

En cualquier caso, la interrogante más acuciante para cualquier arquitecto, la cuestión de la forma, de la forma arquitectónica debida, *sabia, correcta y magnífica*, es tema de una teleología: en definitiva, la pregunta legítima es, en el fondo, acerca del *por qué* de la forma. La teoría de la función en arquitectura no puede coronarse de otro modo en pos de respuestas racionales a esta cuestión. Ciertamente, la forma arquitectónica no es azarosa o caprichosa ni puede resplandecer de un puro conjuro mágico del talento infrecuente. La buena arquitectura puede cumplir con sus legítimas finalidades de acuerdo a arbitrios razonables. La teoría funcional de la arquitectura debe rematar su camino indagador con la configuración de una teoría rigurosa de la finalidad.

### **El *por qué* de la forma arquitectónica**

*El objetivo final del diseño es la forma*, afirma con ejemplar contundencia y concisión Christopher Alexander en su *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. El diseño es una actividad humana teleológicamente condicionada; se origina en un propósito y tiende a rematarse en una meta objetivo. Podemos

constatar en los hechos que, en todo proceso humano de producción y más allá de su logro relativo, el artefacto contiene en su forma el signo cabal de su propósito. También podemos observar que la concatenación de operaciones que ligan como una única entidad el propósito y el fin no obedece, *en el modo humano de producir*<sup>4</sup>, a un orden necesario, sino absolutamente contingente. No existe *una* manera de producir una obra maestra en arquitectura: hay colegas con talento y fortuna para encontrar, de todos los posibles, un modo particular de lograr la síntesis de la forma.

La actividad arquitectónica se manifiesta concretamente en transformaciones de lo real: allí donde la realidad muestra una continuidad espacial y temporal, el obrar humano inserta un orden articulado unificado por un propósito anticipado por la conciencia y el deseo. Si se inquiera *por qué* las cosas se desarrollan de este modo y este *por qué* se entiende como causa eficiente, la única respuesta posible radica en la condición humana en su existir habitando. Por obra de la propia transformación, la condición humana en su determinación esencial impone a la forma resultado su fin. Al menos en el seno de la teoría funcional en arquitectura, las determinaciones totales de la forma y las determinaciones totales de la finalidad, coinciden punto por punto y, en definitiva, son indistinguibles desde un punto de vista riguroso.

Mientras que la disposición operativa de un útil y la figura de uso son *aspectos* de la forma, desagregables sistemáticamente por el análisis de la función operativa o el examen de la función de uso, la forma arquitectónica no puede entenderse, en su integralidad si no es en una magnitud coextensiva con la de su finalidad. En el estrato superior jerárquico del examen funcional de la forma arquitectónica, forma y finalidad se identifican —y refieren— mutuamente. La respuesta resolutive a la pregunta del *por qué* de la forma arquitectónica es la identidad plena de la forma y la función final.

---

4 A diferencia del obrar *demiúrgico*, esto es, el de Dios Constructor del Mundo, que no sustrae nada a la plena necesidad de la Naturaleza.

En toda obra arquitectónica lograda tendemos a observar una identidad tal entre la forma y la finalidad: esta feliz adecuación entre la forma aparente y el propósito puede aparecer como el efecto de una concatenación necesaria de causas y efectos. Sin embargo, sabemos en todo momento que toda obra, por su humano origen, es siempre contingente. Una posible respuesta a esta aparente antinomia es que en la obra lograda encontramos revelada ante nuestra conciencia, históricamente configurada, un grado de acuerdo superior y relativo entre la forma arquitectónica críticamente percibida y la contraforma de su finalidad reflexivamente concebida. En los casos del logro arquitectónico sólo nos encontramos con aquello que, en un cierto contexto histórico, podemos equiparar mediante un juicio de valor a aquello que es hecho de la Naturaleza o del Demiurgo.

### **Las figuras de uso en arquitectura y la forma arquitectónica**

*Funcionalismo es un término que significa un punto de vista frente a la arquitectura. No existe ninguna definición simple del concepto que merezca la aprobación de todos. La premisa de que la forma debe seguir a la función se convierte en principio rector para el arquitecto, pero también constituye un patrón para medir a la arquitectura. Por consiguiente, el funcionalismo es un valor. El estudio de las bases del funcionalismo en la arquitectura involucra el problema más amplio del valor del uso y, específicamente, el del lugar que corresponda a la adecuación en la belleza.*

(De Zurko, 1957: 15)

A lo largo de estas líneas hemos pretendido desarrollar un esbozo de teoría funcional en arquitectura esquivando conscientemente el tratamiento de la conocida fórmula *la forma sigue a la función*. La principal razón para nuestra actitud es que esta premisa constituye, de hecho, un obstáculo epistemológico para el desarrollo de la teoría de la función en arquitectura.

No nos ocupa aquí la eventual defensa del funcionalismo si por tal se entiende *un punto de vista frente a la arquitectura*. El compromiso de la reflexión con la operación, el uso y la finalidad en arquitectura no dependen de la opinión subjetiva o la ideología del arquitecto, sino que se origina en el compromiso que la propia arquitectura tiene con la utilidad.

Partiendo de la base que la reflexión sobre la función no es facultativa, sino obligatoria, entenderemos que la famosa premisa no tiene por qué ser un principio rector para la actividad del arquitecto, sino que este, en algún momento de la elaboración teórica propia deberá examinar las categorías de función, operación, uso y finalidad con especial atención. Esta especial atención a la función no puede ser asumida con rigor epistemológico si se adopta una proposición que es, en el fondo, inconsistente.

Carece de sentido la oposición entre la forma y la función, en primer lugar, porque no se explicita adecuadamente en qué nivel de análisis se le aborda. En segundo término, la fórmula encubre las relaciones entre las formas y las contraformas que las originan efectivamente, por una parte, y las funciones operativas, de uso o de finalidad y sus configuraciones que adoptan como fenómenos observables, por otra.

También carece de sentido formular una secuencia o relación causal entre la función y la forma: la función es efectivamente observable en tanto configura su forma, forma y función se identifican por su ajuste mutuo, no por causación. A efectos de explorar con rigor la interacción forma-función deberá, necesariamente, examinarse cada una de las determinaciones particulares que adoptan, respectivamente, los aspectos de la forma y las configuraciones de la función.

A estos efectos, la teoría de la función en arquitectura cuidará de diferenciar el uso, las figuras del uso, las estructuras funcionales del uso y el valor de uso resultante de su ajuste mutuo, de la forma y de la función entendidas en sus determinaciones plenas. El uso, como relación forma-función específica tiene un rango propio de desarrollo, acción y ajuste. A consecuencia de ello, el valor de uso no se predica sobre la

*forma*, si por esta última entendemos la configuración de las cosas del modo más pleno y final. La forma arquitectónica es un *continente* de figuras de usos, mientras que, en sí misma, se sintetiza en su finalidad. A su vez, la finalidad trasciende sintéticamente el agregado de estructuras funcionales de los usos y sólo de esta manera ofrece una contraforma efectiva.

Cuando entendemos a la forma arquitectónica como fin no estamos cultivando necesariamente ni una ideología *formalista* ni menos aún una ideología *funcionalista* de signo presuntamente contrario. La tentativa de una teoría no ideológica de la función nos lleva a desmarcarnos por igual del antagonismo aparente de puntos de vista sobre la arquitectura. Intentamos reconocer en el ajuste funcional, no ya un valor, sino tres modalidades diferentes de valor: la adecuación operativa de los útiles, la utilidad óptima de las figuras arquitectónicas de uso y el ajuste superior de la forma arquitectónica con su finalidad. Estas líneas sólo aspiran a desbrozar el camino que conduzca a esclarecer el lugar propio que, en arquitectura, tiene la adecuación en la belleza y en el logro artístico específico.

## **Bibliografía**

- ABBAGNANO, NICOLA (1961). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- ALEXANDER, CHRISTOPHER (1966) *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1973
- DE ZURKO, EDWARD (1957) *La teoría del funcionalismo en arquitectura*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958



## **El territorio, el paisaje y el pago**

---

### **Examen de algunas ideas previas**

Al proponernos examinar bajo un marco global unitario al territorio, al paisaje y al pago, constituimos en principio una mirada dirigida a los lugares habitados, a porciones de espacio en donde el hombre vive. Los tres términos apuntan hacia un mismo objeto, el que, en cada perspectiva particular, ofrece distintos aspectos que será necesario explorar. *Territorio, paisaje y pago*, entonces, suponen diferentes visiones de lugares indicados todos ellos por el habitar del hombre.

El lugar, para Denise Lawrence, *«Es un espacio que se vuelve significativo por la ocupación o la apropiación humana; es un concepto cultural fundamental para describir las relaciones de los seres humanos con su ambiente»* (Lawrence, 1997). Aquí se habla de espacios que adquieren una peculiar textura de signos de la presencia humana en sus emplazamientos concretos: lugares entonces identificados, ocupados, apropiados, transformados y, en definitiva, producidos por la específica constitución espacial de la existencia humana. Existimos constituyendo de un modo concreto un aquí en un ahora, poblando de acción los escenarios, produciendo (nos) el sitio que nos contiene.

Indagar en el territorio, el paisaje y el pago implicará, de este modo, explorar la sustancia arquitectónica íntima de nuestro habitar, esa *substantia* sin la cual ninguna arquitectura es siquiera concebible. Es posible sospechar que algo peculiarmente importante de la naturaleza profunda de la arquitectura anide precisamente en la experiencia humana del lugar habitado como territorio, como paisaje y también como pago.

## El territorio

El término *territorio* designa un área definida signada por su posesión y dominio por parte de personas, organizaciones o estados. El antecedente latino *territorium* hace mención a la tierra emergida, aunque en la actualidad el concepto de territorio comprende las aguas, el subsuelo y el espacio aéreo de un área delimitada que tiene un contorno trazable sobre la superficie de la Tierra.

El signo principal que denota al territorio es el *imperium*, el dominio, la extensión física del poder político. Los confines del poder trazan los límites figurales, que dibujan sobre la comarca el contorno que cierra y define el territorio. Se constituyen sobre estas trazas las fronteras que son simbólica y concretamente, *frentes* de ataque y defensa. Este signo principal configura entonces en la piel de la superficie terrestre una especial proyección humana y social sobre su espacio continente.

Toda vez que el territorio es materia de experiencia y reflexión, de vivencia y representación, se manifiesta y se le somete a la acción práctica y productiva a través de la herramienta del mapa. El mapa, en efecto, es el resultado de una doble proyección del hombre sobre la superficie habitada de la tierra y del dominio —cognoscitivo, práctico y productivo— de la conciencia sobre una otra superficie, manejable y portable. El mapa implica una mirada demiúrgica<sup>5</sup> sobre la faz terrestre y surge de la interposición de un plano al alcance de la mano. A la vez, el mapa es una de las manifestaciones concretas de la

---

5 Esto es, propia de los dioses que dominan el mundo por ellos creado.

característica que denota André Corboz: *no existe territorio sin la imaginación del territorio.*

Es mediante la disciplina geográfica y con el auxilio de la cartografía precisa que el territorio se va imaginando, dominando y produciendo como efectiva construcción de la habitación humana. A la realidad física del relieve se le vincula su imagen figurada en el pensamiento, al escenario de la acción se le asocia el proyecto estratégico del dominio eficaz, al producto de la interacción de las fuerzas de la naturaleza se le yuxtapone la capacidad de transformarlo con la extracción, el cultivo y el poblamiento.

El territorio entonces no puede confundirse con la mera tierra o con el suelo encerrado en sus confines. El territorio es la porción concreta de la Tierra que efectivamente se está habitando, alcanzada en sus límites por el poder de imaginarla en el pensamiento, por el poder de actuar autónoma y responsablemente y, sobre todo, por la capacidad de producirla como construcción humana en el espacio físico. El territorio es el espacio poblado por el poder, es un concreto escenario político.

El territorio se constituye con las marcas efectivas que el habitar humano imprime sobre el relieve terrestre. No debe confundirse entonces el territorio con la tierra, ni con el suelo. El territorio es la tierra marcada por el dominio humano en todas sus escalas y afectaciones concebibles. La estructura significativa de tales marcas es la impronta política del habitar en un emplazamiento dado. Como impronta política expresa de suyo un orden.

El ordenamiento territorial es la directiva transformadora consciente que intenta interpretar el orden preexistente del territorio y que busca conducirlo en pos del interés general. Constituye una disciplina científica y políticoadministrativa que aspira a la ocupación racional y al uso adecuado del suelo. El territorio, expresión física y humana de la habitación, es objeto entonces de ordenación consciente toda vez que el dominio político consigue un estadio maduro en su constitución.

El territorio configura de modo positivo una arquitectura. Es una arquitectura de naturaleza política: tanto el esplendor de

la racionalidad del poder así como sus miserias, imprimen claramente sus improntas en el territorio efectivamente habitado por una comunidad. El territorio, con sus luces y sus sombras, es la expresión y también la sustancia del imperio del poder social sobre la porción del ambiente terrestre particularmente sometida por una soberanía.

## El paisaje

Entendemos por *paisaje* una extensión territorial percibida efectivamente y de un modo unitario desde un sitio dado. La unidad del paisaje radica en su carácter de *escena* ofrecida a una percepción situada efectivamente en sus confines territoriales. Si bien en nuestra civilización predomina notoriamente la percepción visual —con lo que todo paisaje supone una perspectiva—; en realidad, el paisaje se percibe con una síntesis plural y compleja de datos sensibles: el oído, el tacto, el olfato y la cinestesia aportan lo suyo. El paisaje supone un percepto complejo y no obstante constituye una unidad de síntesis.

El paisaje, de este modo, no es simplemente el referente objetivo que impresiona nuestros sentidos, sino que, de un modo concreto, es el percepto efectivo construido en la interacción de la escena objetiva y la percepción subjetiva. En otro lugar hemos caracterizado el paisaje como una *estructura vincular objetiva-subjetiva de naturaleza ambiental*. Así como el territorio constituye una estructura vincular objetiva-subjetiva caracterizada por la categoría del dominio, el paisaje constituye otra estructura vincular signada por la categoría de la percepción.

La percepción de la escena implica de suyo una indagación, a la vez que una descripción y una producción. La percepción de lo real en el paisaje supone una compleja relación cognoscitiva que indaga en su objeto y que produce una imagen positiva como resultante. Mientras que la mirada sobre el territorio nos separa para constituir la distancia capaz a nuestra escala de la relación de dominio, la mirada sobre el paisaje se ajusta y reajusta para constituir lo real en una escena, para adecuar la

profundidad de nuestra percepción, sin que esta dimensión nos separe, sino que mantenga nuestro «estar ahí».

El ajuste escénico de la profundidad de la percepción es funcional a nuestra condición tanto epistémica cuanto sentimental del paisaje. El conocimiento del paisaje no deja nunca de implicarnos. El paisaje constituye nuestra presencia contempladora como componente ineludible. El paisaje se constituye en concurrencia con la disposición espacial precisa de un *aquí*, desde donde es preciso y necesario reconocer su unidad y expresión característica.

El paisaje es un escenario habitado. Es frecuente que el cuadro pictórico del paisaje presente una escena en donde el componente humano esté aparentemente ausente. Esto conduce a la creencia equívoca que asimila el paisaje a la escena «natural». Sin embargo, la constitución misma del cuadro, aún antes de que en él se plasmen las pinceladas, implica la presencia humana del contemplador. El paisaje más prístino se ve habitado precisa y fundamentalmente por la contemplación.

