

HACIA UNA POLIGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Jorge Otero-Pailos

La historiografía suele categorizar a la arquitectura acudiendo a periodos cronológicos, ámbitos políticos, geográficos, e incluso climáticos, centrándose en arquitectos concretos o en grupos auto-seleccionados, afiliaciones mutuas, etc. Es decir, el enfoque de estudio suele ser monográfico, no necesariamente el mejor modo de categorizar la historia de las ideas arquitectónicas. El presente artículo desarrolla la idea de un nuevo enfoque poligráfico que tenga en cuenta límites menos cerrados, inter-generacionales y de múltiples capas de significados.

UNA CRISIS DE INTERPRETACIÓN

A medida que la globalización se ha ido afianzando a lo largo de la década anterior, las circunstancias en las que trabajan los arquitectos han cambiado radicalmente. Sin embargo, una transformación paralela de nuestras herramientas interpretativas para comprender la arquitectura contemporánea española no ha tenido lugar. Así pues, tomemos como ejemplo la categorización historiográfica tradicional de la producción arquitectónica, a través de su identificación con unidades políticas. La vieja cuestión sobre qué unidad política resulta más apropiada (español, vasco, catalán) parece menos significativa a la luz del hecho de que los límites políticos ya no coinciden totalmente con los territorios que se ponen en relación a través de la producción de edificios (mercados financieros globales, sistemas de telecomunicaciones, infraestructuras de transporte, y redes sociales internacionales). Otros marcos intelectuales también están perdiendo relevancia. Las teorías formalistas o regionalistas, que definían la arquitectura española en términos de materiales y producción local, resultan hoy anacrónicas si se examinan las condiciones reales de producción. La industria de la construcción emplea en su mayor parte mano de obra inmigrante, e importa muchos materiales con costes más bajos de los que tendría si los produjera localmente. Las teorías formales o tipológicas, que intentaban anclar la producción contemporánea en la morfología de la ciudad tradicional y de sus edificios históricos, no resultan tan útiles a la hora de examinar los desarrollos urbanos de periferias y nuevas ciudades en las que tiene lugar la mayor parte de la construcción actual. La falta de marcos convincentes para interpretar la arquitectura como “española” o “contemporánea” sugiere una fase decisiva, una crisis, en la teoría arquitectónica. Los méritos de cualquier intento de desarrollar un marco interpretativo más adecuado para la arquitectura contemporánea española dependerá de su capacidad de reconceptualizar la producción arquitectónica del momento en relación a las circunstancias actuales.

Sin embargo, las circunstancias, tal y como señaló José Ortega y Gasset (1883-1955) en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), son inestables, determinadas históricamente y cambiantes en relación con la persona que las vive. Este acto recordatorio también hacía hincapié en el hecho de que, para poder reorientarnos hacia las condiciones actuales, tenemos que reconsiderar cómo entender la historia. En otras palabras, nuestra capacidad para captar el estado actual de la arquitectura depende de nuestra habilidad para replantear de forma fundamental la historiografía de la arquitectura. Lo que sigue es un modesto intento de moverse en esa dirección esbozando el contorno de una nueva historiografía poligráfica.

SELECCIÓN VS. AUTO-SELECCIÓN

Permítanme comenzar con algunas observaciones sobre la historiografía monográfica, el modo dominante en el que se escribe la historia de la arquitectura, para luego plantear cómo podría ser una historiografía poligráfica. La historiografía monográfica ha tratado la arquitectura con-

temporánea de dos maneras: centrándose en individuos, o bien en grupos auto-definidos. De los dos tipos de monografías, la última habría servido típicamente para escribir la historia de un simposio que ha contado con múltiples participantes. Cuando los organizadores del simposio tienen en mente la elaboración y edición de un volumen de carácter monográfico, invitan a grupos de arquitectos que ya han manifestado cierta afiliación mutua. Los casos más claros de este tipo de organización monográfica son aquellos en los que los propios organizadores forman parte del grupo –piensen en los encuentros de CIAM, por citar sólo un ejemplo famoso.

Cuando se escribe la historia de la arquitectura, debemos intentar no caer en la trampa monográfica a la que estamos suavemente predispuestos gracias a la accesibilidad de documentos, ya preparados y empaquetados monográficamente para nosotros por los organizadores de simposio y por los grupos auto-seleccionados de arquitectos. El hecho de que algunos arquitectos, en algún momento, pensaron que podría resultar ventajoso representarse como parte de un grupo, no significa, necesariamente, que tengamos que tomar su palabra literalmente, o que el enfoque monográfico sea el mejor modo de caracterizar un capítulo de la historia de las ideas arquitectónicas. La selección y la auto-selección son fenómenos sociales relacionados, pero no son lo mismo, y es importante no hacerlos converger inconscientemente.

El tipo de confluencia que estoy poniendo en cuestión es la que practican los historiadores que escogen escribir sobre grupos auto-seleccionados de arquitectos (por ejemplo, el Grupo Parpalló de Valencia o el Equipo 57 de Córdoba en la década de 1950). En estos casos, la operación historiográfica de selección sigue los límites de la auto-selección de los arquitectos. Hay algunas ventajas en una historiografía que sigue muy de cerca la auto-selección. Una de las ventajas para el historiador es la apariencia de que se ha realizado una auto-selección objetiva. Cuando se aplica a la historia intelectual, el historiador describe una idea que un grupo de arquitectos abrazó explícitamente, lo que viene a mostrar que esa idea tenía un valor común. A lo largo del siglo XX, han sido muy numerosos los grupos de arquitectos que se han formado en España y otros lugares para sostener y defender ideas concretas. El GATPAC de los años 30 quiso avanzar los principios técnicos y estéticos de la arquitectura moderna en España. En fechas más recientes (1993), la Academia del Patal fue fundada para defender que la restauración sea una preocupación central para los arquitectos contemporáneos.

