

El material: el punto fijo de la historia

Norberto Feal^(*)

Resumen: A lo largo del artículo “El material: el punto fijo de la Historia” se plantean tres temas. Por una parte, el rol del material como elemento clave de la construcción de la Historia de la Arquitectura; en segundo lugar, cómo se hace necesaria e imprescindible la voz historiadora como vínculo entre el material y la Historia; y finalmente, se plantea la posibilidad del corrimiento desde la teoría al proyecto arquitectónico vinculado a las formas históricas.

Palabras clave: Historia - narración - construcción histórica - voz narradora – proyecto

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 211]

^(*) Arquitecto e historiador. Profesor adjunto en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y profesor titular en la Universidad de Morón. Es director e investigador del Centro de Investigaciones del Paisaje FADU UBA. Fue Affiliate Research en The School of Architecture, University of Miami, y Visiting Reader en University of Columbia, Nueva York. Es autor de artículos en medios disciplinares, y autor y partícipe en los libros *Antonio Vilar. Maestros de la Arquitectura Argentina*, *Arquitecturas Argentinas con Ladrillo y Naturaleza Concreta*, *10 Opere di Architettura Moderna in Argentina* entre otros, y autor y organizador de contenidos en las colecciones *Patrimonio Mundial* y *Patrimonio Argentino*.

La Historia, el texto y el material se hallan soldados indisolublemente en la probabilidad del discurso histórico. De ninguna manera es posible ni inscribir, ni describir el pasado, en cuanto acumulación de hechos, sino a través de este bloque compuesto; y en la ligazón de sus componentes se explica el desarrollo de todo discurso histórico. Sin embargo, cada una de las partes mencionadas va a comprometer diferentes mundos, y por tanto implican diversidad de comportamientos funcionales dentro de la creación del discurso. El material será el punto fijo de la Historia, las marcas que la producción parece hacer indelebles. Sin embargo, la incorporación del material al discurso histórico va a erosionar su apariencia

de solidez, tornándolo frágil y evanescente en el mismo acto de hacerlo inmediato. El material dado por el devenir de la producción no es manipulable en la medida en que no sufra los recortes y tratamientos que implica la selección de rasgos hecha por la voz historiadora, que será inevitable y arbitraria; y si el carácter inevitable del recorte salva la dificultad de utilización del material no inmediato, la arbitrariedad garantiza la potencia del discurso, la legitimidad de la voz historiadora. La definición de los límites del material implica directamente la formalización de la Historia, la opción que tiene la voz historiadora de organizarlo en la construcción del relato. El material y la historia fundidos son la expresión de un orden nuevo, inscripto en el cuerpo del texto, única posibilidad cierta del discurso histórico, en el cual vuelven a emerger las marcas de la voz historiadora. En la Historia de la Arquitectura, el material está formado por los objetos de la producción, reales o imaginarios y las teorías e instancias culturales, además de la sustancia histórica. El recorte y la inmediatez del material, la configuración de la historia y la escritura del texto son el todo imbricado, el acto por el cual la voz hace inteligible el pasado al instaurar el relato, al susurrarnos una de las infinitas posibles narraciones de la Historia. Arbitrariedad, recorte, voz, relato son resonancias de la voluntad de dar al texto histórico las marcas genuinas del narrador, al mismo tiempo que hace surgir la consecuencia tan inevitable como asombrosa de disolver los límites entre texto histórico y texto ficcional, o para decirlo de otro modo, todo texto histórico es un texto de ficción.