Los pintores han tenido el destacado papel de cultivar nuestras miradas sobre el paisaje: el paisajismo navega desde la representación pictórica hacia el modelado estético del jardín, el parque y el prado. El diseño del paisaje le debe mucho por cierto a la labor sensibilizadora del pintor de paisajes. Pero también debemos asumir que el paisaje efectivamente habitado tiene la naturaleza propia de una arquitectura. El paisaje, entonces es objeto natural de un acondicionamiento arquitectónico que desvela sus líneas maestras, que compone los tránsitos, que adecua aquí y allá los rituales no ya sólo de la pura contemplación, sino de la fruición habitable.

El paisaje también constituye una arquitectura. La arquitectura que es el paisaje tiene una naturaleza íntimamente ligada a la condición estética del hombre, en la medida en que esta condición supone el coronamiento sintético de la experiencia del habitar y de la labor de transformación ambiental que esta supone. La gloria del paisaje habitado expresa el logro arquitectónico conseguido por la habitación humana de la región ambiental que le ha sido confiada.

## El pago

Para los hispanoparlantes —particularmente los rioplatenses— el territorio efectivamente habitado, el paisaje dominado por la identidad del sujeto que lo tiene como propio, configura un *pago*. Se trata de una herencia del latín *pagus*, que denota al *país* en su dimensión territorial y paisajística toda vez que se la entiende como el marco necesario de una situación original de aquerenciamiento y habitación. No se restringe a una porción abstracta de la superficie terrestre, ni a una porción territorial perceptible desde un punto de vista episódico, sino que refiere a la integración cabal de la experiencia vital de la habitación del espacio.

La experiencia originaria del habitar, desarrollada en el tiempo en que se adquiere conciencia de sí mismo en la exploración del espacio propio configura al pago como síntesis superior. Síntesis concreta, inalienable y entrañable, porque no afecta exclusivamente un *afuera* del hombre, sino que se origina en el tránsito constante entre el interior de la conciencia y la región extracorporal del hábitat. El término pago es el recurso conceptual y lingüístico que otorga a la habitación humana la dignidad del nombre propio.

El pago constituye la síntesis concreta de la proyección de la identidad del sujeto habitante sobre el espacio que le es propio, sobre el lugar que habita. El pago, por tanto, es inalienable de la experiencia habitable del sujeto que ha desarrollado su propia existencia en la construcción morosa de la legítima apropiación de su lugar en el mundo. Por ello, el *pagano* es aquel sujeto reconocido fundamentalmente por su condición de morar, a su modo, su lugar. El pago también es una síntesis entrañable, porque se porta en la memoria, porque la distancia espacial y temporal que puede interponerse de hecho suscita en el sujeto una nostalgia esencial.

El conocimiento del pago es tan absoluto y a la vez tan problemático como el que un sujeto tiene de sí mismo; la geografía y la historia de un pago son el espejo de aquello que los angloparlantes designan con la palabra *self*. Como un estuche, el pago aloja las prácticas y les confiere un sentido que

no podrían tener en otro emplazamiento. El pago es el producto esencial, primero y último del habitar efectivo, del protagonismo de un concreto aquí y ahora. La configuración efectiva del pago no se debe ni a una ciencia, ni a una técnica, ni a un arte particulares, se *siente* en la peripecia total del vivir.

El voz pago tiene ciertas resonancias rurales, que resultan equívocas, porque su sentido originario es históricamente anterior a la escisión nítida entre la vida urbana y la vida en el campo. El *barrio* ciudadano también es un pago. En realidad, la sustancia propia del pago trasciende las caracterizaciones ya urbanas, ya campesinas. La sustancia del pago reside en su condición esencial de originario lugar en el mundo, el lugar en que la autoconstrucción de la persona ha ocurrido, o, como lo afirma el propio lenguaje corriente, *ha tenido lugar*.

Examinado con cierta atención, el pago revela ciertas disposiciones, ciertos ordenamientos, ciertas proporciones sutiles que afectan simultáneamente la calidad del espacio así como a la constitución de la personalidad que lo habita. Tanto los cuerpos y sus acciones, las distribuciones de las cosas del vivir y las estructuras recurrentes de la cotidianidad ajustan con la especialidad del pago.

El pago, en todos y cada uno de sus pormenores, constituye la más sutil y entrañable de las arquitecturas. La forma efectiva de esta arquitectura coincide punto por punto con la identidad del habitante, con su apropiación legítima del lugar, con la inalienable condición humana de existir situado en el espacio tanto como en el tiempo. La arquitectura efectiva del pago constituye la síntesis necesaria entre la condición propia del sujeto y de sus circunstancias en mutua e identificante interacción.

## **Una arquitectura humanamente sustentable**

En los tiempos que corren, se extiende el conjunto de ideas críticas al ambiente que efectivamente habitamos. Son tiempos de desasosiego y expectativa: proliferan las trabas al desarrollo, el deterioro ambiental y los fenómenos críticos de la

pobreza y la exclusión social. Hay una arquitectura en el mundo que habitamos, configurada tanto por las transformaciones deliberadas debidas a la intención y a la acción transformadora, así como por la trama vincular que une a la humanidad en su solar. Esta arquitectura dista mucho de ser satisfactoria y esta caracterización nos lleva a aspirar a una alternativa deseable, posible y realizable: una arquitectura global humanamente sustentable.

Hemos visto que la arquitectura del territorio habitado es la expresión del dominio político de las gentes y del espacio. Aspirar a un territorio humanamente sustentable significa poner a disposición de la sociedad una racionalidad en el ejercicio del poder sobre el espacio. Sociedad ésta que deberá solucionar política y económicamente sus antinomias para expresar, en el mapa de su territorio, el imperio de un orden legítimo, consciente de sus acciones y resultantes y, en definitiva, integrador superior de los intereses, potencias y capacidades productivas de sus integrantes. Suena a utopía, es verdad, pero no es menos cierto que, proyectándonos al inquietante futuro, *quizá no haya otra alternativa* que construir esta utopía.

También antes hemos considerado al paisaje como una arquitectura: un orden configurado entre el contemplador y la escena ambiental. Sólo resta abogar por la plena reivindicación de la condición estética del hombre, no considerada fruto de una cierta mirada específica, sino como la perceptiva síntesis de todas las perspectivas particulares. La legítima fruición del paisaje antes que un lujo del ocio del contemplar es, fundamentalmente, la coronación por síntesis de la percepción del vivir en un lugar dado. Un ambiente disfrutado es una arquitectura del lugar humanamente sustentable en lo que le concierne específicamente: la percepción totalizante del sí mismo en el lugar que ocupa.

Pero sospecho ahora que las arquitecturas del territorio y del paisaje no podrán consumarse plenamente desprovistas del fundamento de la entrañable arquitectura íntima y sutil del pago. De alguna manera habrá que resolver la aparente antinomia de buscar el sólido fundamento arquitectónico en la sutil

y evanescente sustancia constituyente del pago. Pero, pensándolo bien, ¿habrá acaso sustancia arquitectónica más esencial que la trama de vínculos profundos que ligan a los hombres con sus lugares?

### **Bibliografía**

CORBOZ, ANDRÉ (1983) «El territorio como palimpsesto». En revista *Diógenes* N° 121, México, UNAM.

LAWRENCE, DENISE (1997). «Lugar» en Barfield, Thomas (Ed.) (1997) *Diccionario de antropología*. Siglo Veintiuno, México, 2000.



## **Acerca del patrimonio arquitectónico**

---

### **El Día del Patrimonio**

En nuestro país, propiciado por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), se celebra cada año el denominado Día del Patrimonio. En esta oportunidad, ciertos edificios de la ciudad se abren especialmente a la visita contemplativa del público. En gran medida es una celebración y puesta en valor de la arquitectura histórica: las autoridades promueven activamente los valores arquitectónicos e históricos de un cierto número de inmuebles y lugares. Se considera que lo ofrecido a la percepción del público es parte singularmente señalada del patrimonio cultural de nuestra comunidad.

Es un día de fiesta: se detiene por un momento la vida cotidiana de la ciudad y los ciudadanos nos permitimos cambiar nuestra actitud habitual y accedemos a ciertos edificios y sitios que normalmente sólo se abren, en los días corrientes, a las personas que los habitan o frecuentan por razones particulares. Si bien es usual que se exhiban especialmente ciertos objetos tenidos como valiosos, así como que se brinden espectáculos y muestras, en general las actividades de este día implican, en sustancia, distintos paseos atentos por edificios y lugares.

En esta ocasión se pone de manifiesto una ritualización social de una puesta en valor de ciertos objetos urbanos, una vez que se propone una mirada, una exploración más detenida que la habitual. Los ciudadanos nos damos la oportunidad de contemplar los edificios y lugares, los continentes y los contenidos. Para los celebrantes de estas actividades, la ocasión es propicia para un encantamiento subjetivo y colectivo: participamos, con todos los matices particulares concebibles, de una experiencia comunitaria. Aquí se disponen en muestra viva, considerados por nuestro entendimiento, nuestra razón y nuestra facultad de juicio distintivo, algunos de los emergentes del cuerpo de bienes culturales de nuestra comunidad. Estos vínculos sujeto-objeto construyen en la conciencia social las ideas concretamente ejemplificadas de patrimonio, de bien cultural, de valores arquitectónicos e históricos.

Estas experiencias, convenientemente difundidas en el cuerpo social, permiten atisbar que nuestro entorno habitual prolifera en valores, tanto los ya reconocidos como los que necesitan una operación de reconocimiento y rescate aún pendientes. El patrimonio arquitectónico es una manifestación concreta de los valores propios de una cultura, una identidad y una memoria sociales. Es preciso indagar metódicamente en el cultivo arquitectónico (teórico, práctico y artístico) del patrimonio que está aún por descubrir en la vida de nuestras ciudades.

### **Sobre el valor en arquitectura**

Por *patrimonio arquitectónico* puede entenderse el valor social del conjunto de aquellos bienes constituidos por edificaciones o transformaciones habitables, tanto consideradas como unidades o conjuntos. Este valor social suele estar referido, en forma más o menos compleja, por determinaciones particulares tales como los valores urbanísticos, culturales, históricos, artísticos, técnicos o aún sentimentales o emocionales. El patrimonio arquitectónico forma parte del patrimonio cultural, aunque el primero refiere principalmente a los fenómenos que

dan forma a la identidad y la memoria de un emplazamiento y de aquellos que lo habitan.

Existe otra idea, diferente pero convergente con el sentido actual de la locución *patrimonio arquitectónico*: es la del *acervo monumental*. En su significado originario, un monumento es una estructura escultórico-arquitectónica cuya función principal es la rememoración de un personaje o acontecimiento relevante. En la actualidad también son monumentos aquellas estructuras en que la memoria y la identidad social han devenido en función principal de la asignación de valor histórico.

Considerados en su integralidad, los hechos arquitectónicos son bienes u objetos con valor tanto material como inmaterial. Son valores materiales los referidos concretamente por la estructura constructiva y son valores inmateriales los que tocan a la identidad y memoria sociales. Vistas las cosas un poco más de cerca tanto los valores materiales como los inmateriales suelen mostrarse de manera compleja y variada. En efecto, el valor urbanístico de un bien arquitectónico puede o no coincidir con su valor artístico arquitectónico propio: el caso del Palacio Salvo puede ser un ejemplo. Quizá sea discutible su calidad arquitectónica intrínseca, pero parece claro que su protagonismo en el nacimiento de la Avenida Dieciocho de Julio puede concitar amplios consensos. También es posible que un resto ruinoso pueda contener efectivamente un defendible valor histórico y sentimental, en conflicto con su pobre constitución constructiva, que puede volver a su adecuado mantenimiento una tarea demasiado onerosa.

La consideración de los bienes arquitectónicos se ve atravesada por todos los compromisos axiológicos. Se discute en el plano objetivo cuando se atribuye a la estructura construida un referente de valor intrínseco. También se disputa en un plano subjetivo cuando se enfrentan distintos colectivos sociales que asignan diferencialmente diversas escalas de valor. En este caso, resulta decisiva la valoración social hegemónica en el plano social, y especialmente, en el político. También se confrontan axiológicamente las propias escalas de valor:

urbanísticas, arquitectónicas, escultórico-artísticas, históricas y sentimentales.

El patrimonio arquitectónico debe considerarse como la composición sintética del valor sociocultural de la arquitectura propia de un colectivo. Su magnitud se expresa en la intensidad global de todo su conjunto orgánico en correspondencia con el arraigo y profundidad de la valoración social. El patrimonio arquitectónico no se compone de cosas, sino del producto complejo de su valor. El acervo monumental se constituye en forma diferente. En éste se suman y articulan las instancias particulares de aquellas realizaciones que buscan fijar en el paisaje ciudadano ciertos gestos, comparables a las instancias de escritura, que refieren intencionalmente a la identidad y la memoria histórica.

### **Valor material y valor inmaterial**

En todo bien coexisten valores tangibles y valores intangibles. Partiendo de la idea general que todo valor radica esencialmente en un cierto vínculo axiológico entre un sujeto y un objeto dados, los valores tangibles de un bien se refieren en forma relativamente más clara al objeto a través de la percepción sensible directa, mientras que los valores intangibles están referidos por la valoración subjetiva y sus improntas sobre la conciencia subjetiva. El valor de un bien es el producto complejo de la relación de valoración sujeto-objeto, en donde se vinculan efectivamente los aspectos tangibles del valor con los aspectos intangibles. Esta consideración axiológica es especialmente importante en el caso de bienes como los arquitectónicos, los que no se reducen a simples cosas, sino que, en la medida en que, precisamente, constituyen bienes, se configuran como *cosas u objetos valorados*.

En los bienes que tienen como referente objetivo una cosa material se distingue entre los aspectos materiales e inmateriales de su valor. El valor material de un bien es el valor tangible directamente referido por el estado material del objeto, esto es, el valor del trabajo social incluido en la producción de

la pieza, el valor de los materiales que lo constituyen y la medida de incremento positivo o negativo de valor que haya adquirido por el uso o la implementación simbólica. El valor inmaterial de un bien, es, por su parte, el valor intangible directamente referido por la valoración social subjetiva a lo largo del tiempo, en términos de recuerdo e identidad, cultivo y rescate de la memoria y, aún de configuración mítica.

Los bienes arquitectónicos tienen un hecho constructivo referente, configurado como un estado (de conservación, de uso, de valor simbólico). Su valor material radica en el estado material de conservación, la calidad constructiva original, la coherencia histórica en la sustitución de elementos, el valor intrínseco de los materiales y componentes, el valor artesanal del trabajo humano empleado y el incremento o decremento de valor por el uso. Por su parte, los valores inmateriales radican en la valoración social subjetiva de sus funciones principales, la referencia histórica a sus moradores o usuarios, sus valores escultóricos y estéticoarquitectónicos, su condición de objeto testigo de una época, escenario de eventos o personajes memorables o de la figuración arquitectónica de mitos históricos.

### **La memoria, la identidad y el patrimonio**

La constitución de los hechos arquitectónicos como bienes se sustenta de diversos modos, los que pueden caracterizar como *asignaciones, construcciones o invenciones de valor*.

El legado de la tradición, la herencia que cambia de titulares con la sucesión de las generaciones es una transmisión conjunta de cosas y valores que se rearticulan entre sí a lo largo del tiempo. Heredamos de nuestros ancestros bienes, esto es, *cosas-con valor* que sufre una reasignación histórica de valores. Para cierta persona empuñar el escoplo de su abuelo carpintero no es solamente disponer utilitariamente de la herramienta; conservar el recuerdo puede ser mucho más importante y asirlo como emblema puede ser un homenaje adecuado a su memoria, así como un modo específico de investir una identidad.

