FORO CRÍTICA **ARQUITECTURA Y NATURALEZA**

BEATRIZ COLOMINA ANDRÉS JAQUE JOAQUÍN ARNAU ANTONIO ARMESTO

FORO CRÍTICA ARQUITECTURA Y NATURALEZA

Edita: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante
ISBN: 978-84-613-0612-1
Depósito legal: A-267-2009

Diseño: CTAA / Juan Ros
Impresión: Such Serra SA

Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante [Departamento de cultura]
Plaza Gabriel Miró, 2. 03001 Alicante
Tlf: 965218400. Fax: 965140455
www.ctaa.net
Alicante, febrero 2009

CTAA COLEGIO TERRITORIAL DE ARQUITECTOS DE ALICANTE

DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

FORO CRÍTICA **ARQUITECTURA Y NATURALEZA**
FEBRERO, MARZO 2008
CTAA

01	14 febrero 2008	Beatriz Colomina, presenta Tomás Amat
02	28 febrero 2008	Andrés Jaque, presenta Francisco Mejías
03	06 marzo 2008	Joaquín Arnau, presenta José Luis Oliver
04	27 marzo 2008	Antonio Armesto, presenta Elia Gutiérrez

INDICE

ARQUITECTURA Y NATURALEZA 7
Tomás Martínez

PRESENTACIÓN BEATRIZ COLOMINA 11
Tomás Amat
VISIONES BORROSAS: LA ARQUITECTURA DE LA VIGILANCIA 15
Beatriz Colomina

PRESENTACIÓN A ANDRÉS JAQUE 27
Paco Mejías
NOCIONES DE CALIDAD PARA UNA *ARQUITECTURA PARLAMENTO* 31
Andrés Jaque
ARQUITECTURA PARLAMENTO®, MARCA DE CALIDAD POLÍTICA PARA ACCIONES ARQUITECTÓNICAS 41
Andrés Jaque

PRESENTACIÓN A JOAQUÍN ARNAU 47
José Luis Oliver
EL EQUILIBRIO INVISIBLE O ARQUITECTURA EN PENUMBRA 49
Joaquín Arnau

TRES ERAN TRES 77
Elia Gutiérrez
ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA 79
Antonio Armesto

ARQUITECTURA Y NATURALEZA

La publicación de este segundo título de la serie «foro crítica», es un intento de continuar una línea editorial en la que tenga continuidad esa primera idea de construir con palabras. Y este número esta dedicado a la Naturaleza. Porque los tiempos actuales nos comprometen a encontrar ese punto inasible donde convergen dos espacios, el propio de la construcción y el ámbito que ampara a la naturaleza. Nunca consideró el hombre que sus propias obras fueran naturales. La construcción del propio hábitat quedó fuera del mundo natural, se le situó en otra categoría: la del artificio. Lo construido por el hombre, al contrario de lo construido por el resto de las especies se sitúa por tanto en la categoría de lo artificial. Y esta contraposición se llevo al máximo durante el romanticismo donde se cantó a la redonda plenitud del aire, al gozo del mar, a las cadenas montañosas y a la perfecta belleza natural. En una novela clave para entender esa estética romántica se contrapuso la belleza de los paisajes alpinos a la monstruosidad de lo creado por el hombre: me refiero a Frankenstein, criatura creada por la ciencia humana.

Hoy hablar de naturaleza nos lleva a pensar en Gaia. Esa diosa Tierra que durante miles de años ha soportado los ultrajes de una humanidad dispuesta a apropiarse de su entorno explotando los recursos a su alcance. Tal vez hoy mediante el cambio climático y el calentamiento global la Tierra comience a vengarse. Tal vez el horroroso Walhalla que hemos construido comience a

derrumbarse sobre nosotros con un fondo de música de Wagner.

Será como digo otra faceta, que nos llevará en estos tiempos válidos para la meditación —obligados por un descanso profesional forzado— a buscar nuevos caminos que permitan esa conciliación entre ciencias tan dispares como son la economía y la ecología (aunque el prefijo sea el mismo); para encontrar un equilibrio que nos lleve a la tan cantada «sostenibilidad». Es posible que como decía Margaleff, unir las palabras desarrollo y sostenible no pase de ser un oxímoron, mera unión de ideas contradictorias que solo lleva a la disolución del pensamiento.

Los textos que hoy ven la luz, de Beatriz Colomina, de Andrés Jaque, de Joaquín Arnau y de Antonio Armesto, son fruto del ciclo de conferencias que se celebró en el CTAA en el año dos mil ocho. Espero que esta nueva publicación sirva para abrirnos los ojos hacia el reconocimiento de lo que somos, arquitectos sensitivos, pobladores de un paisaje que debemos mantener y transmitir. El pasado reciente ha sido sombrío y hoy nos queda el comenzar de nuevo a trazar un camino de relación entre Naturaleza y Arquitectura.

Tomás Martínez Boix
Vocal de Cultura
Arquitecto

TOMÁS AMAT
«PRESENTACIÓN BEATRIZ COLOMINA»

BEATRIZ COLOMINA
«VISIONES BORROSAS: LA ARQUITECTURA DE LA VIGILANCIA»

14
FEBRERO

BEATRIZ COLOMINA es internacionalmente conocida como Historiadora y Teórica de la Arquitectura. Se ha formado como arquitecta en Barcelona y ha escrito gran cantidad de textos sobre Arquitectura y los Medios. Es Profesora de Arquitectura y Directora Fundadora del Programa de Medios y Modernidad en la Universidad de Princeton.

Entre sus libros podríamos citar Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media (MIT Press, 1994), que en 1995 fue considerado el mejor libro internacional en los premios del American Institute of Architects; Sexuality and Space (PAP, 1992), que volvió a obtener en 1993 el premio al mejor libro internacional en los premios del American Institute of Architects, Architectureproduction (PAP, 1988). Su último libro es La Domesticidad en Guerra (Barcelona: ACTAR y MIT Press, 2007).

Es la organizadora de la exposición Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X – 197x en el Storefront for Art and Architecture de Nueva York y el CCA de Montreal. Esta muestra, que viajará por varias ciudades de los Estados Unidos, Europa y Asia, comenzó su itinerancia hacia Documenta 12 y la Architectural Association de Londres. Actualmente se encuentra en el Norsk Form de Oslo (Centro Noruego de Diseño y Arquitectura).

Ha sido reconocida con otras muchas becas y premios, actualmente está trabajando en su nuevo proyecto de investigación X-Ray Architecture: Illness as Metaphor.

PRESENTACIÓN BEATRIZ COLOMINA

«La impresión superó con mucho lo que había imaginado, los ciento treinta haces de luz claramente delimitados, colocados alrededor del Zeppelinfield sólo a doce metros unos de otros.... El conjunto daba la impresión de un espacio gigantesco en el que los distintos haces parecían tremendos pilares de unos muros exteriores infinitamente altos. Una nube surcaba de vez en cuando la corona de luz y añadía un elemento surrealista al grandioso efecto. Creo que aquella Catedral de la luz *constituyó la primera muestra de arquitectura luminosa.»*
Albert Speer. *Memorias.*

Con la Primera Guerra Mundial, se desataron una serie de invenciones con marcado carácter destructivo, después de inventos tan útiles como el teléfono, automóvil, la radio, en las décadas anteriores, la Gran Guerra nos hizo ser conscientes del poder trágico del desarrollo tecnológico. En la segunda guerra mundial, tras la investigación y producción de la bomba atómica, cuyo esfuerzo tecnológico fue quizás el más caro de la historia, se desencadenó un proceso de financiación y de implicación en torno a una gran ofensiva tecnológica para la paz.

Beatriz Colomina nos abre un espectro amplio sobre la inseparable tecnología militar y nuestra sociedad moderna. La posguerra y sus aplicaciones militares son fundamentales para el

desarrollo posterior, marcan un verdadero punto de partida en el desarrollo de la arquitectura moderna y la forma de entender nuevas relaciones en torno a la vivienda. La casa como amortiguador de choques, el césped como «jardín de la victoria».

Microondas destinados a cuarteles militares se integran en el uso doméstico, detergentes mejorados para el uso militar conquistan ampliamente el ámbito domestico, el desarrollo de innovaciones de aplicaciones de la cámara fotográfica en el campo militar fue puesta a disposición del público tras la II Guerra Mundial, excedentes de insecticidas utilizados en campañas militares fueron utilizados en los años posteriores a la Guerra, DDT utilizado en campaña para matar insectos se extendió por el mundo para combatir el tifus. En este período la arquitectura retoma y recicla técnicas, materiales, incluso procesos de fabricación. Un universo desarrollado para la industria armamentística pasa a formar parte de la arquitectura doméstica.

Beatriz Colomina nos sitúa en la intersección entre el desarrollo de los rayos x, y la evolución de una sociedad de posguerra absorta en tecnologías y sus aplicaciones de control y vigilancia, justamente en el entorno de la vivienda, desde los papeles de envolver transparentes, hasta las puertas de las lavadoras, armarios transparentes, casas transparentes como fenómeno de masas; Philip Johnson y su Casa de cristal; la Casa Farnsworth de Mies; la Casa Eames; nos conducen con un labor de exquisita investigación al pabellón de Cristal de Kazuyo Sejima.

«Después de vivir en una casa con estructura de acero vista,
 Ray Eames dijo: La estructura dejó de existir hace mucho

tiempo. No soy consciente de ella, (Los Eames) vivían en la naturaleza y sus reflejos, y los reflejos de sus reflejos.»
Texto extraído de la *Domesticidad en Guerra* de Beatriz Colomina.

Tomás Amat
Arquitecto

VISIONES BORROSAS: LA ARQUITECTURA DE LA VIGILANCIA

BEATRIZ COLOMINA

La relación entre el cristal y las tecnologías de la comunicación ha sido una continua inspiración para mi trabajo de investigación. La historia de la ventana moderna es la historia de la comunicación: la ventana horizontal de Le Corbusier sería impensable sin el cine, la casa de los Eames sería impensable sin la diapositiva en color, y los ventanales de mediados de siglo serían impensables sin la televisión. En cada caso, las ambiciones de la arquitectura moderna de disolver la línea entre interior y exterior se realizan absorbiendo las últimas realidades de la comunicación.

Si la comunicación consiste básicamente en traer dentro lo que hay fuera, como cuando al leer un periódico introducimos eventos de todo el mundo en nuestra vida cotidiana, y en sacar lo de dentro fuera, como cuando enviamos una carta, el cristal representa de forma inequívoca el acto comunicativo. Es como si el cristal se fuese apoderando literalmente de una cada vez mayor parte del edificio a medida que los sistemas de comunicación se fueron haciendo más fluidos. Una vez disueltas las paredes en cristal, la cuestión pasa a ser cómo disolver el cristal en sí, la última delicada línea entre el exterior y el interior.

El pabellón SANAA en el Museo de Arte de Toledo es sintomático de esta disolución. En un principio, el edificio parece ser un perfecto ejemplo de la transparencia: un pabellón realizado

completamente en cristal, para objetos de cristal, en la ciudad de cristal. En este sentido, SANAA hereda la tradición miesiana de la transparencia radical. En la imagen publicitaria oficial del proyecto, el pabellón enmarcado en blanco descansa sobre el parque, haciéndose un extraño eco de algunos proyectos canónicos de Mies tales como la Casa Farnsworth y la Casa Fifty-by-Fifty. Mies utilizó paredes de cristal diáfanas para exponer el interior de forma radical. Mi interés en este fenómeno ha consistido en explorar la posibilidad de que la transparencia en la arquitectura moderna estuviera directamente relacionada con los avances en las tecnologías médicas de visualización del cuerpo humano. Desde este punto de vista, la lógica de los muros de cristal diáfanos es exactamente la misma que la de los rayos X; la estructura interna se revela gracias a una nueva tecnología que permite mirar a través de la piel exterior del cuerpo o del edificio. No es casualidad que el propio Mies describiera su obra como «arquitectura de piel y huesos», y se refiriera a su Rascacielos de Cristal de 1922 como el «esqueleto», presentando el proyecto como si se viera a través de rayos X. Mies estaba profundamente interesado en las imágenes de rayos X, y las usó como ilustraciones en su artículo de abril de 1926 en la revista *G*.

Mies no estaba sólo. Los libros sobre arquitectura moderna están llenos de imágenes de relucientes paredes de cristal, revelando los huesos y órganos del interior. Pensad, por ejemplo, en el proyecto para un rascacielos de cristal (1925) de Le Corbusier; la exposición Werkbund de Walter Gropius en Colonia (1914); los grandes almacenes Schocken en Stuttgart de Erich Mendelsohn (1926-28); el Palacio de Cristal Shucnk de Frits Peuts en Herleen, Holanda (1935); la Crystal House de

George Keck en la Exposición Universal de Chicago (1933-34); la Casa Suspendida de Paul Nelson (1935), etc.

Estos diseños experimentales de las primeras décadas del siglo XX formaron la base de la arquitectura cotidiana de mediados del siglo en los EEUU, cuando la casa transparente se convirtió en un fenómeno de masas, al mismo tiempo que los propios rayos X se empezaron a utilizar de forma masiva. Rastrear el cuerpo en búsqueda de tuberculosis implicaba penetrar con la mirada áreas del cuerpo que antes habían permanecido invisibles. La tecnología de los rayos X había estado disponible en los sanatorios desde principios del siglo pero la radiografía masiva de ciudadanos de manera regular empezó a practicarse sólo a mediados del siglo. Con la popularización de esta tecnología, el ahora visible interior del cuerpo humano pasó a ser no sólo una herramienta de diagnóstico, sino también el lugar de una nueva forma de vigilancia pública. Instituciones como las escuelas o el ejército empezaron a administrar los espacios más privados del cuerpo humano, vigilando a la población a través del escrutinio de sus entrañas. A lo largo de medio siglo, una herramienta médica experimental se había convertido en un mecanismo de vigilancia de toda la población.

Hacia mediados del siglo, la asociación entre rayos X y las casas de cristal se hizo común en la cultura popular. Por ejemplo, en *Highlights and Shadows*, una película de los Kodak Research Laboratories de 1937 sobre las virtudes de los rayos X en la prevención de enfermedades, aparece una mujer en bañador amarrada a una mesa de laboratorio mientras su cuerpo está siendo radiografiado. A medida que su imagen fotográfica cede lugar a la imagen de su cuerpo radiografiado, el narra-

dor dice: «Esta joven señorita, para quien la casa de cristal ya no debería representar ningún terror, estará segura, tras un examen de sus radiografías, de que verdaderamente está en forma». En este contexto, la casa de cristal simboliza tanto las nuevas formas de vigilancia como la buena salud.

Un conjunto de asociaciones similar se puede encontrar en el discurso alrededor de las obras canónicas de la arquitectura moderna. En una entrevista en House Beautiful, Edith Farnsworth, una doctora de éxito en Chicago, comparó su famosa casa residencial, diseñada por Mies en 1949 con una radiografía:

«No tengo cubo de basura debajo del fregadero. ¿Saben Uds. por qué? Porque toda la "cocina" se puede ver desde la calle, y el cubo estropearía la vista de toda la casa. Así que lo tengo escondido en una despensa lejos del fregadero. Mies habla de "espacio libre": pero este espacio es algo muy fijo. No puedo poner ni un perchero en mi casa sin tener que plantearme cómo afectaría a todo desde el exterior. Cualquier disposición de muebles se convierte en un gran problema, porque la casa es transparente, como una radiografía».

El uso de la metáfora de los rayos X no era algo accidental. La arquitectura moderna no puede entenderse fuera de la tuberculosis. No es casualidad que Farnsworth dijera mas tarde a propósito de su casa: «Corre ya el rumor por aquí de que es un sanatorio de tuberculosis».

El desarrollo de los rayos X y el de la arquitectura moderna coinciden. De la misma manera que los rayos X exponen el interior

del cuerpo a la mirada pública, el edificio moderno expone su interior. Lo que era privado pasaba a ser objeto de escrutinio público. Una nueva claridad de visión —la mirada penetrante de la medicina— liberó la nueva arquitectura, cuya estructura tenía que ser tan clara como la mirada que la atravesaba; o eso era lo que se decía.

Lo que realmente fascinaba a arquitectos como Mies o Philip Johnson no era sólo la manera que tenía la mirada de atravesar el cristal, sino cómo parecía quedar atrapada en las capas de reflejos. En las fotografías oficiales, la Casa de Cristal se hace opaca, revestida en lo que Philip Johnson llamaba papel pintado. En un programa televisivo, Johnson dijo que la Casa de Cristal «funciona muy bien por la simple razón de que el papel pintado es tan bonito. Quizás sea un papel de pared muy caro, pero tienes un papel que cambia cada cinco minutos a lo largo del día, y te envuelve con el hermoso paisaje natural que, a veces —no este año— nos brinda Connecticut». Para Mies y Johnson, los reflejos consolidan el plano del muro. En los edificios de Mies, las complejas líneas de árboles pasan a parecerse a venas de mármol. Al hablar de su Casa de Cristal, Johnson cita las palabras de Mies de veinte años antes, cuando éste había dicho: «Al trabajar con maquetas de cristal de verdad, descubrí que lo importante era el juego de reflejos, y no el efecto de luces y sombras de los edificios ordinarios». Mies quizás estuviera refiriéndose a las maquetas de su Rascacielos de Cristal de 1922 que él fotografió muchas veces en un jardín, antes de llegar a las imágenes canónicas que todos conocemos.

Charles y Ray Eames también se tomaron muy en serio el estudio de los reflejos en su casa. Por ejemplo, colocaron una

maqueta del proyecto original de la casa Eames, la llamada Casa Puente, en el solar y lo fotografiaron desde todos los ángulos. Los Eames llevaron el experimento de Mies un paso más allá. Con la Casa Eames tal y como se construyó se rompe el plano. Los reflejos de los eucaliptos se multiplican y cambian de lugar hasta el infinito. Como decía Ray, después de trece años viviendo en su casa, «La estructura ya hace tiempo que dejó de existir. Ya no soy consciente de ella». Vivian en los reflejos y en los reflejos de los reflejos.

Con el Pabellón de Cristal, SANAA va más lejos todavía, al producir capas solapadas de reflejos tanto en el exterior como en el interior del edificio. Los reflejos ya no se detiene en los límites exteriores del espacio; todo el espacio es el límite. No hay un borde claro entre interior y exterior. El espacio no está dentro ni fuera, sino que parece extenderse al infinito. En un espacio así, las paredes no son barreras ópticas, sino intensificadores ópticos. Están expuestas junto con las personas y los objetos. Mientas los bordes interiores y exteriores del muro están expuestos, también, y de manera más importante, el hueco inaccesible entre ellos domina el conjunto para pasar a ser el verdadero espacio del proyecto. La doble línea del muro establece, y luego deshace, cualquier noción de solidez.

La visión de SANAA está muy lejos de la claridad. De hecho, el Pabellón de Cristal parece más interesado en difuminar la vista, y en suavizar el enfoque, que en mantener la transparencia de la arquitectura de la primera vanguardia. En la arquitectura de SANAA, la estructura no se revela nunca. Sus edificios ni siquiera están pensados para mirar desde dentro o desde fuera. Son dispositivos ópticos sin mecanismos visibles. La ver-

dadera vista no está en el exterior que mira hacia dentro, ni en el interior mirando hacia fuera; está en el interior, mirando más adentro todavía. Su objetivo no es que el observador descubra los secretos interiores del edificio, sino que quede suspendido en la propia vista. En Toledo el visitante queda literalmente suspendido entre las paredes de cristal curvas. Lo que uno ve a través de la capa de cristal que tiene delante, es otra capa y luego otra, y luego otra más. Hasta los objetos expuestos —a través de todas estas capas— están hechos en cristal. Al mirar a través de las capas, la visión se suaviza y distorsiona, con las curvas de cristal acentúando la distorsión. Si Sejima es la heredera de la transparencia miesiana, la última en una larga serie de experimentos, entonces es la miesiana definitiva, yendo mas allá de la transparencia hacia todo un nuevo tipo de efecto de espejismo. Tras siglos de arquitectura organizada por las líneas rectas del ojo que mira, ahora tenemos una arquitectura formada por las suaves distorsiones de la mirada —una experiencia más táctil de la visión. Entrar en el proyecto de Sejima es sentir la caricia de un sutil suavizado territorio. Hasta los reflejos de los árboles en la capa exterior del cristal tienen una delicadeza que no se encuentra en la obra de Mies, sea en las imágenes o en las maquetas a escala 1:1. Con un sentido tan táctil de la visión, las maquetas se hacen fundamentales. En el trabajo del estudio se realizan innumerables maquetas de cada posible solución, para poder sentir los efectos antes de fijarlos en un dibujo. Efectivamente, SANAA busca las variaciones cuyos efectos quedan poco claros: «Intentamos no elegir opciones cuyos efectos ya podamos imaginar». La suya es una arquitectura de la mirada intencionadamente poco clara.

exteriores para revelar secretos— cede ante las capas interiores, plegadas hasta el infinito, y superficies solapadas que intensifican el misterio en lugar de eliminarlo. La lógica de los rayos X, tal y como había sido asimilada por la arquitectura moderna, culmina en una densa nube de formas fantasmales. El cristal más transparente se usa ahora para socavar la claridad.

Hoy en día, en la ciudad operan nuevas formas de vigilancia avanzada, y estos modelos de visión actúan como nuevos paradigmas de la ventana. No podemos predecir cuál de estas tecnologías será absorbida por la arquitectura, pero algunas ya están afectando el campo de la construcción. Dispositivos portátiles que pueden ver a través de la vestimenta, las paredes, o los edificios ya están siendo usados por los militares, y, cada vez más, también por la policía. Estos dispositivos, efectivamente, hacen que los muros sólidos se comporten como cristal, y abren la posibilidad, e incluso la inevitabilidad, de nuevas formas de experimentos arquitectónicos.