Es evidente que la confluencia historiográfica entre la selección y la auto-selección aporta importantes beneficios, pero también tiene inconvenientes, especialmente en relación con la historia intelectual. Una desventaja destacable es que puede silenciar las ideas que son compartidas por arquitectos que no sienten afiliación, como tampoco puede explicar qué da coherencia intelectual al campo –en sentido general y más amplio– de la arquitectura. La selección monográfica de grupos auto-seleccionados distorsiona la representación del campo intelectual a favor de retratar lo excepcional y lo intencional. También identifica, erróneamente, las visiones particulares de grupos pequeños con la totalidad del campo de la arquitectura. Aquellas ideas que quizá fueron debatidas entre arquitectos, pero que por alguna razón no fueron expuestas de forma explícita por un grupo auto-seleccionado, quedan relegadas a un segundo plano. Por todo ello, lo que es central para el campo en su totalidad acaba por convertirse en periférico, y queda retratado vagamente como contexto.

Una vez uno amplía el marco historiográfico más allá de grupos auto-seleccionados, la cuestión se convierte en cómo describir la producción contemporánea sin forzar sobre ella una unidad que simplemente no existía. Muchos arquitectos no se consideran parte de un grupo. Incluso los agrupamientos aparentemente más inofensivos, como el intento de fabricar un “colectivo” de entre aquellos arquitectos que han desarrollado sus carreras profesionales en España, o que han basado sus estudios en España, son anatema de las realidades de la práctica contemporánea. Muchos arquitectos hoy desarrollan sus carreras dentro y fuera de España, y se han establecido en algún momento en otro país. La identidad nacional es sujeto de intensos debates, y es no poco común oír a arquitectos cuestionar la propia idea de España como unidad política, y proponer unidades más pequeñas (regionales), o más grandes (continentales) como marcos interpretativos más adecuados. Es posible decir que no existe “consenso de trabajo”, utilizando la muy criticada expresión de Ervin Goffman, entre los arquitectos hacia la comprensión de su producción en términos colectivos¹. Tendríamos cierta dificultad en encontrar un acuerdo tentativo entre todos los arquitectos sobre un sistema de predicados interpretativos, y hay poca evidencia de una búsqueda cooperativa de la colectividad como un objetivo común. Intentar

1. GOFFMAN, Ervin, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City, NY, 1959.

representar la arquitectura contemporánea como el producto de un grupo supondría imponer un esquema positivista o una unidad sobre lo que, en realidad, se resiste a ese tipo de representación ordenada.

No resulta fácil resistir a la presión de unir toda la producción contemporánea bajo una misma rúbrica. La historiografía monográfica está tan enraizada en la historia de la arquitectura que ejerce su fuerza en modos que a menudo no se ven con facilidad, porque se han vuelto tan convencionales que parecen fenómenos naturales. Cuando los historiadores que trabajan en la tradición monográfica se han propuesto mirar más allá de los grupos aislados, y han examinado el campo más amplio de la arquitectura española contemporánea, han buscado causas comunes y asumido efectos comunes también. Tal es el caso de intentos recientes de describir la arquitectura española como efecto del clima de la península ibérica, o del carácter cultural, o del marco legal e institucional proporcionado por los Colegios de Arquitectos regionales, etc². Estos estudios perpetúan, inconscientemente, el tipo de historiografía iniciado en 1864 por Hipólito Taine (1828-1893), quien introdujo el positivismo de Augusto Comte (1798-1857) en el plan curricular de Historia de la Arquitectura del *École des Beaux-Arts* de París. Taine intentó que los cursos de la Historia de la Arquitectura tuvieran un carácter más científico, y para ello adoptó los métodos positivistas de la sociología. Aunque Taine no descartaba el genio artístico, pensaba que el talento individual jugaba sólo un papel menor en la producción arquitectónica. La capacidad expresiva del arquitecto quedaba limitada por causas mayores como la raza, el entorno y el tiempo. Cada una de estas categorías se descomponía en clasificaciones menores. La influencia de la familia, las costumbres nacionales, la religión, las condiciones intelectuales dominantes, las tradiciones constructivas, la temperatura media de la región, el porcentaje de luz solar, la posición en relación al nivel del mar, la longitud y la latitud; todos estos factores constituían conocimientos necesarios para los historiadores, cuya tarea, explicaba Taine, consistía en demostrar cómo estas causas infinitas determinaban el efecto combinado: el edificio³. La historiografía de Taine resultaba atractiva porque parecía explicar la relación del arquitecto individual con lo colectivo.

El énfasis positivista en la historia como una reconstrucción científica de las circunstancias que afectaban al arquitecto subestimaba, o incluso reprimía, al comprobar del arquitecto, el elemento subjetivo presente en la interpretación de esos hechos. A principios del siglo XX, los pragmáticos norteamericanos como John Dewey (1859-1952), y los fenomenólogos alemanes como Martin Heidegger (1889-1976), cuestionaron la separación nítida entre el sujeto y el objeto que defendían los positivistas franceses. En Madrid, Ortega y Gasset, discípulo de Heidegger, hizo una crítica similar en sus famosas conferencias universitarias sobre Galileo Galilei (1564-1642). Ortega sostenía que los hechos adquirirían significado sólo en relación con el proyecto de vida: “La realidad no es dato, algo dado, regalado, sino que es construcción que el hombre hace con el material dado”⁴. En otras palabras, nuestras circunstancias sólo se convierten en nuestra realidad a través de nuestras interpretaciones.

Estas críticas al positivismo son bien conocidas hoy. Sin embargo, sorprendentemente, no han sido completamente asimiladas en la historiografía arquitectónica. Por ejemplo, los historiadores de la arquitectura siguen imponiendo un orden en la arquitectura española, y elaboran listas de edificios contemporáneos a partir del criterio de su fecha de construcción. Así pues, agrupan, por ejemplo, edificios contemporáneos que han sido construidos a lo largo de una década. A primera vista, un agrupamiento de este tipo parece lógico, porque se puede decir que los edificios son contemporáneos cuando aparecen en el mismo momento. Pero bajo una mirada más atenta, estos agrupamientos dejan de tener sentido.

GENERACIONES

La identificación de lo que es contemporáneo sobre la base de la cronología aporta una apariencia de unidad histórica, pero de hecho elude la cuestión de cuál es el período histórico contemporáneo. Para comprender los períodos históricos, no podemos seguir únicamente una línea regular cronológica (la sucesión de un año tras otro, de una década tras otra). Tenemos que tomar en consideración las experiencias individuales y sociales del tiempo. El tiempo histórico se caracteriza por rupturas y discontinuidades que son irregulares cronológicamente. Uno no puede decidir *a priori* cuándo empieza y cuándo termina la arquitectura española contemporánea. Los límites deben establecerse desde el punto de vista de los que están operando en la arquitectura española contemporánea. Por definición, eso nunca será un solo individuo, por lo que el historiador no puede convertirse en el único portavoz de la colectividad.

2. Véase RILEY, Terence, “Contemporary Architecture in Spain: Shaking Off the Dust”, en *On Site: New Architecture in Spain*, Museum of Modern Art (distribuido por D.A.P./Distributed Art Publishers), New York, 2005, pp. 10-33.

3. Los principios del arte y la historia de la arquitectura de Hipólito Taine se exponen con claridad en *The Philosophy of Art* (H. Baillière, London, 1865). Para una valoración crítica de la contribución de Taine a la historia del arte véase GOETZ, T. H., *Taine and The Fine Arts*, Madrid, 1973 y NORCIMAN, Jean Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Presses Universitaires de France, París, 1992.

4. ORTEGA Y GASSET, José, *En torno a Galileo*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 50.



1

Fig. 1. Gobierno Civil de Tarragona. Alejandro de la Sota. (Fotografía Santiago Castorina. www.flickr.com).



2

Fig. 2. Ayuntamiento de Murcia. Rafael Moneo.

Para contextualizar los puntos de vista individuales dentro de un marco colectivo, los historiadores han modulado los límites cronológicos para hacerlos coincidir con eventos políticos o culturales. Por ejemplo, la historia de la arquitectura española contemporánea se ha organizado de varias formas para describir los años de la transición del régimen de Franco a la monarquía democrática, o la década entre el Mundial de 1982 y los Juegos Olímpicos de 1992, etc⁵. Estas delimitaciones permiten a los historiadores agrupar arquitectos que no guardan afinidad sobre el hecho de que formaban parte de la misma sociedad. Pero para hacer estos agrupamientos, también hay que asumir algunas ideas sobre cómo se relacionan los individuos con la sociedad. Por ejemplo, deben asumir que todos los arquitectos viven los eventos sociales de forma idéntica, es decir única, siendo la experiencia de cada persona completamente distinta. Ortega y Gasset defendió que esta asunción no es cierta⁶. Aunque respetaba la idea de que cada individuo experimenta la realidad de forma única (es decir, cada uno está en su mundo personal), también hizo notar que no todas las experiencias de la realidad eran posibles en todo momento. Tras la interpretación de Galileo de la astrología copernicana, la interpretación medieval del mundo como el centro del universo era anacrónica. Las interpretaciones individuales se circunscribían a las visiones del mundo que estaban determinadas históricamente. Puesto que sólo cierto número de personas vivían en un momento determinado, las interpretaciones eran también generacionales. Ortega y Gasset se refería a estas visiones generacionales del mundo como fenómenos “interindividuales”, que situaba como bisagras interpretativas entre los individuos y la sociedad mayor, en la que múltiples generaciones luchaban por el control⁷.

En contra de sociólogos como Georg Simmel (1858-1918) y Max Weber (1864-1920), que describieron la sociedad como el efecto combinado de intercambios interpersonales, Ortega y Gasset veía la sociedad como algo preexistente a las interacciones personales de una generación. Para él, la sociedad estaba ahí, se manifestaba a través de las costumbres (los usos), lo que la gente dice, cree y hace; la gente en general, cualquiera, no un individuo concreto. La sociedad era una estructura de posibles posiciones y actitudes que eran impersonales ontológicamente, pero que la gente podría asumir o incorporar. Los individuos nacían en sociedades que les imponían un sistema de costumbres, y cada persona podría aceptarlo o rechazarlo libremente. Pero sus elecciones tenían consecuencias, puesto que la eficiencia social requería que el disenso fuera reprimido y castigado.

Ortega y Gasset sostenía que las elecciones de las personas en relación con las costumbres con las que se encontraban se matizaban por la visión del mundo de su generación. La misma acción tendría un valor histórico y un significado distinto según la generación a la que pertenece el individuo. En otras palabras, la generación proporcionaba el primer orden de estructura histórica en su interpretación de las costumbres. Esta consideración tuvo importantes implicaciones para la historiografía: un historiador que escriba sobre un acontecimiento debería tomar en consideración la multiplicidad de perspectivas generacionales desde las que ese acontecimiento adquiriría su significado histórico. Para dar cuenta de cambios en las costumbres sociales, o para

5. Véase RUIZ CABRERO, Gabriel, *The Modern in Spain: Architecture after 1948*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2001, quien organiza la cronología en torno a grandes acontecimientos nacionales políticos y culturales.

6. ORTEGA Y GASSET, José, “La idea de la generación”, op. cit., pp. 71-94.

7. Para una excelente exégesis de la noción de inter individualidad de Ortega y Gasset, véase MARIAS, Julián, “El Método Histórico de las Generaciones”, en *Obras Completas*, vol. 6, Revista de Occidente, Madrid, 1961, pp. 64-67.



3

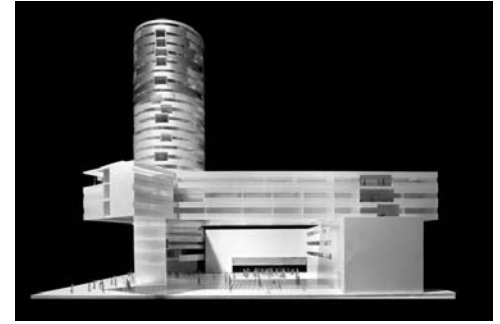
la transición de una época histórica a otra, Ortega y Gasset pensaba que los historiadores debían observar atentamente las pugnas entre generaciones. Sin un anclaje en la lucha entre generaciones, puede parecer que los grandes cambios históricos hayan surgido de la nada, por arte de magia, como si hubieran sido lanzados por un espíritu o una voluntad impersonal:

En el 'hoy', en todo 'hoy' coexisten, pues, articuladas varias generaciones y las relaciones que entre ellas se establecen, según la diversa condición de sus edades, representan el sistema dinámico, de atracciones y repulsiones, de coincidencia y polémica, que constituye en todo instante la realidad de la vida histórica. Y la idea de las generaciones, convertida en método de investigación histórica, no consiste en más que proyectar esa estructura sobre el pasado⁸.

Siguiendo el razonamiento de Ortega y Gasset, para describir la arquitectura española contemporánea, deberíamos comenzar preguntando: ¿En qué condiciones, por quién y para quién la arquitectura se interpreta como contemporánea? Las condiciones son las de una pugna intergeneracional. Para ilustrar esta idea, tomemos un edificio, por ejemplo el Gobierno Civil de Alejandro de la Sota (Tarragona, 1957) y examinémoslo desde las múltiples perspectivas de arquitectos de distintas generaciones. Un arquitecto como Rafael Moneo (n. 1937), un hijo de la Guerra Civil, tenía veinte años cuando el edificio se abrió al público. El joven Moneo interpretaría, correctamente, el edificio como arquitectura contemporánea. Ese mismo año vio nacer a arquitectos como Enrique Sobejano (n. 1957), Patxi Mangado (n. 1957); un año después a Blanca Lleó (n. 1958) y Arsenio López Amaral (n. 1958). El edificio de de la Sota es coetáneo de estos arquitectos, pero difícilmente lo considerarían “su” arquitectura contemporánea. Fue construido antes de que su generación tomara conciencia del mundo de la arquitectura, y de que se estableciera como parte de él. La distancia es aún mayor para la generación nacida en la década de 1960, como Enric Ruiz Geli (n. 1968); éste encontró el edificio del Gobierno Civil ya canonizado en los cursos universitarios de Historia de la Arquitectura. El edificio forma parte de la vida profesional como una circunstancia que posee un significado y una magnitud completamente distinta en cada caso. Algunos edificios pueden parecer contemporáneos y actuales para una generación y al mismo tiempo muertos o antiguos para otra. Sin embargo, las tres generaciones son activas y productivas, y pueden considerarse legítimamente contemporáneas. Resultaría sesgado que un historiador considerara a Vicente Guallart (n. 1963) más o menos contemporáneo que Carlos Ferrater (n. 1944). Ambos están actuando sobre la arquitectura contemporánea al mismo tiempo, con el mismo poder y plenitud, y en el mismo contexto. No obstante, sus proyectos e interpretaciones se caracterizan por diferencias generacionales, hablan desde distintas posiciones (el arquitecto joven, el arquitecto establecido), y por tanto su trabajo tiene distintos sentidos y efectos en la profesión.

VIGENCIA

Antes de comenzar a describir cómo las perspectivas generacionales moldean el sentido y la estructura de la arquitectura española contemporánea, debemos reconsiderar el término “con-



4

Fig. 3. Bloque de viviendas, Parc Central, Poblenou, Barcelona. Carlos Ferrater.

Fig. 4. Sociopolis Sharing Tower, 2004-2007. Vicente Guallart.

8. ORTEGA Y GASSET, José, op. cit., p. 88.



Fig. 5. Edificio de viviendas en la Via Augusta/Brusi/Sant Elies, Barcelona, 1964. Antoni de Moragas. (www.flickr.com).

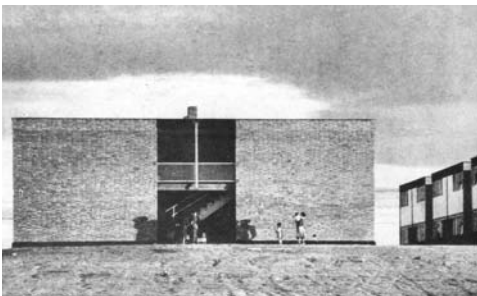


Fig. 6. Entrevías. Madrid, 1956. Francisco Javier Sáenz de Oiza.

temporáneo”. Más que un período estable de tiempo (hoy, el presente), se trata de una categoría inestable con contenidos que están cambiando continuamente en relación con las tensiones y relaciones de poder entre las distintas generaciones de arquitectos.

Para que un edificio sea considerado como contemporáneo por un arquitecto, debe responder a lo que es relevante y vigente para su generación. Lo vigente es lo que todos los arquitectos deben tomar como dado; las costumbres y los usos heredados como imposiciones de generaciones anteriores y con los que todo arquitecto tiene que contar para operar, tanto si los acepta como si los rechaza. Lo vigente puede definirse como el conjunto de edificios, ideas, prácticas, posiciones sociales (el arquitecto maestro, el arquitecto joven, el arquitecto estrella, el crítico, el entusiasta, etc.) e instituciones que forman el orden cultural de la disciplina de la arquitectura. Lo vigente es importante porque representa el sistema de significación en el que las obras adquieren significado como contemporáneas.

La medida en que la producción actual hace referencia a la arquitectura moderna de posguerra sirve de índice de lo que se considera vigente hoy. Es interesante ver qué referencias son más comunes hoy a la generación que reestableció la vigencia de la arquitectura moderna en España a partir de 1948: Alejandro de la Sota (1913-1996), Josep Antoni Coderch (1913-1984), Antoni Bonet i Castellana (1913-1989), Antoni de Moragas i Gallissái (1913-1985) y Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000). Tomemos como ejemplo a Blanca Lleó, cuyo pensamiento y proyectos hacen referencia al trabajo de Sáenz de Oiza conscientemente, como una manera de volver a los orígenes de la arquitectura moderna Española. Su trabajo demuestra que la interpretación que la generación de la posguerra hizo del movimiento moderno se ha convertido en la interpretación normativa del mismo en España. Los intentos contemporáneos de definir el movimiento moderno español en relación con Holanda siguen los contactos realizados por primera vez por la generación de 1948, que se vio influida por el modelo holandés de vivienda. De forma similar, Benedetta Tagliabue (n. 1963) descubrió la arquitectura escandinava a través de la mirada de Moragas, quien interpretó la obra de Alvar Aalto para los arquitectos catalanes durante la posguerra.

El reconocimiento colectivo de la generación de la posguerra reconoce el papel decisivo que jugó en establecer el sistema de significación que continúa vigente hoy. A medida que los arquitectos de hoy avanzaban en sus carreras profesionales, se encontraron un sistema de significación ahí, que funcionaba como un ingrediente objetivo del mundo de la arquitectura con el que tenían que trabajar. Cada participante reaccionó de forma distinta a ello. Al mismo tiempo, el hecho de que trabajaran con un sistema común de significación no nos permite concluir que constituyan un grupo. Sólo podemos concluir que sus reacciones, si bien distintas, son todas reacciones a una realidad común.

INTERPRETACIÓN

Desde este punto de vista, un edificio adquiere el significado de arquitectura contemporánea cuando se posiciona de un modo específico en relación con el sistema vigente de significación. Los arquitectos, historiadores y críticos, posicionan los edificios a través de la interpretación, ya sean descripciones escritas, representaciones fotográficas u otros medios. Según el sistema vigente de significación, la fecha de construcción del edificio no es necesariamente lo que lo convierte en contemporáneo. Juan Domingo Santos (n. 1961) defiende que “La Alhambra, a pesar de su antigüedad, es una construcción de gran modernidad porque fue construida desde múltiples interpretaciones del paisaje”. Si nos detenemos un instante para examinar esta afirmación, veremos cómo la interpretación influye sobre el posicionamiento de los edificios en el sistema vigente de significación.

Los constructores Nasrid de la Alhambra quizá entendieran, o quizá no, la arquitectura como un modo de interpretar el paisaje. En cualquier caso, no hicieron —no podían hacerlo— una comprensión “moderna” de la relación entre la arquitectura y el paisaje. Al utilizar la voz pasiva, “fue construida”, Domingo Santos crea la ambigüedad necesaria para ocultar el hecho de que él es el autor de esa interpretación, y de que así proyecta el sistema actual de significación sobre una obra del siglo XIV. La Alhambra aparece así contemporánea, pero sólo cuando se mira desde el punto de vista de las interpretaciones de Domingo Santos.

Resulta significativo notar que la interpretación de Domingo Santos no es completamente personal y subjetiva. Al contrario, es una interpretación vigente, en el sentido que se la ha encon-

9. DOMINGO SANTOS, Juan, “Transformaciones del Paisaje: Landscapes in Transformation,” en OTERO-PAILOS, Jorge (ed.), *Spain on Spain: Debates Sobre Arquitectura Contemporánea = Debates on Contemporary Architecture*, Rueda, Alcorcón, 2009, p. 138.