Distinta es la modalidad de la construcción del valor de un objeto. No se trata aquí de un simple legado de una tradición, sino de una operación de rescate histórico-crítico: el objeto se reconoce inmerso en una circunstancia histórica recuperada por una actitud histórica consciente. En esta modalidad, nuevos valores son adscriptos al objeto, configurando entonces un *bien histórico*, quizá en el cabal sentido de la expresión. Las notas manuscritas de un literato pueden haber tenido quizá un valor meramente funcional para su autor, pero adquieren otros valores críticos e históricos nuevos a la luz de considerarlos una pieza del acervo documental o monumental.

Pero aún existe otra modalidad para constituir un bien: consiste en *inventar* el valor. No debe pensarse necesariamente en alguna superchería: en realidad es una operación frecuente en donde un objeto se considera parte de un relato o mito y se le adscribe un valor por efecto de una simple conexión. Este es el caso de algunas residencias que han sido ocupadas por personajes históricos: lo que se intenta preservar es un referente locativo de la memoria del personaje, más allá de cualquier otra consideración acerca del valor intrínseco del hecho arquitectónico. El valor, en algunos casos es puramente inventado, en la medida en que la impronta del personaje en el lugar es tan débil como para verse reducida a una mención notarial.

De estos modos, se constituyen en el presente el acervo de bienes: en correspondencia con otras tantas modalidades de historicidad. En efecto, cabe traer a este punto de la reflexión las consideraciones de Bernard Lewis en su obra *La historia recordada, rescatada, inventada*.

Lewis distingue la «historia propiamente dicha» de la *historia recordada*. Aquí entenderemos esta última como forma de la *historicidad*. En este contexto, entenderemos por *historicidad* la estructura positiva de relaciones que media y hace posible las mutuas referencias entre la realidad histórica y el discurso historiográfico. Esta estructura emerge entonces entre *lo que ha sido o es* y *lo que se relata o narra*, intermediando de manera efectiva y configurando modos diversos de *hacer historia*,

si por esto se entiende la historiografía. En virtud de ésta, se conforma la *historia recordada* por el recuerdo y la tradición a través de las expresiones concretas de la memoria colectiva. Por cierto, no es la historia en sí misma, ni la historiografía oficial; parece surgir de un mecanismo tradicional de endoculturación y configuración —a medias consciente— de una identidad social

*Más que historia propiamente dicha consiste en una serie de observaciones sobre el pasado en una gama que va desde el recuerdo personal de los mayores hasta las tradiciones vivas de una civilización, contenidas en sus sagradas escrituras, sus clásicos y su historiografía heredada. Puede definirse como la memoria colectiva de una comunidad o de una nación. Aquello que sus gobernantes y dirigentes, sus poetas y sabios, han considerado más digno de recuerdo, trátese bien de un símbolo o de una realidad.*

(Lewis, 1975: 21s)

La *historia rescatada*, en cambio, supone un rescate crítico de lo olvidado. Es la actitud que hace posible la historiografía académica y supone un talante crítico ante el legado de la tradición. Como forma de historicidad, apunta a revelar aquellos aspectos omitidos por la memoria colectiva, tanto por intereses más o menos conscientes, así como por deficiencias en la acuidad en la percepción cognoscitiva de lo real, presente o pasado. Como forma de historicidad, la historia rescatada, para Lewis:

*Se ocupa de acontecimientos, personas e ideas que han caído en el olvido, es decir, que en un determinado momento y por alguna razón quedó borrada de la memoria de la comunidad y que, al cabo de un lapso más o menos prolongado, fue rescatada por la erudición académica.*

(Lewis, 1975: 21s)

Por último, Bernard Lewis describe la *historia inventada*. El término latino *inventio* alude tanto a la *invención* moderna, que se entiende como la constitución novedosa de algo, tanto

como al *descubrimiento* o *hallazgo*, que supone un desvelamiento o revelación de algo preexistente no conocido hasta ese momento. En realidad, si se recupera la ambigüedad original del adjetivo, bien puede entenderse la frontera tenue que adquiere, en su origen mismo, la atribución de sentido histórico al hecho. En efecto, el descubrimiento histórico crítico se acerca, en su origen, con la recreación novedosa de un sentido y un valor contingentes en el presente. La historia inventada, como forma particular de la historicidad, según nuestro autor, es aquella:

*Que persigue una finalidad, un propósito nuevo y distinto de los anteriores. Podrá ser inventada, ya sea en el sentido latino del vocablo o en su moderna acepción, es decir, podrá ser una historia cuyas reconstrucciones e interpretaciones se basen en aspectos recordados o rescatados de la historia, en su defecto podrá ser imaginada*  
(Lewis, 1975: 21s)

El valor de los hechos arquitectónicos, como formas imprevistas de la identidad y la memoria, se asigna, se construye o se inventa en correspondencia con las formas de historicidad de cada caso: como recuerdo, como rescate o como invención. En esta época se ha debilitado en cierta forma la asignación tradicional de valor: los procesos de sustitución y eliminación de viejas estructuras arquitectónicas dominan impulsados por la renovación inmobiliaria, la obsolescencia funcional en plazos cada vez más breves y la presión de la renta del suelo. Frente al desatino de la demolición indiscriminada de testimonios valiosos de la herencia arquitectónica, se han alzado voces y voluntades que, con sensibilidad y activismo sociopolítico, han conseguido detener algunas catástrofes.

A impulsos de estas propuestas, se emprenden actividades de rescate histórico a través de la construcción crítica del valor. No siempre, afortunadamente, la motivación de estas movilizaciones se reduce a meros ejercicios de nostalgia. En los fundamentos más sólidos de algunas iniciativas, existe una verdadera operación de rescate y revisión crítica de la historia tradicional u oficial desvelando valores legítimos para el presente

de la identidad social. Se hace historia entonces, de la manera más positiva, extrayendo las figuras arquitectónicas del olvido y revelando o descubriendo valores históricos genuinos.

Si bien los procesos de rescate van adquiriendo mayor consolidación en la conciencia histórica social, hay que reconocer que todavía son frecuentes operaciones de invención de valor, en correspondencia con visiones de una verdadera historia inventada. Como en cualquier caso limítrofe, habrá que distinguir, con sólidos fundamentos históricos, el valor descubierto o desvelado en lo genuino de lo fantástica o míticamente fraguado. Operación ésta que será siempre delicada, ya que la atribución errónea de valor implica siempre un obstáculo para el reconocimiento cabal del verdadero legado histórico de nuestras comunidades.

### **El patrimonio a descubrir en las ciudades**

En nuestro actual estadio cultural arquitectónico, puede observarse que se consolida una actitud más respetuosa y prudente con respecto a algunas de las preexistencias urbanas. Por fortuna, se reconocen positivamente valores en viejos edificios que se conservan y adaptan criteriosamente a los usos contemporáneos, preservando, potenciando e incrementando el patrimonio arquitectónico de nuestras ciudades. Si tomamos el ejemplo de nuestro Teatro Solís, no puede haber ninguna duda razonable sobre la encomiable operación de restauración, acondicionamiento y puesta en valor funcional y simbólico que ha experimentado en el presente. Por cierto, ha demandado un ingente caudal de recursos públicos. Actualmente no es frecuente oír voces discrepantes sobre la legitimidad de esta operación: es que el valor histórico, cultural y arquitectónico de nuestro principal teatro goza de un consenso generalizado y, a la vez, hegemónico. Desgraciadamente, no a todas las valiosas preexistencias les toca la misma suerte. En otros casos, en donde la estructura no cuenta con estos consensos tan categóricos, se vuelve difícil tanto su simple conservación tanto como su propia y merecida puesta en valor.

Los casos verdaderamente trágicos son los que refieren a la cultura popular (o no-hegemónica). Un ejemplo claro de esto son los casos del antiguo conventillo Medio Mundo y el Barrio Reus Sur. Siendo epicentros de la cultura del candombe fueron demolidos en una de las operaciones socioculturales más infames que conoce nuestra historia. No hay que ser muy suspicaz para adivinar una intención verdaderamente *aporofóbica*<sup>6</sup>, con connotaciones racistas y reveladora de una ceguera (por decir lo menos) ante una realidad social y cultural determinada. De la dura lección de la historia reciente sólo cabe precaverse contra la ceguera propia: hoy seguramente tenemos frente a nosotros referentes arquitectónicos de la genuina cultura popular y no somos capaces aún de percibirlos. Es de suponer que esta situación se origina en la injusta falta de atención hacia las manifestaciones intangibles de la cultura popular, en las insuficiencias en nuestro conocer y valorar el hábitat cotidiano y en el reconocer la producción efectiva de bienes culturales del conjunto de la comunidad.

*Los referentes arquitectónicos de la cultura popular suelen ser relativamente frágiles en su constitución material, con unos mecanismos sumamente lábiles para asignar el valor. Suelen necesitar un proceso sumamente dilatado en el tiempo para elaborar y conferir contenido explícito al valor sentimental. El tiempo se necesita para construir la identidad sentida como propia y auténtica, vinculada al lugar, una vez que este adquiere las improntas del habitar. También para configurar de modo consciente la memoria y la peripecia memorable. Sin embargo, es innegable que es precisamente la cultura popular genuina la que originará el patrimonio auténtico de una comunidad.*

*En la contemporaneidad el acento de valor está puesto en la diversidad cultural. Aún compartiendo valores identitarios comunes, cada colectivo social presenta rasgos culturales particulares, la preservación de los*

---

6 De *aporofobia*, término acuñado por Adela Cortina, que significa odio o desprecio al pobre

*mismos y su reivindicación se entienden como un modo de defensa de la diversidad cultural, en un tiempo histórico que tiende a la globalización y homogeneización en todos los planos de la vida planetaria, En este contexto, las características particulares de determinados bienes adquieren valor y tienden a protegerse si el colectivo social toma conciencia de ellos y los reconoce como parte de su acervo patrimonial.*

(Boronat, Mazzini y Goñi, 2007: 13)

Las arquitecturas portadoras de valores patrimoniales de la cultura popular luchan denodadamente por sobrevivir en el espacio histórico de nuestras ciudades. Su contextura física suele ser vulnerable para soportar el paso del tiempo y no cuentan, en general, con adecuados procedimientos de mantenimiento. Esto se agrava por la tenue pátina simbólica que adquieren con dificultad ante la consideración de los sectores hegemónicos capaces de promover su puesta en valor. También es cierto que sólo en contadas ocasiones ciertos enclaves concentran en su configuración particular la suma sintética de valores arquitectónicos-constructivos, culturales e históricos. El hábitat propio de la cultura popular se disemina en los barrios, las calles y plazas, las esquinas, los rincones... la arquitectura propia de la cultura popular no se reifica en monumentos, sino en tramas sutiles en la ciudad.

Estas consideraciones nos llevan a pensar que, a efectos de potenciar con justicia y buen sentido el patrimonio arquitectónico-urbanístico de nuestras comunidades, deberá prestarse una atención más profunda a las manifestaciones intangibles de la cultura popular. Deberá examinarse con método y rigor antropológico los mecanismos complejos del habitar del pueblo en el espacio ciudadano, con el fin de poder percibir con claridad las relaciones de nuestros hombres y mujeres con su hábitat y sólo después podrá verse, en el paisaje urbano los emergentes efectivos de las materializaciones arquitectónicas que las alojan y promueven.

En la actualidad y en el futuro muy próximo deberemos encontrar el modo históricamente adecuado para constituir una

cultura arquitectónica capaz de percibir no solamente las emergencias figurativas de la cultura hegemónica, sino capaz de apreciar, además, las manifestaciones genuinas de la cultura popular. Sólo así podremos reconocer y rescatar los valores de identidad y memoria que nos constituyen integral y diferencialmente como una comunidad. Debemos entonces ser capaces de ver más y más en profundidad en la contextura de nuestro paisaje aquellas figuras arquitectónicas que ya son, en este presente en fuga, portadores legítimos de un valor arquitectónico por descubrir y rescatar de un modo histórico crítico consecuente.

## **Bibliografía**

- BORONAT, YOLANDA, MAZZINI, LAURA Y GOÑI, ADRIANA (2007). *Síntesis simbólica: Candombe en barrios Sur y Palermo*. Montevideo, Facultad de Arquitectura, 2007
- CORTINA, ADELA (2000). «Aporofobia» en *El País*, 07/03/2000.
- LEWIS, BERNARD (1975). *La historia recordada, rescatada, inventada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979

## **Contextos: arquitecturas de la situación**

---

### **Arquitectura, contexto y situación**

Toda realización constructiva con destino y finalidad arquitectónica tiene como principal característica la de situarse en un lugar específico. Todas, incluso el más sutil y efímero elemento de una arquitectura para nómades. Es que el habitar humano constituye una específica situación, constituyéndose específicamente en el espacio y en el tiempo. La arquitectura como hecho constituye un lugar en el territorio y tiene lugar como acontecimiento histórico. El alojamiento de un hecho arquitectónico, pues, encuentra su lugar en un emplazamiento territorial, allí donde ajusta su forma con una contraforma recíproca a la que denominaremos aquí, *contexto*.

Como toda obra humana, el ajuste de la forma arquitectónica propia del evento con la contraforma condicionada del contexto en donde se implanta como novedad es de naturaleza contingente, esto es, no necesaria. Esta naturaleza contingente articula las condiciones propias de la intención humana de la síntesis de la forma arquitectónica con la interpretación humana de las condiciones del escenario que la aloja. Pero consideremos el célebre caso de la *Casa de la Cascada* de Frank Lloyd Wright: existe allí una reconocida interacción entre la forma arquitectónica del edificio con su

paisaje, tal que el juicio de valor laudatorio puede hacernos creer que es *casi necesario* que este evento y no otro, aconteciera en tal lugar.

De los incontables elementos de juicio que pueden impulsar a un arquitecto en su intención por la síntesis de la forma, el carácter feliz de casi necesidad de su obra en el emplazamiento en que tiene lugar es un punto especialmente importante. Si el arquitecto decide atender a este punto, entonces es posible que adopte un talante o actitud que considere con especial atención la interacción significativa entre la forma arquitectónica y su contexto. Puede considerar que este le condiciona de tal manera que, en una adecuada interpretación de sus condiciones, la forma se ajustará de un modo quizá mimético con él. También es posible que parta de la base de considerar que las condiciones propias de la forma del evento, suponen una reconfiguración virtuosa de las condiciones preexistentes: la forma arquitectónica constituirá, entonces, con toda su capacidad y energía a proponer activamente un derrotero nuevo a su escenario. Es posible acaso que opte por un acertado contrapunto o una lograda tensión entre la forma arquitectónica y el lugar en donde se implanta.

El talante *regionalista* en arquitectura configura una estructura de actitudes atentas a las sugerencias provenientes del contexto local, entendido éste bajo la denominación de *región*. Suponen adoptar un punto de vista —a la vez teórico y práctico— que privilegia la expresión genuina de la cultura local, presentándose antagónicamente a los modos de concebir y practicar una arquitectura globalizante, expresión cabal de una civilización o cultura dominante. Aquí examinaremos con algún detalle las implicaciones diversas que tiene optar por reflexionar en términos ya contextuales, ya regionales. El objetivo de estas líneas será, entonces aportar elementos para urdir y a la vez desvelar una teoría arquitectónica del contexto, antes que optar, dilemáticamente, entre una civilización globalizante y una cultura particularizadora.

## Contexto y sentido

El término *contexto* tiene un preciso sentido en las ciencias del lenguaje: designa el conjunto de «*aquellos elementos que determinan sistemáticamente la aceptación (o no), el logro (o fracaso) o la idoneidad (o no) de los enunciados*» (Cfr. van Dijk, 1978: 81). En otras palabras: el enunciado hablado o escrito constituye un *texto* toda vez que ocurre en un marco de circunstancias que verifican, en la comunicación, el ajuste de su significado y sentido plenos; este marco se denomina *contexto*. En efecto, se constata que todo enunciado tiene pleno significado y sentido específico en una situación concreta.