Ciertos tipos de radares de infrarrojos, como los FLIR (Forward-Looking Infrared Radar), por ejemplo, detectan las frecuencias electromagnéticas en las que se irradia el calor de organismos y estructuras, y revelan los cuerpos que emiten calor. Las aparentemente sólidas paredes ya no ofrecen privacidad. De hecho, los escaneos FLIR revelan actividades que ya se han realizado. Uno puede estar expuesto incluso después de haber dejado el edificio, ya que las huellas de calor se mantienen durante un tiempo. Este retraso se incorpora a un nuevo tipo de visión. Otra vez, los cuerpos son tratados como edificios. El PMI (Passive Milimeter Imaging) se emplea por el Departamento de

Aduanas de los Estados Unidos para detectar armas escondidas o material de contrabando en ropa, equipaje o vehículos, al eliminar la capa exterior. Con los objetivos KAYA, cualquiera puede utilizar una cámara regular, incluso la cámara de un móvil, para ver a través de la vestimenta, al concentrarse en el espectro de infrarrojos. Estas tecnologías son controvertidas. El uso de PMI ha sido restringido por cuestiones de privacidad, y los objetivos KAYA son ilegales en Estados Unidos y Europa.

El miedo de mediados de siglo a la pérdida de la privacidad en la casa de cristal y a los rayos X ha vuelto a aparecer. Parece que cada nueva tecnología que revele algo privado se percibe inicialmente como una amenaza, y luego rápidamente se asimila en la vida cotidiana. El miedo a la caja de cristal o a la radiografía parece algo curioso hoy en día. Hasta las imágenes granulosas de las cámaras de vigilancia parecen ya menos invasivas, casi tranquilizadoras. Tal vez las tecnologías de visionado de hoy en día también nos parecerán poco invasivas en el futuro, a medida que cada nueva tecnología se adentra más y más en lo privado. Con cada nueva invasión, nuestra definición de lo privado cambia.

Mientras tanto, el concepto original de la Casa de Cristal ha vuelto a emerger de una forma móvil. Pensad en el búnker protector del Papa-móvil, diseñado con cuatro paredes de cristal anti-balas tras el intento de asesinato del Papa Juan Pablo II en 1981. Mies y Johnson sobre cuatro ruedas. Más recientemente, los soldados en Iraq se han apropiado de este concepto con lo que ellos llaman *pope glass* («el cristal del Papa»), soldando lunas anti-balas a los techos de sus Humvees para protegerse contra los francotiradores.

El propósito de estas notas rápidas es simplemente mostrar que, al cambiar nuestras definiciones de lo público y de lo privado, las nuevas tecnologías de vigilancia que aparecieron en los primeros años del siglo pasado han cambiado nuestra forma de entender la arquitectura. La cuestión aquí no es cómo la transparencia se ha desplazado hacia otros campos, o cómo la arquitectura afecta otros ámbitos, sino cómo la arquitectura asimila los más recientes sistemas de comunicación. La arquitectura nunca se ve amenazada por estas tecnologías. Al contrario, se alimenta de ellas. En la actualidad, nuestro campo profesional está digiriendo nuevos modelos de visión, y es inevitable que de ello emerjan nuevas arquitecturas.

Beatriz Colomina
Arquitecta

FRANCISCO MEJÍAS
«PRESENTACIÓN A ANDRÉS JAQUE»

ANDRÉS JAQUE
«NOCIONES DE CALIDAD PARA UNA *ARQUITECTURA PARLAMENTO*»
«ARQUITECTURA PARLAMENTO®,
MARCA DE CALIDAD POLÍTICA PARA ACCIONES ARQUITECTÓNICAS»

28
FEBRERO

ANDRÉS JAQUE (Madrid, 1971) explora el papel de la arquitectura en los procesos de institucionalización social del día a día. Titulado por la ETSAM, como Tessenow Stipendiat ha sido investigador residente de la Alfred Toepfer Stiftung de Hamburgo. Ha impartido conferencias y participado en mesas redondas en foros académicos como el Instituto Politécnico de Milán, el ETH de Zurich, el CIVA de Bruselas o el Museo Nacional de Bogotá. Ha sido profesor de proyectos arquitectónicos de la ETSAM y profesor invitado en la Universidad Javeriana de Bogotá, en la Escuela de Arquitectura de Alicante, en el Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, la Fundación Mies van der Rohe de Barcelona, la Fundación Marcelino Botín de Santander, la Escuela de Arquitectura de Valencia, la Escuela de Bellas Artes de Cuenca y del CCEBA de Buenos Aires.

Desde 2000 dirige la firma Andrés Jaque Arquitectos y desde 2003 el think tank Oficina de Innovación Política. El trabajo de ambas oficinas ha sido presentado en revistas internacionales como *Domus*, *A10*, *Le Moniteur d'Architecture* o *2G*, en publicaciones como *Architecture Tomorrow* (Terrail, París, 2005) o *Emergence 4* (Editions Pyramyde, París, 2005) y expuesto en el Schweizerisches Architektur Museum de Basilea, en el Hellerau Festspielhaus de Dresde, La Casa Encendida de Madrid, la 7 Mostra di Architettura de la Bienale di Venezia, la Bienal de Arquitectura Iberoamericana 2004, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) o el Espai d'Art Contemporani de Castelló. Su obra Teddy House ha recibido el Premio Grande Área y la Casa Sacerdotal Diocesana de Plasencia forma parte de la selección de la VIII Bienal de Arquitectura Española y ha recibido el premio Dionisio Hernández Gil.

PRESENTACIÓN A ANDRÉS JAQUE

Cuando Quique Abad me llama para proponerme presentar a Andrés Jaque en el ciclo de conferencias que iban a tener lugar en el Colegio de Arquitectos, acepté de inmediato de manera algo irreflexiva, dejándome llevar por la simpatía que siento hacia él. Había coincidido con Andrés en la Escuela de Alicante, pero mi conocimiento sobre su trabajo no era mayor que el de cualquiera: conocía las acciones de Santiago de Compostela, había leído sobre la tecno-geisha, oí en la escuela sus explicaciones sobre el proyecto de Stavanger, conocía el proyecto de la Teddy House, y me había asombrado con la estética radical de las imágenes de la casa sacerdotal de Plasencia.
Antes de colgar el teléfono, le pedí a Quique, si me podía anticipar el título de la conferencia, para ver si desde él, encontraba hilos en común que me permitieran tejer un discursito. Al otro lado de la línea sonó una parrafada: «Widely Instituted land: superpoderes ecológicos y canciones postcoloniales para combatir lo arqui-repentino»... Hice un silencio, y reconozco que pensé en renunciar, pero me pareció poco elegante.

De esa manera, muchos años después de la selectividad, me encontré de nuevo ante un ejercicio de hermeneútica: *Superpoderes*, ¿de qué estaría hablando?, ¿el capitán América?, ¿las supernenas?...; lo *ecológico* era más cercano, pero es un término tan manido que hoy en día podría significar casi cualquier gestión sensata de lo verde; *canciones postcoloniales*, pensaba yo en esa condición mezclada que sitúa a un cubano en un concierto de habaneras en Torrevieja o a un

español de oscuros propósitos en La Habana; o por último, lo *arqui-repentino,...* ¿será la arquitectura como un flechazo, un relámpago, o un apretón?,...

Empezaba a intrigarme, y reconozco que me iba gustando, ¿qué había en el fondo de este título?, en definitiva ¿cuál era la intención de Andrés?

Recordaba lo que mencionaba Lyotard en su libro «La condición postmoderna» del año 82, cuando situaba el hito postmoderno en el cambio transcendental que se produce al desplazar el interés por los medios y productos (que él llama sociedad pragmática), al interés por las intenciones y propósitos (que denomina sociedad hermenéutica). Lo relacionaba también con la anécdota que cuenta Xavier Rubert de Ventós en «Crítica de la modernidad», cuando en un avión de compañía canadiense rumbo a Nuevo México, desesperado por no encontrar en la siempre exigua y desordenada bandeja de la comida del avión la leche para su café, recibía instrucciones de la azafata que le señalaba en la bandeja un recipiente con la inscripción «For your coffe», anteponiendo como él contaba, la posibilidad de la acción a la comprensión.

Ambas reflexiones compartían un mismo retrato de la postmodernidad, porque cuando en un entorno prima la acción, entonces las intenciones capitalizan el discurso. Mis especulaciones sobre las intenciones de Andrés eran las que estaban capitaneando mi reflexión.

En el fondo, esta cuestión de la hermeneútica era una historia antigua. Originariamente referida a las interpretaciones posibles, altamente contextuales o incluso directamente inventadas, de los textos sagrados; se podría decir que esta sucesión de interpretaciones de lo que a su vez otro había interpretado,

protagonizaba una buena parte del discurso de la filosofía desde sus orígenes. Cada filósofo ha construido su pensamiento desde la manera en la que ha entendido (mejor o peor), el pensamiento anterior: Kuhn se refiere a Adorno, éste a Benjamin, que lo hace a Heidegger, que menciona a Freud, que habla de Nietzche, y éste de Marx, que hace lo mismo de Hegel, que se remite a Kant, basándose en Hume, etc.,...
Sin embargo, existe en esta hermeneútica post, una condición de singularidad muy resaltada, que también está presente en el título de Andrés, y es el hecho de destilar un aroma «happy». Y esto es así hasta el punto de haberse convertido en espectáculo frívolo, en entretenimiento de masas: dimes y diretes cruzados protagonizan unos programas de televisión, mientras que en otros se discute sobre las intenciones de los diferentes protagonistas, pero todo muy divertido, muy intrascendente.

Podríamos en este punto preguntarnos, ¿cuál es el interés para la arquitectura de la hermenéutica postmoderna?.
En primer lugar señalaremos que la arquitectura ha liderado el movimiento postmoderno, y que mientras que en filosofía es en el año 82 (por medio del libro de Lyotard) cuando se produce el primer intento serio de retratar la nueva situación; en arquitectura se habla de postmodernidad al menos desde el 72, o incluso desde finales de los 60, cuando Louis Kahn advierte a sus alumnos en las clases de la Universidad de Pensylvania que los edificios deben de tener una voluntad, que le ha de proporcionar el arquitecto, y en ese momento el propósito del mismo desplazó al discurso de la función.
Y en segundo lugar resulta inevitable referirse a la verborrea característica de los arquitectos que alimenta el entretenimiento hermeneútico, y que no es más que un síntoma de esa inse-

guridad permanente con la que estamos obligados a vivir en las profesiones creativas.
Seguramente irá pasando con la edad y con la sabiduría que, en ocasiones, la acompaña. Contaba Rogelio Salmona, el maestro colombiano que trabajaba para Le Corbusier en el proyecto del Hospital de Venecia, su último proyecto; que en el estudio estaban desesperados. El más locuaz de los arquitectos, del que se decía que hacía una casa y escribía tres libros, se había vuelto mudo con la edad. A la salida de su pequeño despacho, le esperaban sus colaboradores tratando de recoger algún comentario que les guiara el desarrollo del proyecto, más allá de unos primeros dibujos esquemáticos y temblorosos. El anciano Le Corbusier, salía miraba los dibujos y no decía absolutamente nada,...

Tengo la teoría imposible de contrastar, pero verosímil, conocida la tozudez del personaje, que Le Corbusier murió de mudo. Cuando en Agosto de 1965, entró a darse un baño en aguas de Cap Martí, cerca de Mónaco, en un playa concurrida con toda seguridad (en verano, la mitad de Francia que no está en España, está en la costa azul); y notó a pocos metros de la orilla el dolor intenso e inconfundible de un ataque cardíaco, podía haber gritado ¡¡socorro!!, y en coherencia con su enmudecimiento sabio, no lo hizo, y murió.

Estoy seguro que Andrés será un anciano sabio, y seguramente de muy pocas palabras, por lo que debemos de aprovecharnos de tenerle hoy aquí en fase locuaz.

Paco Mejías Villatoro
Arquitecto, febrero 2008

NOCIONES DE CALIDAD PARA UNA *ARQUITECTURA PARLAMENTO*

ANDRÉS JAQUE

Este artículo es una versión revisada del publicado en febrero de 2007 en la publicación periódica *Arquitectura COAM*

LOS MARAVILLOSOS SUPERPODERES DEL POP

Wolfgang Tillmans pasó de ser considerado el fotógrafo de moda del momento a ser uno de los artistas más valorados por los coleccionistas europeos con su serie de fotografías del Concorde. Los últimos vuelos del artilugio del siglo XX, que cayó en desgracia por sus problemas de seguridad y por sus altos costes operativos, aparecían insistentemente retratados desde los jardines traseros de viviendas suburbanas de la periferia londinense, entre cuerdas con calcetines tendidos y barbacoas en periodo de hibernación. «Puntos de vista no privilegiados», en palabras de Tillmans, muy diferentes a las imágenes publicitarias del avión que todos recordamos; y sin embargo eficaces para presagiar su inminente desaparición. Tillmans era ya conocido por fotografiar a Kate Moss anoréxica y demasiado maquillada, preparada para un fin de semana de clubs *techno* y evasiones químicas. Una adolescente que presumiblemente no había leído a Keats, pero podría haber crecido con las Spice Girls, persiguiendo su *chemical* romance. Él mismo, junto a Chris Cunningham, Matthew Barney, Bjork o el para nosotros próximo Rem Koolhaas, pertenece al grupo de Hampstead. Esos creadores mediáticos que pasan el fin de semana en Londres para desplazarse a trabajar a Rotterdam o Berlín a mitad de semana. Representantes ricos y famosos de los anhe-

los de movilidad y romance deslocalizado de los jóvenes de clase media de la *big-banana*. Que, con la aparición de las compañías de bajo coste, que reclutan a su personal de vuelo entre los compañeros de fiesta de Moss y hacen correr a aquellos que anhelan conseguir un asiento con ventana, ahorran su sueldo como dependientes de fin de semana en H&M, para visitar a sus amigos de Erasmus en Roma o asistir a una sesión de *house* y cristal con Erick Morillo en Berlín. Digamos que el futuro ya no es lo que era. Algo hace que las prioridades que excitaban a los promotores del Concorde, su concepción del bien común, el papel que reservaban a la tecnología en el proceso de construcción de la sociedad, no sean aplicadas con tanta confianza. Lo propio de la modernidad no fue la revolución sino la explicitación. Y en estos momentos de modernidad debilitada la forma de describirnos, de medirnos, de evaluarnos, de definir objetivos —definir qué es deseable— y de reconstruirnos en ellos; —o dicho de forma rápida: eso que los expertos de marketing y producción llaman 'calidad'— ha cambiado ligeramente. El Concorde era un sueño de optimización tecnológica, el canto del cisne de una cultura de expertos que sobrevolaba tendederos superando la velocidad del sonido, sin que sus diseñadores diesen demasiada preferencia a pensar que mejorar la calidad no consistía únicamente en aumentar la velocidad, sino en convertirse en punto de paso obligado de una sociedad con deseos un poco menos vistosos pero en absoluto banales.

Este ejemplo ilustra en mi opinión uno de los grandes desafíos a los que arquitectos europeos nos enfrentamos en la actualidad. Un desafío que nos ha hecho perder la coherencia crítica de considerarnos continuadores del legado de Schinkel, van der Rohe e incluso van Eyck. Que hizo creer que era posible

contextualizar críticamente el objeto arquitectónico —describirlo, hacerlo visible, medirlo, evaluarlo, publicitarlo—, en una larga conversación entre colegas. Durante un tiempo la arquitectura pudo ser algo parecido a un club de filatelia, desde el que contemplar el mundo de las cosas que importan; mientras el contextualismo disputaba la deconstrucción y el minimalismo evolucionaba en los volúmenes evanescentes.
Parece recomendable intentar actualizar un poco los productos arquitectónicos y el contexto crítico con que los equipamos. Una aventura para las que sin duda la arquitectura cuenta con eso que podríamos llamar los 'maravillosos superpoderes del pop'.

ARQUITECTURA DE ESCRUTINIO. ARQUITECTURA RESILENTE

Propongo empezar con una visita al supermercado, y a su, ¿por qué no?, sabio y magnífico juego de volúmenes bajo la luz fluorescente. Cuando la cadena de tiendas de alimentación Wal-Mart —la primera compañía en el mundo con un volumen de ventas de 288.000 millones de dólares estadounidenses en el 2005 (3.000 millones por delante de British Petroleum)— entró en el mercado británico en 1999 muchos pensaban que en poco tiempo se posicionaría como líder de ventas. Sin embargo, Wal-Mart salió mal parada de la competencia con un rival local, la cadena de grandes superficies y tiendas de conveniencia Tesco, que desarrolló en ese momento un dispositivo de interacción con sus compradores que, para muchos de los analistas de mercado que han estudiado el caso, no sólo le permitió resistir la competencia de Wal-Mart, sino que hizo posible un incrementó de dos puntos porcentuales en su cuota de mercado, hasta alcanzar el 31% de las ventas globales del sector en el Reino Unido. El dispositivo no era otro que la primera de las ahora omnipresentes tarjetas de fidelización: el Clubcard, que

en la actualidad cuenta con más de doce millones de afiliados en el Reino Unido. Que, a cambio de un pequeño descuento, permiten a Tesco almacenar, junto a sus datos personales, el registro de la evolución de sus compras. La selección de productos y su disposición en el espacio de venta, pueden adecuarse cada semana a las necesidades y expectativas de los potenciales compradores. Cuando los responsables de marketing de Tesco descubrieron que sus clientes de origen paquistaní no compraban arroz ni especias en sus establecimientos, preferían hacerlo en comercios especializados regentados por miembros de las comunidades paquistaníes, decidieron ampliar la oferta de productos vinculados a los hábitos de estos clientes. Y aunque no consiguieron modificar sus pautas de consumo, pudieron detectar cómo aumentaban las ventas de estos productos entre estudiantes no pertenecientes a estas comunidades pero que vivían en los mismos barrios y eran aficionados a cocinar recetas que consideraban *exóticas*. Probaron a introducir productos mejicanos, chinos y japoneses próximos a los estantes de vino —producto mayoritariamente consumido por los estudiantes— incrementando la cuenta total de compras de los estudiantes en dos puntos porcentuales.

En mi opinión el caso de Tesco, si nos tomamos la licencia de extraerlo de su contexto en una estrategia de ventas y lo trasladamos, de manera poco escrupulosa y reconozco que arriesgada al mundo de la arquitectura, permitiría avanzar las siguientes reflexiones. En primer lugar: frente a la ilusión de certidumbre con que podría llegar a trabajar un entusiasta seguidor de Neufert o el diseñador que crea que su trabajo consiste en resolver problemas fáciles de detectar, es posible practicar una laboratorización de los objetos arquitectónicos. Los deseos y expectativas de los compradores potenciales son desconocidos

no sólo por los analistas de mercado, sino también por los propios consumidores; que somos incapaces de predecir cual será nuestra respuesta ante *determinados* estímulos. Hace tiempo que se demostró la limitada eficacia de la predicción de los comportamientos en entornos con estímulos diversos. Sin embargo sí es posible equipar una situación de incertidumbre con mecanismos de monitorización que permitan abordar una secuencia aproximativa de experimentos, a través de los cuales pueda ir adaptándose una infraestructura arquitectónica ante estados de necesidad y comportamiento cambiantes e imprevisibles. Como en muchos procesos de diagnóstico y tratamiento, los límites de la acción son los límites de la descripción. O dicho de otra manera: la misma precisión que movilizamos en el registro de determinadas realidades dinámicas, aquellas que evolucionan en el tiempo y que evolucionan también por la interacción de diferentes actores, es la que podemos llegar a activar para intervenir en ella. Desde esta perspectiva el objeto arquitectónico adecuado para gestionar la incertidumbre no sería el objeto que nace optimizado, sino el 'objeto de escrutinio', que está equipado con dispositivos críticos que permiten la valoración continua de su funcionamiento y también la valoración de los efectos de las acciones, reversibles en nuestro caso, que sobre él se operan.

El protocolo de acción propio de la cultura moderna, en el que el diagnóstico elaborado por expertos y la descripción de la realidad como problema, vendrían seguidos por el desarrollo de un diseño ejemplar resolutivo y su posterior puesta en escena; quedaría sustituido por la instalación de dispositivos de monitorización de lo existente, el ensayo de acciones especulativas, y la evaluación de las implicaciones de las transformaciones; seguida de nuevos ensayos especulativos.

La segunda reflexión tiene que ver con la adaptabilidad de los sistemas. El supermercado Tesco, a diferencia por ejemplo de un parque temático, es un entorno altamente adaptativo. No podríamos alterar el orden de las atracciones del Parque Warner, ni modificar, sin un alto coste, la distribución de energía en un sistema radial centralizado —como los asociados por ejemplo a las centrales nucleares dedicadas a la producción de energía eléctrica—. Pero sí podríamos, con no más de tres horas de trabajo, recolocar las latas de maíz donde antes estaban los ambientadores. Adaptativo por lo económico de su constitución material (porque cuentan con una configuración blanda —usando el lenguaje de la economía ecológica podríamos decir desacoplada— que permite que acciones de poca entidad transformen estructuralmente sus posibilidades de uso). Y también porque, por seguir con el caso del supermercado Tesco, —por su configuración arquitectónica y por su inserción en una cadena comercial formada por centros de diferentes tamaños y ofertas— cuenta con situaciones redundantes y al mismo tiempo diversas. Tesco permite —como muchos supermercados— múltiples posibilidades de recorrido gracias al sistema de estanterías paralelas (a diferencia de los modelos de recorrido lineal como los drive-through de los McAuto o los self-services de los comedores universitarios por ejemplo), dando la posibilidad de hacer recorridos erráticos, redundantes y en definitiva no optimizados, que hacen posible que la secuencia de utilización se dé en una gran diversidad de variaciones personales. Y al mismo tiempo su inserción en un sistema de comercios que contiene situaciones diferentes, desde la gran superficie en la periferia a la tienda de conveniencia de barrio, incluyendo una diversidad de modelos de proximidad que favorece que aquello que muchos de sus clientes no com-

pran en la gran superficie, terminen comprándolo a la hora de la comida debajo de la oficina en que trabajan. Lo que en términos propios de la teoría ecológica llamaríamos resilencia (la combinación de diversidad y redundancia), la cualidad propia de los ecosistemas maduros que permite que, ante una catástrofe, puedan regenerarse sin perder demasiada complejidad. Si una variedad de pino no sobrevive al incendio otra sí lo hará y contribuirá a mantener suficiente humedad en el sustrato para que la próxima primavera germinen las semillas de las variedades desaparecidas.