7

trado, como una interpretación que le pre-existía, y que data de mediados del siglo XX. Tal y como el historiador Juan Calatrava (n. 1957) ha mostrado claramente, la interpretación actual de la Alhambra data de 1952, cuando los arquitectos más sobresalientes del momento se encontraron en el palacio Nasrid para debatir sobre la arquitectura española contemporánea¹⁰. Aquel encuentro reunió a una vieja generación de arquitectos establecidos, como Secundino Zuazo (1887-1971) y Pedro Bidagor (1906-1966), con la generación joven, de la posguerra, que incluía a Fernando Chueca Goitia (1911-2004), Francisco Cabrero (1912-2005), Rafael Aburto (n. 1913) y Miguel Fisac (1913-2006). Estas dos generaciones acordaron que la Alhambra era la piedra de toque de la arquitectura española contemporánea, pero disintieron en cómo interpretarlo. Zuazo y Bigador vieron en la Alhambra el origen de su funcionalismo clasicista. Después de todo, Juan de Villanueva (1739-1811), el padre del neoclasicismo español y arquitecto de El Prado, había viajado a la Alhambra en 1766 en busca de las raíces de la arquitectura española.

En cambio, la generación de la posguerra vio la Alhambra como una lección de arquitectura abstracta en cuanto a la construcción de volúmenes y espacios. El sello de la nueva generación se hizo patente en su *Manifiesto de la Alhambra* (1953), en el que reclamaban el monumento para la arquitectura moderna a través de la reinterpretación del mismo como un edificio contemporáneo. Algunas de las interpretaciones eran demasiado forzadas, como la idea de que las torres de la Alhambra ofrecían una lección de arquitectura similar a la de los rascacielos norteamericanos. Según Calatrava, el Manifiesto cristalizó una forma moderna de la posguerra de interpretar la arquitectura, que consistía en des-historizar y des-ideologizar los edificios para extraer de ellos “lecciones puras” de arquitectura moderna.

Así podemos entender cómo, aun cuando un arquitecto habla de una obra medieval o neoclásica, puede estar haciendo una referencia indirecta a la generación de la posguerra y a sus modos



8

Fig. 7. Parlamento de Escocia, Edimburgo, 2004. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.

Fig. 8. Edificio Mirador, Sanchinarro, Madrid. Blanca Lleó y MVRDV.

10. CALATRAVA, Juan, “El Manifiesto de la Alhambra,” en *Estudios sobre Historiografía de la Arquitectura*, Biblioteca de Bolsillo, Universidad de Granada, 2005, pp. 259-269.

de interpretación. Los autores del *Manifiesto de la Alhambra* llegaron a una interpretación de la arquitectura contemporánea que hoy se toma como la realidad misma. Lo que constituye la realidad de la arquitectura no es más que un palimpsesto de interpretaciones que nos han llegado, y con las que tenemos que trabajar. Lo que estimamos que es la arquitectura española contemporánea está ahí como una función de lo que ha ocurrido anteriormente. Los orígenes de las creencias, opiniones y prácticas se encuentran en el pasado. Al mismo tiempo, estas fuentes rara vez se reconocen como tales, sino que se viven como normas, presiones y posibilidades que condicionan la práctica vigente y restringen su futuro.

La lucha generacional sobre la arquitectura española se libra en las interpretaciones, que constituyen herramientas de la batalla. Utilizo el término “interpretación” aquí en contra-distinción de “teoría”, que en mi opinión resulta demasiado restrictivo para captar la naturaleza del trabajo intelectual en arquitectura. Una interpretación es lo que hace que la arquitectura aparezca como una obra cultural. La interpretación puede adoptar la forma de un documento escrito, un dibujo, una fotografía o una imagen, una película, una maqueta, un edificio, una exposición, un programa para una asignatura, un plan curricular de enseñanza, y muchas otras formas. La noción de interpretación se aplica a los múltiples medios de la intelectualidad arquitectónica sin dar primacía a uno sobre otro. Se podría decir que la comunicación arquitectónica carece de lengua materna. Al contrario, las interpretaciones funcionan como formas de ganar capital cultural, de hacerse con parcelas de poder, y de tomar posición en las multiplicidades, cargadas políticamente, de la disciplina.

POSICIONES

Así pues, una interpretación acertada puede permitir a un joven arquitecto alcanzar la posición de un arquitecto estrella. Las interpretaciones son, para los arquitectos, instrumentos tanto para alcanzar posiciones, como de medir la inversión en esas posiciones. La interpretación de un arquitecto, pongamos un dibujo, siempre propone una determinada posición. Para alcanzar esa posición, debe seguir las formas y las convenciones que se esperan de esa posición. Hoy día, por ejemplo, un cierto tipo de boceto, realizado preferentemente en la servilleta de un hotel exótico, denota la posición de un arquitecto estrella. Todos en el mundo de la arquitectura, tanto consumidores como productores, reconocen que la verdadera intención del boceto en la servilleta no es indicar el “origen” de un proyecto, sino mostrar la posición del arquitecto como una estrella en el campo de la arquitectura.

El boceto de la servilleta es una interpretación tan estructurada y codificada que existen libros enteros dedicados al tema, como índices de la posición de sus autores¹¹. Cualquiera puede hacer un dibujo en una servilleta, pero el valor de ese dibujo como medida de la inversión de un arquitecto en una posición, dependerá de su recepción, publicación, consagración y admiración por parte de personas en otras posiciones, como editores, comisarios, conservadores de museos, estudiantes, entusiastas, etc. De ahí la importancia de las personas que hacen interpretaciones, puesto que rehacen las obras arquitectónicas una y otra vez y les otorgan valor cultural en el proceso.

Hablar de la multiplicidad de agentes que participan en la producción de obras culturales no quita nada a la obra de los arquitectos, sino que, simplemente, la sitúa en contexto. De hecho, existe hasta una tradición de arquitectos que abrazan abiertamente la idea de que la producción arquitectónica es una forma de colaboración. De hecho, la estética de la arquitectura española contemporánea ha sido moldeada por fotógrafos famosos, como Francesc Catalá Roca (1922-1998) en la década de 1950, y Hisao Suzuki (n. 1957) en los 1990. Vicente Guallart tiene una idea radical de colaboración, describiéndola como la fuente fundamental de la innovación. Con esta idea Guallart, efectivamente, desplaza la interpretación del arquitecto vigente en la posguerra como un genio creador de una nueva arquitectura, con una interpretación nueva: la del arquitecto como un *hacker* de sistemas de significación. Con extraordinaria lucidez, Guallart explica cómo la imposición de una nueva interpretación es de hecho el medio por el que la realidad puede cambiarse: “Porque el *hacker* es una persona que quizá mira el sistema y el sistema le dice: ‘no, tienes que hacer una caja’. Y entonces lo que intentas hacer es cambiar la realidad, generar algo nuevo, pero con un enfoque social muy importante”¹². Si cada interpretación que pretende ser arquitectura española contemporánea tiene que trabajar con el sistema de significación de la generación de la posguerra, entonces la obra de Guallart es decididamente contemporánea. Pero en la medida en que empieza a moverse más allá del sistema de la posguerra, también ofrece la posibilidad de redefinir la comprensión colectiva de la arquitectura española contemporánea.

11. Véase, por ejemplo, NERDINGER, Winfried (ed.), *Dinner for Architects: A Collection of Napkin Sketches*, W.W. Norton & Company, New York and London, 2003.

12. Vicente Guallart, citado en “Debate Three”, en *Spain on Spain*, cit., p. 123.



Aún es pronto para saber si las generaciones jóvenes de arquitectos conseguirán imponer una nueva interpretación de la arquitectura española contemporánea. Si efectivamente lo consiguen, significaría que, históricamente, el capítulo de la arquitectura española contemporánea que comenzó en 1948 está llegando a su cierre, sesenta años después. Pero para identificarlo y comprenderlo, debemos elaborar una nueva historiografía que pueda caracterizar la contribución intelectual de cada generación, al tiempo que permanecer crítica de nuestra propia participación y posición generacional. Los modelos monográficos no son adecuados para esta tarea. Es importante recordar que la monografía es una forma de interpretación, una obra cultural, que está profundamente imbricada en la apariencia objetiva del sistema vigente de significación. La confluencia de la monografía, entre selección y auto-selección, crea un primer orden de ambigüedad entre el interpretador y lo interpretado, entre la interpretación del historiador y el arquitecto estudiado, que borra el elemento subjetivo en el trabajo del interpretador. La elisión es el fundamento para otras interpretaciones de la arquitectura española contemporánea como una realidad estable y auto-referencial. Mientras las monografías sigan siendo vigentes, sólo lograremos describir la arquitectura española contemporánea como la generación de la mitad del siglo XX quiso que la viéramos.

HABITUS GENERACIONALES

En conclusión, me gustaría volver a la idea de la historiografía poligráfica, a reflexionar más explícitamente sobre lo que he estado intentando elaborar arriba. Si hemos de movernos hacia un nuevo marco interpretativo, una nueva teoría por llamarlo así, que pueda comprender la arquitectura en relación a sus circunstancias contemporáneas, necesitamos un acercamiento historiográfico que pueda tener en cuenta la inestabilidad y la variabilidad del sistema actual de significación, pero que no busque la causa de los cambios únicamente en hechos macrocolectivos (por ejemplo, historia social) o en hechos de intencionalidad microindividuales (biografías de arquitectos). La historiografía poligráfica también dispensa con la idea de que los grupos auto-seleccionados son agentes únicos de los cambios intelectuales en la arquitectura, e intenta esquivar la identificación de esos grupos auto-seleccionados con un vehículo intermediario y de intercambio entre lo social y lo individual. En vez de limitarse a grupos de arquitectos auto-seleccionados, la historiografía poligráfica expande el marco de estudio para incluir a arquitectos de diferentes generaciones trabajando en un mismo momento. Al enfocarse cualitativamente en individuos representativos, el historiador poligráfico desentierra las ideas, referencias y prácticas que cada generación pensó que daban coherencia y significado a su trabajo como “arquitectura” y como “contemporáneo”¹³.

Otra característica clave de la historiografía poligráfica es la de comparar y contrastar las ideas y prácticas generacionales para poner de relieve puntos de contacto (las cosas sobre las cuales los arquitectos de diferentes generaciones estaban dispuestos a debatir), y para sacar adelante las resonancias, similitudes, silencios, o diferencias entre las diferentes respuestas generacionales a las mismas circunstancias. Una descripción imparcial de este campo cambiante de conflicto ideológico es el objetivo final de la historiografía poligráfica. Ofrece esa descripción como la mejor

Fig. 9. Casa con huerto de cerezos en Cajar, Granada, 2006. Juan Domingo Santos.

13. Los antecedentes del desarrollo de una historiografía poligráfica pueden encontrarse en la noción de “historiografía crítica” de Mark Jarzombek, tal y como la expone en *The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture, History*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2000. Véase también COLOMINA, Beatriz, *Domesticity at War*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2007. En cuanto a la historia de la arquitectura española, un análisis prometedor desde el enfoque de las generaciones se encuentra en DE SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, *El Madrid del 27: Arquitectura y Vanguardia; 1918-1936*. Consejería de Educación, Secretaría General Técnica, Madrid, 1998.

aproximación a aquello que da coherencia intelectual a la arquitectura en un momento dado. Finalmente, la historiografía poligráfica explora la manera en que el campo coherente de la arquitectura funciona en relación a lo social y a lo individual

El campo de la arquitectura no se puede reducir a una sola persona, como tampoco puede extenderse a toda la sociedad. Aquellos que se interesen por la historiografía poligráfica encontrarán muy estimulante la lectura de las obras de Michel Foucault (1926-1984), cuyo concepto de las disciplinas capta en parte esa capa intermedia entre lo individual y lo colectivo. También se beneficiarán de la obra de Theodor Adorno (1903-1969) y otros miembros de la Escuela de Frankfurt, quienes analizaron cómo las obras culturales funcionan como mediadores entre la ideología social y la vida personal. Pierre Bourdieu (1930-2002) desarrolló estos antecedentes intelectuales a través de su noción de campos de producción cultural¹⁴. Bourdieu concebía los campos de actividad y del saber como microcosmos disciplinarios en la sociedad, con sus propias estructuras, leyes y miembros¹⁵. Los definía como espacios sociales e intelectuales articulados en un número limitado de posiciones (el arquitecto maestro ortodoxo, el arquitecto joven hereje y rebelde) y a través de la distribución desigual del capital cultural. Para lograr alcanzar una posición determinada, por ejemplo la del “arquitecto maestro”, uno tiene que haber logrado acumular una cantidad determinada de capital cultural a través del reconocimiento de otros arquitectos, críticos, estudiantes, etc.

Bourdieu comparaba los campos de actividad con juegos, gobernados por reglas que limitan el número de posiciones y los posibles movimientos. Para pertenecer a un campo uno tiene que creer que se trata de un juego que merece la pena jugar. Para Bourdieu esta creencia, que él denominaba *illusio*, es lo que hace que los campos de actividad sigan funcionando, la gente jugando y el capital cultural fluyendo.

Según Bourdieu, la gente está predispuesta a determinados campos e *illusios* a través de hábitos adquiridos a lo largo de la vida. El *habitus*, utilizando el término de Bourdieu, es una capa, un importante mediador, entre lo colectivo y lo individual. Funciona como un esquema estructural, una disposición para toda la vida, o una segunda naturaleza, donde la sociedad y lo individual intersectan dinámicamente¹⁶. El *habitus* es, por tanto, histórico por doble partida, puesto que combina las historias evolutivas del individuo y del grupo. Establece los límites a las expectativas de la persona, y explica cómo el comportamiento puede ser regular sin ser el producto directo de la obediencia a las reglas. Aunque Bourdieu no estudió a Ortega y Gasset, su concepto de *habitus* se acerca a la noción de generación del filósofo español. En efecto, tanto el concepto de *habitus* como el de generación describen un fenómeno inter-individual (ni personal ni colectivo), que ambos autores definen como el efecto y la estructura de la lucha social e histórica entre los individuos. Aún así, los dos conceptos ponen el énfasis en aspectos distintos. El *habitus* hace hincapié en la importancia de los campos de producción cultural, algo que Ortega y Gasset no examinó en profundidad. Por otro lado, la idea de generación destaca los límites biológicos y existenciales de la vida, algo que Bourdieu no tomó en cuenta a la hora de explicar los cambios en el orden de los campos de producción cultural.

La combinación de las dos ideas en lo que podría llamarse *habitus generacional* es una piedra de toque para la historiografía poligráfica de la arquitectura. Si la historiografía poligráfica nos ayudará a salir del cajón intelectual que hemos heredado sigue siendo un experimento, cuya solidez sólo podrá valorarse a partir de los resultados de trabajos aún por escribir.

14. Para una crítica de Foucault y de la Escuela de Frankfurt, véase BOURDIEU, Pierre, “Principles for a Sociology of Cultural Works”, en *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, New York, 1993, en particular las páginas 178-181.

15. Las descripciones más iluminadoras de la teoría aparecen, en mi opinión, en BOURDIEU, Pierre, *The Field of Cultural Production*, cit.

16. Una buena explicación del concepto de *habitus* en relación con la arquitectura puede encontrarse en LIPSTADT, Hélène, “Theorizing the Competition: The Sociology of Pierre Bourdieu as a Challenge to Architectural History” en *Thresholds*, vol. 21, 2000, pp. 32-36.

Jorge Otero-Pailos. Arquitecto, historiador y teórico especializado en formas experimentales de conservación. Es profesor en la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University. Su trabajo e investigación reformula la conservación como una poderosa práctica contracultural capaz de generar futuros alternativos para el patrimonio. Es fundador y director de la revista *Future Anterior*, la primera revista académica de revisión por pares americana dedicada a la historia, teoría y crítica de la conservación histórica. Su próximo libro *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern* (University of Minnesota Press, 2010) traza los orígenes intelectuales de la teoría arquitectónica posmoderna hasta el giro hacia la historia y la historiografía de la década de 1970. Su investigación actual explora el modo en el que la llegada de la polución a gran escala cambió el modo de entender la naturaleza de la arquitectura y su historia por parte de los arquitectos. Sus instalaciones experimentales se han exhibido en *Manifesta 7* (2008) y actualmente en la *53 Edición de la Bienal de Venecia* (2009). Su trabajo y artículos han sido publicados en *Art in America*, *Modern Painters*, *Art Forum*, *Architectural Record*, *AA Files*, *Volume*, *JSAH*, *JAE*, *Postmodern culture*, *Byggekunst*, *Il Progetto*, *Il Giornale Dell'Architettura*, *BAU*, *Archivos de Arquitectura Antillana*, *City* y otras.