*Se llama situación de discurso el conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral)*

(Ducrot y Todorov, 1972: 375)

Estos autores reconocen que, en un sentido amplio, se suele denominar contexto, en forma general a todo el conjunto de circunstancias, pero afirman que es preferible circunscribir el significado de este término *sólo a las circunstancias específicamente lingüísticas que alojan al enunciado*. Para todos aquellos que contemplamos desde la lejanía de la ignorancia de las ciencias del lenguaje, esta precisión puede parecernos un preciosismo erudito; sin embargo, me parece que así se pone de manifiesto un punto especialmente importante para la reflexión detenida.

Este breve interludio lingüístico nos sitúa ante un dilema, recurrente en nuestra disciplina: o bien persistimos en el uso de un lenguaje figurado y metafórico o bien realizamos una reflexionada adquisición trasdisciplinar. En la primera opción, persistiremos en considerar al contexto *como si* sólo designara un conjunto de circunstancias que entornan una realización arquitectónica puntual. En la segunda, que es la que intentaremos abordar aquí, más que sólo la analogía superficial del significado amplio, adoptaremos una perspectiva alineada con el punto de vista lingüístico.

A estos efectos, deberemos asumir disciplinadamente la constitución de cada realización arquitectónica como un *texto*. En efecto, reconoceremos que, desde una perspectiva específica, un edificio constituye un conjunto estructurado de signos, que articula una estructura compleja de significaciones y, por ello, es portador de un *discurso* como contenido (Cfr. Eco, 1976: 103). Designaremos entonces al *contexto* como el conjunto de circunstancias significativas propias del lugar que verifican el *sentido* (en términos de ajuste aceptable, de logro comunicativo, o de idoneidad oportuna) de este discurso. A su vez, entenderemos, del modo más riguroso posible, a la *situación* de una realización arquitectónica como una realización específicamente semiótica arquitectónica, que adopta la forma propia en un lenguaje arquitectónico y que es portadora de una significación y un sentido propios del lugar efectivamente habitado.

Uno de los aspectos cruciales de la forma arquitectónica es la revelación de la propia *identidad* de la realización arquitectónica como hecho. La identidad es la manifestación de la unidad sustancial de una entidad genérica, específica y particular. La identidad es el señalamiento eficaz de una naturaleza y a la vez, de la existencia de un caso único e irrepetible. Cuando podemos señalar con un dedo la existencia de un hecho arquitectónico podemos predicar válidamente, en primer lugar, el género que descubre una transformación en el territorio con destino a la habitación humana, en segundo lugar, su especificación por las circunstancias de su construcción, su uso y su carácter de artefacto. Pero también y en el mismo acto de señalamiento, indicamos su absoluta *propiedad* y *mismidad*: efectivamente, se trata de un caso originado por una unidad efectiva de intención situado en su lugar.

La forma arquitectónica enuncia, como texto, su identidad. Pero esta identidad tiene la peculiar característica, intrínseca de la arquitectura, de radicarse en un lugar, de confrontarse con un ámbito contextual que le confiere activamente un significado absolutamente unívoco e idiosincrásico. Es la propia interacción significativa entre la forma de la realización

arquitectónica y la arquitectura de su contexto la que configura un discurso del que se puede verificar su ajuste aceptable, su logro comunicativo y la síntesis de una oportuna idoneidad. El lugar aloja la arquitectura que merece y, recíprocamente, la arquitectura se apropia, legítimamente, de su lugar. La realización arquitectónica, entonces, tiene *sentido*: lingüístico y también moral.

La arquitectura tiene un origen común con la escritura: ambas son dispositivos de localización de la *memoria* precisamente en el momento crucial que ésta abre caminos a la historia. Escribimos aquello que deseamos no olvidar en documentos y también erigimos marcas en el territorio para recordar, en monumentos. Hacemos historia a la vez recordando y olvidando, constituyendo ritualmente *lugares de memoria*. En el gesto fundamental de inscribir signos en un ámbito exterior a nuestra memoria subjetiva, objetivamos en el documento y en el monumento, la operación que a la vez es recuerdo y olvido. El tiempo y el cambio erosionan y resignifican todo aquello que aún recordamos, aquello que podemos olvidar de nuestra peripecia histórica, pero también nos permiten, a su modo, rescatar críticamente otros signos de este olvido y de este falible recuerdo, con la remisión al signo en el documento, con la persistencia de las piedras en su lugar del territorio.

Un segundo aspecto importante en la condición de la forma arquitectónica, entonces, es la constitución de unos lugares de memoria: recordatorio de modos verificados de responder a las condiciones físico climáticas, inscripción de patrones culturales en la habitación del territorio, relatos de la peripecia histórica vital de quienes conciben, construyen y habitan, registro de artes y técnicas de construcciones físicas y constituciones significativas. Estos actos de arquitectura y escritura en el territorio suponen siempre la confrontación de la propuesta de una forma en interacción con un conjunto estructurado de condiciones que la alojan significativamente, esto es, en su contexto. La arquitectura de los edificios se despliega en toda su significación y sentido estampando improntas de vida en el escenario de la arquitectura del lugar.

Existe un tercer elemento importante que constituye el contenido del texto arquitectónico: la *adecuación* de la forma de la realización puntual a las solicitudes del contexto en donde se aloja. Se verifica aquí una legitimidad superior y fundamental en la conquista humana del territorio. Una porción de la superficie terrestre es apropiada por un acto de habitación toda vez que la adecuación de la forma a su contexto se revele, mediante la identificación y la memoria: hay una arquitectura que el lugar merece, cuando resulta, de modo efectivo, pertinente y oportuna.

Cuando apreciamos las virtudes y valores intrínsecos de la arquitectura vernácula, reconocemos una clara y contundente adecuación de los pormenores de la forma arquitectónica plenamente inteligibles en la arquitectura del lugar. El sentido de la arquitectura vernácula se verifica en la adecuación larga y detenidamente decantada con las solicitudes del clima de la región, en la adecuación específicamente cultural que armoniza las condiciones de interacción entre las comunidades humanas y su territorio, en la adecuación a un relato original que da cuenta de la historia vivida por un grupo humano en su solar y también en la adecuación de oficios, artes, técnicas y tecnologías que explotan de modo integral los recursos, medios y modos productivos disponibles.

Tenemos, en resumen, un texto arquitectónico portador de un discurso articulado que enuncia, como contenidos fundamentales, la identidad, la memoria y la adecuación. Pero allí donde ocurra puntualmente este texto, en su situación concreta, es donde se despliega la presencia recíproca del contexto, con sus peculiares condiciones puestas a punto para configurar manifiestamente el sentido de la síntesis de la forma arquitectónica. La arquitectura del edificio y la arquitectura del lugar, interactúan entonces significativamente. Al hacerlo, el habitar humano del territorio encuentra, de un modo único, su sentido propio.

## La arquitectura del lugar

Kenneth Frampton, a su modo, ha enumerado cuatro componentes significativos de la arquitectura del lugar: *clima, cultura, mito y artesanía* (Frampton, 1986). Este autor parte de considerar a la arquitectura vernácula como un producto espontáneo de la interacción combinada de estos componentes. En realidad, cabe observar un dilatado proceso sociocultural, desarrollado meticulosamente en el devenir histórico en donde la arquitectura es un producto de la síntesis de un *oficio*. Pero es necesario advertir que *ahora* —en este preciso estadio civilizatorio en que nos encontramos— se ha producido una histórica escisión entre el tradicional oficio y la moderna profesión de la arquitectura. Fruto de tal escisión, es el arquitecto profesional el que dirige una respetuosa mirada valorativa sobre la arquitectura que se desarrolla, aquí y allá, con un sentido peculiar de identidad, memoria y adecuación al lugar en donde se emplaza.

El aspecto más general —y quizá por ello fundamental— que sustenta esta importante escisión entre el oficio vernáculo y la profesión moderna radica en la oposición metódica entre un talante analítico y racional moderno y una actitud empírica de forja de un circunstanciado sentido común en el oficio. El arquitecto profesional opera aislando elementos y tratándolos por separado para luego intentar una racionalizada síntesis de consideraciones. El arquitecto no profesional vernáculo, por el contrario, opera con totalidades unitarias, ajustando empíricamente los pormenores de la forma arquitectónica. El arquitecto profesional opera analíticamente con el *espacio* abstraído, mientras el arquitecto vernáculo trata siempre con su *lugar* circunstanciado y concreto.

Mientras que el arquitecto profesional orienta su esfuerzo racional hacia *lo más alto, lo más fuerte y lo más rápido*, el arquitecto vernáculo se aplica, con su razón y su emoción, a la consecución de la forma cada vez más *ajustada* en todas sus medidas y en un juego de armonías más adecuado a las circunstancias concretas. Allí donde el arquitecto profesional dispone del trabajo humano, de diversas técnicas y de complejas

y variadas tecnologías como recursos implementables con una finalidad que está siempre más allá de ellas, el arquitecto vernáculo ejerce, solidarizado con las fuerzas sociales de producción, el trabajo del oficio como síntesis y razón consustanciales del ser y del obrar.

La consagración de la obra de arte del arquitecto profesional radica, frecuentemente, en su carácter singular y, a veces, en un carácter paradigmático, como *obra maestra* que señala rumbos. El obrar del arquitecto vernáculo se sume como una parte integrante de un paisaje, como aporte a la arquitectura de las localidades, como contribución a un emprendimiento comunitario. El arte del arquitecto profesional es una manifestación de un talento individual, mientras que la arquitectura vernácula comparte en cada una de sus instancias los méritos colectivos de una cultura y tradición locales.

En la actualidad, es forzoso reconocer que la difusión civilizatoria y las actuales circunstancias culturales, históricas y productivas hacen que los oficios locales arquitectónicos cedan, avasallados, ante el impulso hegemónico de la acción de los arquitectos profesionales. Es poco factible intentar una nostálgica y reaccionaria vuelta al oficio local, desde una situación en la que las sociedades actuales prohíjan el advenimiento de huestes de arquitectos profesionales, formados académicamente al efecto e integrados a una estructura productiva propia de nuestro estadio sociohistórico moderno. Sin embargo, no es inevitable que la profesionalidad de nuestros arquitectos ignore *siempre* y en cualquier circunstancia las virtudes intrínsecas que informan aún a la arquitectura fruto de los oficios vernáculos. Precisamente allí en donde se pueden reconocer virtudes, es necesario que nos formemos en torno al examen *crítico* de los valores de una arquitectura con identidad, memoria y adecuación locales.

El examen crítico que es posible de ser abordado por los arquitectos profesionales implica dos desafíos recíprocos. Por una parte, se deberá revisar críticamente el entramado de razones y sinrazones que condicionan el analiticismo racional moderno. Supone esta operación revisar punto a punto la

operación histórica, social y cultural que ha supuesto la edificación de la perspectiva profesional en arquitectura, en relación con la formación académica, con las prácticas efectivas y con los productos arquitectónicos resultantes. Por otra y recíproca parte, se deberá indagar y reflexionar sobre un operativo entramado de concepciones, prácticas y modos de producción que tienda a recuperar el sentido propio de la síntesis de la forma. Una síntesis de la forma que se asocie solidaria y armónicamente con la arquitectura del lugar y del emplazamiento. Así, puede entrecerse el desarrollo de una doble y convergente hermenéutica crítica arquitectónica.

No debe creerse que aquí se plantea una radical novedad teórica: en realidad, ciertos críticos de la arquitectura han reconocido importantes aportes (conceptuales, prácticos y productivos) de algunos arquitectos que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han desarrollado una perspectiva denominada *regionalista*. Una porción no menor de reflexiones y prácticas arquitectónicas entendidas en su contexto, han recibido un valioso tratamiento, operando conceptualmente con el término *región*. Kenneth Frampton y Alexander Tzonis han acuñado el término *Regionalismo Crítico* a efectos de examinar, crítica, histórica y teóricamente una actitud presente en las prácticas de arquitectos como, Luis Barragán o Mario Botta, entre otros.

### **Revisión crítica del Regionalismo Crítico**

En principio, examinemos con detenimiento la caracterización propia de Kenneth Frampton:

*El término Regionalismo Crítico no pretende denominar lo vernáculo tal como se produjo espontáneamente por la interacción combinada de clima, cultura, mito y artesanía, sino más bien identificar aquellas recientes «escuelas» regionales cuyo propósito ha sido representar y servir, con un sentido crítico, a las limitadas áreas en que están asentadas. Tal regionalismo depende, por definición, de la conexión entre la conciencia política de una sociedad y la profesión. Entre las condiciones previas*

*para que surja la expresión regional crítica no es suficiente la prosperidad sino también que exista un fuerte deseo de realizar una identidad. Una de las causas de la cultura regionalista es un sentimiento anticentrista, una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica y política.*

(Frampton, 1986)

En primer lugar, nuestro autor distingue nítidamente el Regionalismo Crítico, propio de calificados arquitectos profesionales, de la arquitectura vernácula. Tal distinción es necesaria dado que, en alguna medida los productos arquitectónicos podrían, superficialmente, confundirse, pero es necesario separar dos ámbitos de actuación totalmente distintos: distintas son las concepciones, las prácticas y las producciones, comunes, en todo caso, el asumido compromiso con el lugar.

En segundo término, Frampton contornea la noción implícita de región, haciendo mención a una conciencia política autoidentificante radicada en un área delimitada: *región*, entonces, es una precisa porción de territorio habitada por una comunidad que reconoce, afirma y reivindica una identidad propia y diferencial. Una región, de este modo, no se configura meramente como una mera área territorial, con confines precisos, sino con el vínculo de apropiación que supone la habitación localizada de una comunidad que encuentra toda una estructura compleja y unitaria de condiciones para contemplarse y valorarse como propia, única y opuesta nítidamente al resto del género humano, en lo que toca, precisamente, a la habitación significativa de su lugar.

En tercer lugar, en este sustancioso párrafo se precisa el objeto de atención crítica y teórica: una actividad arquitectónica paradigmática, con valor de magisterio, aplicada a la representación significativa y al servicio comunicativo superior de una actitud anticentrista o contrahegemónica. Cabe aquí distinguir al regionalismo crítico del pintoresquismo epidérmico o del rescate folclórico local: regionalista crítico es aquel creador que somete las operaciones de síntesis significativa de la forma

arquitectónica a un proceso muy pormenorizado<sup>7</sup> de concepción alternativa, práctica rigurosa y producción diferencial positiva, toda vez que responde a una demanda social genuina de identificación.

Sólo cabe aquí complementar esta caracterización del regionalismo crítico en atención a dos elementos importantes que se han señalado antes. Por una parte, la mención a la memoria: una región implica, en esta concepción, el reconocimiento de una constitución específica histórica. Aquellos que habitan una región están solidarizados en la conciencia social por su pertenencia a un devenir histórico cultural común, diferenciado conscientemente en el marco genérico de la historia universal. Por otra parte, también es necesario incorporar la peculiar especificación social de la categoría de adecuación. Para el regionalista crítico, lo adecuado es aquello que armoniza específica y diferencialmente con la identidad y memoria locales, más allá de la adecuación canónica universal y académica.

Con el fin de complementar esta caracterización del Regionalismo Crítico, exploremos el aporte de Alexander Tzonis al respecto.