ARQUITECTURA TRANSPARENTE. CANALES DE RESPONSABILIDAD

Propongo fijarnos ahora pensar en la diferencia entre la carne de ternera en bruto y una bandeja de filetes colocada en el refrigerador de un supermercado. Del matadero a la vitrina, a la carne le ocurren muchas cosas. Se despieza, se corta, pero sobre todo, se etiqueta. Las bandejas que compramos en los supermercados llevan una pegatina informando del tipo de carne ofertada, su categoría, su procedencia, la fecha de caducidad y su peso. También nos informa de su precio total y el precio por unidad de peso. Junto a todo esto, aparece el nombre de la empresa manipuladora, su licencia fiscal y un código de barras que permite que, con la ayuda de un lector óptico, podamos trazar algo de la historia del producto. La transparencia y la *trazabilidad* de los productos y de los procesos productivos se ha convertido en una de las prioridades políticas de la Europa que nos ha tocado vivir. La transparencia aparecía como una de las señas de identidad de la Unión Europea en el frustrado Tratado por el que se establece una Constitución para Europa. La arquitectura tiene algo de acción individual, pero

también de esfuerzo colectivo. Las prioridades compartidas, aquellas preocupaciones que alcanzan la categoría de asuntos públicos, son los filtros a través de los cuales describimos, evaluamos y actuamos colectivamente en la realidad que nos rodea. Puede que personalmente nos interese más el sabor de un filete, pero a los baremos personales sumamos un control de calidad sobre parámetros que, por un proceso de difícil rastreo —la formación de la opinión pública—, llegan a convertirse en aspectos sensibles, más o menos consensuados por una comunidad. Con el desarrollo del pensamiento ecológico, muchos han llegado a ser conscientes de que incluso las acciones más íntimas, como ducharse, contribuyen a modificar el contexto colectivo. Diseñar indicadores y visualizadores para que los objetos del día a día nos permitan entender las implicaciones de sus funcionamientos; y también hacer posible que los no expertos participen en la toma de decisiones, con diseños que trasladen al punto de utilización parte de las decisiones que afectan a los asuntos sensibles para una comunidad, ha tomado en Europa una importancia política sin precedentes. Como demuestra el hecho de que la visibilidad que hace posible la evaluación colectiva de asuntos que consideramos públicos, se haya convertido en el caballo de batalla de muchos de los activismos políticos de vanguardia.

1964, es la fecha que habitualmente se atribuye al nacimiento del movimiento Comercio Justo en el marco de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo. Algunos grupos participantes propusieron sustituir la ayuda económica a los países pobres por un régimen de apertura comercial de los mercados de alto poder adquisitivo. Grupos de activistas de países desarrollados promovieron la creación de tiendas UNCTAD,

que comercializarían productos del llamado Tercer Mundo en Europa, evitando las barreras arancelarias de entrada. A partir de ese momento, empezaron a aparecer las llamadas tiendas Solidarias, en Holanda y luego Alemania, Suiza, Austria, Francia, Suecia, Gran Bretaña y Bélgica. En estos momentos hay organizaciones de comercio justo en Europa, Canadá, Estados Unidos y Japón con más de 3.000 tiendas solidarias. Pero ya en 1988 las organizaciones promotoras del Comercio Justo detectaron la importancia de operar allí donde las ventas se producían, en las redes de distribución de alimentos normalizadas —como Tesco—. A través del desarrollo de sellos identificatorios. Sistemas de etiquetado que expondrían qué tipo de contextos sociales y medioambientales contribuían a formar los sistemas productivos asociados a los productos ofertados. Muchos están acostumbrados a comprobar en qué condiciones viven las gallinas que ponen los huevos que compran y comparten la responsabilidad del productor cuando deciden contribuir a la deforestación del Amazonas comprando madera procedente de territorios en proceso de deforestación.

En la actualidad parecen tomar una importancia novedosa los dispositivos que extienden la democracia a la experiencia cotidiana. Aunque nunca hayamos sido modernos, no hay más que ver los murales de Charlotte Perria.

Andrés Jaque
Arquitecto

ARQUITECTURA PARLAMENTO®, MARCA DE CALIDAD POLÍTICA PARA ACCIONES ARQUITECTÓNICAS

ANDRÉS JAQUE

La marca de calidad acredita que un determinado proceso arquitectónico ha contado con las garantías de representatividad y transparencia exigibles a la acción pública y en numerosas sociedades del entorno de la Unión Europea. el proceso arquitectónico encaja dentro de las siguientes categorías:

Punto de paso obligado. Objetos tecnológicos que —sin unificar, ni fijar consensos— establecen alianzas duraderas entre actores con ideologías, expectativas, intereses, deseos, tiempos de evolución y códigos estéticos diferentes, contradictorios e incluso contrapuestos. Los objetos tecnológicos punto-de-paso-obligado son parlamentos en los que estos actores están políticamente representados, y se convierten en mediadores privilegiados, necesariamente presentes en la puesta en práctica de la asociación. Ejemplos: los pesados llaveros de las habitaciones de hotel que representan simultáneamente el deseo del director de que las llaves no se pierdan y el de sus huéspedes por abandonar el hotel sin preocupaciones ni molestias menores, tal como fueron descritos por Latour.

Objeto de escrutinio. Sistema tecnológico equipado con mecanismos automáticos de monitorización, que permiten el registro y evaluación permanente de su funcionamiento. Supone un cambio de paradigma constructivo: el paso del objeto ejemplar (prototipo), al objeto laboritorizado (objeto de incertidumbre). Y

el paso del arquitecto visto como un experto, al arquitecto gestor del riesgo. Ejemplos: las redes de carreteras o las audiencias televisivas.

Transparencia política. No es la transparencia de los materiales, ni la exposición directa de los sistemas tecnológicos. Es la cualidad de los objetos equipados con dispositivos que permiten a personas ajenas a su diseño y promoción, la visualización de su comportamiento, la evaluación de las implicaciones que conlleva su funcionamiento, e incluso tener acceso a su transformación. Ejemplo: los interfaces de ventanas de los ordenadores personales que, en lugar de exponer directamente el aspecto visual de los circuitos que los componen o los listados del software que utilizan, aportan imágenes sencillas que permiten a sus usuarios gobernarlos.

Objeto de *concierno*. Objeto que incorpora en su constitución las preocupaciones públicas que pueden ser activadas por sus procesos de producción, uso o transformación. Ejemplo: los productos distribuidos por las redes de Comercio Justo, que contribuyen a la mejora de las condiciones económicas y a la promoción de derechos civiles en países en conflicto o en vías de desarrollo.

Terminal de responsabilidad. Objeto que cuenta con opciones de decisión para que sus usuarios puedan modificar el comportamiento ético del objeto en cuestiones políticamente disputadas. Ejemplo: la casilla de contribución al mantenimiento de la Iglesia Católica en la Declaración de la Renta de las Personas Físicas en España.

Red de calidad. Sistema tecnológico dotado de protocolos para enrolar a sus usuarios en una comunidad de evaluación e implementación del sistema. Por un lado incorporando la contribuciones de los usuarios a su diseño y actualización, y por otro favoreciendo que el día a día de los usuarios se reconstruya con el capital cultural que los sistemas contienen; al tiempo que crea vínculos afectivos entre los usuarios. Ejemplo: Wikipedia.

Andrés Jaque
Arquitecto

JOSÉ LUIS OLIVER
«JOAQUÍN ARNAU»

JOAQUÍN ARNAU
«EL EQUILIBRIO INVISIBLE O ARQUITECTURA EN PENUMBRA»

06
MARZO

JOAQUÍN ARANAU natural de Monóvar, Alicante, 1940.
Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Catedrático de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.
Musicólogo y Crítico.
Libros publicados:

Arquitectura. Estética empírica. Valencia, 1975
Apuntes para una historia del concepto de Arquitectura. Valencia, 1978
La Teoría de la Arquitectura en sus Tratados: Madrid, 1987
Volumen I: Vitruvio. Volumen II: Alberti. Volumen III: Filarete, Di Giorgio, Serlio y Palladio
Palladio y la Antigüedad Clásica —dos volúmenes—, Murcia, 1988
24 Ideas de Arquitectura, Valencia, 1994
Albacete: Tribuna de Arquitectura, Albacete, 1996
72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica, Madrid, 2000
Música e Historia —tres ediciones—, Valencia, 1987, 1989, 1990
Espacios para la Música, Murcia, 2005
Joaquín Rodrigo: una biografía musical, Valencia, 1992
Jesús resucitado —dos ediciones—, Madrid, 1973

Otras publicaciones:

Tres Lecturas de la Arquitectura, Valencia, 1979/80
Apuntes para una interpretación de la Puerta Románica de la Catedral de Valencia; «Academia», Madrid, 1995
«El Arca de Noé: sobre los orígenes de la vivienda». *Nuevos modos de habitar*, Valencia, 1996
«Playas del silencio. La música, una terapia para el espíritu». *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, México DF, 2007

Artículos en:
Arquitectura, Madrid. *Habitar Q*, Valencia. *Loggia*, Valencia. *Asimetrías*, Valencia. *Catálogos de Arquitectura*, Murcia. *Opinión*, Toledo. *El País*, Madrid. *Scherzo*, Madrid. *Eufonía*, Barcelona.
Cursos en:
Universidad Internacional Menéndez y Pelayo (Cuenca). Universidad Complutense de Madrid (El Escorial). Colegios Oficiales de Arquitectos de: Alicante, Murcia, Toledo, Cuenca, Ciudad Real y Albacete.
Obra edificada en los ámbitos regionales de los Colegios de Valencia, Aragón y Castilla La Mancha.

PRESENTACIÓN A JOAQUÍN ARNAU

En algunas raras ocasiones tienes la fortuna de encontrarte con personas que, tal vez sin pedirlo y de una forma que no siempre se puede explicar, acaban por ser determinantes para ciertos aspectos de tu vida. Entonces, y de manera algo egoísta, propicias encuentros, conversaciones o simplemente lecturas por ese deseo inevitable de conocer más. Yo pensaba que conocía a Joaquín Arnau y sin embargo, al tener que presentarlo en un acto como este, me doy cuenta de que en realidad no lo conozco tanto,... Esta circunstancia me inquieta un tanto, especialmente porque no estoy seguro de que mi punto de vista sobre él, le parezca adecuado. Y más cuando pretendo destacar aquí únicamente tres rasgos que pienso pueden ser útiles para situarlo intelectualmente, pero que son simplemente tres dentro de una vida y de una personalidad extraordinaria y compleja.

Creo que es adecuado comenzar en primer lugar destacando el valor de contar con alguien que desarrolla su actividad intelectual de una forma no mediatizada por las modas de cada momento. Con esto no quiero decir que se trate de un personaje situado fuera del tiempo que está viviendo. No es eso. Lo que al contrario quiero señalar es que, por encima de una singularidad, el trabajo de Arnau resulta especialmente pertinente al situar el nivel de reflexión lejos de la superficie, es decir, de la superficialidad. Es por tanto pertinente, y creo que además es *necesario* en el panorama disciplinar contemporáneo, el de ahora mismo. Necesario y urgente. Dice Emilio Lledó: «Es posi-

ble que se convierta en un asunto urgente el reflexionar sobre la memoria y la escritura». Esa es una de las cuestiones de las que se ha ocupado Joaquín Arnau.

La segunda cuestión que creo confiere a Arnau una dimensión singular, es su vocación humanista. No es casualidad que en estos últimos tiempos esté impartiendo cursos de postgrado en el Conservatorio Superior de Música, por ejemplo. Le interesa la música, como antes la Teología o como en realidad cualquier expresión del espíritu humano. Me da la impresión de que al profesor Arnau lo que de hecho le interesa es la naturaleza humana y sus expresiones más hermosas, tal vez como un camino para poder entender la arquitectura. Por eso no creo que Arnau sea lo que llamaríamos «un erudito». Es más bien un sabio curioso, es decir, alguien que *quiere saber.*

Finalmente, y sobre esta tercera cuestión debo reconocer mi admiración personal, quiero destacar su vocación docente. Y siento admiración, porque creo que en su caso, la vinculación que ha establecido con la Universidad desde el origen de su actividad intelectual, revela un rasgo de generosidad. Me da la impresión de que para el profesor Arnau todos sus conocimientos adquieren más sentido cuando son compartidos con otras personas. Y por eso estoy seguro de que, a pesar de que en ciertos momentos pudiera parecer lo contrario, en realidad no existe ninguna renuncia en su dedicación abnegada a esta tarea. Al menos no tan importante como el agradecimiento de tantos discípulos como ha habido a lo largo de estos años.

José Luis Oliver
arquitecto

EL EQUILIBRIO INVISIBLE O ARQUITECTURA EN PENUMBRA

JOAQUÍN ARNAU

Entiendo que «construir con palabras» (título que se dio a la primera edición, hace un año, de este Foro Crítica) viene a decir, con discreta elegancia, *construir con ideas*, cuyas palabras son como un guante: pensar lo construido o lo que se ha de construir, pensarlo y decirlo, que es como pensarlo dos veces o como pensarlo a fondo[1]. Como *parase a pensarlo*: pensar la Arquitectura y pensarla en voz alta... o baja. Yo elijo, por razones que luego razonaré, la voz baja (el *sotto-voce* que dicen los italianos).

Tomo, pues, la palabra en voz baja y me digo para empezar: ¿de qué palabra hablamos? Porque hay dos usos de palabras: orales y escritas. Lo que aquí escribo lo dije de antemano, sin comprometerme (advertí) con lo escrito. Agradezco el que ahora se imprima: pero bendigo el haberlo dicho, y que se escuchara, antes de verlo impreso.

He escrito y seguiré escribiendo, si Dios no lo remedia, por activa y por pasiva y, quizá por eso, desconfío de la escritura: *quod scripsi scripsi*, dijo Pilato, que era un leguleyo, un hijo de la ley, hecha para sojuzgar a todo quisque. Lo escrito escrito está y escrito queda: credo inamovible para burócratas cuya sacristía es la burocracia.

A ciertos papeles se los supone (cuando conviene) intangibles: afortunadamente la vida no lo es (me consta). Lo escrito, escrito queda: lo dicho, en cambio, se lo lleva el viento. Saludos

[1] Construir con palabras. *Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, 2007*

pues al viento: yo viajo con él. A Alberto Campo Baeza oí decir hace unos años: «para empezar, hay que romper las ordenanzas»[2]. Romper con lo escrito, cuando lo escrito toma el tono de la ordenanza. Deseo que esto que aquí escribo diste absolutamente de ese tono: que escribir y leer se tome como hablar y escuchar.

De escuchar la arquitectura es de lo que voy a hablar: porque ése es su *equilibrio invisible*. Si la palabra escrita es el imperio de la ley, la palabra hablada por el contrario se apunta a la vida: y yo me apunto a ella. El reparto de papeles tiene todo el sentido del mundo. Lo escrito, al menos en tanto que escritura, es idéntico a sí mismo y está cargado de aplomo (y de plomo) notarial. Lo hablado en cambio es libre: me puedo desdecir, redecir, contradecir... Lo dicho dicho está, pero no queda dicho.

La «palabra de honor» es, como diría un escolástico, una contradicción en los términos: por eso dice el Cid de las *Mocedades*, el Cid de Guillén de Castro[3],

«pues el honor que se lava
con sangre se ha de lavar.»

Con sangre se conjuga el honor: no con palabras. Yo vuelvo a las palabras porque, habladas, no escritas, me regalan libertad.

Dice Sánchez Ferlosio, en un lúcido ensayo como los suyos suelen serlo, que libertad e identidad son principios contrapuestos. Pues bien[4]: parece evidente que la palabra hablada congenia

[2] *Ver* Nuevos modos de habitar. *New ways of housing. COACV, Valencia 1996*
[3] *Castro, Guillén de: Las mocedades del Cid. Ebro, Zaragoza 1974*
[4] *Ver el ensayo «De la soberbia» en Sánchez Ferlosio, Rafael: Sobre la guerra. Destino, Barcelona 2007*

con el primero, en tanto que la escrita se casa con el segundo.

Yo opto por aquélla e invito al que, leyéndome, me escucha a construir con palabras habladas, es decir, a «construir hablando» (qué bien sienta el gerundio al habla y cómo la escritura se aferra al participio... escrito).

Cuando San Pablo dice «la letra mata», se refiere a la letra escrita, a la ley que el apóstol tiene atragantada[5]. A los arquitectos, a veces, se nos atraganta el proyecto, que es arquitectura escrita en la que ponemos a menudo (y eso nos pierde) complacencias demasiadas. Decía Mahler que «en la partitura musical está todo, absolutamente todo: todo... menos la Música»[6]. Y yo digo parafraseándolo que en el proyecto arquitectónico está todo, absolutamente todo, todo... menos la Arquitectura.

En la aldea (que a la sazón tiene cariz de rancho) global en que hoy habitamos, el proyecto, como arquitectura escrita, con frecuencia es noticia. Se le puede aplicar por tanto el consejo irónico, dado en escuelas de periodismo, que dice más o menos: no consientas que los hechos te estropeen la noticia. Traducido al lenguaje arquitectónico, el consejo viene a decir: no consientas que la obra construida eche a perder tu proyecto (al menos antes de que éste se publique y esplenda).

Antes, sin embargo, de que la lengua (periodística o arquitectónica, plástica o verbal) fuese alfabeto de signos escritos, fue rumor de voz y sonido incipiente. Vamos a hablar de ello: hablemos de Arquitectura hablada.

[5] *San Pablo: «Segunda Carta a los Corintios» 3/6. Ver Biblia de Jerusalén. Desclée de Brouwer, Bilbao 1975*
[6] *Ver Vignal, Marc: Mahler. Éditions Du Seuil, París 1966*

Siempre me intrigó un hecho anatómico elemental que oncierne a nuestro propio cuerpo: podemos cerrar los ojos, pero no los oídos. Los oídos no se cierran: si acaso, se tapan. Ponernos una venda en los ojos es gratuito: la naturaleza nos la provee desde la cuna. Los oídos, salvo tapones amañados, siempre están abiertos.

En el sueño como en la vigilia, el oído es vigilante: sólo el ojo duerme (la luz no es un despertador seguro). Quizá, también, sólo el ojo sueña: en su psicoanálisis, Freud recurre a Leonardo[7], no a Mahler (que, por otra parte, habría sido un óptimo paciente para el doctor Freud). Cuando en el sueño la pintura abre paréntesis, la música sigue.

¿Y la Arquitectura?

La música no cesa. Quiso conocer su cese John Cage cuando se introdujo en una cámara «anecoica» para aprehender el silencio[8]. Y no hubo modo: su propio cuerpo era todo un concierto de rumores. Era música de la especie que se llamó *concreta*: así son, por ejemplo, las *Variaciones para una puerta y un suspiro* que Pierre Henry compuso hace unos 40 años para el coreógrafo recientemente desaparecido Maurice Béjart[9]. Oigamos o no alrededor, nos oímos a nosotros mismos.

Oye el feto en el vientre materno, antes de ver la luz: antes de haber visto nada de nada. Aprehende a oír, como a tocar,

[7] *Ver Freud, Siegmund: «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci» en* Psicoanálisis del arte, *Alianza, Madrid, 2000*

[8] *Nos lo cuenta él mismo. John Cage:* Escritos al oído. *Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999*

[9] *Ver Marco, Tomás:* Pensamiento musical y siglo XX. *SGAE, Madrid, 2002*

mucho antes de que se abran sus ojos.

De ahí que esa original estancia uterina sea tan atractiva para adolescentes (y para todos aquéllos que se sienten tales) que desfogan en discotecas con estrépitos que emulan a los del útero materno (el estrépito como nostalgia uterina se activa también con el vértigo ensordecedor de la velocidad o en el bullicio loco de tantas fiestas...).

Nacer, entre otras cosas y aunque parezca mentira, supone huir de un fragor de nueve meses. Pues, por muy ruidoso que sea el mundo, no lo es tanto como el organismo materno (cara adentro se entiende) para el que lo habita y *oye por contacto*, como oía Beethoven cuando al fin de su vida se quedó definitivamente sordo[10].

La Arquitectura está llamada (pienso) a procurarnos, para la vida, un ten con ten razonable entre la hospitalidad de incubadora, pero estruendosa, que hubimos en el útero y lo inhóspito del mundo bullanguero, apacible en cuanto se debe a la naturaleza sólo de tarde en tarde tormentosa, pero tecnológicamente estridente a todas horas.

Otros airearán arquitecturas de estampida: no hace mucho Greg Lynn, arquitecto de Ohio y discípulo de Eisenman, hacía declaraciones como *la naturaleza no me interesa... siempre aposté por la provocación... no estoy interesado en dar un servicio*[11]. Allá él y allá ellos. Y aludía a Koolhaas, *archifamoso antes de construir*.

Yo quiero hablar (en voz baja y a quien quiera oírme) de arquitecturas silenciosas, cuyo equilibrio real, mucho más real de

[10] *Ver Massin, Jean y Bigitte:* Ludwig van Beethoven. *Turner, Madrid, 1987*
[11] *Greg Lynn: entrevistado para El País (2008) por Anatxu Zabalbeascoa*

cuanto los ojos puedan averiguar, es invisible, pero no imperceptible: desapercibido, pero percibido. Sin imagen: con solo rumor. Sin paradigmas, pero activo. Y verbal: como las palabras que el viento lleva y, porque las lleva, fecundan la escucha. Me conmueve cuando alguien que fue mi alumno me dice: «tú dijiste...». Yo lo he olvidado: él no.

◘

No de grandes voces, sin embargo, quiero hablar: no de las *provocaciones* que se gastan arquitectos estelares de todos conocidos. De ellas y de ellos hablan los medios por los codos: hablan y las muestran. Me inclino por lo invisible, aunque no inaudible.

Y aun ello a media voz: lindando con el silencio, don maravilloso del que apenas hacemos aprecio. A los antiguos bizantinos, artífices de iconos, les horrorizaba el vacío: *horror vacui* se lo llamó. Nosotros padecemos un *horror silentii* universal. Nuestros artilugios no dejan de sonar y nosotros les imitamos (una vieja maldición hace que el inventor se acabe pareciendo a su invención). Pero dejemos eso: hablemos del silencio. Del silencio en la Arquitectura que es, a la vez, penumbra.