La instauración de la naturaleza ficcional del texto histórico clausura el problema de la veracidad para colocar el de la verosimilitud. Será entonces, la verosimilitud del relato histórico, la norma de la redacción textual, y de este modo, en este sentido y a través de la voz historiadora, en la forma en que la historia es narrada, el texto se reconectará con el mundo exterior. La realidad de la voz inscribe la realidad de la narración. Es por lo que, en el texto histórico, como en la novela, el autor está siempre presente, y el texto será a la vez un sendero a través del tiempo y un montón de escombros. La razón del texto, para John Irving es “una forma narrativa que quiere ser un todo independiente y autosuficiente” (LeClair y McCaffery, 1983). Independencia, autosuficiencia y legitimidad de la voz historiadora garantizan la realidad de la ficción narrativa, a la par que se efectúa la devolución del ilusorio aspecto de solidez a las cosas. La ficción al independizarse del material y hacerse autónoma se torna real, se torna material por sí misma, haciéndose firme en las apariencias y representaciones del mundo. Todo lector sabe que la realidad es la que se encuentra, encuadrada, entre tapa y contratapa. Rosellen Brown sugiere que “uno puede entender mejor a la gente escribiendo que viviendo”, y leyendo, podríamos agregar, “La hoja en blanco” -y la página impresa- “nos permite ser justos, perfectos, ecuanímenes”. Irving en su relato “Hay que salvar a Piggy Sneed”, publicado por primera vez en 1982, amplía los conceptos de independencia y autosuficiencia del texto y la relación entre ficción y realidad, veracidad y verosimilitud. El cuento se abre así: “Este relato es autobiográfico, pero les pido por favor que comprendan que, para cualquier escritor dotado de una buena imaginación, todos los relatos autobiográficos son falsos” (Irving, 1999). De esta manera, Irving destruye cualquier ilusión de veracidad del relato, y continúa “La memoria de un narrador es una proveedora de detalles especialmente imperfecta. Un detalle

imaginario es siempre mejor que uno recordado. El detalle correcto pocas veces es con exactitud lo sucedido; el detalle más verdadero es lo que podría o debería haber sucedido” (Irving, 1999). En las diferencias entre detalle recordado y detalle imaginado, compromete el núcleo de la corrección narrativa, para más adelante apuntar: “Ser escritor es un arduo maridaje entre una observación minuciosa y la imaginación, no menos minuciosa de las realidades que no has tenido ocasión de ver. El resto es el necesario, estricto y asiduo trabajo con el lenguaje, lo cual significa para mí escribir las frases una y otra vez hasta que parezcan tan espontáneas como una buena conversación” (Irving, 1999), con lo que Irving plantea la cuestión de la ficcionalidad de la realidad, la que está por detrás del montaje de la apariencia, y que solo es posible utilizar en cuanto es representada en términos verbales. Por otro lado, en la mención de la “buena conversación” se instaura la segunda realidad, la construida en la recepción del lector.

A continuación, el relato desarrolla varios registros. Por un lado, está la historia de Piggy Sneed, el basurero retrasado mental de Exeter, muerto carbonizado al arder su casa. Pero también se narra la imposibilidad del propio Irving, el personaje Irving, de salvar a Sneed del incendio en su condición de bombero voluntario y la necesidad de inventar el relato que finalmente salve al basurero. Necesidad y acto que convierten al narrador en narrador, y será justamente con este problema con el que se cierra el relato: “entiendo que el cometido de un escritor es prender fuego a Piggy Sneed... e intentar salvarle, una y otra vez, indefinidamente” (Irving, 1999). En el ejemplo, a través de la voz de John Irving podemos reconstruir y evocar las formas del mundo en el espesor de la ficción. O como lo quiere Ricardo Piglia: “Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en ese instante fugaz, toda la verdad” (Piglia, 1994). Jean Mitry escribió “Las imágenes poseen una existencia física independiente de los objetos. Se puede destruir un filme de un edificio sin destruir el edificio” (Mitry, 1963), lo que resulta especialmente interesante, en la Historia de la Arquitectura, si invertimos los términos: Cuando se destruye un edificio no se destruye su imagen histórica, su materia prima posible de convertir en Historia; el material es inmediato y salvado en la Historia. Y si bien toda Historia de la Arquitectura implica la reflexión sobre edificios inexistentes en cuanto hechos físicos por estar destruidos, también hay historias que implican objetos no realizados, también es posible la escritura de una historia previa a la aparición del objeto arquitectónico, edificio o proyecto. Pensemos por ejemplo en los libros de Ricardo Rojas que, en los primeros años del siglo XX, inventan y prefiguran antes de su efectiva construcción las obras del proyecto neocolonial argentino.

En 1907 Rojas, en París, comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar los planes de enseñanza de Historia en la escuela europea, publica *El país de la selva*, libro de difícil inclusión en un género literario. Además de interesarse por la historia de la fundación de Santiago del Estero y por la descripción de su territorio, habitantes, costumbres y leyendas, Rojas propone la recolección y estudio del material folklórico, que llamará

“acervo de nuestras voces culturales”. En *Cosmópolis*, publicado en 1908, analiza el efecto inmigratorio en Buenos Aires, y aparece por primera vez la idea de revisar la historia cultural de los países sudamericanos; mientras que, en *La restauración nacionalista*, de 1909, cuestionará los desajustes entre cultura, sociedad y maquinaria educativa. En sucesivos libros, Rojas irá ampliando el sistema que denomina “filosofía de la argentinidad”. En el ensayo histórico *La argentinidad*, publicado en 1916, como homenaje al Centenario de la Declaración de la Independencia, y producto de haber estudiado el Archivo Capitular del Cabildo de Jujuy desde 1912, tratará de elaborar una síntesis entre “la estéril disputa de la historia como ciencia y de la historia como arte”. Entre 1917 y 1922, mientras le son ofrecidas cátedras en las Universidades de Madrid, París y Harvard, publica la que será su obra más importante *La literatura argentina* que, desde su título, *Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, manifiesta la idea de tratar a la literatura como el emergente de un proceso más hondo. *Eurindia, ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, de 1924, inaugura la estética argentina planteando la fórmula indianismo-exotismo como pauta de interpretación cultural argentina. Rojas va a buscar en el pasado prerrevolucionario las raíces de una nueva modernidad antiacadémica, y poniendo en foco el objeto histórico, va a ampliar la percepción del continuo y disparar una precisa y determinada interpretación histórica. La producción arquitectónica se verá inmediatamente impresionada, resultando la configuración de la escritura neocolonial. Los libros de Rojas se constituirán en el cuerpo textual que va a iluminar un determinado sector del material histórico, va a establecer una metodología de uso de ese material y, sobre todo, va a escribir la historia del proyecto neocolonial.

Los arquitectos que tomaron la tarea de construir con objetos arquitectónicos esa historia, Martín Noel, Ángel Guido –que además de su casa, proyectó para Rojas la escenografía de su obra *Ollantay*, estrenada en 1939 en el Teatro Nacional de la Comedia-, Antonio y Carlos Vilar, entre los más notorios, fueron quienes quebraron la tradición académica argentina empujándola desde la periferia hacia la instauración del debate en el centro de la región. La producción del proyecto neocolonial, el material, la Historia y el texto desplazaron la consecuencia hacia los dominios esperados. Se trazaron vectores sobre los cuales se configuró la idea regional, se construyó una red moderna capaz de modificar los patrones de la función cultural. La región estaba planteada, a principios del siglo, en uno de los bordes del planeta. Ese siglo pasó, y hoy resulta legítimo preguntarse si no son acaso los relatos históricos de la producción del siglo XXI los instrumentos más precisos, más cruciales para la creación de programas más inclusivos, que orienten la producción a su propia superación; si no saldrá de la espesura ficcional de la Historia el impulso que centre el espacio lateral.

Bibliografía

- Irving, J. (1999). "Hay que salvar a Piggy Sneed" en *La Novia Imaginaria*, Barcelona: Tusquets
- Leclair, T.; Mccaffery, L. (1983). *Anything Can Apeen. Interviews with Contemporary American Novelists*, Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois
- Mitry, J. (1963). *Esthetique et psychologie du cinema*, París: Editions Universitaires
- Piglia, R. (1994). "El fluir de la vida" en *Cuentos Morales*, Buenos Aires: Espasa Calpe

Abstract: Three themes are raised throughout the article "Material: The Fixed Point of History." First, the role of material as a key element in the construction of the History of Architecture; second, how the historian's voice becomes necessary and essential as a link between material and History; and finally, the possibility of shifting from theory to an architectural project linked to historical forms is raised.

Keywords: History - narrative - historical construction - narrative voice - project

Resumo: Três temas são levantados ao longo do artigo "Material: O ponto fixo da história". Primeiro, o papel do material como elemento-chave na construção da História da Arquitetura; segundo, como a voz do historiador se torna necessária e essencial como elo entre o material e a História; e, finalmente, levanta-se a possibilidade de passar da teoria para um projeto arquitetônico vinculado às formas históricas.

Palavras-chave: História - narrativa - construção histórica - voz narrativa - projeto

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