*El regionalismo crítico es un concepto acuñado a fin de explicar una tendencia importante de la arquitectura actual. «Crítico» tiene aquí el sentido de Kant o Hegel, de forma de pensamiento vuelta sobre sus propias reglas, de autoconciencia que desarma y reconstruye el esquema del saber arquitectónico. Por «regionalismo» se designa una forma de hacer ligada a la memoria y experiencia colectivas de un territorio concreto.*

*Como el funcionalismo, el regionalismo crítico puede expresarse en lenguajes formales distintos; no es estilo sino actitud. Comparte con otras tendencias, como el eclecticismo, el historicismo o el contextualismo, la referencia a la memoria y al lugar, pero usa de ellos al modo humanista y real, a fin de interpretar relaciones humanas concretas y locales, a fin de resistir los negativos efectos*

---

7 Esto es, una operación política muy consciente.

*de la anomia y atopía propias del capitalismo tardío. Para restablecer un topos<sup>8</sup>, para dar forma a una comunidad. Y esto lo aproxima a otras grandes expresiones de la cultura de hoy, a la literatura y al cine.*

(Tzonis, 1986)

Hay que partir del reconocimiento que el señalamiento del regionalismo crítico como una tendencia y actitud es singularmente claro: se trata, en efecto, de una concepción reflexiva, una práctica consecuente y una producción plena de valor y significado. La precisión sobre el contenido de los términos es contundente y orientadora: las reflexiones de este trabajo tienen una clara deuda impaga con este esclarecedor pasaje. Se pone el acento principal en el componente reactivo de esta actitud frente al avasallamiento normativo negador de identidad (*anomia*) y a la privación de la singularidad local (*atopía*) propias de la difusión civilizatoria globalizante en concurrencia con el modo capitalista de producción.

Esta caracterización se concentra en la noción de región, repasando el examen histórico arquitectónico de las categorías de *lo regional* y *lo regionalista*:

*El regionalismo ha dominado la arquitectura de casi todos los países, en un momento u otro, durante los últimos trescientos años. Para aproximarnos a una definición general, diremos que defiende el carácter individual y local de la arquitectura contra un orden arquitectónico universal que se percibe como dominante y opresivo. El arquitecto puramente regional utiliza los elementos y materiales de una forma tradicional, automática e incluso ritual. El arquitecto regionalista actúa de una forma diferente. Utilizando un término acuñado en los años veinte por Víctor Schklovsky, «desfamiliariza» la arquitectura de la vida cotidiana para conseguir que el observador tome conciencia de las formas arquitectónicas comunes de una manera diferente, dándoles un nuevo significado «para espolear la conciencia». El arquitecto regionalista*

---

8 Lugar, en griego.

*destaca ciertos aspectos de lo tradicional y los «tipifica» al igual que en la literatura los heroicos personajes dramáticos son versiones tipificadas de personajes reales. Por otra parte, aquí la intención no es sólo reforzar la cohesión del grupo dentro de la región, como es el caso de la arquitectura regional, sino adoptar una postura polémica frente al exterior.*

(Tzonis, 1986)

Tanto la arquitectura regional, así como el regionalismo crítico, tienen, como es obvio, a la *región* como referente obligado; esto es, repetimos, *una precisa porción de territorio habitada por una comunidad que reconoce, afirma y reivindica una identidad propia y diferencial*. A la existencia efectiva de las regiones le debe su fundamental legitimidad tanto lo regional como lo regionalista. Pero en la actualidad, podemos constatar diversos fenómenos que desdibujan la propia noción de región.

En efecto, los territorios efectivamente habitados tienen cada vez más sus fronteras tanto permeables como difusas. Los confines son escenario de intercambios de cosas, personas e informaciones. Las distancias se acortan y los acontecimientos más remotos son rápidamente incorporados a la vida y preocupaciones cotidianas. Fenómenos como la globalización y el cambio climático nos achican el mundo, solidarizándonos de una forma no precisamente amigable. Un tambero uruguayo, conectado a Internet, configura sus ecuaciones económicas con los avatares del comercio exterior con Irán, con las fluctuaciones del mercado de granos en Chicago, con las cotizaciones del crudo de petróleo Brent... y también, incidentalmente, con los pronósticos cada vez más problemáticos de la situación del clima en el año.

Las regiones que aún podemos trazar sobre los mapas son escenarios de una proliferación generalizada de intercambios, que se acelera de modo frenético. Se intercambian bienes tangibles e intangibles, cosas y servicios, personas e informaciones. Se intercambian producciones y consumos; se intercambian modos productivos y modalidades de consumo. Se diseminan más allá de las fronteras nacionales hasta las

diversas etapas de un ciclo productivo. Hace tiempo, leyendo las inscripciones del embalaje de un equipo de ascensores, comprobé con estupor que el motor era alemán, el tablero eléctrico y la cabina eran españoles y el embalado portugués: por suerte, para tranquilidad de todos, la puesta en obra era nacional.

Los territorios que habitamos en la actualidad están poblados por mestizajes y trashumancias: de los nuestros podemos encontrar en los lugares más remotos, mientras que forasteros nos visitan cada vez más a menudo y algunos se aquerencian. Así como algún empeñoso oriental del Uruguay puede instalar una parrillada en Ontario, un oriental de Corea puede tentar la suerte con un boliche en la Ciudad Vieja. Así como un futbolista uruguayo vive las zozobras de encontrar yerba mate en Ámsterdam, antiguos emigrantes sirios, que vivieran años en Misiones, vueltos a su solar natal, se las arreglan para importarla con fortuna. De las trashumancias no se libran, por supuesto, los arquitectos, sobre todo los de élite, que construyen en cualquier lugar del mundo y proyectan en los aviones que los trasladan.

Ya podemos irnos preguntando cómo será la adecuada arquitectura de una mezquita en La Blanqueada. ¿Qué signos portará legítimamente como respuesta local precisa a una demanda específica?

La complejidad de la constitución efectiva de las regiones y la pluralidad cultural de las comunidades actuales hacen de los territorios mosaicos mestizos. Y sin embargo, todos y cada uno de los humanos, en cada peripecia histórica y en cada lugar de la tierra tenemos la legítima reivindicación de declarar nuestra identidad de habitantes, de guardar nuestra memoria, de buscar la forma arquitectónica adecuada. Tenemos derecho a demandar de nuestros arquitectos una arquitectura identificada, con memoria y adecuada precisamente al contexto del lugar donde nos emplazamos. Por eso, la reflexión que ha inspirado en su momento histórico a los arquitectos regionalistas nos sirve de punto de partida reflexivo para reconsiderar la teoría, no ya en términos de región, sino de contexto.

## ¿Teoría arquitectónica del contexto o contextualismo?

Si Frampton y Tzonis podían reconocer críticamente una tendencia arquitectónica regionalista, era porque cada región se configuraba con relativa nitidez y deslinde, porque todavía había lugar efectivo para que un oficio arquitectónico desarrollara parsimoniosamente un aporte decisivo a la cultura local y porque una confrontación política centro-periferia albergaba las condiciones subjetivas de conformación positiva de ideologías, tanto dominantes como contestatarias. Pero ¿cómo reconocer un regionalismo de cualquier carácter en esta realidad en donde todas las condiciones se confabulan para desvanecer cualquier idea operativa de región?

Sin embargo, las obras arquitectónicas del hombre seguirán situándose en lugares específica y significativamente señalados, sólo que la función compleja de identidad, memoria y adecuación no se resolverá ya en una región, pero siempre en un contexto dado. A las incidencias antaño especificadas en el espacio unitario de una región, se las poblará, hoy como ayer, en las enmarañadas circunstancias de un *aquí* mucho más especificado y en un *ahora*, más complejamente poblado por culturas híbridas y por trashumantes que detienen apenas por un lapso su curso. Pero, hoy como ayer y quizá siempre, los humanos dejarán una impronta en la piel del territorio. La casi necesidad de la arquitectura que el lugar merece no podrá ser ignorada, sin perjuicio para la propia identidad y memoria de la humanidad.

No hay, entonces, condiciones para revisar la tendencia e ideología del regionalismo para sustituirla por una recíproca tendencia contextualista. Los lugares efectivamente habitados se merecen una arquitectura que revele sus específicos valores. El compromiso es, con mucho, más hondo: es forzoso que construyamos saber positivo; esto es, desvelar y urdir una cabal teoría arquitectónica del contexto y unas significativas arquitecturas de la situación.

## Bibliografía

- DUCROT, OSWALD Y TODOROV, TZVETAN (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, México, 1974. Decimoséptima ed., 1995
- ECO, UMBERTO (1976). *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona, 1977. Cuarta ed. 1988
- FRAMPTON, KENNETH (1986) «El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural». En *Revista A & V*, N.º 3, Madrid, 1986, pp. 20-25
- TZONIS, ALEXANDER (1986) «El regionalismo crítico y la arquitectura española actual». En *Revista A & V*, N.º 3, Madrid, 1986, pp. 4-19
- VAN DIJK, TEUN (1978). *La ciencia del texto*. Paidós Barcelona, 1992

## Arquitectura del paisaje

---

### Aproximaciones al paisaje

El paisaje es un aspecto omnipresente de lo real y como tal impregna todas nuestras posibles relaciones con lo que nos rodea. Así, todo aquello que percibimos de nuestro entorno se constituye como paisaje y tanto es así, que nuestra radical inmersión en él hace necesario que lo reconozcamos. El paisaje se conoce y se oculta en el territorio de lo ya conocido. Sólo cuando reflexionamos y revisamos nuestra relación con el ambiente, reconocemos positivamente el paisaje.

A efectos de ilustrar una reflexión inicial sobre la naturaleza del paisaje, comenzaremos examinando el modo diverso en que, con diferentes perspectivas y motivaciones, se responde puntualmente a la pregunta *¿Qué es el paisaje?* También deberemos examinar el trasfondo de ideas que inspiran la noción de paisaje, en consonancia con las utopías ambientales, esto es, aquellas ideas construidas acerca del anhelado lugar en el mundo. Examinaremos aquello que nuestra cultura ha aprendido sobre el paisaje y el ambiente, dirigiendo nuestra mirada, por así decirlo, por sobre el hombro del artista: repasaremos a grandes rasgos aquello que los artistas del paisaje han proporcionado a la construcción de nuestras ideas. Por fin,

acompañaremos el hilo de reflexiones de la filosofía del paisaje para reconocer en éste una producción humana.

Trataremos, en suma, de la arquitectura del paisaje. Por tal, entenderemos aquí el constructo elaborado sobre una relación específica que vincula al hombre con la naturaleza de los lugares que habita. En el sentido cabal de la expresión, la arquitectura del paisaje es tanto una propiedad trascendente de éste, como la actividad humana de transformarlo.

### ¿Qué es el paisaje?

A la pregunta básica que formula la interrogante sobre nuestro particular objeto de estudio, el Diccionario de la Real Academia Española responde con una triple caracterización: como una *extensión de terreno que se ve desde un sitio*, también como una *extensión de terreno considerado desde su aspecto artístico*, así como aquella *pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno*. La expresión 'extensión de terreno' comprende la constante objetiva de las acepciones, mientras que la 'percepción', la 'consideración' o la 'representación' son las alternativas subjetivas que construyen el sentido del término. Tras las líneas de las definiciones aparecen implicadas ciertas consideraciones como la *distancia* que hace posible la percepción y la *escala*, esto es, la relación conforme entre la extensión objetiva del ámbito y la distancia de observación, que hace del paisaje una unidad perceptiva y, a la vez, un escenario.

Por su parte, en el *Manual de evaluación de impacto ambiental*, de Larry Canter, el paisaje es definido de la siguiente manera:

*Morfología del terreno y su cubierta, conformando una escena visualmente distante. La cubierta del terreno comprende el agua, la vegetación y los distintos desarrollos antrópicos, incluyendo entre ellos a las ciudades. «Paisaje» refiere a una extensión del escenario natural visto por un ojo de una sola vista, o a la suma total de las características que distinguen una determinada área de*

*la superficie de la tierra de otras áreas. Estas características son el resultado no sólo de los agentes naturales sino también de la ocupación del hombre y del uso del suelo.*

(Canter, 1996: 564)

El paisaje queda entonces configurado por una específica relación sujeto-ambiente, en donde este último se constituye como escenario objeto de apreciación con los sentidos, partiendo de una situación concreta del sujeto observador. El paisaje, aquí, no sólo se caracteriza por su extensión, sino también por su forma, por su contenido y por su aspecto.

La formulación que adoptaremos aquí enfatiza críticamente en algunos matices confrontados a las acepciones citadas. En primer lugar, el término «paisaje» no designa en sí una porción objetiva del ambiente, sino un constructo originado en un específico vínculo subjetivo-objetivo de naturaleza ambiental. En segundo término, la apreciación del paisaje no se reduce al sentido visual, sino que compromete a todos los sentidos del sujeto: el paisaje se ve, por cierto, pero también se oye, se huele, se toca y también se percibe combinando de modo variado las distintas informaciones que captan los sentidos. En tercer lugar, se caracteriza a cada paisaje partiendo de las distintas situaciones concretas que adopte el sujeto observador: tanto la que particularmente adopte en cada circunstancia como la que asuma con fines sistemáticos. En cuarto término, el paisaje como fenómeno, se describe positivamente por su forma, por las estructuras que contiene y por el aspecto perceptible que muestra. Por último, el paisaje no puede reducirse a una pura entidad geográfica objetiva, ni a un percepto subjetivo, sino que debe ser tratado como una *estructura vincular objetiva-subjetiva de naturaleza ambiental*.

En la mirada geográfica, el paisaje es un objeto de estudio primigenio y la fuente original del asedio cognoscitivo. La observación geográfica sistematiza las situaciones concretas del sujeto observador. Constituidas unas localizaciones y escalas sistemáticamente establecidas, el geógrafo distingue, en la superficie terrestre, regiones o espacios con características

morfológicas y funcionales que las distinguen de otras, construyendo los distintos escenarios objetivos pasibles de descripción y clasificación, dando cuenta de diferentes paisajes, en el sentido geográfico del término. La observación geográfica diferencia y clasifica los constituyentes abióticos, los bióticos y, de estos últimos, distingue los antrópicos. Describe entonces los distintos paisajes examinando las mutuas relaciones que guardan entre sí estos constituyentes.

La denominada *ecología del paisaje*, por su parte, supone la articulación de la experiencia perceptiva del paisaje con la disciplina impuesta por la ciencia de la ecología. Gerardo Evia y Eduardo Gudynas han desarrollado un aporte pionero en la investigación del paisaje nacional es su *Ecología del paisaje en el Uruguay*. Esta articulación, que se origina en una experiencia perceptiva, se sistematiza en referencia a un orden de conocimientos ecológicos. Esta *perspectiva disciplinada* implica, en primer lugar, una perspectiva epistémica; en segundo lugar, supone una construcción teórica específica; en fin, entraña señalar una motivación para la propia atención perceptiva en el marco positivo de la conservación de la biodiversidad.

*Toda vez que nos detenemos a observar nuestro entorno percibimos un paisaje. Fácilmente podemos reconocer como distintos tipos de paisaje, una pradera, serranías o una playa. La ecología del paisaje se inicia con esta experiencia personal, la que es sistematizada y ampliada apelando a distintas informaciones complementarias, como los tipos de suelos o las comunidades vegetales.*

(Evia y Gudynas, s/f: 23)

Los autores, unas líneas más abajo consignan una distinción entre la percepción del paisaje en el marco disciplinar propuesto y la percepción estética. *Es importante comprender—afirman— que esta aproximación no implica valoraciones de tipo estético, o sea calificativos sobre si un paisaje es hermoso o desagradable. La ecología del paisaje es una perspectiva que va en otro sentido, al sostener que el ordenamiento aparente de los elementos expresa aspectos de la estructura y funcionamiento del ecosistema* (Evia y Gudynas, s/f: 23). De la

percepción estética, entonces sólo se tiene en cuenta, al menos en principio, lo que del paisaje resulta apreciable con los sentidos, difiriendo el juicio apreciativo acerca del valor estético.

El disciplinamiento de la percepción sensible proviene del conocimiento ecológico. Este disciplinamiento conduce efectivamente a percibir a través de los datos de los sentidos la presencia de *ecosistemas*. Así, el percepto paisajístico, resulta para esta perspectiva, la manifestación estructural y formal de *agrupamientos de fauna, flora y microorganismos relacionados entre sí y con su entorno físico*. La perspectiva propuesta por la ecología del paisaje implica entonces construir positivamente su objeto de análisis y observación en términos de *ecosistemas*, a los que se acceden por medio de la observación directa y de la aplicación de conocimientos específicos en dos aspectos relacionales: el *fenosistema* y el *criptosistema*.

*Es posible dividir el sistema de relaciones ecológicas observado en el paisaje entre dos componentes: por un lado el fenosistema, referido a los elementos que se observan directamente, y por el otro, el criptosistema, entendido como los elementos y relaciones que no son observados directamente pero explican la estructura y composición del paisaje.*

(Evia y Gudynas, s/f: 24)

La perspectiva propuesta conduce a la conformación positiva de un concepto operativo de paisaje como *un área compuesta por un conjunto de ecosistemas interactuantes que se repiten en una forma similar en toda su extensión* (Evia y Gudynas, s/f: 25) El paisaje considerado de esta manera adoptará en su forma aparente las características que permitan articularlo perceptivamente en términos de homogeneidad o heterogeneidad. Tanto desde el punto de vista perceptivo como desde el cognoscitivo, es posible reconocer en el campo de un paisaje dado distintos patrones (*patterns*) como formas u ordenamientos aparentes.

*En un paisaje puede reconocerse un patrón (o patrón; pattern en inglés), el que es entendido como un*

*ordenamiento aparente. Por ejemplo, así se considera la asociación entre los bosques en galería con los cursos de agua donde los árboles se disponen sobre sus márgenes. Es importante mantener presente el concepto de patrón, en tanto uno de los pasos en el análisis del paisaje es precisamente identificar esos ordenamientos.*

(Evia y Gudynas, s/f: 25)

Estos patrones tienden a conservarse como figuras paisajísticas en función a complejos procesos de funcionamiento, esto es, *el movimiento y flujo de los seres vivos, energía y materiales a través de su estructura* (Evia y Gudynas, s/f: 25). Por otra parte esos patrones, tanto por su propio funcionamiento como por efecto de impactos exógenos tienden a evolucionar en el espacio y en el tiempo.

Si en la mirada geográfica, así como en la perspectiva ecológica, priman consideraciones naturalistas y físicas sobre el paisaje, la visión que cualquier actor de transformaciones sobre éste deberá, forzosamente, poner una atención muy particular en la presencia humana en el paisaje. Deberá entonces pasarse de la consideración de la *antropización* del paisaje físico hacia una *perspectiva antropológica* como componente protagónico. En una perspectiva antropológica sobre el paisaje, entonces, la *presencia humana* es un constituyente medular de éste.

En esta visión, el paisaje es la resultante vincular entre el hombre y su ambiente, constructo que da forma concreta a un determinado saber, contornea a su modo las distintas líneas de acción y conducta humanas, y propone un desafío en su transformación con sentido humano. No se trata, en el paisaje, de caracterizar una entidad real natural o biológica: se trata con una entidad vincular entre el ambiente natural y las aptitudes culturales del hombre para habitarlo y transformarlo. Se parte de la asunción plena y comprometida con la condición humana en que la habitación y la transformación del ambiente son dos aspectos indisociables de su ser en el mundo.

*Los paisajes son parcelas de la realidad acondicionados por el trabajo humano; son precipitados físicos de*

*una concepción colectiva del mundo; son, en definitiva, muestrarios de la actividad constructiva y tecnológica de la especie humana. La variedad paisajística ha sido abordada con espíritu sistémico por Urabeyen en un recordado estudio y en la actualidad existen distintas tipologías que conceden una creciente atención a la vertiente ambientalista y no puramente geográfica de los paisajes humanizados.*

(Vidart, 1997: 372)

Si el *ambiente* es un referente real y continuo, un *paisaje* es una figura significativa que no sólo hace referencia a una región ambiental dada, sino que solidariza, como *signo*, a esta con un interpretante humano. El *habitar humano* —no ya sólo la vida de los especímenes humanos— implica una interposición semiótica cardinal: un paisaje que se percibe, que se conoce, que se valora, que se transforma. Un paisaje entraña, en primer lugar, la configuración de un marco a través del cual lo dado del ambiente adquiere positivamente valores de *figura*.

Como se ha visto, responder a la pregunta ¿Qué es el paisaje? implica adoptar una perspectiva disciplinar específica y el contenido de la respuesta comprende la descripción clara y distinta de una figura de lo real, dada esta perspectiva. El conocimiento positivo de la realidad del paisaje se construye sobre la mirada geográfica y sobre la perspectiva ecológica específicamente aplicada al objeto. Pero si nos preguntamos sobre *qué hacer y qué transformaciones deberemos operar en el paisaje habitado*, entonces deberemos munirnos de una visión antropológica que nos ilustre, nos oriente y nos formule reglas del buen obrar en el paisaje.

### **Ideas sobre el paisaje**

Un proyecto transformador sobre el paisaje supone una transacción entre las posibilidades de la acción efectiva humana y la concreción de unos deseos o anhelos formulados en términos más o menos explícitos y operativos. A este

último componente de la transacción lo denominaremos aquí *utopía*. Caracterizaremos así la expresión *utopía ambiental* como aquella prefiguración que informa el germen o designio constitutivo de la conciliación buscada entre el ambiente y el hombre que lo habita. Ciertas ideas acerca del paisaje, que analizaremos a continuación, anidan en un género de una utopía ambiental básica: el encontrar, recobrar o producir un lugar deseado en el mundo.

*Un jardín significa siempre una añoranza a la que se ha dado forma, también un regreso sentimental a la edad dorada, a la vez que un escape hacia la utopía. Siempre está implícito el intento de recobrar en la tierra el paraíso perdido y alcanzar así, por adelantado, el reino de los cielos prometido. El camino para alcanzar esta meta es la reconciliación con la naturaleza; reconciliación sólo posible dentro del arte. La naturaleza vuelve a ser bella sólo en esta elevada esfera, que cuenta con un orden propio. En este contexto, deja de ser pedregosa y dura como tierra de labradío, e intransitable y llena de peligros como la selva. Los jardines resultan de la conjunción de lo bello del arte y de la naturaleza, en lo que están incluidos todos los elementos naturales como el agua, la luz, el aire, el crecimiento, convirtiéndolos en objetos de arte.*

(Schröerer, 1992: 9s)

Desde tiempos inmemoriales, la humanidad ha soñado, concebido y discutido ciertos ideales de un lugar en el mundo mejor. Ciertas tradiciones presentan estos anhelos como si de recuerdos de una edad y un lugar mejor se tratase: una mítica armonía del hombre y su ambiente se sitúa en un pasado y en un solar añorados. La conciliación armónica del habitante y su lugar se presenta como una reconciliación y se sueña con recobrar, de algún modo, un estado prístino del habitar, sustraídos de las determinaciones opresivas de la necesidad.

Los antiguos iraníes dieron un primer nombre a este solar añorado: lo llamaron *Pairi-dae'za*, término que derivó en el griego *Παράδεισος* (*paradeisos*), en el latín *paradisus*, para

culminar en el castellano *paraíso*. Desde el recinto vallado iraní al Jardín de las Delicias de nuestra cultura, la larga historia de la humanidad ha postulado la existencia de un lugar más allá de las miserias cotidianas. La felicidad plena tiene un lugar *otro* y unos sujetos que quizá lo merezcan. Portando esta idea más de un explorador, maravillado ante un paisaje nuevo y sobrecogedor en su belleza o sublimidad, pudo creer haberlo alcanzado.

Si el paraíso o Edén es, literalmente, una utopía, un lugar del que sólo se tiene noticia, la idea de Arcadia, en cambio, se construye sobre la visión utópica de un lugar situado en el interior del territorio griego. En la Arcadia mitificada por esta visión se cree advertir a la Naturaleza como plétora de lo diverso rescatado de un trasfondo de la Antigüedad. Allí sería donde habría habitado la humanidad, no sumida en las contradicciones de la condición civilizada, sino en íntima y lograda comunión con la naturaleza.

*La Arcadia se convierte en la tierra de ensueño de la Edad Moderna, que, envolviendo conscientemente a la Antigüedad, promete un futuro mejor. También aquí hallamos la añoranza del místico reencuentro con la naturaleza, esta vez con el disfraz de lo clásico. El pacífico y montañoso país de la Arcadia se lo imaginan surcado por toda clase de edificaciones, grutas, ruinas y templos al gusto antiguo. Desde el Renacimiento, el reino de Pan, ennoblecido por los ejemplos de la literatura clásica, sirve como modelo de un mundo natural y, sin embargo, agradable, lo que supone una proyección idílica bien diferente de la situación real del momento.*

(Schröer, 1992: 10s)

La utopía ambiental renacentista se funda particularmente en una específica mimesis de la idea global de naturaleza. La belleza del jardín no radica, en particular, en rasgos propios de sus componentes sino al orden interno que se manifiesta en la perspectiva, en reglas de proporción y escala. Esta utopía supera a su modo el retiro y aislamiento del *hortus conclusus* medieval. A la clausura muraria gótica la sustituye la

articulación de la villa, el jardín y el paisaje circundante. De un habitante enclaustrado en un jardín resguardado de un entorno hostil, se transita a un habitante cultivado que se reserva un lugar en el mundo al que se accede por selección educativa y espiritual. Prefigura a su modo la noción de dominio de la naturaleza que en la utopía ambiental francesa de los siglos XVII y XVIII adquirió una forma más elocuente.

En la actualidad, sólo es posible entrever, vagamente contorneado, el surgimiento de una nueva utopía ambiental. Ciertas ideas contemporáneas sobre el paisaje tienen origen en la constatación del estado crítico del ambiente que habitamos. Las manifestaciones más agudas de la crisis ambiental han motivado el surgimiento de la noción de *sustentabilidad*, aplicada principalmente a una modalidad de desarrollo que proteja el desenvolvimiento futuro de la vida en el planeta. Esta noción tiende a complementarse con la comprensión de la *historia* del ambiente. Por su parte, esta comprensión promueve una percepción del ambiente como una instancia en un proceso continuo de transformaciones.

*El lugar, las plantas, los animales y el hombre, y los ordenamientos llevados a cabo en el transcurso del tiempo, se revelan en la forma. Para comprender este aspecto es necesario aludir a toda la evolución física, biológica y cultural. La forma y el proceso son aspectos indivisibles de un mismo fenómeno: el ser. Norbert Wiener describió el mundo afirmando que estaba formado por mensajes dirigidos «a quien pudiera interesarle»; pero estos mensajes adoptan determinada forma. El proceso y la aptitud (que es el criterio del proceso) se revelan en la forma; la forma contiene el significado. El artefacto, la herramienta, la habitación, la calle, el edificio, la localidad o la ciudad, el jardín o la región, pueden examinarse con referencia al proceso, exteriorizado en la forma, que puede ser inepta, apta o particularmente apropiada. Esta última, cuando es obra del hombre, constituye el arte.*

(McHarg, 1968: 213)

De este modo, puede caracterizarse la temporalidad como componente de una utopía ambiental contemporánea. Por otra parte, las prácticas del habitar humano en el ambiente, entendidas como procesos de explotación de recursos, han supuesto fuertes impactos ambientales negativos. Ante esta actitud dominante, ha cobrado vigor una actitud *conservacionista*, buscando reservar ciertos paisajes y áreas como santuarios al abrigo relativo de la sobreexplotación. Parece insinuarse en la actualidad una actitud que aspira a superar dialécticamente esta antinomia. Se trata de la noción, que debe aún desarrollarse mucho más, del carácter *transaccional* que entraña el habitar humano en el ambiente.

Si se articulan las nociones de temporalidad con el carácter transaccional de las relaciones de las relaciones del habitar, es posible concebir los procesos de transformación del paisaje, más allá de la mera explotación y más allá de la simple conservación, como si de un posible y deseable *cultivo del ambiente* se tratase.

Un tercer componente que comienza a esbozarse es el reconocimiento del *valor particular* que tiene cada lugar específico del hábitat. La expansión indiscriminada de patrones similares de actuación sobre los más distintos puntos del planeta ha evidenciado la emergencia de la pérdida del *sentido del lugar*. El arte del paisajismo puede proponerse como desafío trascender el simple embellecimiento, si por tal se entiende una transformación condicionada pro modelos o paradigmas independientes de los valores propios del lugar y de sus habitantes.

Por fin, puede señalarse un aspecto más complejo de caracterizar por sí mismo. Supone una alternativa al analiticismo dominante aún, que tiende a enfrentar la realidad en términos de «problemas» puntuales a los que se responde específicamente con «soluciones», que si bien resuelven, en parte, al problema tal como se le formula, suelen crear otros. En función de la necesaria reacción frente a este recurrente ciclo de problema, solución, nuevo problema... se impone la rearticulación de los conceptos de hábitat y ambiente. La reducción

analítica de la noción de hábitat a los problemas de residencia y alojamiento o asentamiento se revela inconsistente. La utopía ambiental contemporánea promueve una subsunción articulada de la arquitectura tradicional en la arquitectura del hábitat integral y esta en una arquitectura del ambiente.

En suma, a lo largo de la historia, la humanidad ha orientado sus expectativas, algunas de sus prácticas y ciertas producciones específicas en pos de un lugar en el mundo en donde merezca vivirse con la felicidad a la que creemos tener legítimo derecho. Las utopías ambientales, de diversos nombres y aspectos, comparten la característica común de acompañar de cerca las prácticas de la fruición del paisaje, las acciones mediatas y las prácticas transformadoras.

### **El paisaje observado sobre el hombro del artista**

En la configuración efectiva del paisaje como percepto se impone examinar con algún detalle el peculiar papel que desempeña, en el seno de nuestra cultura, el desarrollo de la pintura del paisaje. Si bien la percepción ambiental es naturalmente multisensorial y sinestésica<sup>9</sup>, es innegable el valor que tiene el sentido de la vista en la constitución positiva del paisaje en nuestra sensibilidad. Para la efectiva constitución de nuestra propia mirada hacia el paisaje, deberemos conocer y reconocer que hemos construido ideas, valores y conceptos observando lo real asomados, por así decirlo, sobre el hombro de nuestros artistas.

En primer lugar, el examen de las realizaciones de la pintura de paisaje importa dado que esta pintura supone —entre otras cosas— el testimonio de una percepción ambiental de la que la obra pictórica configura un *texto*. En segundo término, este repaso interesa, ya que el artista en su obra produce una imagen que condiciona los perceptos paisajísticos del público, en forma directa y manifiesta en su propia obra y por su difusión sociocultural. En tercer lugar, el examen también cobra interés

---

9 Esto es, asocia sintéticamente los perceptos de los distintos sentidos fisiológicos.

cuando se observa cómo el artista legitima estéticamente tanto valores diferenciales de ciertos lugares y ciertos rasgos específicos, así como la propia labor de selección crítico-sensorial de lo ofrecido por el ambiente a los sentidos. Por último, cabe considerar el valor emergente de esta práctica artística que implica una positiva indagación, metódica y sensible a la vez, de las leyes propias del paisaje.

Suele incluirse a la pintura de paisaje en la denominada *pintura de género*. Esta caracterización tiende a agruparla en aquella práctica pictórica que suele representar *escenas de la vida cotidiana* (Cfr. Chilvers, 1990: 384). La relación histórica entre la proliferación de este tipo de pintura en la producción artística holandesa del siglo XVII —que incluye los paisajes— sustenta esta consideración. Sin embargo, también es cierto que se encubre apenas una prolongada insuficiencia teórico-artística para legitimar plenamente el paisaje como tema pictórico. Aún en los albores del siglo XVIII, los tratadistas de arte sólo llegarán a atisbar el valor intrínseco del paisaje como asunto. Quizá esto pueda deberse a la pervivencia, en el trasfondo teórico, del influjo de la *Poética* de Aristóteles y de su peculiar énfasis en la noción de mimesis de la acción trágica. Allí se privilegia la representación de la acción y de los personajes, en detrimento del valor del escenario. Sólo cuando, en el seno de la teoría romántica, se comprenda que el artista puede testimoniar en su obra una específica relación del sujeto con su ambiente, podrá madurar efectivamente el paisaje como contenido pictórico.

Hacia el Renacimiento temprano el tratamiento de las figuras recortadas de un fondo pictórico superficial cedió paso a una rearticulación en donde fue cobrando un creciente valor plástico el entorno de las figuras. El desarrollo de la perspectiva supuso la posibilidad efectiva de transformar la composición de una superficie en la composición de unas figuras situadas en el espacio. Cobró así un valor pictórico positivo la relación entre las figuras y la naturaleza circundante. La tradición occidental de la pintura de paisaje parece tener un momento inaugural cuando algunas obras presentan elocuentemente el

dominio pictórico de la composición de figuras y acciones en una escena.

Pueden reconocerse aportes pioneros, como en *La Virgen del Cardenal Rolin* (1435) de Jan Van Eyck, en donde a una escena religiosa el pintor yuxtapone, tras un pórtico, una escena cotidiana reuniendo rasgos paisajísticos tratados con rigor y precisión equiparables a la escena del primer plano. También la obra del pintor suizo Conrad Witz se puede apreciar la significativa inserción de las figuras religiosas en paisajes cotidianos, consiguiendo una intensificación del sentido religioso de la obra.

Pero es en *La tempestad* de Giorgione en donde el ambiente aparece como tema. Sus contemporáneos testimoniaron sus dificultades para reconocer qué representaba concretamente este cuadro. Las figuras —una madre con su hijo, la de un joven, la ciudad que se perfila en la lontananza, el puente y el arroyo— no consiguen dominar plenamente el campo pictórico circundante<sup>10</sup>, ni guardan entre sí una relación plástica o narrativa clara. La clave pictórica está, precisamente, en la *tempestad* que amenaza desencadenarse sobre toda la escena. Ya en la *Alegoría del Amor Sacro y del Amor Profano*, de Tiziano, la relación entre las figuras significantes del primer plano guardan una no menos significativa relación con el paisaje del fondo, cerrando plenamente el sentido de la alegoría.

Nicolas Poussin, pintor francés establecido en Roma, es considerado el principal exponente del clasicismo. Influidor por la literatura latina y por la mitología arcádica, así como por el examen de la obra pictórica del Tiziano y Rafael, desarrolló una pintura donde prima la unidad racional, una armonía modal entre las figuras y la escena, que configura el paradigma del paisaje ideal. Por su parte, Claudio de Lorena (Claude Gellé) pintor también francés radicado en Italia, consiguió realizar, de modo singularmente exitoso, una *poética del paisaje* a partir de una percepción disciplinada al modo clásico a la vez que elocuentemente sensible a los valores de la luz y la atmósfera.

---

10 Compárese con el magnífico ejemplo de esta relación en *La Venus dormida*, del mismo autor.

El magisterio de su obra supuso un considerable influjo sobre el desarrollo ulterior de la pintura de paisaje.

Mientras tanto, en Holanda surge un intenso florecimiento cultural, con características sociohistóricas particulares que dan lugar a un vasto movimiento de singular valor. Arnold Hauser destaca el acusado carácter burgués de esta cultura, que impulsa a una pintura preocupada por la atención a la realidad cotidiana: los interiores domésticos, los bodegones, las costumbres y el paisaje. Se despliega aquí y entonces la denominada *pintura de género*.

*Los temas de género, de paisaje y naturaleza muerta no forman ya el mero componente de composiciones bíblicas, históricas y mitológicas, sino que poseen un valor propio y autónomo; los pintores no necesitan de ningún pretexto para recogerlos. Cuanto más inmediato, abaricable y cotidiano es un tema, tanto mayor es su valor para el arte. [...] Es como si esta realidad se hubiera descubierto ahora, y de ella se hubiera tomado posesión y en ella se hubiera el artista instalado. Se vuelve objeto del arte, en primer lugar, la parte de la realidad que es propiedad del individuo, de la familia, de la comunidad y de la nación: la habitación y la tierra, la casa y el patio, la ciudad y sus alrededores, el paisaje del país y la tierra libertada y reconquistada.*

(Hauser, 1951, 2: 136s)

Se trata de una obra abundante y un elenco vasto de pintores, en donde destacan particularmente las figuras de Jacob van Ruisdael (o Ruysdael), Allart Everdingen, Nicolaes Berchem y Meindert Hobbema. Sus obras ejercieron una acusada influencia en la pintura inglesa del siglo XVIII y aún en la de la Escuela de Barbizon. Esta pintura supone una complementación dialéctica del paisaje idealizado clasicista. En palabras de Hauser: El nuevo naturalismo burgués es un modo de representación que procura no tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo. (Hauser, 1951, 2: 138).

En el siglo XVIII, el influjo de los viajes a Italia y el creciente aprecio por las cualidades distintivas de Roma y Venecia,

principalmente, dio lugar a la producción de una pintura descriptiva, principalmente de paisajes urbanos que adoptó el nombre italiano de *vedute*. Pintores y grabadores como Luca Carlevaris, Pannini, Canaletto, Bellotto, Guardi, Piranesi o Huber Robert realizaron una pintura topográfica, con una atención especial a la reproducción minuciosa, en donde se ponían de manifiesto tanto valores estéticos como históricos. La pintura de *vedute* ejerció una influencia decisiva en la apreciación de valor tanto de los lugares, como los de sus imágenes.

La adquisición, circulación y colección de la pintura de paisajes ofició de decisiva influencia tanto en la propia pintura inglesa de los siglos XVIII y XIX, así como en la actividad jardinerística y transformadora de paisajes. Supuso además un influjo capital para desarrollar el análisis filosófico de la naturaleza y del carácter de lo sublime en la teoría estética. La propia práctica de la pintura de paisaje dio lugar a la emergencia del valor estético de *lo pintoresco*, como categoría distinguida tanto de lo sublime —propio de la naturaleza—, así como de lo bello o lo hermoso —aplicable a las figuraciones artísticas—. Esta categoría de lo pintoresco aparece aplicada tanto al cuadro logrado de un paisaje, así como del paisaje concreto, capaz, en potencia, de promover un cuadro logrado.

La pintura inglesa de paisaje, desplegada principalmente en el período que va desde 1750 a 1850 tiene a Richard Wilson como figura de singular importancia. Su obra —anota Ian Chilvers— es de gran importancia en la historia del arte británico, pues transformó el paisaje, de ser un arte fundamentalmente topográfico en un arte que podía ser vehículo de ideas y emociones (Chilvers, 1990: 1019). A este aporte se le suma el de Alexander Cozens, dibujante aplicado en exclusividad al paisaje y autor de un tratado teórico llamado *Nuevo método de ayuda para la invención del dibujo de composiciones originales de paisaje*, de 1786. Thomas Gainsborough, por su parte, realizó su obra —retratos y paisajes— inaugurando la rearticulación idílica de los temas pictóricos y vinculando las figuras con el paisaje circundante.

Concurren al desarrollo de la pintura inglesa de paisajes, en esta época, el influjo de los viajeros —particularmente a Italia—; el afán coleccionista de la pintura holandesa del siglo XVII y de los *vedutisti* como Canaletto; cierta evolución en el gusto del público, así como la discusión teórico-artística acerca del valor de lo pintoresco. También es posible observar aquí las influencias recíprocas entre la producción pictórica de paisajes y la actividad jardinística en los paradigmáticos parques ingleses. Como resultado de estos influjos, se configura una actitud expectante ante la concreta experiencia del ambiente que impulsa a los artistas al registro inmediato de la variedad de rasgos paisajísticos, con el auxilio de técnicas como el dibujo y la acuarela, e incluso con la naciente práctica de la pintura *à plein air*. Precisamente de estas nuevas actitudes frente al paisaje —tanto los reales como los pintados— se originan nuevos valores estético-ambientales: lo pintoresco y lo sublime. Lo pintoresco como valor estético surgió de la propia práctica pictórica y del gusto en el público que promovió, mientras que lo sublime encontró antes su formulación teórico-estética en la obra de Edmund Burke de 1757 y, recién en el romanticismo maduro de Turner y Friedrich, su cabal expresión pictórica.

Esta pintura inglesa encuentra una instancia de señalada madurez en la obra de John Constable, quien abordó su pintura motivado por un profundo afán investigador que prefigura la teoría romántica de pintura paisajística.

*«La pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía de la naturaleza, de la cual las pinturas no son más que experimentos?»*

(Constable, cit. en Arnaldo, 1992: 33s)

La obra de Caspar David Friedrich muestra de forma paradigmática el tratamiento pictórico romántico de lo sublime. Su pintura articula una detenida observación del espectáculo de la naturaleza, mediada por un profundo sentido religioso de cuño protestante y confrontada a la introspección del sentimiento

promovido por la escena. El vínculo clave aparece caracterizado en términos de un entrevisto *leguaje de la naturaleza*.

*Esta imagen del mundo, compartida por los grandes naturalistas G. Forster, A. von Humboldt, y por el propio Carus, y decisiva para los paisajistas románticos alemanes, está condicionada por la doctrina protestante, que se encargó de popularizar una noción de naturaleza cuyo carácter superlativo ampara peculiares sentimientos religiosos.*

*La religión protestante, reacia a aceptar la iglesia como casa de Dios, siempre tuvo una relación más o menos secularizada con la arquitectura eclesiástica y con las obras que servían al funcionamiento idóneo de la comunidad religiosa y del culto. Al tiempo, la desconfianza latente en las imágenes sagradas, en las representaciones religiosas y en el conocimiento de Dios a través de los sentidos, excluía, en todo lo que afecta a las pruebas de la fe, la relación religiosa mediada por objetos y monumentos. Lo divino es algo incorpóreo, que no se puede ver ni tocar, y de ilimitada presencia, se nos dice. Es por eso que la idea de Dios y finalmente, la Iglesia están contenidas en el ser infinito de la naturaleza. En tal sentido es la naturaleza el tema preferido de la pintura religiosa, como la entendieron Caspar David Friedrich y Carl Gustav Carus. En la Novena de las Cartas leemos una expresión muy querida de éste: la «Iglesia del paisaje».*

(Arnaldo, 1992: 29s)

La obra pictórica de Friedrich se complementa con el aporte teórico del médico —y también paisajista— Carl Gustav Carus, quien en sus *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje* señala un momento histórico en donde esta pintura cobra su papel significativo moderno. Allí se destaca un nuevo papel para la pintura del paisaje: una puesta en valor particular del objeto representado, unos nuevos significados y finalidades para el género pictórico, la manifestación de una creación del

espíritu humano y la expresión artística de ideas peculiarmente conformadas sobre la relación entre el hombre y la naturaleza. (Cfr. Carus, 1820: 69)

La tentativa de abordar la práctica pictórica como una *heurística del paisaje* se origina en la actitud romántica y se desliza promoviendo las más diversas modalidades posteriores. Adquirirá en Estados Unidos, la forma de conquista simbólica de los paisajes nacionales en la Escuela del Río Hudson. Revelará con más claridad estos subrepticios intereses positivistas en las escuelas de Barbizon y de La Haya. Impulsará a los *macchiaioli* italianos a la concentración en escuetos pero contundentes rasgos paisajísticos.

En el último cuarto del siglo XIX, con el impresionismo francés, vasto movimiento de artistas que aunó la reacción contra el aprendizaje académico con una decidida oposición al emocionalismo romántico, se impone a la pintura de paisajes un cambio de dirección. Supuso un firme afán por la experiencia directa y positiva de la visión y una plasmación manifiesta de sus resultados en el campo pictórico. Se concentró particularmente en la impresión visual cambiante y fugaz del efecto sobre las superficies y su registro pictórico con manchas obtenidas por rápidas y puntuales pinceladas de colores brillantes. En la obra de Claude Monet y Alfred Sisley se evidencia elocuente el decisivo papel autoasignado a la pintura impresionista de paisaje: una investigación sistemática y sensible de las leyes de la visión, de la manifestación fenoménica concreta de la luz en la atmósfera y en las superficies y de los recursos pictóricos eficaces para una modalidad legitimada de registro.

El desenvolvimiento artístico de la actitud romántica hacia el paisaje influyó decisivamente en la configuración de distintas escuelas nacionales de pintura en el contexto extraeuropeo. El ejercicio de observación y plasmación pictórica de los ambientes de la propia comarca supuso disponer una formación académica —en muchos casos, europea— puesta al servicio de la apropiación estética y simbólica del paisaje nativo. La actividad del canadiense *Group of Seven*, así como el vasto movimiento que dio lugar al denominado *regionalismo estadounidense*

comprendió la producción de imágenes ambientales que influyeron a su manera en el gusto del público.

En nuestro país, en el período comprendido entre fines del siglo XIX y principios del XX, se establecen los fundamentos de lo que Gabriel Peluffo Linari, en *El paisaje a través del arte en el Uruguay* ha denominado «paisaje canónico», esto es, un imaginario del «lugar» *ajustado a los límites formales, estéticos e ideológicos de la pintura de caballete y de la institución «arte» como tal* (Peluffo, 1994: 7). El público finisecular apreció una pintura alejada de contenidos épicos, así como de la religiosidad subyacente en la pintura romántica de paisajes. También es preciso observar que no se abrió aquí un trasfondo sociocultural que alentara la conquista simbólica del paisaje nativo, tal como la cultivaron los pintores estadounidenses de las escuelas del Río Hudson y de las Montañas Rocosas. La pintura de paisajes de Pedro Blanes Viale configura una instancia inaugural en la plástica nacional.

Un momento de articulación histórica particular lo constituye el regreso de José Cúneo al país en 1914. Formado en Europa con una distanciada y morosa influencia de las vanguardias —se percibe discretamente el influjo de la obra de Cézanne—, se aplica al estudio pictórico de los paisajes rurales de Treinta y Tres y de Cerro Largo. Puede decirse que Cúneo abre las puertas al naciente *planismo*.

*El paisaje no sólo es el tema por antonomasia entre los pintores del veinte (un verdadero laboratorio de lenguajes estéticos) sino que es, además, el gran marco iconográfico que acompaña el proceso de agrupamiento de intelectuales y artistas como cuerpo social autónomo y como presunta vanguardia estética.*

*El nacionalismo cultural sostenido por pintores y escritores durante ese período, los nuclea con la perspectiva de actuar, hasta cierto punto, como un nuevo grupo ideológico de decisión y de poder, con relativa autonomía frente al colectivo social y frente al propio aparato político.*

(Peluffo, 1994: 44)

El movimiento planista adquiere ciertas características que pueden equipararse a las nacientes escuelas nacionales, como el *Group of Seven* canadiense, la *Escuela de Heidelberg* en Australia o la *Ash-Can School* estadounidense. Ángel Kalemberg ha propuesto considerarla una *casi-escuela* de Montevideo. José Cúneo, Carmelo de Arzadun, Humberto Causa y otros cultivaron una pintura postimpresionista que trataba con atención e interés los efectos de la luz y el color sin abandonar el control formal de las figuras. La pintura de paisajes planista es la pintura de la Arcadia uruguaya de los años veinte.

Conviene examinar con algún detenimiento el aporte magistral que han volcado a la pintura nacional las obras de Pedro Figari, José Cúneo, y Joaquín Torres García. Los paisajes de Figari, concebidos soslayando radicalmente toda actitud naturalista, constituyen una distancia nostálgica y positiva con su objeto, a la vez que disponen un abordaje antropológico del ambiente habitado. En la pintura de Figari, comenta Peluffo: *la línea de horizonte no es meramente una referencia que organiza visualmente el paisaje, sino que tiene un sentido ritual: es la separación del «arriba» y del «abajo», de lo cósmico y lo terrenal* (Peluffo, 1994: 127ss). Yuxtapuestas al horizonte aparecen las arquitecturas —dispuestas pictóricamente como frisos— y las actividades humanas.

La serie de *Ranchos y Lunas* de José Cúneo, por su parte, conforma otra modalidad de investigación pictórica del paisaje. Peluffo comenta el «expresionismo» de Cúneo, dispuesto a indagar en los vínculos entre la tierra y el cielo, enfatizando en los ritmos lunares del tiempo de las labores agrarias. Esta «deformación expresionista» también puede ser apreciada como una perspectiva —estereográfica— alternativa a la tradicional. Estos paisajes no pretenden ser tanto el registro naturalista de un paraje particular, como lo habían configurado sus pinturas de los años veinte, sino verdaderas cosmografías pictóricas.

También Torres García opta por abandonar la perspectiva naturalista: el paisaje de la ciudad —anota Peluffo— es tomado como campo de investigación en términos explícitamente

doctrinarios y programáticos, con el propósito de buscar en él los datos de una identidad contemporánea, asumida en contraposición al tradicionalismo anecdótico (Peluffo, 1994: 103). La naciente modernidad de Montevideo, la pujanza capitalista y mercantil del puerto y la trama de vínculos que enlaza, económica y simbólicamente, al país con el mundo, es el objeto de la investigación constructivista.

Aún cuando el aporte de la pintura demuestra contundentemente su importancia para la configuración positiva de la noción de paisaje, no debería ignorarse la positiva contribución que realiza la música. Al efecto, cabe mencionar la denominada música de programa o descriptiva, cuyos ejemplos más conocidos son *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, la *Sexta Sinfonía «Pastoral»* de Beethoven, el poema sinfónico *El Moldava* de Smetana, o el *Campo* de nuestro Eduardo Fabini. Menos frecuentadas son obras como la *Sinfonía alpina* de Richard Strauss o la bella romanza para violín y orquesta *The Lark ascending* de Vaughan Williams. Aún menos conocidas son las pequeñas composiciones de Frederick Delius en donde se ensayan «acuarelas» paisajísticas, *El silencio del bosque*, para cello y orquesta de Antonin Dvůrak o el monumental *Cantus arcticus*, concierto para aves<sup>11</sup> y orquesta, de Einojuhani Rautavaara.

Mientras que las pinturas de paisaje enfatizan en el escenario, la música parece concentrarse en el tono anímico subjetivo ante el paisaje. De alguna manera, pintura y música parecen ser dos caminos a veces convergentes para comprender, valorar y reconocer sensiblemente el fenómeno del paisaje. Las diversas y logradas manifestaciones artísticas, entonces, aparecen como resultado de diversos caminos de asedio heurístico sobre el ambiente efectivamente vivido. Cabe entonces plantearse si el paisaje efectivamente habitado no es ya una obra de arte primigenia, que da lugar a la mimesis o traducción de diversas disciplinas artísticas, conformadas desde su origen por una positiva configuración del ambiente como escenario.

---

11 A la ejecución de los instrumentos de la orquesta se le yuxtaponen grabaciones de cantos de aves del paisaje nórdico.

## El paisaje como producción y producto

Aún en la escena ambiental en el estado más prístino que pueda concebirse, el paisaje debe entenderse como producto humano. La propia constitución de la escena es resultado de una producción humana, es una *obra de arte* en el sentido más estricto de la expresión. El paisaje, producto y producción del hombre, se constituye por su percepción multisensorial, se dispone en la distancia perceptiva y se conforma como marco unitario de una percepción.

Hay que prestar atención lo que nos dice la memoria de la lengua: la voz *paisaje* proviene del término latino *pagus*, el que da origen al entrañable *pago*, al no menos estimado *paisano* y también al *país*. El *pagus* es el 'distrito rural o agrícola' para el lexicógrafo, mientras que para el paisano es *su pago*, la comarca en donde puede echar raíces su propia identidad y pertenencia, el rincón propio al que, allá donde la vida trashumante nos lleve, volveremos una y otra vez con el afecto. La nostalgia es, literalmente, el dolor por la distancia que tiene nuestro regreso; y toda nostalgia tiene su origen en la distancia que se interpone entre nuestro emplazamiento de la hora y el escenario en donde aprendimos a dar los primeros pasos.

Se denomina *paisajismo* al obrar humano que aplica transformaciones sobre una cierta escena ambiental, particularmente mediante la elaboración de parques y jardines, así como la planificación, conservación y cuidado del entorno. La expresión *arquitectura del paisaje*, por su lado, intenta dar forma a una actitud paisajista específica en su atención a la proyectación de escenarios habitables, sanos en su calidad ambiental, sustentable en el tiempo y dotada de alto interés estético. Tanto el paisajismo como la arquitectura del paisaje son artes que participan de una particularidad y esta es que la obra de arte precede a sus más iniciales acciones. Mientras que el escultor tiene, en el inicio de su labor, una idea y quizá en bloque amorfo de materia y sólo con su esforzada actividad pueda despojar al bloque todo lo que sobra a la idea, el paisajista tiene ante sí, antes aún de esbozar la más tenue de sus intuiciones, una obra de arte ya constituida.

Todo escenario ambiental sujeto a transformación se recorta de un contexto más amplio. En cierto modo la propia idea del paisaje implica una operación de recorte del continuo de lo natural. La noción primigenia del jardín evoca el vallado, el cerco que propone un *aquí* recortado sobre un fondo *allá*.

*Innumerables veces caminamos a través de la naturaleza salvaje y percibimos, con los más diversos grados de la atención, árboles y aguas, praderas y campos de trigo, colinas y casas y los miles de cambios de la luz y de las nubes: pero por el hecho de que prestemos atención a esto en particular o de que también veamos conjuntamente esto y aquello, aún no somos conscientes de ver un «paisaje». Antes bien, precisamente tal contenido aislado del campo visual ya no puede encadenar nuestro sentido. Nuestra consciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje.*

(Simmel, 1913: 175)

Un paisaje, entonces, es una figura unitaria, contorneada a su modo por una Gestalt (configuración) que articula entre sí los elementos propios y los recorta de su contexto natural. Ciertamente, los fenómenos percibidos yacen en el continuo de lo real, confrontados a la perspectiva del sujeto. En la naturaleza los fenómenos que se perciben aparecen mutuamente conectados por el continuo generarse y transformarse. Se podría considerar, a primera vista, que la unidad del paisaje radica en la propia naturaleza, aunque reconoceremos que el concepto estricto de paisaje no la comprende en toda su extensión. De allí puede provenir el tópico que considera al paisaje como «un trozo de naturaleza» alcanzado por los sentidos. Pero, observa Simmel con agudeza:

*Un trozo de naturaleza» es realmente una contradicción interna; la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad de un todo, y en el instante en el que algo se trocea a partir de ella, no es ya naturaleza, puesto que*

*precisamente sólo puede ser «naturaleza» en el interior de aquella unidad sin fronteras trazadas, sólo como ola de aquella corriente global.*

(Simmel, 1913: 175s)

Entonces, tanto la unidad de los elementos, así como la configuración efectiva y peculiar del paisaje no radica en la naturaleza. Se fundamenta en *el vínculo manifiesto entre el sujeto y la naturaleza*. El paisaje, como figura concreta, es un producto *relacional* de la existencia humana. Si la naturaleza sólo puede ser consistentemente considerada como una entidad continua, la que no es posible seccionar, el paisaje, en cualquier caso, es una figura *discreta*. El paisaje, producto relacional supone, por ello, la irrupción de una discontinuidad en el orden natural. El horizonte o el confín que traza esta discontinuidad es la primera manifestación de transformación humana.

El indicio clave para confirmar esto es el sentimiento de individualidad o particularidad que conferimos a un paisaje. La naturaleza, en sí misma, es extraña e indiferente a las modalidades individuales o particulares. El paisaje, por su parte, no es una mera proyección ilusoria de la individualidad del sujeto que contempla a su modo la naturaleza. El paisaje supone una compleja labor de elección y combinación de datos ofrecidos por los sentidos a la conciencia. Simmel se pregunta por la *ley interior* que condiciona esa elección y combinación.

*El camino para alcanzar aquí por lo menos un valor aproximativo, me parece que discurre por el paisaje entendido como obra de arte pictórica. Pues la comprensión de todo nuestro problema depende del motivo siguiente: la obra de arte paisaje surge como la creciente prosecución y purificación del proceso en el que crece el paisaje (en el sentido del uso lingüístico habitual) para todos nosotros, a partir de la mera impresión de cosas naturales aisladas. Precisamente esto, lo que el artista hace: delimitar un trozo a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como una unidad que encuentra su sentido en sí misma y que ha cortado los hilos que lo unen*

*con el mundo y que la ha anudado de nuevo en el propio punto central, precisamente esto hacemos nosotros en menor medida, menos fundamental, de forma fragmentaria y de contornos inseguros, tan pronto como en lugar de una pradera y casa y un arroyo y el paso de las nubes, contemplamos un «paisaje».*

(Simmel, 1913: 178)

Sólo cuando el hombre dispone de su horizonte es posible constituir su paisaje. Nuestro autor ejemplifica recordando que un conjunto dado de libros no constituye, por sí mismo, una «biblioteca» hasta que no se instituya un concepto unificador que lo configure como tal. Disponer de un horizonte, esto es, morar efectivamente en un sitio, es la condición clave para que los elementos se articulen entre sí de acuerdo a una ley interior.

*Allí donde realmente vemos un paisaje y no una suma de objetos naturales aislados, tenemos una obra de arte en status nascendi. Cuando de forma tan peregrina, precisamente a menudo frente a impresiones paisajísticas, se oye a profanos la manifestación de que se desearía ser pintor para fijar esta imagen, entonces esto, con toda seguridad, no sólo significa el deseo de una reminiscencia fijada que sería igualmente verosímil frente a muchas otras impresiones de otro tipo, sino que, con aquel mismo contemplar, la forma artística todavía embrional en nosotros se ha tornado efectiva e incapaz de alcanzar la creación propia, flota por lo menos en el deseo, en la anticipación interna de tal creación.*

(Simmel, 1913: 103)

Así, para Simmel, a la esencial y objetiva unidad del paisaje le corresponde, en el sujeto, con un sentimiento de este. Podría discutirse, plausiblemente, sobre la precedencia de la unidad objetiva frente al sentimiento o viceversa: para nuestro autor esta es una cuestión mal planteada. Sentimiento y unidad son, en definitiva, aspectos desgajados analíticamente de *un mismo acto de conciencia*.

*¿No debería realmente ser uno y lo mismo el sentimiento del paisaje y la unidad visual del paisaje, sólo que considerado desde dos lados? ¿No deberían ser ambos el único medio, sólo que expresable doblemente, en virtud del cual el alma que reflexiona lleva a cabo precisamente el paisaje, este paisaje respectivamente determinado, a partir de aquella sucesión de trozos?*

(Simmel, 1913: 183)

El paisaje es un producto de la habitación humana del ambiente. La arquitectura del paisaje debe entonces, para ser consecuente con el objeto de su atención, develar las líneas maestras de su más íntima composición, descubrir las potencias de sus masas y volúmenes y revelar sus ocultas armonías. De un modo específico que hay que descubrir, la idea del proyecto del paisaje se encuentra siempre ante nosotros y sólo cabe, quizá, desocultarla.

### **La arquitectura del paisaje**

De todo lo expuesto anteriormente, se puede concluir que la labor paisajística opera siempre transformando una obra de arte preexistente. La arquitectura del paisaje precede a la actividad transformadora del arquitecto del paisaje. Parte no menor de la labor de este arquitecto se manifiesta en el descubrimiento de la íntima ligazón entre los elementos de un solar dado, que lo convierten en un escenario, escenario que lo es de la propia vida. Con una buena formación pictórica, el paisajista podrá componer aquella escena que merecería ser pintada en un cuadro. Con una adecuada formación escultórica, el paisajista podrá componer las masas, los ejes y los contornos para moldear aquella escena que pudiera acaso ser representada en un logrado grupo escultórico. El arquitecto del paisaje, por su parte, descubre y recompone los elementos del paisaje para poner de manifiesto una transformada relación entre la escena ambiental y aquellos que la habitan.

El diseño del paisaje tiene, en consecuencia, múltiples aspectos y motivaciones. Las motivaciones propias del

arquitecto del paisaje radican en la función habitable y en el acondicionamiento integral del ambiente destinado a la vida humana. Ningún aspecto del habitar humano en el ambiente puede ser ignorado: el compromiso con la condición humana en la tierra es total y absoluto. En virtud de ello no puede confiarse exclusivamente en la contemplación del paisaje, sino en su habitación integral. Para el arquitecto del paisaje, entonces, las formas y los modos concretos de la habitación del ambiente son aspectos a poner de manifiesto mediante interpretación, diseño y transformación.

La producción efectiva de la arquitectura del paisaje supone, en primer término, descubrir, revelar e iluminar la estructura vincular que liga un lugar dado con aquellos que lo habitan. Sólo entonces será posible ofrecer verdaderas, justas y deseables alternativas de transformación al ambiente habitado.

## Bibliografía

- AA. VV. (1968). *El entorno del hombre*. Marimar, Buenos Aires, 1971
- ARNALDO, JAVIER (1992). «Introducción» a Carus, Carl Gustav, 1820-1835, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje* (Véase), pp. 11-52
- CANTER, LARRY W, (1996). *Manual de evaluación de impacto ambiental*. McGraw-Hill, Interamericana de España, 1998. Segunda edición: 2000
- CARUS, CARL GUSTAV (1820-1835). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Visor, Madrid, 1992
- CHILVERS, IAN (1990). *Diccionario de Arte*. Alianza, Madrid, 1995
- EVIA, GERARDO Y GUDYNAS EDUARDO *Ecología del Paisaje en Uruguay. Aportes para la conservación de la diversidad ecológica*. DINAMA-Junta de Andalucía, Montevideo-Sevilla, s/f.
- HAUSER, ARNOLD (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Labor, Barcelona, 1988. Vigésima edición.
- MC HARG, IAN (1968). «Valores, el proceso y la forma», en AA. VV. *El entorno del hombre*, pp. 209-230
- PELUFFO LINARI, GABRIEL (1994). *El paisaje a través del arte en el Uruguay*. Ediciones Galería Latina, Montevideo, s/f.
- SCHRÖRER, CARL FRIEDRICH Y ENGE, TORSTEN OLAF (1992). *Arquitectura de jardines en Europa*. Taschen, Köln, 1992

- SIMMEL, GEORG (1913). «Filosofía del paisaje», en *El individuo y la libertad*, 1957. Península, Barcelona, 1986.
- VIDART, DANIEL (1997). *Filosofía ambiental. El ambiente como sistema*. Editorial Nueva América, Bogotá, 1986. Segunda edición corregida y aumentada: 1997





UNIVERSIDAD  
DE LA REPUBLICA  
URUGUAY



**bibliotecaplural**

**farq | uruguay**

ISBN: 978-9974-0-0857-1



9 789974 008571