El silencio es voz de origen latino, sin antecedente griego: lo cual es raro. Y es voz paradójicamente sonora: pues procede de una onomatopeya. Procede de la S silbante, a la que la palabra prolonga y pone cola: primero es el verbo *sileo* y luego el sustantivo *silentium*, adonde la ese se acompaña con su séquito[12]. Ssss...

El silencio no consiste en callar: de hecho hay silencios

[12] *Así lo describe el clásico* Diccionario Etimológico *de Raimundo de Miguel*

elocuentes (el silencio de la Gioconda, por ejemplo). Para callar el latín usó otra voz, heredada del griego *akén*: el *tacere* del que nosotros derivamos lo *tácito* y *taciturno*[13]. El silencio suena: o mejor dicho, guarda respeto a lo que suena, aunque suene poco, o justo porque suena poco.

El *siseo* con el que un público reclama silencio (otra vez las eses) está destinado a oír: no es callar por callar, sino callar para oír. Un rumor que hace sitio a otro rumor. El primero es un rumor sin sentido. O mejor: recibe su sentido del otro, que tiene sentido y merece la pena sentirlo con todos los sentidos.

A ese poner en juego todos los sentidos invita el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (como recordaba en el primer ciclo de este «Foro» el profesor Montaner):

La arquitectura (dice Pallasmaa) *es el arte de la lentitud y el silencio*[14].

La condición es el *silentium*. Y lo escribo en latín porque en latín significa, además de silencio, *quietud*, *ociosidad* (como fruición del ocio), *sin impedimento* y (atención) *madera sin nudos*. Luego diré del silencio de los materiales.

Cuando, por otra parte, el poeta latino Lucrecio alude al *profundo silencio de la noche*, pone al silencio al abrigo de la luz: por eso, al *equilibrio invisible* del título he añadido, a modo de subtítulo, *arquitectura en penumbra*. Pen-umbra es «casi en sombra» (*paene* es el «casi»). Por el casi, el silencio se parece a la penumbra.

Y el poeta lo señala: penumbra y silencio congenian. Puede

[13] *Ibid*
[14] *Juhani Pallasmaa: entrevistado para El País (2007) por Anatxu Zabalbeascoa*

decirse que la penumbra es el silencio de la imagen y el silencio es la penumbra del sonido. Y una y otro proveen a la quietud y a la ociosidad, a la holgura: obsequios todos ellos de la mejor arquitectura (o de la que me es más grata y, por consiguiente, sostengo).

Confieso que me irrita leer u oír ese tópico insustancial convertido en emblema del «rancho» global: que «una imagen vale más que mil palabras». Para sordos y analfabetos, desde luego. Y parece claro que, con el progreso, mengua el número de los analfabetos pero crece, en razón inversa, el de los sordos.

Sostengo que, si Dios no lo remedia, al oído fino le queda con suerte una generación: tal es el galopante deterioro generacional del oído, a causa de auriculares, decibelios en salas públicas y otras pertinaces agresiones a su delicada anatomía.

A pesar de todo, para oídos no ensordecidos aún y observadores medianamente alfabetizados, la supremacía de la imagen es dudosa: depende de para qué. Si de mercancías se trata, acepto que la imagen arrasa. No todo, sin embargo, es mercancía.

Lo dejó dicho Lessing hace más de dos siglos: la imagen es el señorío del objeto, incluidos el hombre-objeto y la mujer-objeto[15]. Es por tanto el reino de la mercancía (adonde viene a parar a menudo, dicho sea de paso, el mercader: pues el que vende bien acaba vendiéndose). La imagen vende: lo saben Nicolas Sarkozy y Zaha Hadid.

La arquitectura como producto (y como poder) no puede no ser arquitectura de imagen: o lo es, o apaga y vámonos. En contra-

[15] *Ver Lessing, Gotthold Ephraim: Laocoonte. Editora Nacional, Madrid 1977*

partida (a veces cruel), la imagen congela lo que toca. Su ser es instantáneo: su tiempo tiende a cero. Henry Bergson diría que no «dura», que es como decir que no vive[16]. La imagen es contraria a la vida: la hiberna. Importa poco que sea analógica o virtual: una imagen es una imagen y sólo una: idéntica a sí misma, se agota en sí misma. Y nos cuenta la acción desde la inacción.

Podemos precipitar imágenes sin cuento para que la retina, incapaz de discernir su vertiginoso bombardeo, crea que algo se mueve, cuando nada se mueve. El cine canonizó en su día la aporía de Zenón de Elea[17] y ningún ingenio sucesivo la ha desmontado: millones de fotogramas estáticos simulan un movimiento que les es ajeno.

Por eso la imagen, en contra del fanatismo mediático que la consagra (de cuyo *fanum* los *media* labran el templo), hace un tan flaco servicio a la (verdadera) arquitectura. La identifica quizá (como nos identifica el carnet de identidad: un número, un nombre, una foto, una huella... nada de nada), pero la cohíbe el principal de sus dones: la soberana libertad que la otorga su habitante, o visitante, o transeúnte, para quienes la arquitectura ha dejado de ser cosa y es paseo, o estancia, o habitación.

Ha dejado de ser idéntica, para ser libre: como la vida misma[18]. Pero la vida implica acción. Y la acción (vuelvo a Lessing) se

[16] *Sobre la* durée *y la idea del tiempo ver Bergson, Henry:* Oeuvres. *Presses Universitaires de France, París, 1991*

[17] *Sobre* Los Pre-socráticos *puede verse la selección realizada por Juan David García Bacca para el Fondo de Cultura Económica (México 1978) con fragmentos del libro de Zenón* Sobre la naturaleza *y* Refranero clásico griego: sentencias de los 7 Sabios *(Cleóbulo el Líndico, Solón el Ateniense, Quilón el Lacedemonio y Bías el Prieneo)*

[18] *Ver Sánchez Ferlosio, op. cit.*

encarna naturalmente en el verbo: es palabra[19]. Construir con palabras es construir para la acción: es hacer vida.

Y de la vida puede hacerse espectáculo: pero la vida no es espectáculo. O no lo es en primer lugar, pues antes es acción y habitáculo: actos y hábitos. Los actos se describen con palabras (*llegué, vi, vencí*) y los hábitos reclaman habitaciones que, por serlo, requieren sosiego y silencio, ocio y libertad: *arte de la lentitud y el silencio*[20].

> *Con la tecnología* (decía Peter Eisenman no hace mucho) *ya no estamos en ningún sitio. Y la arquitectura debe reaccionar contra esto. Pero no sé cómo*[21].

Pues habrá que saber cómo. Habrá que cerrar los ojos y guardar silencio: para oírse (como John Cage en la cámara anecoica) a uno mismo en primer lugar. Y oír la vida: o vivir oyendo.

La propia imagen nos enajena. No podemos vernos tales cuales somos: el espejo es un truco vil. Borges poeta lo aborrecía[22] y Platón filósofo lo usa como metáfora de lo falso[23]: y además el que vemos es simétrico del que somos, una engañifa. Podemos, en cambio, oírnos. Y está demostrado que

[19] *Ver Lessing, op. cit.*

[20] *El* Diccionario de Autoridades *(Gredos, Madrid, 2002) define el silencio como «privación voluntaria de hablar. Metaphoricamente vale por quietud, ò sossiego de los lugares, en donde no hai ruido». Y cita los siguientes versos de Lope:*

La siempre ciega noche, en cuyo manto
Con mudos passos el silencio corre

[21] *Peter Eisenman: entrevistado para El País (01/02/08) por Anatxu Zabalbeascoa*

[22] *Véase «El espejo y la obra de Borges» en Grau, Cristina:* Borges y la arquitectura. *Cátedra, Madrid, 1999*

[23] *Platón acude a esta metáfora a propósito de la imitación como práctica del arte en* La República, *Libro X Capítulo I. Aguilar, Madrid, 1974*

nuestro equilibrio interno aloja, qué casualidad, en el oído. Equilibrio invisible, pero cierto: su pérdida causa vértigos que no puede imaginar, porque no son imaginables, el que no los ha padecido.

¿Puede la arquitectura contribuir a ese equilibrio? Puede, desde luego, no echarlo a perder: pero puede (creo) hacer mucho más. Si queremos averiguarlo, habremos de desterrar, como primera providencia, el culto de las formas, cuyas seductoras sacerdotisas, las imágenes, nos traen al retortero.

Son imágenes que han sido y pueden ser bellas (no las que se llevan y la caja tonta vomita a raudales: imágenes aberrantes que atraen repugnando, con la irresistible eficacia del morbo), imágenes en cualquier caso que no remedian, antes agravan, la enajenación a que la complicidad (ésta lo es literalmente) del mercado con la tecnología, es decir, la mercadotecnia nos tiene sometidos en grado que me parece inmisericorde. Sosegar las imágenes es, desde luego, un primer paso: acaso el primer paso.

Veles i Vents, por ejemplo, de Chipperfield me pareció un emblema «oportuno», como conviene a arquitecturas no comprometidas con la *defensa* o la *religión*.

Así lo vio Vitruvio hace más de dos milenios y, dado que los susodichos usos han decaído, puede decirse que toda arquitectura obedece a la *oportunidad*. Pues bien: he aquí que la oportunidad de Veles i Vents pudo verse de noche convertida en pasarela para un desfile de imágenes, como las que «animan» la pantalla del ordenador pasivo cuando se protege haciendo el tonto (es ley de obligado cumplimiento que informática, e informáticos, cuando no tienen nada qué hacer, hagan algo). Todo menos la quietud.

Oigamos de nuevo a Pallasmaa[24]:

> *La arquitectura se ha convertido en un arte visual. Y, por definición, la visión te excluye de lo que estás viendo. Una arquitectura que enfatiza la vista nos deja fuera de juego.*

Y rompe (añado) los lazos de vecindad: nos aleja de ella y de nosotros.

Hace medio siglo, llamó Rubert de Ventós «utopías de la sensualidad» a aquéllas que coincidían en la búsqueda de lo primario inmediato por mediación de la más alta y sofisticada tecnología[25]. Un libro recientemente aparecido desempolva, por su parte, el movimiento «situacionista», contemporáneo de aquellas utopías[26]. Y verificamos que unas y otro se nos han quedado en agua de borrajas. Con libertad toda (nos la asegura la high-tech) e identidad ninguna (para todos café) no vamos a ninguna parte[27].

Con el sujeto individual, habitante, aunque precario y abatido, aturdido y encandilado, hay que contar. Dice Pallasmaa:

> *Se ve desde fuera, mientras que el oído te envuelve en el mundo acústico. La arquitectura debería envolver en sus tres dimensiones. El tacto nos une a lo tocado.*

[24] *Ver Pallasmaa,* Juhani: Los ojos de la piel. *Gustavo Gili, Barcelona, 2006*

[25] *Rubert de Ventós, Xavier:* Utopías de la sensualidad y métodos del sentido. *Anagrama, Barcelona, 1973*

[26] *Perniola, Mario:* Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. *Acuarela & A. Machado, citado por José Andrés Rojo en El País (29/01/2008). La* Déclaration d'Amsterdam, Internationale Situationiste, *de 1958, se halla documentada en Marchán, Simón:* Arquitectura del siglo XX: *textos. Alberto Corazón, Madrid 1974*

[27] *Ver Sánchez Ferlosio, op. cit.*

La visión nos aleja (si es tele-visión, nos aleja más) y nos hace ver visiones. Ya no vemos: tele-vemos. El tacto, por el contrario, nos acerca el entorno (hay una crisis de vecindad en la conciencia humana de los pueblos más avanzados). El tacto es, a la vez, lo más grosero y lo más delicado. Hay un tacto carnal (es su sentido literal) y hay un tacto social que destila respeto: la arquitectura sabe de uno y otro. La cancha elástica del Gimnasio Maravillas (Alejandro de la Sota) sabe de uno y otro[28].

Hermann Finsterlin invocaba el primero en su utopía uterina y *simbiótica*, hace casi un siglo[29]. Pero el tacto no inmediato, y propio de la mejor arquitectura, es invisible: nos entra por el oído. La textura es otra cosa: la textura convierte a la vista lo que procede del tacto. Responde a lo que Heinrich Wölfflin, también hace un siglo, identificaba como *visual-tactil*, frente a lo *visual puro* (y místico, añado yo) adonde, por esas mismas fechas, descarrilaba la arquitectura, seducida por el efecto «mondrian»[30].

Cierro paréntesis. No queremos ver, o no queremos sólo ver: queremos oír. Queremos que la arquitectura nos «envuelva». Y en penumbra. Para lo cual propongo tres sucesivas providencias.

◘

Como primera providencia propongo el silencio de las formas.

[28] *Ver Baldellou, Miguel Ángel:* Gimnasio Maravillas. *Madrid 1960-1962.* Alejandro de la Sota. *Colegio de Arquitectos de Almería, 1997*

[29] *Una referencia a* Innenarchitektur? (Arquitectura Interior) *de Finsterlin, Hermann (1921) se halla en Taut, Bruno:* Frühlicht-Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankes, *Ullstein (Berlín-Frankfurt 1963) y la recoge S. Marchán en op. cit.*

[30] *Wölfflin, Heinrich:* Principios fundamentales de la Historia del Arte. *Espasa-Calpe, Madrid, 1936*

Hay formas que cantan: por eso las llamamos «cantosas». Hay colores que chillan: por eso los llamamos «chillones». Pongamos calma a las unas y a los otros.

Pero atención: las formas simples no son, por el hecho de serlo, silenciosas. Lo simple no calla: *minimal* no es el camino. El camino es lo natural: lo natural suele ser silencioso. Pero me pregunto: ¿podemos, a estas alturas de la civilización y el progreso, ser naturales? Temo que no: lo que sí podemos es parecerlo. *El truco del arte* (decía Cino Zucchi, el arquitecto que ha puesto una pica, no en Flandes sino, más difícil, en Venecia) es *esconder el esfuerzo*[31]. Ese truco me recuerda el del maestro de la Sota.

Tómese una pila de cuartillas de papel semi-transparente. Dibújese en la primera de ellas, corrigiendo, pasando y repasando, hasta que el dibujo sea un sucio galimatías. Tómese una segunda cuartilla y pásese a limpio las cuatro rayas de la primera que valen la pena. Y repítase el proceso que conduce a un segundo galimatías. Sálvese de éste lo que merece ser salvado en una tercera cuartilla... y así sucesivamente. La cuartilla que hace cien puede que contenga, en sus últimas y limpias cuatro rayas, la solución.

El esfuerzo es estéticamente obsceno: por eso, las noventa y nueve cuartillas que lo delatan van a parar al cesto de los papeles. Queda sola la cuartilla mágica, natural y tan sencilla (en apariencia) como la vida misma. Sencilla y silenciosa.

Pero el silencio de las formas halla su razón de ser en la voz de la materia: aquéllas callan (o las acallamos: chsss...) para que

[31] *Cino Zucchi: entrevistado para El País, Babelia 05/01/08, por Anatxu Zabalbeascoa*

ésta se deje oír. Queremos oír el susurro de la materia... y el de la vida, alrededor y adentro. Del de adentro, si vivimos, no hemos de preocuparnos: el de alrededor será obra nuestra.

¿Cuándo van a escuchar a los pájaros? dice Eisenman[32]. *¿Cuándo sabrán lo que SE OYE en una ciudad?*

◘

Segunda providencia: oigamos lo que nos dice la materia. Oigámoslo: os lo ruego. Porque la materia suena: como suena el rumor de los pueblos, que le es afín y en el que abunda el Romancero[33]. De su consonancia se nutren arquitecturas anónimas.

Levanta, Pascual, levanta
y aballemos a Granada,
que se suena que es tomada.

Así reza una letrilla de la época de los Reyes Católicos. Los rumores mandan: y hay una ciencia de los rumores que, en ocasiones, alcanzan proporciones míticas. Amo esos rumores: como amo el rumor de la materia. El desamor de algunos arquitectos a este respecto me desazona: les consume la avidez de las formas.

A los estudiantes, por contagio quizá, les consume todavía más: son por lo común *morfo-adictos*. Lo somos todos, lo reconozcamos o no, y los profesores, teóricos y de proyectos en particular (confesémoslo) lo propiciamos: propiciamos el consumo de la forma, y de la imagen que la entroniza.

[32] *Eisenman en la citada entrevista*
[33] *De* El Romancero viejo, *hay una edición a cargo de Mercedes Díaz Roig en Cátedra, Madrid, 1999*

Lo denunciaba el citado Zucchi:

incluso los edificios más matéricos se conocen por su imagen.

Pero, si nos desentendemos, aunque sólo sea de momento, provisionalmente (por eso llamo providencias a estas propuestas, porque son provisorias) y para una cura de reposo saludable y sabática, de la forma, la materia emerge y nos habla: o mejor dicho, simplemente «suena». La *providencia* se anticipa a la *evidencia*: es cautela previa al esplendor de la forma. Yo sugiero que oigamos a la materia. Pero, para oírla, el silencio de la forma nos es indispensable (chsss) porque el rumor de la materia es discreto.

Es discreta la tierra, salvo cuando entra en trance sísmico (son emergencias de las que no voy a hablar y que administra con perversidad ilimitada el mercado de los seguros, mercado a su vez seguro, porque tiene a su favor el cálculo de probabilidades, es decir, la eterna matemática). La tierra, nuestro suelo, es tierra callada[34].

El fuego no lo es, cuando devora: pero lo es su residuo, el rescoldo. Alrededor de ese rescoldo traza Vitruvio su discurso de Arquitectura: hogar, dulce hogar. Las chimeneas, que Serlio adhiere a los órdenes clásicos (nada menos), que Palladio aprecia y que Piranesi ilustra con fantasías, han caído en desuso. Qué pérdida para la arqui-tectura: tanto mayor si se considera que la tele-tonta ha usurpado su lugar (en lugar del amor de la lumbre, el odio de la distancia: distante y odioso son cómplices).

El fuego, por otra parte, crepita: es otra forma del silencio[35].

[34] *La «tierra callada» es fórmula cara a la poesía de Miguel Hernández*

No acabaríamos si nos adentramos en los rumores del agua: que son los de la vida, porque la vida, la vida en general y la nuestra en particular, es agua.

Del *impluvium* romano a la *Alhambra*[36] y a *Villa Barbaro* del Palladio en Maser[37], sin olvidar a los Ando y tantos otros artífices del agua, cascada de Wright incluida (que la imagen trucada magnificó y el susurro pone en su sitio), el agua habla.

Decía el aludido Cino Zucchi, y lo decía desde Venecia, que *los holandeses han construido la naturaleza*. Pues bien: los arquitectos construimos el agua. Nos lo sugiere Vitruvio en su *Libro Octavo*[38]: y Vitruvio no conocía el *Acueducto de Segovia*. Incluso Mies la usa en Barcelona, sólo que de modo perverso, para que no toquemos lo que vemos y veamos lo intangible: la usa para ganar distancia y duplicar las imágenes (si no queríamos taza, taza y media).

Recapitulando: tocamos la tierra (tierra, terreno, territorio...), el fuego nos inflama y hospeda, el agua... somos agua, *agua con peces y barcos, / agua, agua, agua, agua*. ¿Y el aire? El aire es *la conditio sine qua non*: el aire suena y hace que todo suene. Nos envuelve: el aire (no el panorama) es el alma de la Arquitectura.

[35] *Ver Bachelard, Gaston:* Fragmentos de una poética del fuego. *Paidós, Barcelona, 1992*

[35] *El agua es, en la Alhambra, además de un rumor presente, un símbolo que describen los poemas epigrafiados en la taza de la fuente que se halla en el centro y da nombre al* Patio de los Leones. *Ver a ese respecto Grabar, Oleg: La* Alhambra. Iconografía, formas y valores. *Alianza, Madrid, 1980*

[37] *Andrea Palladio describe el discurso del agua en la* Villa Barbaro *en el Segundo de* I Quattro Libri di Architettura *(Venecia 1570). Edición moderna: Il Polifilo, Milán, 1980*

[38] *Auguste Choisy:* Vitruve. *F. de Nobele (ed. bilingüe latín/francés) París, 1971. Marco Lucio Vitruvio Polión:* Los diez libros de Arquitectura. *Alianza, 1995. Libro VIII*

Esto, justamente esto, esto sobre todo, es lo que yo quiero aquí recordarme y recordar al lector. El aire suena y hace del ser *per-sona* y, si ha lugar (el lugar es decisivo y el lugar es arquitectura), *personaje*.

Somos personajes cuando actuamos y actuamos con acierto cuando el escenario, que la arquitectura nos sirve, nos es propicio: cuando, como en el teatro griego, a la voz que la máscara magnifica responden las gradas con sus vasos de resonancia, ocultos bajo los asientos[39]. El personaje levanta la voz y el auditorio la recibe y vibra.

La materia resuena en sus elementos. Y en cada uno resuena diferente. La vida suena, a su vez. Y la Música conjuga unos y otros sonidos: voces e instrumentos. De ahí que a los instrumentos musicales se los reconozca por la materia de la que están fabricados: maderas, metales, cuerdas, parches... Y así la Música suena a metal, a madera, a piel, a fibra: suena, suena. La Arquitectura, aunque se vale de materias semejantes, no suena: como ellas, resuena. Es como un eco.

Louis Kahn[40], arquitecto en el que, como en los poemas de Antonio Machado, la procesión va por dentro (*yo estoy en paz con los hombres / y en guerra con mis entrañas*), decía:

Un buen edificio es como un violín bien afinado.

De acuerdo: pero el edificio no son las tripas del violín, esas que para asombro de Shakespeare, tienen *la propiedad de hacer salir las almas de su envoltura corporal*[41], sino su caja: una caja con dos rendijas en forma de ese (otra vez la Ssss).

[39] *Ibid. Libro V*

[40] *S. Marchán en op. cit. transcribe escritos de Louis Kahn en este sentido, tomados de* L'architecture d'aujourd'hui, *número 142, 1969*

Pero ¡ojo! el eco, o la reverberación más bien, no es sólo secuela de la voz: hay un *feed-back* del eco sobre la voz. En mis sucesivos gabinetes de arquitecto he procurado siempre atemperar la reverberación del recinto y he podido comprobar cómo amigos y clientes, al entrar en él, bajaban espontáneamente la voz.

El recinto, si se lo propone y está «bien temperado», dice chsss. Y lo dice sin aspaviento alguno, con discreción. A nadie se le dice ¿por qué no te callas? Sólo se insinúa, sin decir nada (porque la materia suena, pero no habla): ¿para qué levantas la voz? Cálmala y cálmate: es don de arquitecturas conjugar esas dos calmas.

Si el muro, o el techo (sobre todo, el techo), o el suelo (el suelo casi siempre) bajan la voz, anfitrión e invitados la bajan y todos son bienvenidos y bienhallados: dispuestos a hablar lo justo y a escuchar todo lo que sea menester. Una bendición.

El aire se serena[42].

Pero la arquitectura no se hace de aire: aunque el aire la horade con «ventanas», de viento (o *windows*, de *wind*). Nunca entendí, ni compartí (debe de ser lo mismo) que Wright aborreciera las ventanas[43], como Alberti aborrecía las escaleras[44]: quizás él las entendía como hendiduras, a la manera mediterránea, luminosa (*fenêtre, finestra*...).

En realidad, la arquitectura no se fabrica a partir de los elemen-

[41] *Lo dice Benedicto, personaje de* Much ado about nothing *(«Mucho ruido y pocas nueces»), de Shakespeare, Acto II Escena Segunda*
[42] *De la* Oda al músico Salinas, *de Fray Luis de León*
[43] *Frank Lloyd Wright formula esta observación en* In the cause of the Architecture, *texto que procede de sus artículos publicados en Architectural Record, 1927-28*
[44] *«Aedificiorum perturbatrices» las llama Alberti en* De Re Aedificatoria, *Libro I*

tos de la materia. Yo he invocado los cuatro clásicos (hay muchos más) para recordarme y recordar su *SuSurro*, el que con sus eses invita al silencio. Y porque creo que ellos son escuelas de silencio y sosiego, escuelas de arquitectura: *arte de la lentitud y del silencio*.

Pero la arquitectura se construye (dicen los manuales) con materiales: es decir, con materia preparada. O con palabras, como se dijo en este Foro de Crítica.

De acuerdo: pero con palabras que son materiales y con materiales que son palabras. Y ¿cómo pueden serlo? No, desde luego, por lo que se ve (esto es por sus formas), sino por lo que de ellos se oye.

◘

Por eso, y ésta es mi tercera y última providencia, procede que hablemos de los materiales y de su reverberación, en cantidad y calidad: pues un recinto acústicamente bien ponderado es un *remanso* (remanso es habitación) de paz. Es un oasis de silencio. Un lugar para oír y oírse: adentro y alrededor. Lo cual nos pone a bien con los demás (la palabra se mueve a sus anchas, sin agobio o precipitación) y nos reconcilia con nosotros mismos, en estado de gracia: es el *equilibrio invisible*.

Es un equilibrio que el proyecto, dicho sea de paso, apenas controla. Daré al respecto unas pocas razones, pero de peso.

Una. El proyecto es un ejercicio de *análisis*, que descompone la arquitectura en sus partes para mejor concebirlas y disponerlas. Y la acústica feliz sólo puede verificarse en la *síntesis* de la obra fabricada, con todas sus piezas, materiales y reales, colocadas y a su tamaño.

Dos. El proyecto trabaja a *escala* reducida y los hechos acústicos cambian, son otros, cuando cambia la escala.

Para aprehenderlos, el proyecto habría de seguir los pasos de los cartógrafos en el célebre brevísimo relato de Borges[45]: ávidos de alcanzar la perfección en sus cartografías, fueron aumentando la escala de representación hasta alcanzar, en el colmo, el 1:1, obtenido el cual, la identidad de mapa y territorio hacía innecesario e inútil el primero. Para verificar la acústica de un recinto habría que construir un modelo a escala natural: pero ese modelo es la obra misma.

Tres. La realidad virtual, en su caso, de un proyecto permite reproducir el curso, asimismo virtual, de las ondas en relación con la *forma* del recinto: no de la *materia* que lo configura y es responsable de la respuesta acústica real.

Cuatro. El proyecto enumera, en su *memoria*, y describe los materiales ausentes. Acaso los representa, pero no los presenta. En el proyecto no los «oímos». Sólo la obra nos puede dar la medida y la cualidad de su resonancia y reverberación.

De donde se deduce que el modo en que suena un recinto escapa absolutamente al *a priori* que es todo proyecto. Es lógico, por tanto, que su naturaleza envolvente (Pallasmaa) quede al margen de los estudios de arquitectura que privilegian la estrategia del proyecto sobre cualquiera otra.

Entiendo por eso el descuido, de mis colegas y mío, acerca de este bien primordial, que llamaré el rumor del silencio y que me atrevo a añadir a la lista de *joies essentielles* de Mr. Corbu[46]. Proveer oasis de silencio, lugares para oír y oírse, alrededor y

[45] *El relato de Jorge Luis Borges se titula «Del rigor en la ciencia» y forma parte del volumen titulado* El hacedor. *Alianza, Madrid 2005*

adentro, lugares que nos ponen a bien con los demás, adonde la palabra se mueve a sus anchas sin agobio o precipitación, y nos reconcilian con nosotros mismos, es propio de la mejor Arquitectura: es su *equilibrio invisible*.

Copio versos de Lope[47]:

De la muger hermosa
que tanto reverencio,
el mayor atributo es el silencio.

Puede que un feminismo hipersensible perciba en estos versos un cierto tufo machista: no van por ahí, creo, los tiros del poeta, galán desde luego y algo desvergonzado, pero no chulo. Porque el silencio que él alaba no es imposición ni mudez, sino voz queda y discreta, íntima: voz sabia que inspira «reverencia».

Con frecuencia, arquitecturas que abundan en aciertos de espacio y de luz (lo que no es poco), descarrían en cambio en la buena administración de las voces de sus habitantes y usuarios, las cuales, desposeídas de su derecho al secreto, se difunden y confunden con la eficacia de un aire acondicionado.

Para los internautas empedernidos es un buen entrenamiento: si en la *Red* el que navega debe saber que lo hace con el culo al aire (como en la guerra, todo mensaje puede ser interceptado por un intruso cualquiera e ir a parar adonde no se desea), no podrá quejarse de que la intemperie sonora de esa arquitectura no le puso sobre aviso.

Que la arquitectura use la informática es de sentido común:

[46] *Ver Le Corbusier:* Poesía en Argel. *Colegio Oficial de Arquitectos, Murcia, 1991*
[47] *Con ellos ilustra la voz «silencio» el* Diccionario de Autoridades. *Gredos, Madrid, 2002*

que los usos informáticos se la apoderen, sin embargo, a algunos nos duele. Sabemos que la intimidad anda en horas bajas pero, como dice Eisenman, *la arquitectura debe reaccionar contra esto*, aunque no sepamos cómo. Y algo sabemos.

Sabemos, si queremos, apagar las voces y discernirlas, con medidas acústicas en el curso de las obras, a las que hemos insensatamente renunciado. Podemos cortar los hilos de la maraña cacofónica que nos asedia. Podemos aislar lo que quiere ser aislado y propiciar la comunicación discreta. Y todo ello no es tanto cuestión de formas (aunque también) como sabia elección y disposición de materiales. Prudente administración de resonancias que escapa al proyecto dibujado, pero canta en obra (nunca mejor dicho).

Si se posee un oído suficientemente fino, basta dar una palmada (como hacía Arturo Toscanini en las nuevas salas adonde había de dar un concierto) y aplicar el oído: de esa fina audición dependerá el gozoso equilibrio (o los nervios de punta) de muchos habitantes, visitantes y transeúntes.

La confusión de lenguas que se atribuye a Babel (un mito de plena actualidad), fue una maldición para el trabajo (por eso la torre quedó a medio hacer) pero puede ser una bendición para el ocio. A algunos relaja viajar por países cuyos idiomas ignoran absolutamente, porque así la cháchara de sus habitantes les suena a puro murmullo: a canción sin palabras. Es la canción de los materiales de la arquitectura, sosiego para el espíritu y alivio en la trapisonda del mundo en que malvivimos.

◘

Para poner término a este discurso en voz baja, responderé con dos palabras a tres cuestiones que la presente edición del

«Foro Crítica» ha puesto sobre el tapete.

La primera se refiere al espinoso asunto del *ethos* del arquitecto.

Anoto al respecto dos citas recientes: una de Iñaki Ábalos, que evocaba a este propósito el famoso cuento de Herman Melville *Bartleby el escribiente*[48], cuyo protagonista se atrinchera, cuando se le encomienda un cometido que él considera no ser de su incumbencia, en un «preferiría no hacerlo».

Apostillaba en otro artículo[49] Luis Fernández Galiano: «rara vez los arquitectos rehúyen un encargo por motivos políticos o razones éticas». Medítese: todo consiste, al fin y al cabo, en decir «no» cuando procede (es obvio que a veces procede).

El arquitecto estrella a menudo convierte, y lo dice con todo el descaro del mundo, la «vocación» que en su día le atrajo a este oficio en «provocación», consciente quizá de que, como colectivo profesional, la sociedad tiempo ha que nos dio la espalda. Dícese que «a palabras necias, oídos sordos»: ahora ocurre que, a oídos sordos, palabras destempladas. Dado que nadie, o casi nadie, afuera del gremio nos oye (como no oye a la ciudad que es nuestro territorio genuino), demos voces, grandes voces e hirientes.

De mi desempeño profesoral he aprehendido a bajar la voz cuando no se me oye: es eficaz, aunque parezca lo contrario. La «espiral de violencia», metáfora gastada pero pertinente, es aplicable al concurso de las voces.

[48] *«Bartleby el escribiente», de Herman Melville, forma parte de la* Antología del cuento triste *publicada por Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs. Punto de lectura, Madrid, 2004*

[49] *Luis Fernández Galiano: «Los arquitectos son de Venus». En* El País, *2007*

La segunda cuestión de las dichas alude a la valoración que de la arquitectura hacemos propios y ajenos. A mí me parece, a grandes rasgos, que los propios nos cocemos en nuestro propio jugo y que los ajenos, ni... caso. La crisis de vecindad a la que antes aludía y que nos aqueja, por desconocimiento, no sólo de *los vecinos*, sino también de *lo vecino* (la distancia se nos apodera y nos consume), apenas deja espacio para una arquitectura real, habitada y silenciosa.

A la tercera cuestión, Arquitectura y Naturaleza, creo haber contestado en parte a lo largo de mi discurso. En el *silencio de las formas*, en la *materia* y en los *materiales* derivados de ella, la naturaleza, evidente o no, se hace presente: es la substancia de lo dicho, tanto de lo puesto en obra, como de lo puesto por obra.

Tan sólo me permitiré subrayar, recordando al colega Zucchi, que lo que llamamos naturaleza es, en gran medida, *naturaleza construida*. Él piensa en Holanda (desde Venecia), pero ¿acaso la aldea (la de siempre, no la global) y la ciudad no son naturalezas construidas?

▫

Espero, con mi pensamiento en voz baja, haber suscitado algún motivo de aprecio por una arquitectura silenciosa, en penumbra de formas, adonde el ejercicio de la palabra, dicha y escuchada, sea timbre y gloria de humanidad.

Joaquín Arnau
Arquitecto

ELIA GUTIÉRREZ MOZO
«TRES ERAN TRES»

ANTONIO ARMESTO
«ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA»

27
MARZO

ANTONIO ARMESTO AIRA

Arquitecto (1972) y Doctor Arquitecto (1993) por la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona.

—Asociado entre 1978 y 2003 con Carles Martí. Ha colaborado con los arquitectos Francisco Barba Corsini, Yago Bonet y Giorgio Grassi

—Su obra ha sido publicada en revistas y libros en Barcelona, Madrid, Milán, Roma y Tokio

—Primeros Premios en Concurso Internacional de la IBA de Berlín para el block 9 de la Friedrichstadt (1981) y en el concurso para convertir el Mercado de La Brecha de San Sebastián en Biblioteca General de Guipúzcoa (1985). Premio ACCA de la Crítica d'Art 1987-1988 a la Sala d'Art Artur Ramon (1985) Barcelona

DOCENCIA

Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cataluña desde 1978 y Profesor Titular desde 1998. Profesor del programa de doctorado del mismo Departamento, línea «Proyecto y Análisis». Profesor del Master en Teoría y Práctica del Proyecto del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC. Director del Master Arquitectura: Crítica y Proyecto de la Fundación Politécnica de Cataluña desde 2002

Ha impartido numerosas conferencias, y cursos y seminarios en varias universidades de España, Italia, Colombia, Brasil y Ecuador

PUBLICACIONES. Autor de los libros:

Edificio de viviendas en la Barceloneta. 1951-1955. J. A. Coderch y M. Valls, Colegio de Arquitectos de Almería, 1996

Antoni Roselló. Pintura, escultura, monumentos y utensilios. Ediciones del Bronce, Barcelona, 1996

Marcel Breuer. Casas americanas. Gustavo Gili, Barcelona, 2001

Quinta da Barca, Esposende. João Álvaro Rocha. Caleidoscòpio, Lisboa, 2003

-Coautor de libros y autor de numerosos escritos analíticos, teóricos y críticos sobre arquitectura, publicados como capítulos, introducciones de libro, en revistas especializadas y en la prensa diaria.

TRES ERAN TRES

Arquitectas y arquitectos, alumnas y alumnos, amigas y amigos, buenas tardes y bienvenidos:
Esta hermosa tarde de primavera parece habernos reunido bajo el signo del tres: hoy e veintisiete (tres al cubo) y de marzo (tercer mes del año) y somos al menos tres los que hemos venido hasta Alicante desde Albacete, esa ciudad de los tres promontorios sobre el llano...

Tres son también los agradecimientos de obligado cumplimiento, deber que, en este caso concreto, es un gozo y un placer para mí: en primer lugar, quiero dar las gracias a nuestro colega, Antonio Armesto Aira (tres aes), por la amabilidad de aceptar la invitación a participar en este ciclo de conferencias al que su aportación pone el broche final. Gracias asimismo al Colegio de Arquitectos de Alicante por acogerlas y promoverlas en colaboración con el Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad de Alicante, al cual me honro en pertenecer y, hoy, además, en representar. Y, finalmente, muchas gracias a todos ustedes por su cálida presencia.

Y tres son las cuestiones que en su lúcido artículo del año 2000 publicado en la revista *Abstracción* y titulado como esta edición del Foro Crítica, Arquitectura y Naturaleza, Antonio Armesto Aira colocaba en la raíz misma de las relaciones entre Naturaleza y Arquitectura: el uso, entendido como el conjunto de los rituales que sirven a la vida y a su decoro; el sitio, entendido como historia cristalizada en geografía y la técnica, entendida

como transformadora poderosa de materiales y materias.
En el umbral del tercer milenio (de nuevo el tres), nuestro clarividente conferenciante de esta tarde ya vislumbraba las tres paranoias («perturbación mental fijada en una idea o en un orden de ideas», define el DRAE) por las que la Arquitectura amenazaba enfermar: la *gastronoia*, o exaltación del consumo como ideal de vida, la obsesión por el bienestar en lugar del bien ser; la *toponoia*, o reducción de la Arquitectura a la mimesis y reproducción de acartonadas topografías y la *tecnonoia*, o amor desenfrenado por la tecnología todopoderosa que convierte a la Arquitectura en mero y vacuo espectáculo. Quizá hoy Antonio Armesto Aira nos confirme o nos matice o nos corrija, quién sabe, lo que entonces formulaba como sospechas, como indicios, como síntomas en definitiva de un diagnóstico a cuya espera estamos.

Sea como fuere, estoy segura de que disfrutaremos con el discurrir de este hombre, arquitecto y doctor y profesor e investigador y crítico que publica en tres de las lenguas que distinguen con dos palabras distintas los conceptos «ser» y «estar»: el castellano, el italiano y el catalán. Sospecho que su amor por la lengua, que usa con irónica fineza, tiene mucho que ver con su afán por discernir, esto es, por diferenciar lo que cada cosa, entre ellas la Arquitectura, es y no es. Sospecho asimismo que tiene que ver con sus relaciones con Iberoamérica.

Y sospecho que ustedes desean ya escucharlo a él. Muchas gracias.

Elia Gutiérrez Mozo
Arquitecta

ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA

ANTONIO ARMESTO

Creo que es necesario que los arquitectos nos hagamos algunas preguntas periódicamente. Hay una especialmente importante: la pregunta por la utilidad de la arquitectura. Nos cuesta muchísimo responder cuando alguien, un vecino, un pariente o incluso un estudiante de arquitectura, que no se conforman con lo obvio, nos pregunta a bocajarro: «...pero vosotros, los arquitectos, ¿para qué servís en realidad, qué hacéis que no puedan hacer los ingenieros o los decoradores?». He podido comprobar mediante discretas encuestas informales dirigidas a compañeros, profesores o estudiantes, que la respuesta a esta pregunta arroja casi siempre un resultado más bien vago e impreciso, cuando no confuso o enrevesado.

No sé si yo mismo podré hacer alguna aportación en este sentido pero me interesa intentarlo. Para ello me voy a servir de algunos ejemplos negativos que me permitan analizar, por contraste, algunas cuestiones sobre las que he reflexionado y sobre las que he alcanzado a tener algún grado de convicción que puedo transmitir.

Empezaré por comentar el título que he escogido para esta charla: «Arquitectura contra natura. Apuntes sobre la autonomía de la arquitectura con respecto a la vida, el sitio y la técnica». El título contiene los términos, Arquitectura y Naturaleza, sobre cuya relación se pretende reflexionar en el ciclo de conferencias de este año. Y un subtítulo que habla de la autonomía de la arquitectura respecto a unos niveles de lo real que se relacionan con la naturaleza. El título propone una aproximación crítica a unos ejemplos y el subtítulo alude a una cuestión de orden teórico.

La expresión «contra natura» se utiliza en otros ámbitos: las acciones hechas *contra natura* suelen ser juzgadas negativamente en el campo de las costumbres o de la moral y, al contrario, si se entiende que la cultura surge de la lucha por dominar la naturaleza, la expresión adquiere un carácter progresista y positivo.

La palabra *naturaleza* tiene, por lo menos, dos acepciones inmediatas. Una la significa como «aquello que nos ha sido dado», aquello con lo que el humano se encuentra. Incluso él mismo forma parte de esa naturaleza, es un dato más sobre la tierra. Los arquitectos, cuando hablamos de los materiales, de la materia, de la materialidad, nos referimos a la naturaleza o a algún aspecto de ella, pero no parece que seamos del todo conscientes. Hablamos de la vida, del sitio y de los materiales naturales con los que vamos a construir y, al hacerlo, nos referimos, en realidad, al aspecto más físico y sensitivo, porque la naturaleza está constituida de formalidad, como demuestran las ciencias que se ocupan de su estudio. Pero nosotros insistimos en ver la naturaleza como materia, y este es un punto de vista equívoco que saldrá de manera tangencial en el transcurso de la charla. Podemos estar de acuerdo, por lo tanto, en que una de las acepciones designa lo que nos ha sido dado, el mundo como dato. Pero también se utiliza la palabra naturaleza para hablar «de lo que algo es», «de lo que son las cosas», sean estas materiales o no: *la naturaleza de los hombres, la naturaleza de la enseñanza, la naturaleza de la ciudad, la naturaleza de las cosas...*

Esta segunda acepción se corresponde aproximadamente con lo que los griegos antiguos llamaban *êthos* y que Aristóteles definió como el modo de ser de algo, su modo genuino de ser. Al utilizar esta acepción, no queremos hablar de «la esencia», sino de algo mucho más asequible a la experiencia; de aquello

en base a lo cual, y de un modo convencional, todos tenemos clara conciencia de qué son las cosas. El *êthos* de algo sería su modo de ser genuino, su *carácter*. Podemos, según esto, hablar del *êthos* de la Arquitectura, es decir, de la naturaleza de la Arquitectura, y también del *êthos* de la Naturaleza, es decir, de la naturaleza de la Naturaleza, sin que esta última expresión constituya un pleonasmo.

El título de la charla, entonces, encierra una duplicidad. Por un lado, los ejemplos que voy a criticar considero que son una modalidad de arquitectura que va en contra de su propia naturaleza, es decir, contra su êthos, contra su genuina utilidad. Y de algún modo, si de *êthos* deriva la palabra castellana ética, a través de una mediación (*ethikós*), estos ejemplos serían *no éticos* o *an-éticos*, porque se desvían del modo de ser genuino de la arquitectura. Y, por otro lado, también esas arquitecturas van contra la Naturaleza como algo dado, porque la mixtifican, la confunden y, por lo tanto, oscurecen el *êthos* propio de la naturaleza. En resumen, *dejan de ser genuinamente*, de obedecer a su *êthos* propio y, además, al mismo tiempo, oscurecen y confunden el *êthos* de la naturaleza.

Los ejemplos que voy a comentar plantean, además, una llamativa paradoja, porque los autores de esos proyectos manifiestan, como si fueran devotos de lo que dicen, que se ponen de parte de la naturaleza, o sea, de parte de la vida, de parte del sitio. De parte también de la técnica, a la que ellos llaman tecnología, (aunque creo que son dos conceptos no del todo coincidentes). Dicen que «se inspiran» en la naturaleza, que la imitan, que la crean, que la recrean, y al final, mostraré un ejemplo de una corriente que sostiene que la arquitectura se puede *criar*: Un teórico de la Columbia University de New York llega a decir que los arquitectos podemos criar edificios como quién cría perros o caballos de carreras.

Hablar del tema de fondo, es decir, del modo de ser genuino de la arquitectura supone hacerse la pregunta con la que empezábamos la charla: la pregunta por su utilidad. Apoyándome en el examen de algunos de esos proyectos, que consideraremos negativos porque van contra la genuina utilidad de la arquitectura, intentaré reflexionar sobre qué cosa sea la arquitectura, en qué consista. Porque sólo yendo a ese principio y partiendo de él se puede ser analítico, se puede ser teórico, o se puede ser crítico y por tanto afrontar la tarea de proyectar con una cierta conciencia.

Para empezar a contestar esa pregunta se puede partir de un postulado basado en la experiencia común. Los arquitectos, cuando hacemos arquitectura, debemos confrontarnos, de un modo obligado, con los tres niveles de lo real, que ya habíamos adelantado. Estos son: *la vida*, que los arquitectos de un modo convenido llamamos el uso, el programa, las funciones. La vida debe instalarse en un orden espacial y nos demandan que nosotros demos respuesta a eso. En segundo lugar, nos tenemos que confrontar con *el sitio*; el sitio como geografía, relieve, topografía, clima, y también como territorio donde algunas costumbres y tradiciones se instalan, pues los sitios poseen un cierto carácter. Y también nos tenemos que confrontar con la técnica. Pero esa confrontación con estos tres niveles debe producirse no de modo correlativo sino a la vez, simultáneamente.

A esos tres niveles de lo real: *vida, sitio y técnica*, en otros ámbitos los nombran de otra manera, aunque bastante equivalente: en su libro *Estudio sobre cultura tectónica*, Keneth Frampton habla de *typos*, *topos* y *tectónica* como los tres vectores que convergen en la determinación de la forma arquitectónica. Con *typos* se alude a la vida en cuanto a los modos de organización, *topos* hace referencia al sitio, y *tectónica*, a la técnica, aunque no estoy de acuerdo con esta última correlación,

pues la tectónica, contemplada desde la arquitectura, resulta ser un concepto más complejo que relaciona la construcción con el orden visual y con el estilo. Por otro lado, he leído que en algunas universidades norteamericanas designan estos niveles como *Culture, Context, Construction* y se refieren a ellos abreviadamente como «las tres C». Y aún, de un modo que resulta ya un poco coloquial, estos estratos son identificados como *Program, Site and Materiality*. En una de las conferencias del Foro del año pasado un crítico utilizaba también, a su modo, estas tres categorías. Así que creo que sobre esta cuestión de identificar los niveles de lo real que incumben al proyecto, hay un acuerdo bastante general. Pero no sucede lo mismo cuando se plantea el modo de esa relación.

La cuestión que me interesa transmitir, compleja y difícil, es que el arquitecto, respecto a la vida, el sitio y la técnica, responde como en un diálogo del teatro del absurdo. Responde con cosas, con elementos, que no pertenecen propiamente a ninguno de esos órdenes: responde con delimitaciones espaciales. Y, entonces, esos tres niveles de la realidad no rechistan, se avienen, se instalan en esa espacialidad, a veces mejor, a veces peor y adquieren un estatuto arquitectónico.

Por lo tanto, la experiencia dice que hay una correspondencia, una posibilidad de acuerdo, entre vida-sitio-técnica, que representan los requisitos de lo real, y el objeto cultural llamado arquitectura. Pero hay quien cree —estos ejemplos negativos que voy a mostrar son una pequeña prueba—, que estos niveles de lo real y la arquitectura se avienen entre sí porque la arquitectura es una entidad transformista capaz de travestirse en un objeto con caracteres vitalistas, topográficos o tecnológicos, es decir, naturalistas, hasta casi confundirse con ellos.

Aquí vamos a postular justamente lo contrario: el acuerdo se establece porque por debajo de la vida, del sitio y de la técnica existe un sustrato común que llamaremos *formalidad*. Ese sustrato de formalidad es lo que hace que la arquitectura pueda responder a la realidad, ayude a su construcción y acabe formando parte de ella y la represente. Porque la arquitectura es pura formalidad y es autónoma respecto a la materia. La arquitectura no necesita de la materia para ser concebida. Y aunque ya, hace cinco siglos, lo señalaba León Bautista Alberti en su célebre tratado, esta afirmación resulta ahora altamente polémica: existe un discurso muy establecido en las escuelas de arquitectura, en los escritos que se publican cotidianamente, o que surge durante las conversaciones entre colegas, que defiende con pasión la materialidad de la arquitectura. Este asunto funciona como un dogma puritano y contradecirlo en público suele suscitar una reacción de escándalo. Ya que la vida, el sitio y la técnica están muy cerca de la naturaleza los arquitectos tendemos a ver o sentir estos niveles tan sólo como hechos naturales y, en consecuencia, tal como decíamos al principio, como sinónimos de la materia y a ésta como un fenómeno que pertenece al orden de lo sentimental.

Sin embargo los arquitectos no necesitamos tocar ni un ladrillo, por así decir —o no es esencial que lo hagamos— y cuando trabajamos en lo nuestro no somos conscientes de lo que es la materia. Cuando hablamos de los materiales, para referirnos a su consistencia deberíamos describir y utilizar su composición físico-química, una serie de propiedades intrínsecas, pero no lo hacemos. Sólo en los Pliegos de Condiciones Técnicas se habla de esas propiedades, que curiosamente son de orden formal, formulables científicamente, y que, al pertenecer a la intimidad invisible de la materia, no pueden constituir, por ellas mismas, valores para el proyecto.

Resumiendo, los arquitectos hacemos un acercamiento animista y sentimental a los materiales y a la materia, sin tener en cuenta que casi nada se utiliza según se extrae de la naturaleza, y que todos los elementos con los que erigimos los límites son en realidad productos manufacturados, es decir, impregnados de formalidad (barras, láminas y bloques). La base conceptual que permite ese idilio tan hermoso entre vida-sitio-técnica y arquitectura, cuando sucede, es que todos esos niveles y la arquitectura comparten un mundo de formalidad.

SOBRE EL CONCEPTO DE FORMALIDAD COMO BASE DEL DE AUTONOMÍA

Utilizaré algún ejemplo para ilustrar este concepto de *formalidad*. Porque si bien parece algo obvio, algo sabido, precisamente por ello permanece oscuro y oculto. Es una pérfida paradoja: lo obvio es aquello que, por resultar tan evidente, se obvia, es decir, aquello que se soslaya, se esquiva, y por tanto, acaba formando parte de lo que ignoramos.

En las ocasiones en que trato de aclarar algo este tema de la formalidad suelo preguntar al público si sabe qué es un *tafetán*, por ejemplo. Esta pregunta la podría formular aquí, en esta sala. Normalmente lo que se oye como respuesta, entre los que saben que un tafetán es un tejido, es lo siguiente: algunos hacen un gesto con la mano frotando la yema del dedo pulgar sobre las de los otros dedos y dicen algo así como «un tafetán es un tejido suave, es un tejido de seda». Les contesto que un tafetán se puede hacer con cuerdas de barco" o con cualquier otra cosa. Los sacos, las arpilleras son tafetanes. Porque el tafetán es la *forma* del tejido, es el tipo de ligamento: un hilo de trama pasa, alternativamente, por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre. Un tafetán es un tipo de tejido como el que vemos en la imagen que hay en la pantalla y en esa imagen no se especifica el material. El tejido más elemen-

tal es un tafetán y no importa de qué materia sean los hilos. Para definir cualquier tejido es necesario hablar de su formalidad esencial, constitutiva: una sarga se distingue de un tafetán por el tipo de ligamento o combinación entre la trama y la urdimbre, estén confeccionados con hilos de lana, de lino, de seda, o de «lo que sea». Los hilos de urdimbre lo son por la posición relativa que ocupan en el telar, por su función o rol estructural. Los hilos de urdimbre se tienden primero y se tensan, los de trama vienen después. No se puede tejer si primero no se ha urdido. Urdir lleva mucho tiempo, porque hay que planear unas estrategias que resultarán determinantes para el resto de la tarea (urdir se utiliza a veces como sinónimo de planear algo). Sarga y tafetán son nombres que designan *formas* de tejidos y que no hacen referencia a su materialidad. El trabajo del tejedor consiste en coordinar con movimientos diestros la operación, estrictamente formal, de entrelazar los hilos de la trama con los de la urdimbre. Si filmáramos la escena y luego pudiéramos borrar todo lo que no fuera al propio tejedor en acción, contemplaríamos a alguien moviendo pies y manos, en el espacio, de un modo coordinado, de un modo no muy distinto a como lo hace el que dirige un pequeño conjunto que ejecuta una pieza musical. El mismo tipo de formalidad rige estos modos de hacer. Los gestos del tejedor, que son secuencias eurítmicas temporales se depositan en la pieza de tejido y se sincronizan en un objeto que tiene una presentación espacial (y aquí, algunos dirían *material*). La ejecución es anterior al objeto ejecutado y éste, al final, posee color, textura, contrastes, motivos, que son esenciales para el modo en que es percibido por los sentidos. La pieza musical se percibe al mismo tiempo que se ejecuta pero queda en la memoria del que la oye como una experiencia espacial. En este caso, como no hay propiamente objeto es más difícil que alguien encuentre materialidad en la experiencia, y sin embargo en el leguaje musical se utilizan palabras como color, textura, contraste o motivos. Estas

palabras designan *valores* (formales) pero no designan materiales.

Es fácil darse cuenta, aunque no es obvio, que el sistema de notación musical que se consolidó a partir de un cierto momento, el pentagrama con las notas, es análogo a un tejido, ya que las cinco líneas, que son el eje temporal de la composición, permiten la inserción de las notas de un modo semejante a como la urdimbre permite la inserción de la trama. En consecuencia, sería pensable tomar un tapiz o un tejido como si fuera una partitura e interpretarlo con instrumentos musicales, o a la recíproca, convertir una pieza musical en un tapiz. También quienes estudian la consistencia del lenguaje humano lo describen como un hecho cuya sustancia es puramente formal. E incluso Ferdinand de Saussure cuando habla de los dos ejes del lenguaje: el *sintagmático* o eje de la combinación y de la contigüidad y el *paradigmático* o eje de la semejanza y de la asociación, utiliza una analogía que aproxima el lenguaje al tejido, lo *textual* a lo *textil*. También el sistema de trazado de ciudades de los etruscos, luego heredado por Roma, se rige por esas leyes: los *decumani* son hilos virtualmente infinitos y los *cardo*, que se entrelazan con los primeros, tan sólo van del primero al último de los *decumani* como los hilos de la trama. Otra vez, la ciudad sería como un tapiz sobre el territorio. En un tejado, las tejas se disponen según dos lógicas complementarias: en el sentido de la pendiente y a lo ancho del plano; en un caso se dibujan las canales o surcos y en el otro se alinean las juntas producidas por el solape: o sea que también el *tejado* es como un tejido.

Podríamos decir, por lo tanto, que un tejado, una ciudad, un tejido, una canción, un cuento narrado, un texto escrito y un campo arado son análogos. Esta serie de correspondencias o analogías entre realidades de apariencia y escala tan distintas

son sólo posibles en el plano de la estructura, de la formalidad, mientras que son insostenibles en el nivel de «su materialidad» y nada evidentes en el plano de su figura. Ahí son diferentes, porque cada uno obedece a su propio *êthos*.

Pues bien, con el mismo sentido que hemos encontrado en los ejemplos anteriores, la formalidad se halla presente también en la arquitectura. Y esta formalidad es la base de su *autonomía*. Y aquí entro en el subtítulo de esta conferencia para defender y clarificar el concepto de autonomía referido a la arquitectura. Es un concepto que en los años sesenta emergió con fuerza y luego fue mal interpretado, criticado, aplacado y desprestigiado, hasta desaparecer del mapa con unas consecuencias desastrosas.

Decir que algo posee autonomía no es lo mismo que decir que es independiente, que puede separarse de todo lo demás y situarse en un mundo aparte, autárquico. La idea de autonomía la tenemos todos, pero no somos completamente conscientes de sus implicaciones. Autonomía quiere decir, sencillamente, que algo «se arregla», es decir, que algo posee elementos y reglas que le son propios y se rige por ellos. Defiendo, por lo tanto, que la arquitectura posee autonomía: se arregla, tiene reglas y elementos que le son propios y que forman parte de su *êthos*, de su modo de ser útil. Y defiendo que el arquitecto debe tener conciencia de la autonomía de la arquitectura para evitar algunas consecuencias que vamos a comentar al tratar de los ejemplos negativos escogidos. La condición necesaria para que la arquitectura sea útil, realice su genuina utilidad, es que tenga conciencia de su autonomía y no lo contrario. Igual que sucede entre personas: sólo si una persona es autónoma puede ayudar a otra que no lo sea a causa de la edad (niño, anciano) o a causa de su específica condición de incapacidad.

Los ejemplos que voy a mostrar y que voy a criticar, no son autónomos, sino lo contrario, son *heterónomos*. Todos hacen un discurso bastante esperpéntico sobre la vida, sobre el sitio o sobre la técnica. Y toman como rasgos que van a constituir el proyecto ciertos aspectos de la vida, del sitio y de la técnica, pero no de la arquitectura. No son conscientes de los elementos, reglas y formas propias de la arquitectura. Y no lo son porque están pendientes de eso que los historiadores han llamado el *Zeitgeist*, el espíritu de la época, lo que se lleva, lo que hay que hacer para demostrar que se es contemporáneo. Dado el estado de la civilización, están tan atentos a cómo parecen ser la vida, el sitio y la técnica *en la actualidad*, que se desplazan a ese otro territorio y toman prestados aspectos, rasgos, que no pertenecen al *êthos* de la vida, del sitio y de la técnica, sino que son envolturas superficiales, normalmente figurativas y muy contingentes. Y esos rasgos los *convierten*, los traen al campo del proyecto y fundamentan el proyecto sobre ellos. Recordemos que vida, sitio y técnica pertenecen a la naturaleza, la vida y el sitio de un modo directo; o proceden de ella (la técnica transforma la naturaleza), y por eso se cargan de connotaciones de materialidad. Por tanto las arquitecturas que vamos a comentar estarán contaminadas de ese naturalismo.

Pero, por otro lado, al mismo tiempo que tienen que ver con la naturaleza, los tres niveles poseen una dimensión cultural que los vincula al cambio histórico y por ello podemos decir que *progresan*. Pero la arquitectura no progresa del mismo modo. La arquitectura se ajusta al cambio histórico a través del estilo, concepto que se refiere al orden espacial y visual que alcanza a tener en cada ciclo de civilización. El estilo en arquitectura sí que toma de la vida, del sitio y de la técnica algunos caracteres, pero lo hace por analogía, en el plano profundo de la formalidad y no en el plano superficial de la figura o en el sentimental de la materialidad. La formalidad de la vida, del sitio y de la téc-

nica en un ciclo histórico determinado, puede pasar a la arquitectura por un proceso complejo, pero a través de los cambios en el tiempo, que se hacen visibles a través de los estilos, la arquitectura no pierde su propio carácter, no se desvirtúa, no se hace irreconocible.

UNAS NOTAS SOBRE EL CONCEPTO DE UTILIDAD

Antes de pasar a los ejemplos negativos y después de esta larga introducción creo que ha llegado el momento de adelantar alguna definición de la utilidad de la arquitectura, a la que nos podamos referir en adelante.

Cuando nos preguntamos coloquialmente por la utilidad de la arquitectura, la respuesta más frecuente va en el sentido de que la arquitectura nos cobija, nos protege, nos guarda del clima, es decir, nos conserva. Es bien cierto; podríamos decir que esa utilidad coincide con la función homeostática que la arquitectura realiza, ayudando al equilibrio biológico de los seres humanos con su medio ambiente. Eso parece claro, resulta obvio, o sea, al mismo tiempo oscuro porque de esta definición de la utilidad de la arquitectura no se deriva casi nunca claridad sobre sus formas propias, sobre su *êthos*. Y ello es así porque hay muchos otros medios para conseguir o preservar el equilibrio homeostático, como son el vestido, el alimento, incluso las armas (para cazar y alimentarse, para protegerse de los ataques) y la arquitectura no se acaba de mostrar como imprescindible.

Hay otra definición de la utilidad de la arquitectura, que es complementaria de la primera, pero que sí nos da muchas pistas sobre el *êthos*, la naturaleza propia de la arquitectura, su carácter, su modo de ser. Pero no es tan obvia. La utilidad genuina de la arquitectura reside en la capacidad que tiene ésta para construir un lugar. Por definición, un lugar es un espacio

antropológico, no es un sitio no visitado. Un sitio visitado, sobre el cual alguien se ha demorado, sobre el que se han tenido una serie de experiencias humanas, etc. El concepto de lugar, tal como ha sido definido por la antropología, es un sitio atravesado por un tiempo-memoria. Un sitio al que los humanos se refieren. Se van de él y regresan a él, recuerdan experiencias asociadas a él, etc.

Por lo tanto, la arquitectura no sirve sólo y principalmente para protegernos de la inclemencia física, de la intemperie, sino que sobre todo, así lo creo, la arquitectura al instaurar un lugar, lo que consigue es resguardarnos de la intemperie moral. ¿Qué es la intemperie moral? La desorientación. ¿Y qué es la desorientación? No saber dónde estamos, en qué momento estamos, en qué sitio estamos. No saber dónde "«nos encontramos» es lo mismo que «estar perdidos» o estar dispersos, disgregados. Si alguien tiene padres en edad avanzada, o ha visto a gente que ha perdido la orientación por algún motivo, habrá podido percibir el dramatismo que la expresión «intemperie moral» conlleva pues equivale a alienación y a pérdida de autonomía.

Cuando uno piensa que la arquitectura sirve para proporcionar orientación —además de cumplir aquella función homeostática, que está fuera de duda—, entonces empieza a darse cuenta de cuáles son sus formas propias, sus elementos, sus reglas, aquello que le otorga autonomía.

Así, estos ejemplos negativos, en su *heteronomía*, toman prestados los elementos para confeccionar el proyecto directamente de *la vida, del sitio o de la técnica*, realizando una doble falsificación: porque ni siquiera toman lo esencial de esas tres categorías, y además y sobre todo, porque el proyecto no parte de las propias formas de la arquitectura, sino que navega en una situación intermedia, confusa, o híbrida según una palabra

que está de moda entre los arquitectos. Lo notable es que todo esto tiene un gran éxito de público y crítica, de modo que no deja de ser dramático contemplado desde la cultura arquitectónica.

Voy a examinar ahora unos cuantos casos que son ejemplos bastante conocidos ya que han sido muy publicados e incluso algunos han sido objeto de lujosas monografías.

EJEMPLOS DE HETERONOMÍA RESPECTO A LA VIDA

El primero de los ejemplos es el proyecto que se hizo en Barcelona entre 1985 y 1992 para construir un nuevo frente marítimo con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos. Esta fachada de la ciudad es tan marítima que se construyó literalmente sobre el mar y por delante de la fachada neoclásica de la ciudad, la que se asomaba al Mediterráneo hasta bien entrado el siglo XX. En este ejemplo queda ilustrado el modo en que la exacerbación vitalista de lo mercantil, del consumo, contagia a algunos proyectos de arquitectura, incluso de gran alcance urbano.

Es un proyecto en el que ha participado mucha gente, hay muchos arquitectos, políticos, gestores, comprometidos en esta transformación. Pero hay una coherencia extraordinaria que se descubre al coleccionar y examinar una serie de elementos de esta fachada, que van presentándose, todos, como determinados, como si hubiera un encantamiento que hiciera que todo aquél que trabajara en estos años, construyendo este nuevo frente de la ciudad, esta fachada para el siglo XXI, se viera inducido a ilustrar una especie de paradigma que, en un escrito publicado justo antes del cambio de siglo y de milenio, denominaba como «obsesión por lo gástrico», una *gastronoia*, caracterizada por las funciones vitales de deglutir, digerir y excretar que se hacen allí presentes a través de la arquitectura y

de la relación de los espacios libres con el sitio. Unas características que son también propias del mercado, que pertenecen al *êthos* de lo mercantil.

Para hablar de este ejemplo he escogido un dibujo, muy bien hecho, que es una caricatura. Pero no es una caricatura sarcástica, pues no intenta burlarse de nada, sino más bien festiva. El autor puede que sea un descendiente de Ricard Opisso, un gran dibujante barcelonés, experto en captar escenas urbanas, casi siempre con muchísima gente en actitudes cotidianas. El dibujo muestra la efigie de la Barcelona surgida de las Olimpiadas de 1992 y se ha editado en forma de tarjeta postal para turistas y visitantes. Esta postal resume bastante bien lo que a mí me parece criticable de esta fachada marítima actual de Barcelona, que se extiende más allá del encuadre del dibujo.

Pero antes de entrar en su valoración debo mostrar algunos rasgos del carácter de la Barcelona anterior. Este plano de 1842, realizado por el arquitecto José Más i Vila, con estas cuatro vistas urbanas en las esquinas de la lámina, es una buena representación de cómo era Barcelona a mediados del siglo XIX. La capital de Cataluña aparece en el grabado como una ciudad acabada, como una obra de arte. Posee una fachada neoclásica al mar, con plazas, salones urbanos y algunos paseos. Están presentes en la escena la Ciudadela Militar y el castillo de Montjuïc mandados construir por Felipe V en la guerra de Sucesión (1714). En Montjuïc, en la Ciudadela Militar y en el Fort Pienc unos cañones controlan el llano desde 1714, impidiendo construir en él y reprimiendo cualquier revuelta. También se ve el barrio de la Barceloneta erigido, fuera de las murallas, en 1753. El derribo de esta fortificación tendría que esperar hasta 1854. El hecho es que esta ciudad aprisionada, convertida en una «plaza fuerte militar» muestra, a través del

grabado de Más y Vila una armonía casi metafísica con el sitio geográfico.

El bello dibujo de Más y Vila describe lo que parece ser una ciudad ideal portuaria rodeada de poderosas fortificaciones pero, en realidad, de lo que se trata es de una ciudad industrial amurallada y vigilada. En el interior de su recinto empieza a haber numerosas fábricas, y también un tipo de miseria específica relacionada con la congestión del espacio y la falta de higiene, con las epidemias, etc. Ildefonso Cerdà relata y evalúa estas condiciones en su Teoría general de la urbanización. Pero lo que interesa de esta imagen es que insiste sobre esta dimensión de la ciudad como obra de arte, en armonía con el sitio geográfico. Por ejemplo, la montaña de Montjuïc, el llano, este cabo arenoso que conforma el fondeadero frente a la Plaza de Palacio, la costa que se extiende hacia Francia... Desde la Plaza de Palacio, que es el Foro en este momento de la historia se ve la montaña de Montjuïc y, a través de las Puertas y las Aduanas, y desde el paseo sobre la muralla se divisa el mar. Falta muy poco para que aparezca el primer ferrocarril.

En un extremo del Paseo que discurre por encima de la muralla, ya convertido en el Paseo de Colón, y en su intersección con el final de La Rambla, se erige en 1888 la columna con la efigie del descubridor señalando hacia las Indias Orientales. Desde la Plaza Palacio se ve esta figura y se contempla la silueta de Montjuïc, que es como una sección transversal de la montaña. Y también, y esto es muy importante, a lo largo de la línea de costa se ve la silueta de esta montaña tan identificada con la ciudad y tan definitoria de su geografía.

En un grabado fechado en 1856, realizado desde un globo cautivo por el francés Alfred Guesdon, se ve la ciudad de Más i Vila a vista de pájaro, algo más tarde, cuando el ferrocarril ya se ha

instaurado. Muchos de los barcos mercantes y de guerra son veleros pero otros funcionan a vapor, como las fábricas que delatan su presencia por sus chimeneas humeantes. Y se ve también el llano despejado ya que durante ciento treinta años estuvo prohibido construir en él.

En este otro dibujo —que parece inspirado en el grabado que hemos visto hace poco— realizado por Le Corbusier hacia 1932 para el Plà Macià, se propone ya reformar la ciudad industrial del siglo XX y ordenar sus partes, sus funciones. Le Corbusier, dibuja la sierra de Collcerola, Montjuïc, la ciudad desde el mar. El marco geográfico es nítido, y eso es lo importante: la ciudad recorta su figura sobre este fondo geográfico y se compone con él. Esta es una ciudad sin murallas, abierta, higiénica, ordenada: es *la ciudad funcional*, pero sobre todo, está contemplada en sintonía con su geografía.

Entre los años treinta y 1985, fecha en que se inicia la transformación actual de la fachada marítima, el llano se satura y la edificación desborda sus límites. Esta Barcelona, así formada, no tiene más relación con el mar que la que tenía la vieja ciudad del XIX. El ferrocarril trazado a lo largo de la costa a mediados del XIX sería el causante principal de que la ciudad, ahora extendida hasta el río Besós, perdiera ese contacto con la línea del litoral y con su significado.

Con motivo de las Olimpiadas de 1992 parecía que Barcelona iba a poder restaurar esa relación a través de su nueva y prolongada fachada marítima. Esta es una vista de las obras casi acabadas, donde se ve la ribera de levante en la que, antes de la transformación, había toneladas y toneladas de escombros, millones de metros cúbicos de basura. Recuerdo todavía esta ciudad y la imposibilidad de aproximarse al mar. Si uno se empeñaba en ello, pisando detritus más o menos inmundos se

llegaba a una altura de más de dos pisos respecto al agua; el mar resultaba inaccesible y ajeno. Hacia 1985 aparece la posibilidad de que con las reformas para los Juegos Olímpicos la ciudad se asome al mar e incorpore la costa hasta llegar prácticamente al río Besós. Esta operación de abrir la ciudad al mar y realizar ciertas infraestructuras imprescindibles, resulta ser un gran éxito en términos de gestión, un éxito indiscutible. Pero se haría de un modo culturalmente cuestionable.

Remedando el aforismo «mi casa es también todo lo que puedo ver desde ella», la ciudad sería todo lo que el que la habita puede ver desde al menos los espacios forales, desde los espacios públicos. Y esa dimensión, que es sobre todo cualitativa, es lo que esta operación de gran éxito, ha frustrado en gran medida: la reforma realizada ha propiciado la oclusión de la relación de la ciudad con su sitio.

Como es sabido en esos años no sólo se reforma la fachada urbana sino que se construyen también las rondas para el tráfico, y sobre todo se pone al día el sistema de alcantarillado. Antes se inundaba toda esta zona industrial al este de la ciudad que en origen era un área de marismas y lagunas. Se acomete, pues, esa infraestructura: los desagües, las cloacas, el sistema excretor de la ciudad. Sea como fuere, la actualización del sistema excretor, por donde los detritos fecales, los residuos de la digestión de una población de cerca de un millón y medio de habitantes se vierten y se eliminan, sumado a la sugestión marinera, conduce a que lo que se haga en estos años vaya a producirse bajo el signo de ese paradigma que, en otra ocasión, hemos bautizado como paranoico-gastronómico o *gastronoico*. Este complejo relaciona las actividades complementarias de la deglución y la evacuación que se van a extender por todo el espacio disponible. Desde ese momento, ya nada escapará a este paradigma.

Si empezamos a observar en el área próxima a la desembocadura de las Ramblas, donde está la estatua de Colón, veremos que, sobre todo delante de la fachada neoclásica que antes daba al mar, se realizan una serie de obras, de edificios comerciales y otros elementos. Y si todos pueden ser leídos gracias a la comparación banal que vamos a hacer, que no llega a ser una metáfora, es porque la realidad así creada es banal, y porque no cuesta casi ningún esfuerzo encontrar las semejanzas.

La Estación Marítima, que se ve a la izquierda, sería el primer elemento a comentar. La he ido a visitar y puedo atestiguar que resulta muy trabajoso llegar a ver el mar desde ella. Es como una cazuela. Una cazuela dispuesta para el guiso. La abundancia de figuras de pescados y de crustáceos, que aparecen por aquí es asombrosa. De tal modo que, en un escrito publicado el año 2000, se me ocurrió bautizar esta fachada como una ZPM, usando una nomenclatura urbanística. En este lenguaje podría querer decir *Zona Portuaria y Marítima*. Pues no, aquí quiere decir Zarzuela de Pescado y Marisco. Porque no sólo está la cazuela ya preparada, sino que cuando se tiene la idea feliz (?) de prolongar el discurrir de las Ramblas para poder acceder a un centro comercial en medio del agua, se insiste en la silueta de los peces, o de los pescados, que no es lo mismo. Antes de esto y anunciando lo que iba a ocurrir, un diseñador gráfico había colocado una *cigala* gigantesca frente a la fachada histórica. Este «monumento» ha sido conservado después de que, recientemente, se haya reformado de nuevo el Port Vell.

El centro comercial cuyo nombre, Maremágnum, le hace justicia, en el que acaban ahora las Ramblas de Barcelona, posee una panza azulada, como los atunes. Algo más allá, un cine temático, parece un taco de mantequilla. También hay un acuario que permite pasear entre los animales marinos sin

mojarse, de modo que aquí la comparación se invierte pues es el público el que se propone como alimento para los peces.

Más allá aparece el pez que proyectó Frank Gehry, un bonito umbráculo.

Al otro lado de la calle Marina se construye un puerto deportivo que se ha llenado hasta la saturación absoluta del espacio con una tiendas o carpas (incluso la palabra *carpa* designa una especie de pescado) con restaurantes donde se cocinan sardinas y gambas a la plancha las veinticuatro horas del día, y cuyo humo grasiento sale de sus cocinas por los fustes de estas lámparas impregnando toda la atmósfera de ese olor intenso, que al principio es aperitivo, y luego disuade, no sólo de ir a comer, sino de acercarse a este mar donde todo está ya cocinado. Estas lámparas, rezuman grasa por las rejillas de ventilación. Yo me preguntaba en aquel escrito publicado en el año 2000, más bien sarcástico, si no vendría de aquí la palabra *lamparón*. Resulta que esto son chimeneas de grasa que además dan luz. Desde este sitio tan público, el pez de Gehry oculta la silueta de la montaña de Montjuïc que no es sólo un hito o referencia visual sino un elemento primario de la estructura geográfica y espacial de la ciudad. Si uno quiere mirar el mar desde este paseo público no encuentra el agua, ocupada por los cascos y los mástiles de las embarcaciones que nos recuerdan una vez más, a unos mariscos o crustáceos. La zarzuela de pescado y marisco, que es el modelo ejemplar de este ambiente, es un guiso muy celebrado, pero a mí siempre me ha llamado la atención porque se parte de unas tajadas de mucho prestigio, buen pescado y marisco, y luego se reduce el agua con el fuego y queda un caldo absolutamente denso y excesivamente sabroso. Y quedan allí los restos del pescado, como náufragos. Cuando uno se asoma a este sitio no consigue ver el mar. Sólo se puede ver el mar entrando en el rompeolas que abriga el

puerto deportivo. Pero ese sitio es considerado un punto peligroso y se cierra siguiendo un horario. Es el único espacio público nuevo que se ha construido en el año 92 en la fachada de Barcelona al mar, pero tiene un horario, y es peligroso.

Para colmo, en la Avenida de Icaria que unía la ciudad histórica con el Cementerio del Este, un paseo paralelo al mar, cuyo eje daba directamente sobre Montjuïc, aparecen unas construcciones abigarradas que sugieren las espinas de un banquete de gigantes que clausuran absolutamente la visión de la montaña desde el Paseo. Esta oclusión del nexo visual entre la ribera y la montaña se ha culminado de modo definitivo con la construcción del edificio para la Cía. del Gas.

No puedo extenderme más, pero cuando uno se sitúa en este marco, ni puede ver el mar abierto, ni experimentarlo, ni puede ver Montjuïc, ni puede ver la Sierra de Collcerola. Incluso la Villa Olímpica está separada del mar por una falsa trinchera, porque la Ronda del Litoral se ha hecho arrimando tierras, es decir, terraplenando y no desmontando. Las calles, que bajan desde la montaña de Collcerola, a través de un llano que se va suavizando hacia el mar, al legar allí suben un poco debido al terraplén que proporciona un horizonte de asfalto, de calles, que le impide ver el horizonte genuino que es el del mar. Para colmo, cuando uno se asoma al balcón de su casa, en las calles que van hacia el mar, no ve tampoco el horizonte porque en el plan urbanístico de la Villa Olímpica se permitió que los edificios cabalgaran las calles, como ocurre en algunas ciudades medievales.

En resumen, se ha conseguido ocluir la relación espacial con su geografía de esa parte tan importante de ciudad. Este hecho produce desorientación, es decir, abotargamiento, disminución de la conciencia, estupor.

A esta dependencia de la arquitectura respecto a los fenómenos vitalistas le llamábamos antes *heteronomía*. Deglutir, defecar. Para muchos es insoportable un espacio público que no esté desbordante de «vida» y saturado de ruido y actividad. Aquí entramos en debate contra eso. La ciudad necesita espacios que, por así decir, no tengan vida. Espacios vacíos, intervalos significativos. Pausas. Lugares en que el ciudadano vaya a pasear. Gratuitos. Donde no se haga nada. Donde no se coma nada. Donde no se intercambie nada. Lugares de orientación desde los que se pueda reconocer la forma de la ciudad y el sitio donde se asienta y se perciba el paso del tiempo. Como sucede en los cementerios. Aristóteles lo decía en su *Política*: «La plaza pública no será nunca ensuciada con mercancías... y se prohibirá el ingreso a los artesanos. Alejada y bien separada de ella estará la que se destine al mercado...».

EJEMPLOS DE HETERONOMÍA RESPECTO AL SITIO

El segundo ejemplo es el caso de *La Ciudad de la Cultura* en Santiago de Compostela, que sirve para ilustrar cómo, tomar prestadas las figuras de la topografía o de la geografía, coincide con una pérdida de autonomía de la arquitectura, con resultados equivalentes a los del ejemplo anterior. A esta figura le llamábamos *toponoia*, o paranoia topográfica.

El casco histórico de Santiago tiene una silueta marcada por una ronda que lo delimita respecto a los ensanches posteriores. Y se ve en esta planta de la ciudad, un plano de la ciudad histórica realizado cortando por las plantas bajas, que esto es arquitectura, esta ciudad está hecha de arquitectura. Las casas, los edificios públicos y la ciudad entera están hechos de lo mismo. Luego, al final, mostraré de qué están hechos, porque es tan obvio que lo obviamos, es decir, es tan conocido, que no lo reconocemos.

Se convoca un concurso en 1999 para construir en este monte no muy alto, el Monte das Gaias, la llamada Ciudad de la Cultura de Galicia, a base de una gran cantidad de equipamientos. El casco histórico de la ciudad está aquí, hay unos episodios espaciales extraordinarios: una serie de calles medievales casi paralelas van, algunas de ellas, a desembocar en un sistema de plazas que rodean a la catedral. Se aprecia el tamaño notable de los monumentos. Está la Catedral con su claustro, el Hostal de los Reyes Católicos, antiguo hospital de peregrinos, San Martín Pinario, una serie de iglesias de las órdenes religiosas, el Ayuntamiento neoclásico. Hay aquí una especie de vacío concatenado de espacios forales, exclusivamente forales.

Peter Eisenman gana el concurso seduciendo al jurado con un proyecto que consiste en rebanar la coronación del monte, es decir, en desmontarlo literalmente, para aplanar su cima. Y luego, con la arquitectura propone reconstruir la figura del monte. Esa es la gran operación que luego el arquitecto va a legitimar diciendo que él utiliza un método científico de proyecto. La silueta de su proyecto se parece a la silueta que él escoge para definir el casco histórico. La sugestión geográfico-topográfica de la maqueta presentada es muy fuerte. Este aspecto unitario se debe a que el proyecto es sintético, porque todos los edificios obedecen a la silueta pseudogeográfica. Cada uno es un fragmento de ese monte ahora artificial, si bien introduce lo que él llama unas estrías y deja un espacio que articula estas estrías transversales.

En esta imagen se puede comprobar que, tanto este espacio principal, como las llamadas estrías, no miran a la ciudad. Es decir, desde estas «calles» no se puede ver la ciudad histórica. Y tampoco, en el otro sentido se puede ver un monte que hay a unos kilómetros, El Pico Sacro. Es un monte muy singular porque es el único de esta región que tiene un pico agudo for-

mado por una peña, por tanto no hay vegetación. Y es un monte que ha servido tradicionalmente a los peregrinos para saber que habían llegado al final del Camino, que estaban a punto de llegar a la tumba del Apóstol. Tampoco esta calle, esta especie de plaza o espacio no edificado se pone en relación con ningún elemento significativo del territorio o de la ciudad.

Es decir que, después de desmontar literalmente el monte, la arquitectura se supedita, adopta una actitud servil. Los edificios son comparsas de una farsa geográfica. Se someten a la voluntad de dar figura a algo y renuncian a su *êthos* propio. Los equipamientos son de gran entidad: un gran Museo de la Comunicación, el Museo de Galicia, la Biblioteca de Galicia, los Archivos de Galicia, el Auditorio de Galicia, la Opera de Galicia, un edificio multiuso, supongo que para rellenar, y uno dedicado al sonido y la imagen, que es el futuro. Uno se pregunta, ¿realmente en la tradición de las formas de la arquitectura, un museo, un auditorio, una opera, una biblioteca, pueden todas adoptar la misma figura? ¿Tienen vocación de tener una figura semejante: una figura semejante a la silueta de un monte?

Ya en los planos del concurso de ideas, se percibe que los edificios se sirven de una parodia de la planta libre de Le Corbusier: en realidad se colocan abundantes pilares que puedan dar apoyo a cualquier forjado, y a cualquier cubierta, es decir que pueden sujetar la línea de una silueta que no es otra que la de la figura del monte reconstruido artificialmente. Lo que causa asombro es que en el proyecto que se está ejecutando no ha cambiado casi nada. No ha habido una elaboración arquitectónica. La sección era y es muy esquemática, y uno se pregunta qué tendrá que ver toda esta topografía del tejado con las necesidades espaciales de estos edificios, con su carácter.

 El arquitecto autor, para legitimar científicamente esta respues-

ta que da al encargo dice unas cosas bien curiosas. Según él, el proyecto nace obedeciendo al espíritu de la época. Lo que hace, entonces, y así lo cuenta en la memoria justificativa, es literalmente una fecundación *in vitro* de la concha peregrina por el casco histórico. Eso lo dice él, lo voy a leer. Hay una gran astucia retórica porque intenta capturar las dos condiciones del lugar: el espacio y el tiempo. El espacio es el casco histórico, el tiempo es el mito del Camino de Santiago representado por el emblema de la concha de vieira que los peregrinos llevaban colgadas de cuello y que les servían para beber en las fuentes o como cuchara, como utensilio. Pero también es el emblema de la Shell Oil Company. Es un signo arbitrario.

Eisenman pretende legitimar su proyecto con una memoria basada en un símil sexual, un símil de fecundación. Dice:

> *Nuestra propuesta para la ciudad de la Cultura en Santiago representa una respuesta táctil a una nueva lógica social, la de la codificación genética* [o sea, va a tener lugar una fecundación]. *Las fuentes genéticas de nuestro proyecto son la concha de vieira, símbolo de Santiago, y el plano del centro histórico. Más que ver el proyecto como una serie de edificios discretos* [se refiere a su propio proyecto], *la forma tradicional del urbanismo de figura y fondo, los edificios de nuestro centro están literalmente tallados en el terreno,* [cosa no cierta pues ese terreno ha sido previamente eliminado] *para configurar un urbanismo de figura sobre figura, en la que los edificios y la topografía se funden en figura. Contracción e implosión entremezcladas en la superficie doblada y alabeada de la concha, activan el plano de la ciudad* [es decir, la concha excita la libido del casco] *y producen un nuevo tipo de centro, en el que el código del pasado medieval de Santiago aparece, no como una forma de nostalgia de representación, sino como un presente activo, encontrado en una*

nueva forma táctil, pulsante, una concha fluida [es decir, excitada sexualmente].

Este texto me produjo hilaridad cuando lo leí por primera vez. Decía en el escrito del año 2000, que la insistencia del autor en la dimensión táctil, y sintética, nos hace pensar que el proyecto fue concebido con la luz apagada o con los ojos cerrados, que es como mejor se aprecia la figura, la silueta, la superficie, las dobleces, los alabeos, lo pulsante y lo fluido. La conocida afición de Eisenman, en otros tiempos, por la gramática generativa de Chomsky, donde lo generativo era allí todavía una alusión a la deducción lógica, pero en extremo formalista, aquí se ha convertido en genético, es decir, en algo vital, naturalista.

La consistencia de este proyecto es absolutamente sintética. No es analítica. No resulta de un trabajo de composición. Primero aparece una figura, se prefigura el resultado final (aquello que Mies negaba), y luego se la dota de distribución, de espacialidad, de estructura portante.

El autor quiere hacernos creer que se funda en la historia, en los mitos, en la geografía. Él mismo confiesa que del casco coge la silueta, la que le conviene, unas cuantas líneas que representan las calles, que transforma a su antojo con un programa de ordenador, y luego mezcla esos rasgos gráficos con la concha, convertida también en una criatura gráfica, topográfica. Con esa operación nada esencial se recoge ni de la historia, ni de la morfología, ni de la espacialidad, ni del significado del sitio. Porque todo es arbitrario, inventado. Todo es una pura construcción lingüística. Y los edificios, como decíamos antes, son personajes. Son gigantes vestidos con un ropaje extraño, no arquitectónico, que se subordinan a ese papel que les toca representar. Es una farsa arquitectónica y es una farsa geográfica. Este tipo de proyecto heterónomo tiene esa doble virtud,

dicho irónicamente: traiciona de un solo golpe a la arquitectura y a la geografía.

En aquel escrito me preguntaba, en ese nivel del anteproyecto, donde todo estaba aún insuficientemente definido, si la metáfora naturalista se conservaría literalmente al convertirse en un proyecto para ser ejecutado. Si lo hiciera, entonces Eisenman querría convertir las cubiertas en prados de verde hierba. Parece inmediato. Además se puede hacer, y en Galicia no digamos. Pero no lo hizo así. Otra posibilidad sería construirla con chapa metálica o con piedra. Yo pensaba entonces, hace ocho años, si opta por alguna de estas respuestas, desde la ciudad o desde donde se vea este sitio, el conjunto de edificios parecerá un *montón*, ya que antes el sitio era un monte, y al seguir teniendo figura de monte sin serlo ya, parecerá un montón de chapa o un montón de piedra, porque no hay articulación arquitectónica. No hay fachadas, no hay *decorum*, no hay orden. Pero si lo hubiera ejecutado cubriendo de hierba los tejados, la curiosidad hacía que me preguntara si las autoridades gubernativas y culturales permitirían dejar pisar esos prados, dejar pasar a la gente para pasear sobre ese *neomonte* y dejar pacer a las vacas gallegas, lo cual tendría su lógica: la vaca *marela* autóctona, la vaca de Galicia paciendo sobre la Ciudad de la Cultura de Galicia, cerca del bosque de Galicia. Hasta aquí la coherencia local y antropológica sería muy alta. Pero entonces se podría dar una situación culturalmente bien cosmopolita: que la vaca gallega orinara en el momento preciso en que una soprano japonesa daba el do de pecho, y en la vertical sobre su cabeza y sobre su boca. Sería una síntesis fabulosa entre lo local y lo global.

Pero no, por lo que ha empezado a aparecer en la obra que se construye, lo que habrá allí será un elegante montón de piedras gallegas. Unas fotos recientes de las obras lo muestran: unos

andamios sostienen el perfil de una línea directriz o silueta. Esa silueta dibuja la figura y luego todo corre detrás persiguiendo construir esa figura.

Otro ejemplo de orden *toponoico* es la propuesta presentada por Jean Nouvel para el Museo de la Evolución Humana en Burgos. En el año 2000 se convoca un concurso para un solar que no está lejos de la catedral gótica, en el casco monumental, pero al otro lado del río. Este mapa muestra la posición del yacimiento paleontológico de Atapuerca, parece ser que importante para indagar sobre el *êthos* de la humanidad. Se trata de tematizar el asunto para divulgarlo al gran público y de paso hacer negocio con la cultura, hacer negocio con lo foral, con el conocimiento y atraer el turismo de masas.

El concurso, afortunadamente, lo ganó un arquitecto que aún confía en la autonomía de la arquitectura. Pero voy a mostrar el proyecto de Jean Nouvel. La genial idea de esta propuesta consiste en producir un monte donde no lo había, pues el sitio es un solar casi llano y al nivel de la ciudad, para poder hacer en él una cueva. Sobre ese monte se instalan unos andamios que son una puesta en escena de las excavaciones. La cueva tiene una boca que mira sobre la catedral, porque así se pretende que el tiempo prehistórico que no está ni siquiera formalizado aún, se relacione con el momento presente. El autor lo dice entusiasmado, en la memoria: «yo consigo unir los dos tiempos». La desorientación que este proyecto hubiera fomentado, de haberse construido, sería doble: la derivada de la falsificación topográfica y la relativa a la confusión temporal, ambas proyectadas sobre la mirada ingenua del gran público.

EJEMPLOS DE HETERONOMÍA RESPECTO A LA TÉCNICA

Por último, comentaré el caso del Museo del Agua dulce y Salada en Holanda

Dos equipos de arquitectos se ocuparon de proyectar este edificio y se lo repartieron: NOX Arkitekten y Oosterhuis Associates. La figura resultante evoca una lombriz de tierra o una holoturia gigantesca que está saliendo de la arena y saca su cabeza hacia el mar.

Esta construcción se hace de un modo bastante sencillo, con unos pórticos o marcos poligonales que conservan el mismo número de lados pero varían en la longitud de las barras que los forman. Estos marcos se colocan de tal modo que son como secciones de la figura de la lombriz y se unen entre sí con otras barras o vigas. Finalmente estas superficies regladas y alabeadas se recubren con una chapa flexible.

Resulta muy significativo conocer cómo sus autores describen lo que ocurre en su interior. El equipamiento tecnológico del que se dota al edificio se convierte en lo principal, es su condición primera. Los arquitectos explican que ya que es un museo, ha de ejercer una función didáctica: el visitante entra por un sitio y sale por otro distinto. Pero no sale transformado por lo que ha aprendido sobre el asunto o por un aumento de conciencia sobre el agua dulce y el agua salada. Los autores se proponen otra cosa bien distinta y nos lo cuentan:

El pabellón del agua dulce no contiene una exposición en el sentido clásico del término, como en un museo en el que los pies y los ojos se encuentran separados. En lugar de esto, las imágenes y los sonidos que emergen dependen de las actividades de los visitantes, y estas dependen de las imágenes y de los sonidos, que siempre son diferentes. En un edificio en el que el suelo se mezcla con las paredes, y la pared con el techo, donde nada es horizontal, y donde nadie es capaz de aferrarse al horizonte porque no hay ventanas, andar se convierte en una acción vinculada al caer. Debemos, pues, con-

vertirnos en parte del agua para pasar a través del edificio.

Eso es lo que dicen en la memoria del proyecto. Dentro de la lombriz hay unos proyectores y unos sensores y otras instalaciones. Mediante unos barridos luminosos, consiguen que la falta de referencias espaciales sea total, de modo que cuando una persona se apoya en el suelo o en una pared, activa un sensor que modifica la percepción del espacio, así que la gente anda por allí literalmente dando tumbos. Lo que quieren es licuar al espectador, porque nuestro mundo se ha vuelto líquido, según manifiestan. Los autores parecen reconocer que cuando los pies y los ojos se juntan, cuando el suelo se mezcla con la pared, y la pared con el techo, nada es horizontal, y además no se ve el horizonte, la respuesta natural del cuerpo pueda ser el mareo, la alucinación y el vómito. Y como el vómito es casi todo él líquido... Pero luego además añaden, en un tono visionario, porque este proyecto acaba convertido en un manifiesto general:

Estamos experimentando una licuación extrema del mundo, de nuestro lenguaje, de nuestro género, de nuestros cuerpos una situación en que todo deviene mediatico, en que toda la materia y todo el espacio se fusionan con sus representaciones mediáticas, donde todas las formas quedan fusionadas con la información.

El líquido en arquitectura no solamente significa generar la geometría de lo fluido y lo turbulento, sino que también significa la disolución de todo lo que es sólido y cristalino en arquitectura. La fusión fluida de acción y forma, que se denomina interacción, porque el punto de acción se encuentra entre el objeto y el sujeto, comienza con el abandono de la base ortogonal de la percepción, basada en la horizontalidad del suelo y la verticalidad de las paredes. Al fusionar

suelo y pared, suelo y pantalla, superficie e interficie, abandonaremos la percepción mecanicista del cuerpo, por una visión más plástica, líquida y táctil, donde se sinteticen acción y visón.

Otra vez la dimensión táctil de lo sintético se convierte en paradigma para la arquitectura. O sea, ellos quieren, con su edificio, cambiar la formalidad de la vida hasta disolverla en la sensación. No quieren hacer un sistema espacial para orientar sino para desorientar.

El otro equipo, los autores del pabellón del agua salada, confirma esto diciendo:

Vemos la masa artificial que nosotros, los humanos hemos creado como una extensión de naturaleza ecológica. Ya no pensamos en natural y artificial como términos antitéticos. Consideramos el mundo artificial omnipresente. El sistema sintético global, como un inmenso organismo complejo. Ciudades, edificios, coches, motores, ordenadores, todos participan del organismo global. Pequeños organismos unicelulares que contribuyen a la vida y al futuro desarrollo de esta inmensa estructura global.

Estos jóvenes arquitectos han creído a pies juntillas lo que dicen ciertos ideólogos neoliberales, y lo predican y lo practican. Es extraordinario que las ocurrencias más retorcidas, tengan, sin embargo, tanta eficacia.

El papel de las personas en esta estructura artificial es muy interesante. Son los enzimas, los portadores y los engendradores de la información.

O sea, ya no se trata de reconocer que entre la humanidad y el

mundo, hay una relación compleja, riquísima y contrastada. No, nosotros ahora estamos integrados, somos los enzimas de un organismo global, donde se mezclan las montañas con los coches, los edificios y las aspiradoras.

Afirman: *Hemos eliminado la dominación de los volúmenes platónicos*, etc. Estos arquitectos ideólogos luchan contra algo, parecen empeñados en una batalla contra el ángulo recto, contra lo vertical, etc.; es decir, contra esas vulgaridades que han gobernado nuestro sentido de la orientación durante milenios. No nos queda ninguna duda, lo que proponen estos pabellones es librarnos de la aburrida experiencia cognoscitiva que significaría entrar en un museo convencional sobre el agua dulce y salada para enterarnos de la composición físico-química, de los problemas de su administración, de su escasez, del uso artístico del agua... Podemos preguntarnos si después de ser engullidos y excretados por este bicho, la experiencia de licuefacción que hemos tenido imprime carácter y nos sentimos ya, para siempre, formando parte de ese organismo global, o bien si nos podemos restaurar y reconstruirnos como individuos vulgares y corrientes, convencionales.

Las personas que vemos dentro del museo en estas fotos, mientras no interactúa, parece gente corriente en una actitud corriente. Pero a la que den un paso, estas proyecciones, estos sensores, les cambiarán la vertical y la horizontal, tendrán que apoyarse creyendo que la pared es el suelo y viceversa y antes de poder remediarlo, habrán caído. Es decir, que a los autores no sólo no les importa que el edificio desoriente, sino que este es su programa, su objetivo principal.

Esto que voy a decir puede sonar muy moralista. En el mundo la falta absoluta, o la escasez de agua, constituyen un problema gravísimo, de vida o muerte. El problema de su abastecimiento

determina la conducta individual cotidiana para un número enorme de personas, y las esclaviza. Pronto determinará, quizá en otros sentidos, la de aquellos que vivimos en la parte desarrollada del mundo. Sólo los estados vanidosamente orgullosos de su progreso tecnológico y capitalista pueden pensar que ahora toca licuarse. La paranoia tecnológica o *tecnonoia* puede crear estos escenarios de la desorientación, verdaderas barracas de feria puestas al día, que son el síntoma de una suerte de superstición por la cual la técnica que, hasta hace poco, constituía un tesoro de saber morfológico útil para toda la humanidad, se va convirtiendo en tecnología exclusiva para algunos y luego en tecnolatría y derroche.

Otro ejemplo de este orden de cosas, lo constituye la Kunsthaus de Graz. Cuando los de mi generación estudiábamos la carrera, estaba de moda el grupo Archigram. El autor de este *edificio* es Peter Cook, uno de los que predicaban sobre las ciudades del futuro, con edificios que podían trasladarse por sus propios medios. Cook ha podido erigir este edificio cultural en una ciudad convencional austríaca, una ciudad tradicional, con tejaditos de teja. En las publicaciones Cook llama mi querido *alienígena* a la criatura que ha proyectado. Y tiene una *doble piel*. ¿Cómo va a tener una piel un edificio?, bueno, pues este la tiene doble. Y entre las dos pieles hay unas luces que se activan con unos ordenadores, de modo que el edificio expresa sus emociones al público, y éste sabe por esas señales cual es el humor del alienígena, si está contento o triste, si va a haber una fiesta o una exposición, etc.

La exacerbación, casi absoluta, de esta tendencia en que lo tecnológico mixtifica la vida en su constitución, incluso genética, biológica, ha desembocado en las llamadas *arquitecturas genéticas*, cuyos autores consiguen criaturas similares a los ácaros del polvo pero ampliados un millón de veces. Uno de los

edificios de la Ciudad de las Ciencias en Valencia tiene este aspecto.

Este asunto de la *arquitectura genética* está incluso teorizado. Se hacen cursos de doctorado y en muchas áreas es hegemónico gracias a la propaganda cultural y comercial y a la industria de las revistas de arquitectura.

Encontré la transcripción de una conferencia dada por un profesor que hace de teórico en la Columbia de New York. Dice Manuel De Landa, este profesor:

> *Los edificios son, de alguna manera, entidades vivas, en el sentido de que las columnas que están soportando el edificio están siempre inyectadas con energía gravitacional. Cuando las fracturas empiezan a propagarse por la estructura, matan al edificio. Son parte de lo que es la lucha de la vida y la muerte, por decirlo así, en la arquitectura.*

Y entonces, dado que es así, propugna que nos acerquemos a la naturaleza. El diseño, que es puramente cultural —reconoce— tiene que ser complementado con este encuentro con la materia. Dice de Landa que el filósofo contemporáneo que más ha pensado sobre este reencanto de la materia es Giles Deleuze. Existen programas de ordenador, que son exactamente los mismos que utilizan la factoría Spielberg para producir «realidad virtual», efectos especiales y dibujos animados, que les permiten pensar estas cosas:

> *Para mí, quizás el ejemplo más claro de un uso insustituible de los ordenadores, que no se puede hacer en otro lugar, se llama el algoritmo genético. El algoritmo genético es simplemente un programa, que en lugar de construir una forma, una escultura o una casa, le permite a uno criar esa forma.*

Criar como uno cría perros o caballos de carrera. Uno empieza con una población de formas dentro del ordenador, mezclando sus materiales genéticos como si fueran entidades vivas, y uno puede acelerar la evolución de muchas generaciones, empezando a sacar, poco a poco, formas a una forma original con la que empezó. Esto es un arte. Igual que el arte de criar animales con ciertos estilos y ciertas características.

Aquí se reconoce la genealogía de las ideas y métodos que Eisenman aplicaba para fecundar la concha peregrina con el casco histórico de Santiago de Compostela.

LAS FORMAS PROPIAS DE LA ARQUITECTURA

Los ejemplos que hemos visto hasta ahora son casos de estudio que he juzgado como negativos, porque utilizan operaciones sintéticas, buscan la fusión entre vida, sitio, técnica y arquitectura y de ahí resultan criaturas mixtas, intermedias, con figura de montaña o de animal, pero tan grandes que casi nunca consiguen evitar que sea posible entrar dentro de ellas y colocar unos suelos y unos techos y también unos muebles, etc. Es decir, lo que de arquitectónico queda en estas obras es un modesto subproducto de una operación ideológica relacionada con el fervor por estar a la última, por conectarse acríticamente con el *Zeitgeist* dominante.

Las figuras que salen son sintéticas, como toda figura. La palabra «sintética» se parece mucho a la expresión *sin ética*. Es interesante esta resonancia que no sé si tiene algún fundamento filológico o etimológico. Probablemente no, pero el lenguaje es analítico y descubre cosas escondidas. Es decir que lo que tiene una figura sintética, prefigurada, es dudoso que proceda de un *êthos*, que tenga un modo genuino de ser. De hecho, la publicidad, las ideologías, se sirven siempre de lo sintético, de

las figuras. Nunca de los elementos y sus relaciones. Nunca nos revelan cómo están hechas las cosas que desean vendernos. Nos brindan un resultado, figurativo, apetitoso o excitante y nos invitan a fundirnos en una síntesis con el objeto, con el producto.

Los ejemplos que he mostrado los he escogido para poder negarlos y así afirmar de manera contrastada cuales son los elementos que constituyen el *êthos* de la arquitectura. Pero no puedo extenderme más, así que quedará esta cuestión un poco en suspenso, en *suspense*. Pero vamos a ver, si por una simpatía antigua entre todos nosotros, con estas pocas cosas que puedo decir, se hace transmisible.
La arquitectura es una de las artes de la composición. La arquitectura se hace juntando cosas. Y en ese «juntar cosas» lo que se busca es delimitar el espacio. La arquitectura es el arte de la delimitación, ni siquiera es el arte de la construcción. Por lo tanto no tiene que ver mucho con la materialidad. Yo diría, postularía, que sólo es *ética* la arquitectura que reconoce su autonomía, su *êthos* propio, sus elementos, sus reglas, su modo de ser genuino, sus formas propias. ¿Cuáles son estos elementos o formas propias? Resulta que no son de un solo orden sino de dos órdenes.

Aquí a la izquierda muestro este grabado famosísimo, la cabaña primitiva del abate Laugier, que según empiezo a pensar es el precedente de estos ejemplos que incurren en heteronomía, en burdos naturalismos. No afirmo que el pensamiento ilustrado tenga la culpa, pero sí que la Ilustración, al mismo tiempo que aporta las bases de la racionalidad que funda el mundo en que vivimos, también contribuye a crear una especie de extraordinaria confianza en la ciencia, en la técnica, en la transformación de la naturaleza. Y es lo que hace decir a
 estos arquitectos que prolongar la naturaleza con los objetos

culturales es como criarlos. De hecho la cabaña de Laugier habría que regarla, abonarla y podarla de vez en cuando.

Dentro de poco, según los que sustentan la ideología naturalista, ya no será necesario hacer un proyecto y una dirección de obra, sino que se podrá ir con el ordenador al sitio y allí el constructor, en lugar de grúas y camiones, tendrá un aparato de prototipado rápido, como los que ya existen para hacer maquetas, y con un magma fluido, que en contacto con el aire polimeriza y se solidifica, accionando el ordenador, la máquina fabricará una criatura de éstas, con oquedades y con varios sistemas integrados como el circulatorio, el respiratorio, el nervioso, etc. Los *habitantes* podrán entonces enchufar sus propios sistemas fisiológicos y esta criatura estará viva y controlará nuestro sudor, nuestra respiración, tendrá en su memoria nuestras preferencias y cuidará de nuestra salud poniéndonos en equilibrio homeostático excelente con el medio —yo me pregunto, ¿con qué medio?, porque el medio será también una cosa mixta.

En la cabaña de Laugier unos árboles, de una manera tortuosa y forzada, acaban adoptando la figura de un templo griego, con su frontón y sus columnas, o la del *atrium* tetrástilo. El prestigio de la naturaleza como modelo ejemplar, en este caso hace que la cabaña primitiva, además, esté viva, o sea este mito de origen es un objeto cultural y natural a la vez. Yo creo que aquí, como hacían los del GATCPAC en su revista AC, sería didáctico trazar sobre el dibujo un aspa en rojo y decir «esto no muchachos... vamos a volver a pensar». Cada generación debería volver a repensar los principios.

Debo decir que me he puesto a esa tarea desde hace años y he caído en la cuenta de que hay dos orígenes de la arquitectura. Uno está constituido por aquellas formas que derivan de con-

servar la vida en el tiempo, incluso más allá de la muerte, en la memoria. La arquitectura toma prestadas estas formas; ¿hay un pecado de heteronomía original? Sólo aparentemente. La arquitectura toma prestadas de la forma cultural agricultura, de sus utensilios, no de la naturaleza, unas formas, que van a ser las formas monumentales. Esas formas son: las vasijas, los graneros y las tumbas. Y hay otra familia de formas, que vienen de arreglar el espacio en confines. Por eso aquí, al lado de la cabaña de Laugier, está la cabaña caribeña de Semper. De arreglar el espacio en sus confines, salen unos elementos lógicos primitivos: el basamento, como arreglo del suelo para el asentamiento, el recinto, y el techo. De la composición, de la combinación sintáctica de esos elementos en infinidad de modos, sale toda la arquitectura posible.

Pero dijimos al principio que la utilidad de la arquitectura también era doble. Por un lado, debía servir al equilibrio homeostático con el medio, conservar la vida en el tiempo. Veremos que las formas que mejor conservan la vida son los graneros, los silos, los secaderos y las tumbas —porque las tumbas conservan la vida después de la muerte, en la memoria. Y que la otra utilidad consistía en proporcionar orientación en el espacio y en el tiempo. Resulta que estas que toma prestadas de la agricultura, son las formas del tiempo, las formas-monumento, las formas que guardan la vida en el tiempo. Y estas otras son las que arreglan el espacio en confines. De una relación dialógica, y a veces dialéctica, entre las dos familias de formas, salen las formas propias de la arquitectura. Pasaré unas imágenes.

Vasijas. En el neolítico es muy frecuente encontrar casas que son vasijas, casas que contienen vasijas. En el Foro Romano se descubrió una vasija que contiene casitas, casitas que son urnas, que contienen cenizas humanas.

Una vasija enorme, una olla panzuda o un gran cesto, apoyados en una mesa o basamento y cubiertos con una tapadera cónica. Este utensilio es un recipiente, en los tres ejemplos, levantado del suelo y cubierto. Aparecen aquí los tres órdenes de la arquitectura. Estos son elementos y relaciones que corresponden al *êthos*, al carácter genuino de la arquitectura. Esta es mi cabaña primitiva, la que yo propongo. Os la presento esta tarde. Es semejante a la escogida por Semper o la de Semper es muy parecida a esta. Las dos tienen unas cualidades: son concretas y universales. No son inventadas, no son mitológicas. Son necesarias y no arbitrarias. No están tomadas de la naturaleza y ni siquiera abstraídas.

Hórreos en Portugal y Galicia: estos graneros son en todo semejantes a las tumbas, y son también como templos. Son sus modelos ejemplares o paradigmas.

Silos industriales y elevadores de grano. Cuando los arquitectos modernos —léase Gropius, Le Corbusier, Ginzburg, Mendelsohn,...— desfilan todos por la región de los grandes lagos en el entorno de Chicago, o por la desembocadura del Río de la Plata, descubren, emocionados, estos edificios. Son los graneros en el momento en que se convierten en elevadores de grano industriales. Es el momento álgido en el que el neolítico, que no terminó en el año 4000 a.J., como dicen los libros, va a dar paso a la era industrial. Y dicen: «¡Ah!, ¡aquí están las formas objetivas!. ¡Éstos son los verdaderos monumentos!». Si vemos las fábricas de Poelzig, de Behrens, de Gropius, nos daremos cuenta de cómo la fábrica pasa a ser el monumento en la era industrial —como el silo, el granero, lo fueron antes— y entronca en todo con sus significados y los hereda.

Gorfas en Túnez. Esto son graneros. *Nichos en Andalucía*. Esto

son tumbas. Entre los graneros y las tumbas hay una identidad estricta. Una analogía que desde fuera resulta insospechada, y que desde dentro, dibuja una filología extraordinaria y común entre la agricultura y la arquitectura.

Un dibujo esquemático. Y por otro lado están los elementos lógico-primitivos (los anteriores eran analógicos, eran formas tomadas de la agricultura), de arreglar el espacio en confines. Sólo hay tres maneras de guardar el espacio en confines; tres principales e irreductibles: el aula, el recinto y el techo.

El aula se descompone, lógicamente, formalmente, en recinto y techo. Se separan analíticamente. Y éstos se convierten en elementos que tienen su autonomía. Esta operación de descomposición lógica es reversible, se puede volver a componer. Este juego lo ha hecho la humanidad desde el principio y lo sigue haciendo. Estas formas definen «la otra mitad» del *êthos*, del modo de ser de la arquitectura.

Una niña jugando a Rayuela, en el momento en que está suspendida en el aire. No me puedo extender más. En resumen, esta niña, fijaros que no toca el suelo y que parece libre y feliz. Estoy seguro de que es feliz en ese momento. Está concentrada, no tiene sueño, no tiene hambre, no tiene ninguna otra necesidad fisiológica perentoria. O inhibe la satisfacción de esas necesidades homeostáticas porque ahora está jugando y eso es más importante y más humano. Su comportamiento es formal. Y su relación con estas rayas en el suelo, juego que existe en todas partes con distintos nombres, la somete a un movimiento tridimensional. Explora, salta, se desplaza lateralmente y avanza. Este comportamiento espacial que la arquitectura presta a la vida, en un sitio y con una técnica, yo creo que es lo que ilustra de una manera —iba a decir «sintética», pero esa palabra me la ha prohibido el médico—, de una

manera analítica, el êthos de la arquitectura, lo más digno de la arquitectura, lo que creo que hay que seguir persiguiendo con obstinación.

Gracias por vuestra paciencia y por vuestra atención.

Antonio Armesto
Arquitecto

INDICE

ARQUITECTURA Y NATURALEZA 7
Tomás Martínez

PRESENTACIÓN BEATRIZ COLOMINA 11
Tomás Amat
VISIONES BORROSAS: LA ARQUITECTURA DE LA VIGILANCIA 15
Beatriz Colomina

PRESENTACIÓN A ANDRÉS JAQUE 27
Paco Mejías
NOCIONES DE CALIDAD PARA UNA *ARQUITECTURA PARLAMENTO* 31
Andrés Jaque
ARQUITECTURA PARLAMENTO®, MARCA DE CALIDAD POLÍTICA PARA ACCIONES ARQUITECTÓNICAS 41
Andrés Jaque

PRESENTACIÓN A JOAQUÍN ARNAU 47
José Luis Oliver
EL EQUILIBRIO INVISIBLE O ARQUITECTURA EN PENUMBRA 49
Joaquín Arnau

TRES ERAN TRES 77
Elia Gutiérrez
ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA 79
Antonio Armesto

Esta publicación ha sido editada con ocasión del **FORO CRÍTICA ARQUITECTURA Y NATURALEZA** que tuvo lugar en el Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, durante los meses de febrero y marzo de 2008

9 788461 306121

CTAA COLEGIO TERRITORIAL DE ARQUITECTOS DE ALICANTE

DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE