

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

HISTORIA Y PROYECTO

Roberto Fernández

Monumento y proyecto moderno

Antonio Monestirolí

La metopa y el triglifo

Antonio Fernández-Alba

Patrimonio arquitectónico y proyecto de arquitectura

Manuel J. Martín Hernández

El sentido del «proyecto» en la cultura moderna



Antoni González Moreno-Navarro

Investigación histórica y proyecto de restauración

Javier Rivera Blanco

Conservación de la ciudad y de la arquitectura del Movimiento Moderno

Pancho Liernur

La túnica de Venus

José María Lozano Velasco

Otra lectura de las arquitecturas recientes en España

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

RELATOS DE LO YA VISTO

SEPTIEMBRE 1995



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA
Nº 3. Septiembre 1995
HISTORIA Y PROYECTO

Dirección:

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández, Eduardo Subirats

Consejo de Administración:

Carlos Alvar, Joaquín Ibáñez, Manuel Mazo, Gerardo Mingo, Olga Rius.

Consejo Editorial:

Jean Pierre Estrampes, Fernando R. de la Flor, Carmen Gavira,
Francisco Jarauta, Javier Rivera, Antonio Toca.

Secretaría de Edición:

Angelique Trachana

Traducciones:

Armanda Rodríguez Fierro

Diseño:

ASTRAGALO

Portada:

Observatorio de Jaipur. India.
Fotografía: Manuel Gala Muñoz.

Producción Editorial:

Instituto Español de Arquitectura,
Universidades de Alcalá y Valladolid.
Celeste Ediciones.

Administración y correspondencia:

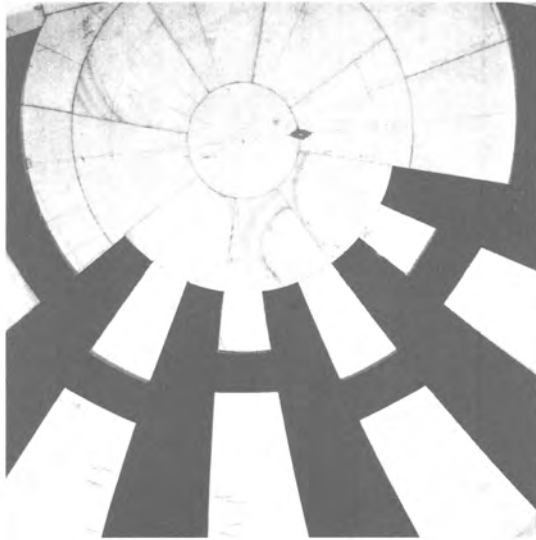
Fundación General de la Universidad de Alcalá.
Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo. 28807 Alcalá de Henares
(Madrid)

Precio: ESPAÑA, 1.250 ptas. EUROPA, 1.500 ptas. AMERICA, 15\$

Imprime: Fareso, S.A.

ISSN: 1134-3672

Depósito legal: M. 23448-1994



ASTRAGALO:

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en forma de anillo que rodea el fuste de la columna bajo el tambor del capitel (Arquitectura).

Hueso pequeño, corto, de superficies bastante lisas excepto los laterales que son rugosas, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía).

Las plantas del género *Astrágalus*, flores algunas veces solitarias, pero casi siempre en racimos, espigas o nubes (Botánica).

SUMARIO

Roberto Fernández
Monumento y proyecto moderno
Pág. 5

Antonio Monestirolí
La metopa y el triglifo
Pág. 19

Antonio Fernández-Alba
Patrimonio arquitectónico y proyecto de arquitectura
Pág. 37

Manuel J. Martín Hernández
El sentido del «proyecto» en la cultura moderna
Pág. 47

Antoni González Moreno-Navarro
Investigación histórica y proyecto de restauración
Pág. 55

Javier Rivera Blanco
La conservación de la ciudad y de la arquitectura del movimiento moderno
Pág. 63

Pancho Liernur
La túnica de Venus
Pág. 67

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

R. F.
Lo tipológico: ¿fin de una moda?
Pág. 87

José Luis Sanz Botey
La burocratización de la vanguardia
Pág. 90

José Laborda Yneva
Ante todo, lo moderno
Pág. 92

Alberto Petrina
Buenos Aires. La metrópoli del sur
Pág. 94

Emilio Lledó
Torre de Babel
Pág. 105

RELATOS DE LO YA VISTO

Angelique Trachana
Diálogo en el vacío del espacio escénico. Cultura clásica y clasicismo
Pág. 109

Eduardo Subirats
Los espacios meditativos de Barragán
Pág. 117

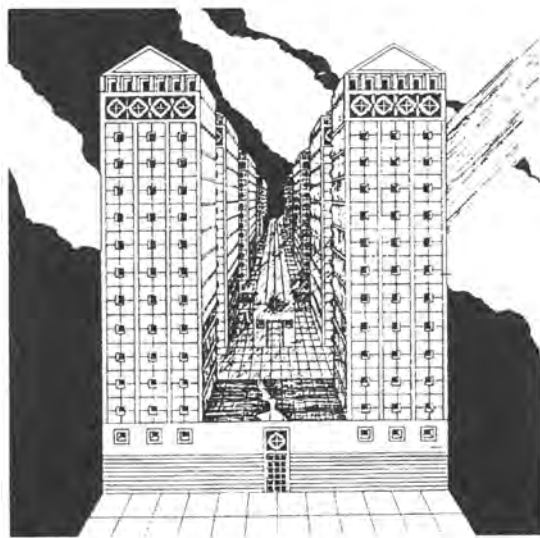
Juan Daniel Fullaondo
Palazuelo. Un pintor joven
Pág. 121

POSTFOLIO

José María Lozano Velasco
Otra lectura de las arquitecturas recientes en España
Pág. 135

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

Pág. 148



MONUMENTO Y PROYECTO MODERNO

Roberto Fernández

La crisis de los valores culturales, de la memoria y del patrimonio arquitectónico se agudiza frente a los procesos acelerados de la construcción y producción del hábitat en el contexto metropolitano contemporáneo. El proyecto posmoderno que pertenece a un pensamiento conservador trata de moderar los procesos radicales de transformación de la ciudad. Las alternativas propuestas abordan aspectos lingüísticos y formales, vacías de contenidos sociales: valores que han de ser conservados a través de la intervención crítica e interpretativa en los conjuntos históricos para que ellos puedan recuperar la plenitud de su función.

EL concepto de «monumento», principalmente por los aportes teóricos de A. Riegl, es específicamente «moderno»; como dice el pensador austríaco, puede hablarse de un «culto moderno a los monumentos». Habría que recordar aquí a Heidegger, en su concepción sobre la temática del monumento. En efecto, según sostiene Vattimo¹, «el monumento está hecho para durar, pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente sólo como recuerdo» con lo que se afirma que «la verdad del ser mismo no puede darse para Heidegger sino en la forma de rememoración».

La conciencia «monumental» —es decir, la sensación de coexistencia con piezas materiales de una historia anterior— ya estaba presente en culturas antiguas, preferentemente la romana y bizantina, pero la voluntad sistemática de interactuar activamente con los monumentos es típicamente moderna. Habría que considerar aquí que la «conciencia monumental» romano-bizantina está claramente articulada en una voluntad de «coleccionismo», que no sería sino la cara superestructural, cultural-ideológica, del proyecto político «sincretista» implícito en la recurrente idea imperial de las distintas fases de la «Pax» romana. Esta voluntad sistemática debe entenderse como el acuñamiento y desarrollo de los aparatos conceptuales para tratar el tema monumental, con los cuales, y a través de los conocidos aportes liminares de Viollet, Ruskin, Boito y Giovanonni, se instalan las diversas ideas de «patrimonio» y «conservación»: es decir, los criterios valorativos acerca de «qué» elementos son parte patrimonial y los procedimientos de intervención acerca de «cómo» garantizar su tutela, tratamiento y conservación.

Obviamente, el emerger conceptual de esta idea de «monumento» como componente material de la realidad histórica anterior introduce, en la modernidad, el problema relativamente nuevo de la articulación o interacción de lo nuevo y lo antiguo. O sea, el problema teórico del proyecto «nuevo» que debe «dialogar» con determinada clase de preexistencias. Se dice aquí que el tema es relativamente nuevo, puesto que ocupó parte de las preocupaciones teóricas de la tratadística renacentista —en las ideas de Alberti, por ejemplo, y en sus ejercicios de proyecto como San Andrés de Mantua— y en proyectos concretos, como por ejemplo la propuesta de Palladio para el Palazzo della Ragione, en Vicenza, o la larga saga de intentos de completar proyectos de largo desarrollo, como el caso de la fachada del Duomo de Milán. Parte de las teorías proyectuales de la tratadística renacentista consistirán, básicamente, en intentar fundar una lógica del nuevo proyecto arquitectónico en el seno de su inevitable contextualización en el «caos» urbanístico medieval.

Quizás sea en el Renacimiento cuando surge filosóficamente una noción de «modernidad» manifiesta en conciencia de una cierta continuidad y devenir de la Historia que se traduce en una dinámica de las transformaciones materiales, con lo cual a la vez que se abre el espacio de «libertad» de la actuación humana transformadora se abre también el espacio de «peligro» de ruptura de las huellas testimoniales de la historia anterior.

6 Sólo un momento moderno (o «posmoderno») como el designado como «fin de la Historia» es el que avalaría una etapa de suspensión (de las transformaciones materiales), que supondría, a la vez, congelamiento y coleccionismo: interrumpido conceptualmente el flujo de la Historia como campo de transiciones, es posible la instalación conservadora plena de un territorio absolutamente plagado de artefactos «congelados», parte de una infinita —y final— colección: el «paraíso» del mundo como «patrimonio».

Pero será dentro de los fermentos ideológicos de la modernidad cuando la dialéctica entre lo nuevo y lo antiguo cobrará fuerza fundacional. Por ejemplo, en las ideas científicas del racionalismo alemán, en las iconografías del futurismo o en el virtual esquema de «tabula rasa» (del viejo Marais parisiense) en el Plan Voisin de Le Corbusier. En éstos y otros ejemplos paradigmáticos de la modernidad, lo antiguo queda disuelto en la radical apelación a una operación de arquitectura y ciudad totalmente nueva, en la que todo puede y debe ser materia innovadora, a menudo como una voluntad fáustica de generación de nueva urbanidad por la pura reproducción acumulativa de fragmentos de nuevo diseño, como los «siedlungs» germánicos o los «inmuebles type» de Le Corbusier. La arquitectura ya no resulta deducida del análisis tipológico-urbano, sino que una nueva tipicidad maquinista «cientificista», que estipula otra clase de objetos, incluye los términos utópicos de la voluntad de configurar una nueva conformación urbanística. Esas «máquinas» pueden evocar, en su forma, elementos tipológicos previos —como las cartujas que tanto impactaron el diseño de «inmuebles type» en Le Corbusier o los «tracé regulateurs» que Rowe identifica tanto en Palladio como en casas de Le Corbusier— pero su acumulación

generativa debería crear una nueva ciudad, con un tejido distinto, en el que, por ejemplo, elementos tradicionales como la plaza, la calle o la fachada continua, pierden absolutamente su fuerza urbana conformadora.

Sin embargo, el «triunfo» ideológico que esas ideas recibirán en el contexto de la Carta de Atenas y la filosofía del CIAM, representa los términos del comienzo de su fracaso histórico, las miserias urbanas de la tardo-modernidad (sobre todo en el hábitat periférico de la reconstrucción de la ciudad europea) y los argumentos cuestionadores con que se presentará parte del discurso del «posmodernismo», en principio, un desencantado intento de recuperar algo de la «urbanidad» historicista, a menudo desembocado en una superficial renovación estilística.

La «modernidad historicista» italiana —con Rogers, Scarpa, Gardella, Quaroni, Ridolfi, De Carlo, Rossi, Grassi, etc.— junto a las reformulaciones proyectuales de Kahn y al desarrollo de la plataforma crítica al CIAM en el movimiento llamado Team X —con los Smithson, Grung, Van Eyck, Hansen, Fehn— suponen, desde el escenario de los primeros sesenta, el planteamiento de una condición en que la articulación de lo nuevo y lo antiguo, entre el proyecto moderno y la ciudad histórica preexistente, deberán reintegrarse en diferentes concepciones de proyecto, en las que las ideas de «conservación» y «patrimonio», de manera latente o manifiesta, vuelven a un plano preponderante.

El valor moderno

7

Contradictoriamente, pues, «lo moderno» adviene como una tensión entre una voluntad «finalista», de congelación y colección junto a una «liberación» de las actuaciones transformadoras. Esta tensión quizás coincida con las contradicciones entre las nociones de «modernidad» (cultural) y «modernización» (socio-productiva). El sistema axiológico «moderno» posee en principio dimensiones dialécticas, que van de la apología a la coexistencia conservadora-acumulativa con la «colección de los hechos del mundo», a la exaltación del potencial de transformación, sobre todo en relación con la dinámica del cambio «progresista» en las esferas antropológica y tecnológica. El «progreso» entendido, desde luego, como una fase superior de las formas de generación de renta y acumulación de capital que presenta esta etapa hegemónica del desarrollo capitalista.

Si una «modernidad final» (o «posmodernidad») es esencialmente conservadora, defensora de una nueva (¿y definitiva?) «Pax» omnicomprehensiva, hay una «modernidad inicial» —con contenidos utópicos y energías no neutralizadas— que afirma, positivamente, el «valor» transformador.

Desde el punto de vista antropológico, esta «modernidad inicial» presencia la tendencia general de los últimos cincuenta años hacia la completa urbanización del mundo. La habitabilidad contemporánea, como planteaba H. Lefevbre², es unívoca y conduce irreversiblemente a una com-

pleta habitabilidad urbana, y más aún, según las tendencias, a una condición de habitar en grandes centros, que tiende a generalizar el paradigma metropolitano. La graduación habitativa tradicional, que articula campo y ciudad, pierde diversidad y se transforma y homogeneiza en pocas alternativas antropológicas, entre las que descollará la moderna contradicción entre el centro y las periferias. Las periferias mantienen o agudizan los déficit de habitabilidad, otrora agrarios, sin la compensación de estructuras productivas y asociativas que mantenían las pequeñas comunidades rurales. La retención de algunas cualidades campesinas garantiza algún nivel de mínima calidad de hábitat en algunas áreas urbanas periféricas recientes, como en zonas marginales de la ciudad de México. Estos acelerados cambios antropológicos del hábitat de la «modernidad» introdujeron algunas de las causas de crisis respecto de la memoria y el patrimonio de los asentamientos preexistentes. Por ejemplo, el desarrollo de alternativas tipológicas nuevas –como el hábitat «social» de los pabellones de viviendas colectivas– que fueron generando, por así decirlo, novedades «malsanas», creaciones tipológicas de bajísima calidad social y notoria merma en la relación con las estructuras urbanas precedentes. La ruptura de la continuidad e integración urbanas significó el desmantelamiento de tradiciones tipológicas y tisurales que se convirtieron en grandes fracasos psico-sociales.

8 Los cambios tecnológicos de la «modernidad» –entusiásticamente tratados, por ejemplo, en S. Giedeon y cáusticamente en L. Mumford³– acompañan el proceso genérico de urbanización generalizada, operando también drásticas transformaciones sobre las tradiciones habitativas. El despilfarro energético que va de 1955 a 1975 es otra de las operaciones «regresivas» que el «desarrollo tecnológico» infiere a las tradiciones habitativas urbanas. Las transformaciones tecnológicas en el transporte, las comunicaciones, la circulación de personas y cosas, la producción y el consumo introducen factores de complejización de la vida urbana contemporánea que resultan altamente desequilibrantes para la entidad de los organismos urbanos, y por lo tanto para las posibilidades de una administración y transformación racional de sus soportes físicos. Los años finales del período «tardo-industrial» acometen daños irreversibles en esos soportes, que la marcha de la economía mundial ya en los recesivos años noventa moderó relativamente dando paso a los discursos «posmodernos» del pensamiento «conservador», «el fin de la Historia» o el «crecimiento cero»⁴.

La macro-urbanidad y la hiper-tecnologización (fenómenos dominantes de la «modernidad inicial») generaron los factores de «inhospitalidad» moderna, detectados por Heidegger, y las consecuencias generales del «malestar metropolitano» típico de los años ulteriores a la ilusión del «welfare» indefinido y algunas características preocupantes del mundo contemporáneo. Por ejemplo, la hipertrofia del consumo y la creciente ideologización/alienación de las necesidades: una consecuencia de estas circunstancias de «malestar» cultural será el debilitamiento o la anulación de «valores» de identidad patrimonial, de identificación comunidad/lugar, severamente cuestionados en nombre de esta figura de progreso (falsamente) homogéneo.

Otro rasgo es la valoración social y política de la adaptación a las nuevas (y ficticias) condiciones de vida, lo que equivale al peligroso declive moral de la tardo-modernidad. Condiciones elementales de justicia social y derecho a la vida —latentes en Europa, por ejemplo, durante el siglo XIX— hoy se someten a los efectos colaterales de «políticas de equilibrio» que significan «naturalizar» un «fin de la Historia» supuestamente ajeno a términos de moral política. Esa misma «inexorabilidad» presencia la destrucción de los soportes naturales y hasta la virtual mutación psicofísica de los habitantes urbanos: más que controlar la regresividad de la atmósfera de la capital de México parece hoy más posible propiciar una mutación genética del aparato respiratorio de los mexicanos. Así, una condición de «modernidad» parece liquidar los imperativos axiológicos morales a una suerte de neodarwinismo de «supervivencia natural». Este esquema, desde luego, también se aplica sin más atención que a la conveniencia económica en el campo de los soportes urbanos materiales, librados pues, en esa genérica «competitividad mercadotécnica» que homogeneiza el mundo y la cultura contemporánea. El auge de la complejidad —signada por la autonomía del desarrollo tecnológico— estipula ese camino interminable de «adaptabilidad» (biológica, social) en la cual la «lógica» de la tecnoestructura es preponderante respecto de lo social, creando el vacío moral del que hablamos, o lo que Illich llama la «crisis de la convivialidad», es decir, el crecimiento de situaciones que complejizan y deterioran la convivencia social. Los problemas de adaptabilidad que la nueva condición cultural plantea, suponen, inexorablemente, nuevos problemas de «convivencia» con el mundo material. Esa «materialidad incómoda» suele despacharse al territorio de la banalidad «kitsch», de la desmaterialidad o de la anomia carente de identidad: condiciones todas que agudizan, desde esta situación de «modernidad», la supervivencia de aquello que nos referimos como «patrimonio cultural y físico», afianzándose la concepción «moderna» de una axiología que reivindica la transformación «per se».

El discurso de la «modernidad» sin embargo y aun desde nuestra perspectiva es todavía más completo. Hay una faceta ideológica de la «modernidad» que es su potencial de generación de utopías. Este aspecto sigue operando, por una parte, en el hecho por el cual una condición de la «modernidad» es la mera consumación de utopías anteriores. En efecto, vivimos en la realización de utopías previas: por ejemplo, la espacialidad compleja de Piranesi o las «ingenierías sociales» del siglo XVIII, tan elocuentemente desgranadas por las investigaciones de Foucault⁵: lo que se imaginaba o pensaba «utópicamente» en el siglo XVIII, hoy constituye escenarios de «realidad», en todo caso, posibles porque tuvieron lugar aquellas elaboraciones. Una característica de la «modernidad» es esa capacidad, por una parte, de convivir con el pensamiento utópico y, por otra, de realizarlo extemporáneamente. Así como el sistema axiológico moderno tiene que tomar posiciones con lo histórico —en tanto preexistencias, tendencias y procesos— también debe medirse con lo utópico —en cuanto pre-figuraciones, no-lugares que operan como pre-lugares, etc.

Otra característica específica de la «modernidad» es lo que dio en llamarse la «crisis ambiental». Los «problemas ambientales», en tanto deficiencias en las relaciones entre grupos sociales y frag-

mentos de naturaleza parecen ser temáticas históricamente recurrentes, situaciones que se convirtieron en ajustes (de la sociedad o de la naturaleza). Pero la conversión de tales recurrencias en una figura «final» de «crisis» medianamente irresoluble —en lo relativo a la constitución de una cierta entidad de «megaproblemas»: extinción de recursos no renovables, crisis del ozono, etc.— es una situación inédita, casi a-histórica o propia del «final de la Historia». La condición global de «crisis ambiental» relativiza toda teoría económica y antropológica de la habitabilidad: supone considerar la «salvación» hipertecnológica de la humanidad y «(re) valorar» los términos de mutabilidad indefinidos, a través de los artificios biotecnológicos, de la criatura humana y debe asumir positivamente, una actitud genérica de afrontar un permanente y absoluto «reciclaje» adaptativo del mundo (físico y relacional; de la instalación en la cultura material y de las relaciones humanas). Desde luego, aún en su incipiente antropológica, esta situación de «modernidad» insinúa el desarrollo de otro campo de «valores» (estilos de vida, formas de supervivencia, dimensiones de goce y trascendencia, etc.). En uno de sus últimos textos, J. Baudrillard⁶ presenta, como un signo ominoso de lo moderno, el fenómeno de la omnipresencia del «reciclaje»: «No escaparemos a lo peor, a saber, que la Historia no tiene fin, dado que los restos, todos los restos —la Iglesia, el Comunismo, las Democracias, las etnias, los conflictos, las ideologías— son indefinidamente reciclables. Lo que es fantástico es que nada de lo que se creía superado por la Historia desapareció verdaderamente, todo está allí listo para resurgir, todas las formas anacrónicas, intactas e intemporales, como virus en el fondo del cuerpo. La Historia se liberó del tiempo cíclico para caer en el orden de lo reciclable».

- 10 Cuatro dimensiones, en definitiva, parecen tensar los términos en que formular la cuestión del «valor moderno», en general, y en particular en relación con los temas «patrimoniales». En primer lugar, una figura de «modernidad terminal» que parece preconizar el congelamiento y el coleccionismo como forma «conservadora» de acompañar, desde el campo de la cultura material, el fenómeno del «fin de la Historia». En cierto sentido, como sostiene O. Mangin⁷, se trataría del apogeo de «una memoria sin historia», o parafraseando a P. Nora⁸, se trataría del despliegue de una compleja «pasión memorialista», que se manifiesta, según este autor, en la búsqueda de los «lugares de la memoria»: es decir, podría hablarse de una congelación del tiempo en cuanto se procura su «espacialidad» de coleccionista, la identificación fundante de «lugares». En segundo lugar, la perduración de una motivación fundante de la «modernidad inicial», situada en la hipervaloración de los cambios y transformaciones, acompañando los grandes procesos históricos, antropológicos y tecnológicos y el fenómeno irreversible de la urbanización total de los estilos de asentamientos. En tercer lugar, la coexistencia de vida y pensamiento, de prácticas sociales con la dimensión de producción de utopías: viviendo utopías anteriores y verificando, en la aceleración histórica, la consumación de utopías contemporáneas (como el fin de la secularidad en el auge de los «fundamentalismos» islámicos). En cuarto lugar, la situación de atravesar el tiempo histórico de una probable condición de «crisis ambiental» de carácter y profundidad históricamente inéditas y con imprevisibles consecuencias de transformación y adaptación de sociedades y soportes habitativos.

Permanencias arquitectónicas

Se puede plantear toda la temática del patrimonio y de la conservación sólo a partir de la existencia de un sustrato material, de unos componentes físicos que vienen a constituir la trama de soporte de los grupos sociales. En efecto, sólo a partir de la instalación dilatada de un grupo social tiene sentido plantearse el tema del patrimonio y la conservación material. Las tribus nómadas bereberes norafricanas o los asentamientos «naturales» indígenas carecen del espesor material fuera del cual sólo es posible plantearse el tema de las tradiciones, como sistema de elementos inmateriales de patrimonio (los rituales agrícolas o iniciáticos sexuales, las invocaciones panteístas, las ceremonias cotidianas o extraordinarias de la vida social). La indagación sobre el patrimonio material –los artefactos habitativos– se efectúa de forma análoga a la investigación de la «renovación» de un recurso natural, estrechándose esa proximidad etimológica del antiguo alemán –de las tribus germánicas– entre «cultura» y «cultivo».

El punto de partida, pues, de la reflexión sobre las cuestiones del patrimonio es lo que puede reconocerse como «permanencias arquitectónicas», trazas o residuos de un orden habitativo formulado con algún principio de perdurabilidad histórica. La economía urbana inherente al concepto de «damero», tal como viene de las primeras «ciudades» indostánicas –Mohenjo Daro– y luego enlazada con la larga tradición hipodámica-romana, colonial-renacentista, colonial-americana, debe entenderse como un ejemplo de esta «permanencia», en cuanto un orden anterior incluso a la instancia de la formalización que supone ser casi una condición «natural» de la segregación urbana, una cualidad fundante de la modalidad de la «instalación» social en la máquina-ciudad.

Sobre este fundamento existe una densa acumulación de «performances» concretas en tales instalaciones: las «trazas» en cuanto matrices de distinción y ordenación entre lo privado y lo público, entre el permanecer y el transitar (dentro y entre los asentamientos); los «tejidos» en tanto estructuras de agregación/segregación de las unidades de instalación (en tanto relación con «escalas» de entidad social –fundamentalmente, la familia– y en tanto relación con la distinción de las actividades urbanas –producción, acopio, intercambio, administración social y vida individual/familiar/tribal–; los «tipos» en tanto topologías genéricas de definición de los tejidos y los «monumentos» en tanto elementos diferenciales de la continuidad de las instalaciones (es decir: «contra-tipos» en tanto topologías no genéricas sino específicas y de escasa o nula repetibilidad).

Este conjunto de definiciones formales permiten resolver analíticamente (des-componer), la forma de las grandes tradiciones habitativas históricas, fundamentalmente la «occidental» (el damero), la arábiga (la «kasbah») y la hibridación de ambas (el burgo medieval). Desde luego se expresan con particular nitidez didáctica en las operaciones «fundacionales» de instalaciones: desde las «bastides» francesas a los burgos hanseáticos de los caballeros teutones; desde las ciu-

dades «ideales» renacentistas a las prescripciones de las Leyes de Indias de la colonización española de América.

El tema de las «permanencias» posibilita de este modo la instancia de una arqueología conceptual y material del conjunto de las instalaciones urbanas; fija, por así decirlo, el «capital originario» sobre el que indagar, evolutivamente, la cuestión del «patrimonio». Como la articulación históricamente evolutiva de «lengua» y «habla», también permite dar cuenta de la relación entre invariencias (discretas) y transformaciones (infinitas) de dicho «capital originario».

Ahora bien, tales «permanencias», si bien pueden fundar categorías teóricas (en tanto resultan recurrentes), se manifiestan concretamente, es decir, a partir de una determinada formalización en un soporte previo de «naturaleza». La instalación urbana puede entenderse como un despliegue de aquellas características sobre un territorio concreto: bosque, valle, ribera, promontorio, etc. Territorio concreto que posee la peculiaridad de unos rasgos constitutivos y una estructura emergente o «paisaje». Podría hablarse de un «locus» originario, en el sentido de una estructura con determinadas especificidades en la que se «inicia» el procedimiento de transformación que es el desarrollo de una ciudad, con sus elementos de «permanencias» descritos. En cierta forma, por lo tanto, puede hablarse de un «locus» natural o previo, resultante del «paisaje» originario y de un «locus» urbano o transformado, que no es sino la consecuencia del cruce de aquella condición originaria natural y la manifestación específica de las «permanencias». «Locus» natural y urbano son las expresiones en las cuales se verifica la especificidad de un asentamiento determinado, independientemente de la recurrencia a los elementos de «permanencia». Las ciudades tienen trazas, tejidos, tipos y monumentos que pueden homogeneizarse en un número discreto de alternativas, que son susceptibles de clasificación y generalización; pero cada una se identifica con un «locus» preciso y único, que surge del diálogo histórico del «locus» natural u originario y el variable «locus» cultural o resultante de dicha historia urbana concreta.

El «locus», como singularidad, forma la «experiencia» de una ciudad determinada. En otro escrito⁹ hemos planteado el problema del desarrollo de las relaciones entre arquitectura y ciudad como el desarrollo de dos campos de reflexión: uno, la «construcción», que ligaríamos a la ejecución de las «permanencias», es decir, a la variable «performance» (culto, popular, central, periférica, etc.) de materialización del arsenal invariable de las «permanencias» (trazas, tejidos, tipos, monumentos). Otro campo de reflexión es el de la «experiencia», en tanto grado de presencia de la conciencia del «locus» originario y transformado. La «experiencia» es como el «capital cultural» acumulado en una comunidad determinada. La experiencia, en tanto conciencia colectiva del «locus», la configuran toda clase de pensadores, incluso «cronistas», como el Hopper de las inhóspitas calles neoyorquinas o el Benjamin de los paisajes parisienses o el Berlín de 1900. Así, la «Práctica de la Arquitectura» es el ejercicio de la «Construcción de las Permanencias», y la «Teoría de la Arquitectura» es la articulación de Construcción y Experiencia.

En la derivación histórica de la relación entre construcción y experiencia, aparecen algunas cuestiones de interés en el orden de las prácticas arquitectónicas, o sea en la temática de las diversas «performances» sobre la construcción de las «permanencias». Podríamos ahora sostener que, en cierto sentido, el tema de la «conservación del patrimonio» es una cierta relación entre «construcción» (es decir, ciertas afortunadas «performances» de «permanencias», por lo tanto, «patrimonio») y «experiencia» (como reconocimiento, y por lo tanto, adjudicación de un «valor» que debe ser instancia de «conservación»). Desde esta perspectiva general, se abordará la consideración de cinco temas de interés:

–La ampliación de la «experiencia» (en tanto conciencia del «locus») en la conformación de una expansión del concepto de «patrimonio»: del monumento al territorio.

–La idea de «centro» –y en particular, la de «centro histórico»– como lugar de «condensación» de la «experiencia», y por lo tanto, de exacerbación del concepto de «conservación».

–La idea del «no-centro» (es decir, intersticios y periferias) como elementos genéricos del «locus» urbano en donde no se articulan fecundamente construcción y experiencia.

–La idea de «palimpsesto» urbano –o colección de «fragmentos»– como territorio para el desarrollo de una conceptualización teórico-práctica que funde un «urbanismo de integración».

–Los fenómenos de «ritualidad» que operan en la fundación y origen de un determinado «locus» urbano.

13

El concepto de «monumento» –entendido como concentración o sitio privilegiado de la experiencia– ocupa toda la primera fase moderna de la conciencia «de conservación» del patrimonio. Se trata, como se sabe, de la dialéctica que atraviesa toda la segunda mitad del siglo XIX, entre la postura «positivista» (Viollet-le-Duc) y la postura «romántica» (Ruskin). Para resultar efectivamente «positivo» –y científico– en su proceder, Viollet restringe su área de actuación a un campo discreto de objetos sancionados con valor histórico, a los cuales es posible someter a la búsqueda de una condición «ideal» que incluso puede y debe superar la condición fáctica originaria. De los muchos momentos posibles de la «vida histórica» del objeto monumental, sólo el que manipulará científicamente, el «restaurador», puede encontrar la plenitud teórica del «monumento». Por eso será necesario en Viollet conjugar conocimiento histórico y técnico para poder asegurar la «plenitud» monumental de unos pocos objetos esenciales (Nôtre Dame, Pierrefonds), los que serán «intervenidos» de un modo didáctico ejemplarizante.

Ruskin piensa (o siente) lo contrario: el «monumento» es tal sólo si se asume su «historicidad», incluso su «regresión/desaparición» histórica. De allí el valor monumental reconocido al residuo o la «ruina» (lo que era Pierrefonds antes de la intervención de Viollet). Paradójicamente, esa voluntad de «frucción sensible» latente en Ruskin le induce a no concentrar su pensamiento /acción en unos pocos objetos selectos, sino que será posible reconocer una «monumentalidad»

comprehensiva en «locus» integrales que deberán ser reconocidos como tal (Venecia, Verona en los ejemplos que toma Ruskin).

Los italianos Boito y Beltrami conjugarán esa dialéctica entre «cientificismo» puntual y «ambientalismo» que desembocará, con Giovannoni, en los criterios de «expansión» de la conciencia y práctica restauratoria a vastas integraciones, tal como se irá documentando en las diversas «cartas» o documentos fundadores de la Teoría contemporánea de la «restauración» (Atenas, Venecia, Amsterdam). F. Gurrieri¹⁰ sintetizará estos criterios en el título de su libro, *De la Restauración de Monumentos a la Restauración del Territorio*, programa que subsume el problema de las ciudades y los centros históricos y pasa a considerar la «territorialidad» —en tanto depósito de las acciones humanas en la transformación del paisaje natural— como el campo ampliado de las prácticas de intervención, naturalmente llegando a la necesidad de imponer la «axiología» conservacionista en un área mucho más ardua y contingente, en la que operan los «saberes» de la Urbanística y la Planificación Territorial y las fuerzas «non sanctas» de la especulación inmobiliaria en su faz de transformación económica del espacio global. De alguna forma, ha terminado de operarse una traslocación del campo originario de la «conservación del patrimonio», por la cual algunas de sus ideas/valores deberán intentar «adjetivar» ahora el proceso de las transformaciones de los territorios, signado por unos intereses respecto de los cuales la postura «conservacionista» (e incluso, globalmente, la «ecológica» o «ambiental») asumirá el rango de una «ideología», supuestamente reductora o moderadora de dichas transformaciones, en tanto se procure valorar la permanencia de algunas de sus cualidades históricas originarias.

14

En el camino histórico teórico que va del «monumento» al «territorio», todavía hoy, la posición «intermedia» de los llamados «centros históricos» tiene un lugar preponderante. En efecto, se trata de reconocer en esta entidad una dimensión urbana que sin embargo parecería susceptible de ser considerada como un «monumento» complejo. Lugar en realidad «antiguo», condensaría en su historicidad dilatada rasgos ideales de «memorabilidad». La cuestión del «centro histórico» ya aparece formulada, a instancias de Giovannoni, en la Carta de Atenas de 1931, como el tema del «ambiente» de los monumentos, lo que continuará en una postura que culmina en el art. 7 de la Carta de Venecia, de 1964, en donde se postula enfáticamente que «el monumento no puede ser separado de la historia de la que es testimonio ni del ambiente donde éste se encuentra». En realidad se procuraba sostener el criterio «ambiental» que sin embargo había puesto en marcha concepciones equívocas, como el «congelamiento museístico» que proponía Piacentini, el arquitecto oficial fascista o las posiciones «antimodernas» de conservacionistas como Cederna, Bonelli o Brandi, radicales opositores a la «inserción» de lo moderno en lo antiguo. Brandi, por ejemplo, hablaba de una «incompatibilidad por naturaleza de lo moderno y lo antiguo, vista la espacialidad antiperspectiva de la arquitectura moderna». El resultado conocido es la contraposición entre actividad y forma en los centros históricos, en el sentido de que una absoluta intangibilidad de los mismos ocasionó la pérdida de su vitalidad, o bien, cuando se procuraron inver-

siones «restauradoras» se operó, virtualmente, la expulsión de los pobladores originales y de las viejas funciones centrales. Si bien toda una arquitectura «contextualista» se montó para propiciar pequeñas y refinadas microintervenciones (se alude, especialmente, a las propuestas de los italianos Rogers, De Carlo, Gardella, Albini, Ridolfi, y también a una activa intervención en Barcelona, que culmina, bastante felizmente, en la revitalización de la Ciutat Vella), lo cierto es que ha predominado una tendencia normativa integradora, elocuente en el fracaso de la actuación de Bolonia, y resultados que oscilan desde la transformación elitista («centrifugación») de los centros hasta una caracterización de tutela puramente fachadista, amén de las conservaciones alentadas por la mera utilización de corte turístico. Si no se quiere «sacralizar» —y por lo tanto, extinguir— la vitalidad de la «experiencia», que requiere la plenitud de la vida social, o sea, la continuidad de la historia, es preciso avanzar en las posturas intervencionistas, fragmentaristas pero realimentadoras de la complejidad funcional de los centros, sutiles, críticas, no imitativas, interpretativas del «elan vital» que en todo caso califica la perdurabilidad del «locus» como campo de la experiencia social dinámica. Es un terreno de actuación que requiere análisis de las «permanencias» y, desde esa postura, una capacidad proyectual instalada en el concepto de «revitalización», un tratamiento no necesariamente «especializado» ni ligado a los rigores técnico-filológicos de la tutela monumental. Las experiencias concretas de casos como Urbino y Alcalá, si bien ligadas a la revitalización de la función de Universidad (que debería extenderse al concepto más amplio de «centro terciario») suponen ejemplos a considerar especialmente.

El tema de las «permanencias» respecto de lo «no-central» no sólo deberá referirse a lo que carece de espesor histórico, sino también a lo que posee, por así decirlo, un déficit de «forma». En realidad, todo asentamiento en su conjunto y en su disposición territorial posee «historicidad», es decir, resulta del desarrollo diverso de procesos que van constituyendo arrabales, fronteras como las murallas, los límites geográficos o las áreas especiales (verdes, industriales, etc.), barrios como zonas especializadas de un asentamiento, intersticios entre zonas especializadas o entre éstas y las «fronteras», etc. La mayoría de estos sucesos urbanos se liga a determinados procesos que merecen un análisis, quizá con más rigor que el de las «permanencias ortodoxas» (los trazados fundacionales, los tejidos, los tipos y monumentos originarios, etc.). P. Panerai¹¹ fundamenta sus análisis urbanos especialmente alrededor de estos procesos, que él denomina de «crecimiento» y que suponen confrontaciones y conflictos —a solucionar con el Proyecto— de «límites» y «barreras». A veces estos procesos dan lugar al desarrollo endógeno y autónomo de entidades de barrio de suficiente «historicidad». Algunos de estos casos son materia de enfoques «microhistóricos» de interés y en otros se instituyen categorías de nueva «centralidad» (mini o subcentralidad) de importancia respecto del asentamiento en su conjunto. Esa condición de «subcentralidad» procede no sólo de la «experiencia» que acumula el grupo local (la fuente de su «identidad» como tal), sino asimismo de la adquisición de una situación de «urbanidad», que debería entenderse como una adecuada dosificación entre autonomía del «subcentro» o entidad de «barrio» y el grado de «integración» urbana (o sea, de la relación subcentro/centro). Un pro-

blema específico de algunos arrabales modernos –las agrupaciones de «pabellones» monofuncionales, los grupos-dormitorio desplegados en las periferias urbanas desde la posguerra hasta los ochenta– es precisamente la nula identidad de tales potenciales áreas subcentrales y la escasa o deficitaria «urbanidad», en el sentido de adecuada integración centro/subcentro. La nula identidad subcentral deriva de la monofuncionalidad (y de la consecuente «anomia» antropológica) y la escasa integración, de una sesgada interpretación de la eficiencia urbana (por ejemplo, favorecimiento de tiempos razonables de traslado en transporte individual, para hacer más eficiente la función-dormitorio). Hay diversos estudios sociales realizados sobre estos fracasos urbanos funcionales.

Toda la cuestión de lo «no central» merece una consideración de las «micro-historias» (para «espesar» la «microexperiencia»), así como una reflexión sobre el proyecto que acierte con la «construcción» que retome la continuidad con las «permanencias» como factor primario de identidad y de intento de obtención de «urbanidad». En este punto merece un especial análisis el tema de las trazas, los tejidos, las tipologías edilicias, las relaciones de espacios públicos y privados y la vitalidad programática de grupos de equipamiento comunitario, en las áreas periféricas o no-centrales, de «historicidad débil» y condiciones «precarias» de «forma».

16 Un tema sustancial de las realidades urbanas contemporáneas, ligado a la dialéctica ya citada entre centros y no-centros, es asumir la condición actual (sobre todo, en la dimensión metropolitana) bajo la idea de «palimpsesto», o colección de fragmentos de diferente historicidad, identidad y posibilidades. En efecto, esta condición supone, en un sentido, la clausura de la voluntad integradora y omnicomprensiva de los grandes planes de desarrollo urbano y, por lo tanto, la necesidad de asumir un «planeamiento de proyectos». Aun con sus evidentes limitaciones, iniciativas recientes como el sistema de proyectos urbanos de Barcelona, los trabajos madrileños del Nuevo Sur o del Pasillo Verde, la expansión de la Ría de Bilbao, las veinte ideas de Buenos Aires o los trabajos conducidos en Milán por P. L. Nicolín (con su propio trabajo de Porta Génova) –por nombrar unos pocos y diversos ejemplos– suponen avances en la discusión de la ciudad de «fragmentos». Ciertamente, una forma de atender la reintegración sistemática y policéntrica de las aglomeraciones estará sin duda signada por este «empirismo» de palimpsesto: forma que supone riesgos –sobre todo, por sus posibles derivaciones en procesos de especulación inmobiliaria– pero en la que parece posible reintroducir cuestiones como la integración urbana, la reflexión sobre las «permanencias» y la voluntad de articular (nuevas) experiencias y construcciones. Algunas relativamente afortunadas operaciones históricas –desde la Strada Nuova genovesa hasta el Amsterdam Sud de Berlage– tuvieron, «in nuce», una concepción equivalente.

La cuestión de la «ritualidad» de la fundación originaria de un «locus» quizá se anexe al recrudecimiento de esta suerte de des-secularización tardomoderna: «La revancha de Dios», que argumentan varios pensadores franceses (ver, por ejemplo, la compilación reciente de G. Kepel, *Les Politiques de Dieu*¹², o la vigencia reactualizada de un pensamiento trans-racionalista, visible en

los nuevos «usos» de Heidegger o Lévi-Strauss. Lo cierto es que un «motor» fundante de «experiencia» siempre ha sido, a la manera de un «capital originario», el ritual de fundación de un asentamiento, ligado a una tematización sobre el territorio natural y/o a la «sacralización» de una geometría generadora. No hace falta remitirse a las adivinaciones rituales de los «arúspices» romanos o al trazado religioso de «canchas» y «ceques» en la tradición andina, sino más recientemente al esoterismo incluido en la definición de las nuevas ciudades americanas del siglo XVIII (los trazados masónicos de Washington) e incluso al trámite de una ocupación ilegal de un «pueblo nuevo» en los alrededores de Lima, en los primeros sesenta. Como señalaba el ensayista argentino H. Murena¹³ cuando aludía a la «ciudad sin nombre», la escasa ritualidad originaria del caso que se trata, la ciudad americana colonial, debe ligarse a un concepto de reducción funcionalista original, de voluntad de conformar una «ciudad campamento», instantánea y rentable, en lo posible, que niega la conformación de una «experiencia» histórica. Lo que equivaldría a sostener, con Heidegger, que la «inhospitalidad» de la ciudad moderna es su deliberada abstracción (o reducción) a una monofuncionalidad, que debiera combatirse en origen (sobre todo, en la necesaria re-fundación de las periferias) con una capacidad simbólica de construir el ritual constitutivo del «locus», en definitiva, «permanencia» esencial, básica o arquetípica. □

NOTAS:

¹ G. Vattimo, *El Fin de la Modernidad*, Ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1994.

² H. Lefebvre, *El Derecho a la Ciudad*, Ed. Península, Barcelona, 1971.

³ L. Mumford, *Técnica y Civilización*, Ed. Alianza, Madrid, 1982.

⁴ D. Meadows, *Los Límites del Crecimiento*, Ed. FCE, México, 1972.

⁵ M. Foucault, *Genealogía del Racismo*, Ed. Altamira-Nordan, Montevideo, 1993.

⁶ J. Baudrillard, *L' Illusion de la Fin ou la Greve de l' Événement*, Ed. Galilée, París, 1992.

⁷ O. Mongin, «Una memoria sin Historia. Hacia una relación diferente con la Historia», *Punto de Vista*, número 49, Buenos Aires, 1993.

⁸ P. Nora es quien dirige una investigación oficial del Gobierno francés destinada a identificar y fundamentar los 100 «Lieux de la Memoire» de Francia.

⁹ R. Fernández, «Experiencia y Construcción de la ciudad», *Notas desde el Sur*, núm. 3, Córdoba (Argentina), 1994.

¹⁰ F. Gurrieri, *Dal Restauro dei Monumenti al Restauro del Territorio*, Ed. CLUSF, s/f, Florencia.

¹¹ Panerai, «Crecimientos»; artículo que integra como capítulo I el texto de P. Panerai, J. C. Depaule, M. Demorgon y M. Veyrenche, *Elementos de Análisis Urbano*, Ed. IEAL Madrid, 1983.

¹² G. Kepel, *Les Politiques de Dieu*, Ed. Seuil, París, 1993.

¹³ H. A. Murena, *El Nombre Secreto*, Ed. Monte Avila, Caracas, 1969.



Dibujo de Manolis Korés

«La arquitectura es una metáfora de la construcción»
Schelling

LA METOPA Y EL TRIGLIFO*

Relación entre construcción y ornato en el proyecto de arquitectura

Antonio Monestiroli

La metáfora de la metopa y el triglifo distingue en la arquitectura elementos esenciales y elementos de ornamentación. No obstante, la forma arquitectónica específica se define por la decoración, por lo cual la arquitectura no coincide con la construcción. La voluntad de encontrar un lenguaje adecuado a la finalidad de los edificios y al sistema constructivo es la voluntad de representación que caracteriza a la arquitectura. El autor, en esta disertación, trata de establecer las relaciones entre decoración, construcción y tipo arquitectónico.

EL tema que voy a abordar en esta lección es el de la construcción. La construcción coincide en buena medida con la arquitectura que se realiza a través del hecho constructivo.

Sin embargo, es difícil de aislar este tema en el proyecto de arquitectura. Es muy difícil hablar de construcción en sí misma sin hacerlo desde un punto de vista estrictamente técnico, lo cual no nos compete. Las reglas que se refieren a la construcción desde el punto de vista técnico forman parte de un campo de conocimientos con una autonomía conceptual e instrumental propia. Se puede decir que hay una tecnología de la que podemos disponer y de la que nos servimos como instrumento. Para la arquitectura, el problema es el de su

correcta aplicación, el de la correspondencia entre sistema constructivo y carácter del edificio, el de la elección de qué sistema adoptar entre los que tenemos a nuestra disposición, el de su papel en la lógica de conjunto del proyecto, el de su traducción en arquitectura.

De hecho, un sistema constructivo no es directamente arquitectura: para que llegue a serlo tiene que establecer una doble relación: por una parte, con el tipo de construcción, y, por otra, con el complejo capítulo del ornato. Estos tres conceptos, *el tipo, la construcción y el ornato*, son tres nociones inseparables del proyecto de arquitectura. *El tipo* de construcción implica un concepto general que ordena las partes del edificio y las relaciones entre las mismas. *La construcción* reviste de forma

19

* Lección impartida en el Politécnico de Milán por el profesor Monestiroli.

física dicho concepto: a través de la construcción *el tipo* se materializa, se singulariza, se convierte en *edificio*. El sistema de construcción tiene que ser el adecuado para el mismo, no tiene que entrar en contradicción con el *carácter general del edificio*, sino que más bien tiene que resaltarlo.

Forma técnica y forma arquitectónica

Resulta obligado tomar como punto de partida la cabaña primitiva para entender una correspondencia que permanece con carácter fijo en cada edificio posterior entre sistema de *trilito* y tipo constructivo, en el sentido de que la cabaña inaugura un sistema formal vinculado al sistema de trilito y que responde al mismo; una especie de *condición natural* con la que hay que medir toda construcción. En este sentido, la controversia sobre si los orígenes de la arquitectura se encuentran en la gruta o en la cabaña pierde significado a favor de la cabaña. Lo que la caracteriza es el *hecho constructivo*.

La cabaña siempre se representa de forma naturalista: como si se tratara de dar una idea de *un antes de la arquitectura*. Para que la cabaña se convierta en templo es necesario abordar la cuestión de la *diferenciación formal de sus elementos constructivos*. El templo se realiza a partir del momento en que se diferencia el orden arquitectónico en el que se ha construido. El orden es el que da sentido a la columnata, el que da a la columnata perfección arquitectónica.

El ornato es el principio de Vitruvio según el cual cada elemento de la construcción

toma la forma apropiada para su diferenciación. A través de la relación con el ornato, y por consiguiente a través de la decoración, *el sistema de construcción se traduce en arquitectura*.

La forma primitiva de un sistema de construcción es la *forma técnica*, es decir, una forma carente de un propósito estético. Un sistema de construcción tiene una forma que se corresponde con su función estática, y en este sentido la llamaremos forma técnica. La forma técnica es el resultado de otros terrenos de competencia (en la actualidad, es el de los ingenieros) y puede ser asumida en sí misma y resaltada por su tecnicismo, o bien *transformada en forma arquitectónica*. Esta transformación se lleva a cabo a través del *proceso de diferenciación de los elementos de la construcción*, en el sentido de que los aparatos técnicos, tal como son producidos por la industria, no se plantean el problema de ser reconocidos como *elementos constructivos*. Por el contrario, en arquitectura es necesario que cada elemento tenga un nombre, un papel en la construcción, en definitiva, que sea *identificado*.

En otra ocasión he hablado de la diferencia entre un soporte y una columna. Un soporte es un elemento cuya única función es la de sostener y, por consiguiente, puede tener formas distintas con tal de que sean compatibles con esta función. Una columna *tiene una forma y sólo una* en la que *se identifica*. El principio a través del cual se produce dicha identificación es el *principio del ornato*. Así se puede ver que hablar de construcción significa hablar de la relación con aquello que se construye, el tipo de construcción, y de la forma a través de

la cual se identifican los elementos de la construcción.

Tipo, construcción y decoración

Una historia de la arquitectura que resulta ejemplar para este objeto es la de Auguste Choisy, en la que la arquitectura antigua es analizada a través de los términos significativos del *tipo*, de la *construcción* y de la *decoración*. El tipo comprende las características generales de conformación del edificio; la construcción se refiere a los materiales y técnicas adoptadas, y la decoración define la *forma propia de los elementos constructivos*.

El principio del ornato nos permite profundizar en la noción de *decoración* y diferenciarla de la de *ornamentación*. El concepto de decoración, que ya se entiende en sentido negativo, como enmascaramiento, encierra, sin embargo, un valor positivo tan importante que se convierte, en el proyecto, en inalienable. En el proyecto de arquitectura es imposible prescindir de la decoración, es imposible definir un elemento arquitectónico cuya forma no resulte de su aplicación. Las únicas formas, aparte de la decoración, son las formas técnicas. Además de las formas técnicas, para todas las formas que se plantean como objetivo que sean representativas de sí mismas, el ornato se convierte en un principio necesario.

Decoración y ornamentación

Para profundizar en este concepto podemos servirnos del enfoque de Quatremère de Quincy. En el término *decoración* del *Dizionario Storico di Architettura*, Quatremère de Quincy distingue claramente el aspecto posi-

vo y necesario de ese principio, del negativo y superfluo del mismo. En esta distinción podemos reconocer la diferencia entre *decoración* y *ornamentación*. Quatremère de Quincy afirma: «Llamamos *decoración necesaria* a aquella *cuya ausencia* produciría a la vista y al espíritu una *falta de sentido*», o bien «aquella cuya presencia es la adecuada *para explicar* al espectador *el objeto al que se aplica*. Aquella, por último, que refuerza la impresión que tiene que producir el mismo objeto y que desarrolla sus características». Y sigue diciendo: «Llamamos *decoración necesaria* aquella que recoge los temas de su invención *del fondo de la idea principal del monumento*».

Para Quatremère de Quincy, la decoración puede ser de tres tipos: *ornamental*, *analógica* y *alegórica*.

La primera, la *ornamental*, es el tipo de decoración que se inspira en el instinto específicamente humano de variedad. Se trata de una decoración no necesaria, que se configura como un sistema formal secundario que establece una relación propia con la arquitectura. En este caso, decoración coincide con ornato: su característica principal es la de que es superflua.

El segundo tipo de decoración se puede definir como *analógica*. Pero la analogía se puede aplicar a distintos sistemas de referencia: sobre todo a la naturaleza, pero también —y aquí el pensamiento de Quatremère de Quincy se hace más profundo y revelador— a la *construcción*. La decoración se aplica guardando una analogía con la construcción. El sistema de construcción *se deja describir* a través de la decoración, que confiere sentido y carácter

a sus elementos. Pensemos en el orden dórico, en sus elementos, definidos uno por uno y en sus interrelaciones establecidas por la *decoración*, que en este caso se convierte en esencial, necesaria, y sin la cual los elementos de la construcción carecerían de identidad.

Por consiguiente, la decoración se puede entender como *forma de identificación*, y en este sentido constituye la aplicación del principio del ornato enunciado por Vitruvio.

En la decoración se incluyen todos los aspectos formales de un orden, incluidos los sistemas proporcionales de los elementos, y hasta la gracilidad de la columna pertenece a la decoración propia de un orden.

Así se entiende la profunda diferencia entre decoración y ornamentación. La ornamentación es un sistema añadido que tiene autonomía propia y que puede tener influencia sobre el carácter de un edificio pero no determinarlo. Por el contrario, la decoración está integrada en la forma arquitectónica; podemos decir que es un *principio constitutivo* de la misma.

Hay además un tercer tipo de decoración, la *alegórica*, es decir, el caso en el que la decoración adquiere el carácter de inscripción y la arquitectura en la que se aplica se convierte en una especie de libro de historia, en un soporte sobre el que se refieren distintos relatos mediante la decoración alegórica.

Este tipo de decoración se aproxima en gran medida al primero, al de la decoración ornamental. Aunque siempre se trata de una decoración *aplicada*, la diferencia es que la primera se inspira en la naturaleza y sigue el instinto de la variedad, y se caracteriza por no ser

necesaria. Por el contrario, la decoración alegórica tiene una finalidad concreta que consiste en narrar una historia que, aunque sea paralela a la del edificio, siempre *está relacionada con su destino final*. Una especie de gran subtítulo aplicado al edificio que nos permite subrayar su carácter.

Estas tres modalidades de la decoración, ornamental, analógica y alegórica, nos permiten entender la complejidad de este aspecto tan importante para la arquitectura. Y también es posible entender por qué la batalla de la arquitectura moderna se ha librado en su totalidad contra la decoración ornamental, es decir, contra toda *forma añadida* que pueda distraer la atención del *sentido propio* de las formas arquitectónicas.

Se comprende que incluso *las formas simples* de una determinada arquitectura moderna son el resultado de aplicar el tipo de decoración analógica, que sin embargo está orientada por completo a describir el sentido de la arquitectura y de sus elementos. La simplificación de formas en la arquitectura moderna está orientada a la definición de las características esenciales de los elementos de la construcción, y el proceso de reducción formal realizado por los maestros del Movimiento Moderno no es sino una manera de entender la decoración. Por lo demás, Quatremère de Quincy, mucho antes de los arquitectos modernos, ya intuyó este concepto cuando sostuvo: «También puede suceder que la carencia de ornamentación pueda convertirse en alguna ocasión en un medio de decoración [...] donde se encuentran dichos edificios cuyo carácter quedaría destruido o debilitado por cualquier ornamento, extrayendo su belleza precisamente de la ausencia de

todo ornato». Lo que nosotros queremos subrayar es la relación entre decoración y construcción, el hecho de que los elementos de la construcción son definidos en su forma específica por la decoración. La decoración permite la transformación de los elementos constructivos en elementos arquitectónicos, la transformación de las formas técnicas en formas arquitectónicas.

Construcción y decoración

El orden dórico, también denominado nada menos que orden griego, supone la demostración de la relación entre construcción y decoración, que además constituye el motivo de la racionalidad de determinadas formas arquitectónicas.

El orden dórico supone una explicación integral de la arquitectura en la hermosa definición de Schelling según la cual «*la arquitectura es una metáfora de la construcción*». La arquitectura no es directamente construcción, sino la *representación del hecho constructivo*. Por lo tanto, lo que se interpone entre construcción y arquitectura es la representación del hecho constructivo en formas estables, en formas inteligibles.

Pero volvamos al orden dórico y observémoslo a través de la descripción que del mismo hace Choisy, y que quizá sea la más hermosa de la historia de la arquitectura antigua. Choisy describe dos interpretaciones posibles del origen del orden: la primera, la de Vitruvio, que considera que el orden dórico es la definición estable de las formas de la construcción en madera de los templos. Cada elemento del orden correspondería a la «petrifi-

cación» de un elemento de construcción en madera. La segunda, decimonónica, es la que reivindicaría una autonomía de las formas del dórico de cualquier sistema constructivo anterior y la que nos ha sido transmitida.

Según Choisy, la discusión sobre este aspecto se hace superflua si se considera que en todo caso la belleza del orden consiste en la *representación en formas estables* de un sistema constructivo. Una vez que se ha encontrado la *forma propia* de cada elemento de la construcción, se identifica cada uno de los elementos a través de dicha forma. El basamento, la columna, el capitel, el arquitrabe, el friso, la cornisa, son elementos todos ellos que pertenecen a un sistema de construcción, el sistema de trilito, y que son representados cada uno por sí mismo así como por sus interrelaciones.

El reconocimiento de estas formas del sistema de construcción en madera hace más comprensible el procedimiento pero no justifica la belleza de las formas, que se debe a la voluntad de representación de los elementos, que es una prerrogativa propia de la arquitectura. Así se entiende la definición de Schelling: la *belleza* de las formas reside en esta voluntad metafórica, en este intento de *representación*. Asimismo, se comprende la definición de Hegel: «La arquitectura transforma en belleza lo que es sencillamente conveniente». La construcción es sencillamente conveniente para su finalidad práctica, pero se la transforma en belleza a través de la identificación y la representación de sus elementos.

Lo que explica plenamente este concepto es la comparación que se establece entre los órde-

nes. El sistema constructivo en los órdenes siempre es el mismo, el mismo sistema de trilito. La diferencia formal entre los órdenes es tan acusada que los antiguos les atribuyeron características distintas: la severidad del dórico, la elegancia del jónico, el refinamiento del corintio. Los mismos elementos adquieren formas y proporciones que definen identidades distintas. Podemos sostener que en la antigüedad *el sistema de construcción tiene características diferentes*.

Pensad en la fulminante definición del problema realizada por Le Corbusier: «Ha habido un reblandecimiento y se ha inventado el jónico». Este proceso de definición de la identidad de los elementos se lleva a cabo en arquitectura a través del *principio del ornato*, y es la aplicación del principio del ornato, es decir, la *decoración*, la que permite la definición de la forma propia, de la forma representativa, del «*quod decet*».

En el orden dórico las formas remiten a la construcción: cada una de ellas, como hemos visto, es representativa de sus elementos: la columna rebajada da sentido de estabilidad; el equino apenas se pliega bajo el peso del arquitrabe, bien recibido por el ábaco. Sobre el arquitrabe, los triglifos, testigos de las vigas; más arriba aún, la cornisa subraya el saliente de la cubierta. Todos estos elementos, que pertenecen a la construcción, permanecen a lo largo de tiempo; varían las medidas, las proporciones (pensemos en las variaciones que se han ido produciendo en el equino), pero no las características generales de la forma. Podemos considerar que estos elementos son *propios de un orden arquitectónico*.

Además, en el mismo orden hay partes destinadas a *recibir ornamentación*, como el espacio entre los triglifos, en el que están colocadas las metopas, o el gran espacio del tímpano. En estos lugares se colocan las esculturas que se refieren a historias paralelas, relacionadas con el destino del edificio. Estas esculturas pertenecen a la ornamentación. Varían según el edificio, no forman parte directa de la construcción, no son indispensables para su identificación, su característica es la de que son secundarias.

El orden dórico es el que mejor revela la diferencia entre decoración y ornamentación. Dicha diferencia coincide con la diferencia entre la metopa y el triglifo. El triglifo es un elemento esencial del orden, la metopa es un espacio para la ornamentación.

El orden dórico será el sistema formal de referencia a lo largo de nuestra investigación sobre la relación entre tipo, construcción y ornato, hasta la arquitectura moderna, en la que veremos cómo el principio del ornato seguirá siendo todavía principio de definición de las formas arquitectónicas.

Tipo y construcción

En el libro VII de su tratado, Leon Battista Alberti, al abordar la cuestión de la construcción de los templos, enuncia su distinción entre sistema mural y sistema arquitrabado.

Esta, además de ser una distinción entre dos sistemas de construcción, establece el principio de coherencia entre sistema de construcción y sistema formal. De ahí que, puesto que el arco pertenece al muro y la columna al sistema arquitrabado, no resulta oportuno

tuno construir arcos sobre columnas y en cambio sí es más correcto construir arcos sobre pilastras, que también forman parte del muro. Las columnas sostendrán un arquite trabe según las reglas clásicas de la arquitectura antigua.

Es obvio que esta regla de Alberti no es una regla técnica (los arcos sobre las columnas son perfectamente adecuados desde el punto de vista técnico) pero que revela la intención de manifestar —a través de la construcción— la identidad de los elementos, de representar —de la manera más evidente— su carácter. Así, el muro tiene que sustentarse en el terreno a través de una de sus partes, el pilar, mientras que las columnas cobran significado al sostener el arquite trabe. Estas propiedades de los elementos constructivos pueden ser entendidas como convenciones históricamente transmitidas, a las que estamos acostumbrados y que seguramente pueden ser discutidas, pero sólo después de que hayamos conocido y compartido su significado.

El sistema mural y el sistema arquite trabado, que pertenecen, respectivamente, a la arquitectura romana y a la griega, son dos sistemas que, primero los romanos y después los arquitectos del Renacimiento, utilizarán al mismo tiempo, pero entre los cuales, según Alberti, *no se admite ninguna confusión*.

Una vez más se considera que el sistema de construcción tiene una expresividad propia, que manifiesta una identidad propia. La distinción de Alberti entre muro y sistema arquite trabado es importante para nosotros porque define los dos sistemas constructivos sobre los que se asientan la arquitectura antigua y la

moderna, haciendo explícito el hecho de que ninguno de estos dos sistemas tiene una individualidad diferenciada.

El sistema de construcción predominante en la arquitectura del Renacimiento, así como en la romana, es el sistema mural. Esta arquitectura se construye a través de muros, de arcos y de bóvedas. La relación entre el sistema de construcción y la solución tipológica es evidente. Pensemos en la solución de la planta central, en la cúpula como elemento de identificación del tipo de planta central y en los problemas constructivos que dicho elemento lleva consigo. La opción tipológica sugiere, acaso impone, la elección del sistema constructivo: los empujes de la bóveda sólo pueden ser contrarrestados por grandes masas de muro que se convierten en el elemento con el que se construye la arquitectura del Renacimiento, al igual que en la arquitectura romana. Pero, al igual que en la arquitectura romana, el sistema mural no encuentra en sí las formas adecuadas para *representar* el hecho constructivo (las encontrará más tarde en la arquitectura de la Ilustración, acaso las había encontrado en la arquitectura románica). El sistema mural coincide con la construcción pero no la representa. Para representarla, los arquitectos recurren de nuevo a los órdenes, al sistema de trilito, empleado esta vez *como decoración*. Se trata del tipo de *decoración analógica* descrito por Quatremère de Quincy. Si volvemos a pensar en la definición de arquitectura de Schelling, a través de la decoración del Renacimiento se produce esa «metáfora de la construcción» que diferencia la arquitectura del mundo de las construcciones en general.

Es el sistema instaurado por los romanos —pensemos en los teatros, anfiteatros, arcos de triunfo— donde el sistema de construcción es el de las grandes masas de muro sobre las cuales se describe, a través de la decoración, un sistema de construcción distinto, el de trilito, representado por los órdenes a los que se ha confiado el sentido más general de la arquitectura. De nuevo, se plantea la cuestión de la expresividad del sistema de construcción, es decir, el hecho de que el sistema de construcción no tiene una expresividad en sí mismo. Para que esto suceda, es necesaria «la voluntad de representación» del sistema mismo.

Sistema de construcción y representación

26

Si en la arquitectura griega esto se produce a través de *la búsqueda de la forma propia de cada elemento constructivo*, en la arquitectura romana, al igual que en la arquitectura del Renacimiento, tiene lugar un desdoblamiento entre el sistema de construcción y su representación, hasta el punto de que la representación se sirve de un sistema distinto del empleado para la construcción. Pensemos, por ejemplo, en la capilla de los Pazzi, de Brunelleschi, o en cualquier fachada de palacio renacentista, o bien, remontándonos más atrás, en la masa mural del Coliseo, donde aparecen los tres órdenes de la arquitectura griega superpuestos, o en la escena del teatro romano: una extraordinaria empresa que *representa* la grandeza constructiva de la época.

Sería simplista considerar que estas formas son ornamentales. A las mismas se les ha asig-

nado un sentido profundo y necesario: *la representación de la construcción como propiedad específica de la arquitectura*.

La cuestión de la relación entre construcción y ornato, así como la diferencia entre ornato y ornamento son evidentes de modo especial en la arquitectura de la catedral.

En la catedral la construcción es la matriz primera de la arquitectura y su técnica se distingue de las técnicas a las que nos hemos estado refiriendo hasta ahora. En efecto, en la catedral no podemos hablar ni de sistema mural ni de sistema de trilito. El sistema de construcción de los pilares, de los arcos y de las bóvedas adquiere una autonomía propia respecto a los muros, que pierden su influencia sobre la construcción.

La continuidad establecida entre los pilares y los arcos, la composición misma de los pilares que generan arcos en distintas direcciones, constituyen un sistema de construcción que requiere una nueva definición de los elementos arquitectónicos.

El nuevo sistema de construcción impone la búsqueda de un nuevo lenguaje que sea capaz de representarlo. Se niega la gravedad del sistema mural tanto desde el punto de vista estático como desde el punto de vista de la expresividad; del sistema de trilito se niega la composición por elementos, su diferenciación, la claridad de los papeles recíprocos de los elementos sustentantes y de los sustentados, su propia forma de vinculación, en la arquitectura clásica, a la voluntad de expresión de estos papeles. En la catedral de Amiens, la diferenciación entre las grandes columnas de la nave

y las bóvedas apenas está señalada por una versión del capitel que nada tiene que ver con el capitel clásico, elemento claramente destinado a recibir el arquivado. Entre columnas y arcos existe una relación de continuidad, se convierten en un solo elemento, que toma una forma extendida para subrayar dicha continuidad. La columna ya no tiene una forma propia diferenciada como en los órdenes clásicos, sino que se descompone en tantas partes como sean las ramificaciones superiores de los arcos. Se constituye así por una sección compuesta que es característica de este elemento.

La analogía con la naturaleza, la continuidad y la organicidad de sus formas se evidencia con numerosas y conocidas pruebas. En esta referencia significativa podemos destacar la cuestión que más nos interesa: que no importa tanto la perfección técnica —que también es extraordinaria— del sistema de construcción de la catedral como el hecho de que este sistema ha encontrado una forma representativa propia, una forma que representa el hecho constructivo. No hay que entender la forma compuesta de la columna de la catedral de Amiens con un sentido ornamental —los ornamentos de la catedral son otros—, sino como una forma necesaria para representar ese determinado sistema de construcción.

Es esta voluntad de representación la que transforma la habilidad constructiva de los maestros de las catedrales en arquitectura, la voluntad de encontrar un lenguaje adecuado a la finalidad de los edificios y al sistema adoptado para su construcción.

La diferencia entre decoración y ornamentación es singularmente clara y evidente en el

gótico. La catedral está dotada de abundante ornamentación. En ella están representadas la historia del Señor y la historia de los Hombres justamente como en un gran texto capaz de contenerlas y ordenarlas de forma inteligible, manteniéndolas siempre netamente diferenciadas de la arquitectura que las acoge. Son dos mundos formales dispuestos en una perfecta simbiosis y sin embargo separados, precisamente en el sentido de la decoración alegórica de Quatremère de Quincy, lo que quiere decir que, si se retira la ornamentación, la arquitectura mantiene su perfecta unidad (de hecho, hay catedrales que carecen de ornamentación).

El ornamento, diferenciado y autónomo, no hace sino encontrar —en la arquitectura— su lugar o colocación. Cuando empiece a contaminar las formas de la construcción, dará comienzo la decadencia del gótico, como siempre sucede en la historia de las formas. Como coinciden en afirmar Focillon y Ginzburg, la juventud de un estilo es *constructiva*; la madurez, *orgánica* y la decadencia, *ornamental*. Es por ello que, en el momento quizá más difícil para la arquitectura, la Ilustración, la voluntad de refundación de la misma obliga necesariamente, a volver a tomar como punto de partida, la construcción. Nos hemos referido en más de una ocasión a la importancia de este período en el que, por una parte, se vuelve a descubrir la profundidad del pensamiento clásico y, por otra, se pierde la capacidad de compartir, con el mundo clásico, el carácter orgánico de las formas. Por una parte, se reconocen en la antigüedad los principios teóricos constitutivos de la arquitectura; por otra, se abandonan gradualmente las formas estableci-

das en los órdenes. Los órdenes son adoptados paulatinamente como referencia o al menos como un intento evocador de las formas de la antigüedad. Cuando se trata de definir las formas propias de los elementos de la construcción, se vuelve a partir de cero. Esta voluntad de reestructuración queda atestiguada por la teoría de la cabaña primitiva retomada por todos los tratadistas ilustrados. La cabaña, ya lo hemos dicho, es la representación en formas naturalistas de la construcción de la casa y del templo. Las formas naturalistas pretenden evocar un «antes de la arquitectura» que tiene que ver con el «antes de la arquitectura» de las formas técnicas. Así, primero está la forma natural, o la forma técnica, la forma desnuda de los elementos constructivos. Lo que diferencia dichas formas de las formas arquitectónicas, volvemos a repetirlo, es la ausencia de *intención representativa*. En los casos en que ésta se impone, se sigue recurriendo a los órdenes de la antigüedad clásica. Pero mientras tanto se ponen a punto sistemas simples, como el de pared-ventana de Ledoux o el sistema de trilito constituido por un orden de pilastras que se distingue por su proporción.

Ornamento, geometría y materia

Muchos estudiosos de la Ilustración consideran que se trata de un procedimiento de simplificación, en la medida en que se eliminan todos los elementos ornamentales de los órdenes. Pero los órdenes clásicos son *irreductibles*. Más bien creo que se trata de una modificación del punto de vista sobre la identidad misma de los elementos. La columna dórica, incluidos todos los elementos que pertenecen a este orden, es

sustituída por el desnudo pilar de los esbozos de Gilly, que expresa su identidad a través del material con el que está construido y su *proporcionalidad*. La cuestión de la proporcionalidad tiene una gran importancia en este período. Se advierte que el carácter de los elementos se manifiesta a través de la proporción más que a través de la ornamentación. Ya he hablado de la definición que hace Diderot de «lo bello», de lo bello como sistema de relaciones. Esta definición nos permite entender el significado de la geometría para los arquitectos de la Ilustración: la geometría pone de manifiesto un sistema de relaciones. El principio del ornato se aplica por tanto en la segunda elección de los materiales y la definición de los elementos, mediante su *proporcionalidad*.

En el sistema pared-ventana de Ledoux es importante la relación entre las dimensiones de las ventanas que, despojadas ya de cornisas o tímpanos, se ponen de manifiesto a través de sus proporciones. Este sistema cobra sentido como un sistema de proporciones entre sus elementos y sus relaciones entre sí. Igualmente, la investigación de Schinkel sobre el sistema de trilito se efectúa a través de la proporcionalidad de cada uno de sus elementos –pilares y vigas– y de sus relaciones entre sí. Por tanto, la proporción es en ese momento el primer principio de definición formal de los elementos y sistemas.

Representación sin órdenes

Queda claro ahora por qué es difícil situar la cabaña primitiva en el origen de la arquitectura. Como ya dijo Goethe, a la cabaña le falta el requisito fundamental, que es *la representa-*

ción de sí. La cabaña es construcción, pero la arquitectura empieza cuando, de la construcción, se pasa a su representación, cuando la construcción se convierte en su metáfora.

A finales del siglo XVIII se planteó cómo podía ser posible este paso *sin los órdenes arquitectónicos*. Y ésta es una cuestión que sigue vigente, que nos afecta a los que, en la actualidad, al igual que los arquitectos de la Ilustración, no podemos confiar en el lenguaje de los órdenes clásicos. Para ellos, al igual que para nosotros hoy día, el interrogante es cómo atribuir una identidad a los elementos de la construcción.

Ledoux y Schinkel son los que ofrecen la respuesta más convincente, que será retomada por los arquitectos modernos. En este sentido, el trabajo de Schinkel es ejemplar. Creo que se puede afirmar que su investigación acerca del lenguaje se distingue precisamente por su capacidad de definir los elementos de la construcción al margen de los órdenes.

La estructura del Schauspielhaus de Berlín, más allá del pronao jónico, está definida por dos órdenes de pilastras (de los que el primero, gigantesco, forma los ángulos del edificio para definir el volumen del mismo mientras que el segundo, de menor escala, define la altura de los pisos). Estos mismos elementos se encuentran también en el castillo de Tegel, así como en el interior de la Elisabeth Kirche, etc. En todos los casos, en esta búsqueda, la construcción del edificio se toma siempre como punto de partida para su definición formal. La construcción es el sistema cuyos elementos tienen que ser definidos y que expresa en sí el hecho sobre el que se *instaura* —y

por consiguiente se *reinstaura*— la arquitectura.

La solución de la sala para el palacio del rey de Grecia en la Acrópolis es un testimonio de ello. El sentido de este lugar reside en la construcción del tejado, sostenido por una serie de pares que se apoyan sobre dos grandes vigas que a su vez descansan sobre ménsulas sostenidas por pilastras corintias. Las columnas adosadas al muro desempeñan una función evocadora. El valor del lugar coincide con su construcción. Las formas son su metáfora.

Pero antes de que el trabajo de Schinkel encuentre a sus auténticos herederos y continuadores habrá que recorrer todo el desarrollo de la contraposición decimonónica entre formas técnicas y formas históricas, entre las formas de la ingeniería decimonónica y las formas historicistas del eclecticismo. Schinkel abrió una vía que no fue compartida desde el principio: fueron los arquitectos del Movimiento Moderno los que retomaron sus enseñanzas. La primera cuestión que hay que aclarar es que la investigación decimonónica sobre grandes obras de ingeniería tiene una gran influencia sobre la investigación tipológica. La relación entre el tipo de construcción y el sistema de construcción es un asunto de especial relieve en este período. Pensemos en los palacios para las exposiciones, en los grandes edificios civiles, como las estaciones del ferrocarril, los museos o las bibliotecas, en los que la técnica de las grandes cubiertas de hierro define nuevos tipos de construcción. Esta búsqueda, que tiene lugar durante buena parte del siglo XIX, no agota el problema de la forma arquitectónica. El orgullo de los cons-

tructores es el orgullo ante la capacidad técnica de una sociedad que construye las grandes obras públicas de su nueva ciudad. Pero cuando se plantea el problema de la representación del «carácter» de los edificios predomina la tendencia historicista. La solución ecléctica atribuye a las formas históricas valores expresivos muy codificados, por los cuales edificios distintos serán construidos con los distintos lenguajes que sean idóneos para representar su carácter. Así, las formas técnicas serán utilizadas junto a las formas clásicas, góticas, románicas, etc., a la espera de un principio ordenador que sepa encontrar una forma representativa del sentido de las nuevas obras públicas.

Las formas técnicas, las formas de las construcciones de hierro, no tienen el propósito representativo. Cuando éste se hace necesario, las formas propias de la arquitectura histórica son adoptadas, sin medios términos, directamente, y entonces los pilares de hierro tomarán el aspecto de columnas, los arquitec-
 abes tendrán molduras clásicas, etcétera. Cuando se adopta un nuevo elemento constructivo cuya *forma propia* todavía no se conoce, a la espera de que se formule su definición, se utilizará para este elemento la forma que pertenece a un elemento análogo adoptado históricamente. Esta actitud es generalizada: es válida tanto en Europa como en Estados Unidos para la construcción de los grandes bloques de oficinas o almacenes. La construcción de edificios de altura, levantados en Estados Unidos a comienzos de siglo, se vincula directamente a los nuevos sistemas de construcción. Es una confirmación más de la relación entre construcción y tipo de edificación. La investiga-

ción de la Escuela de Chicago está consagrada a esta relación, y a la relación entre sistema constructivo y sus formas representativas. Al igual que en la investigación de Schinkel, el problema a resolver es el de *cómo encontrar la forma propia de los elementos constructivos*. La definición formal del sistema de trilito es el campo de aplicación de una investigación lingüística. La relación entre viga y pilar se encuentra en la búsqueda de formas de identificación, y es en esta búsqueda donde se establece la diferencia entre quien quiere reinstaurar el procedimiento de quien se sirve de los elementos de un lenguaje tal como han sido dados históricamente. La grandeza de Schinkel reside en la voluntad de *afrentar de nuevo*, como los antiguos hicieron a su vez, el problema de la definición formal de los elementos de la construcción.

Arquitectura moderna y ornamento

La relación entre tipo, construcción y decoración en la arquitectura moderna es abordada por las distintas escuelas desde puntos de vista distintos, incluso alternativos. El punto de partida común es la voluntad de superar la dicotomía entre *tecnicismo* e *historicismo*, propia de la arquitectura del siglo XIX. Los arquitectos modernos se muestran contrarios a la separación de las formas técnicas de las formas históricas, contrarios a la idea de que el único sentido posible para las formas arquitectónicas sea el de referirlas a su necesidad técnico-constructiva o a su capacidad de evocación de las formas históricas. Sin embargo, dejando aparte el *art nouveau*, es decir, la escuela que resuelve con un naturalismo ingenuo la cuestión del lenguaje de la construcción, vemos

que la contraposición entre tecnicismo e historicismo ha perdurado mucho tiempo y acaso todavía siga operando.

Entre estos extremos se encuentran los arquitectos modernos de la primera generación y su trabajo constituye un testimonio de ello. Pensemos en Berlage, en la Bolsa de Amsterdam, en las dos caras de la construcción en hierro y de la construcción en ladrillo: dos aspectos del lenguaje de la construcción de los que Berlage intenta hacer una composición. Pensemos en el trabajo de Behrens y de Perret, por un parte, y de Loos por otra, que sientan las bases de toda una investigación posterior, que establece de nuevo una relación con los arquitectos de la Ilustración y encuentra en su trabajo las indicaciones necesarias para ir más allá de las dicotomías decimonónicas.

La primera condición de esta generación de arquitectos es la de tener que identificar desde el principio la relación entre construcción y ornato. Perret en particular afronta este asunto y es conocida su definición de arquitectura como *construcción decorada y no como decoración construida*, diferenciación que hoy día resulta muy útil. Cuando Perret sostiene con Fenelon: «Nosotros tenemos que transformar en decoración todas las partes *necesarias* para *sostener un edificio*» está propugnando precisamente *la transformación de las formas de la construcción en formas arquitectónicas*. «La arquitectura es el arte de hacer que cante el punto de apoyo», y será la *forma de los elementos constructivos* la que pondrá en obra este programa poético. Por lo tanto, la decoración como forma de identificación es para Perret un principio necesario. En analogía con las formas

naturales, «la arquitectura tiene que ser decorativa de la misma manera que un árbol». Este es el programa de Perret, así como el de Behrens: encontrar en la arquitectura el sentido de la construcción y definir sus formas propias. Con tal finalidad desarrollan sus investigaciones sobre el sistema de trilito, sobre la forma de los elementos y sus interrelaciones.

Desde la sala de exposiciones del Palais de Bois —donde los elementos han sido reconducidos a la sencillez del ensamblaje de madera— a las construcciones de las torres de Grenoble y de Amiens, pasando por iglesias, edificios públicos y numerosos edificios de viviendas, la investigación siempre se concentra en las *formas propias* de la construcción en hormigón armado, en el estudio de la jerarquía de sus elementos, sus distintos papeles, su sistema de relaciones, llegando incluso a desafiar la arquitectura de la historia, mostrando una especie de incredulidad ante el hecho de que sus elementos no se puedan volver a proponer en sus rasgos esenciales. Pero, como hemos visto, los órdenes de la antigüedad son irreductibles: su esquematización es impracticable en la actualidad. Y es aquí donde las investigaciones de Perret se detienen, cuando Perret se niega a admitir que los elementos de la arquitectura moderna pierden la semblanza orgánica propia de la arquitectura antigua. El éntasis de la columna efectivamente forma parte de esta idea de la *forma orgánica* que ya no pertenece a nuestra cultura.

A pesar de la interrupción que se produce en la labor de Perret, el camino está emprendido y será retomado por otros. El carácter impracticable de la forma orgánica y la posi-

bilidad única de evocarla a través de su cita constituye el enfoque de Adolf Loos. A diferencia de Perret, Loos no se detiene en volver a dar forma a la columna. La columna es, para Loos, la columna de la antigüedad: se puede citar pero no simplificar. Para Loos, la forma de los elementos arquitectónicos es el sistema de representación de su identidad, a través de las formas geométricas. La *geometría* sustituye a las *formas orgánicas*. Pensemos en sus casas unifamiliares, volúmenes elementales que expresan la idea de la casa como unidad. Para alcanzar este objetivo, para construir su volumen simple, Loos se sirvió del sistema pared-ventana. Su búsqueda se centra en la definición arquitectónica de este sistema. Una pared revocada, una superficie continua a través de la cual se define el volumen del edificio para su reconocimiento. El sistema de trilito, la relación entre columna y arquivado de la arquitectura histórica, se alinea junto a este nuevo elemento para su comparación con el mismo.

Pensemos en la Looshaus de Viena. La comparación entre las dos partes, el sistema de pared-ventana y el sistema de trilito, define el sentido del edificio. La pared finestrada de Loos es el nuevo sistema que en adelante será el propio de la construcción de la vivienda. Este parece fruto de la reducción a lo esencial de todas las paredes finestradas de la historia del urbanismo en Europa. Su construcción prescinde de los ornamentos, en una reducción de la forma a lo esencial como búsqueda de su propia identidad: prescinde de los ornamentos pero no de la decoración. Se intenta buscar las relaciones entre lo vacío y lo lleno, así como las relaciones entre las dimensiones de las ventanas, en un deseo de definir una forma estable

de este elemento arquitectónico, precisamente de acuerdo con el principio del ornato.

Por lo demás es justamente Loos, el enemigo más autorizado de la ornamentación, el que reivindica con energía las cualidades representativas de las formas arquitectónicas, el que insiste en la distinción entre ornamento y decoración, dos términos antitéticos en arquitectura. El monumento fúnebre dedicado a Dvorak constituye la explicación más hermosa de todo ello. La analogía del monumento con la casa, su evidente construcción en bloques de piedra, el tejado escalonado, son elementos de identificación, ninguno de los cuales pertenece al mundo de la ornamentación, sino que forman parte del principio del ornato, a través del cual el edificio adquiere una clara y expresa identidad propia, como la construcción del túmulo de forma tal que hace que se pueda reconocer el lugar de la sepultura. Construcción y decoración son, por lo tanto, dos aspectos inseparables de la forma arquitectónica. La construcción nunca se puede reducir al hecho técnico: en cuanto tal no pertenecería al mundo de la arquitectura; para que pertenezca es necesario que sus formas sean una expresión del edificio y de sus partes. Este es el programa de Loos para la arquitectura, que se convierte en el programa de la arquitectura moderna más avanzada. La dicotomía decimonónica entre las formas técnicas y las formas históricas parece superada.

El pensamiento de Loos retoma un punto de vista ya formado en la cultura ilustrada y lo sitúa en la base del proyecto de la arquitectura moderna. Le Corbusier y Mies van der Rohe se sitúan también en ese mismo pensamiento, si bien de maneras distintas, como

Tessenow, Asplund, e incluso Ginzburg, que parece que es el arquitecto más proclive a reconocer en la *construcción en sí* el primer valor de la arquitectura moderna. En sus escritos, Ginzburg subraya el hecho de la construcción como generador de la forma. La forma arquitectónica es «forma de la construcción». El arquitecto se servirá de la forma como *portadora del sentido de la construcción*, de sus elementos y de sus interconexiones. Ginzburg también aclara la diferencia entre decoración y ornamentación, distingue entre las formas como representación del sentido propio de los elementos y las formas como narración de una historia paralela. El arquitecto, sostiene Ginzburg, «mientras tiende a *subrayar los elementos en su existencia activa* en la medida que operan en un sentido constructivo, se limita a adornar los que son inoperantes». Subrayar se utiliza en el sentido de describir, de conferir identidad y forma significativa.

En este planteamiento también se reconoce a Le Corbusier. También para Le Corbusier la construcción es el momento central de la fundación de la nueva arquitectura. La estructura desempeña siempre un papel prioritario que pone bajo control todo lo que le pertenece. El hecho constructivo para Le Corbusier es lo primero que materializa el sentido general del edificio. Esto es válido tanto para sus casas unifamiliares como para los grandes bloques de l'Unité o para los edificios públicos. Se ha hecho que coincida la estructura de soporte del edificio con la estructura lógica. Todas las realizaciones posteriores hacen referencia al esqueleto: tan sólo cuando se ha definido esta rígida jerarquía de las partes, se buscan las formas representativas de las mismas. De este

modo, cada una de ellas tendrá la forma que se corresponde con su propia naturaleza, hasta la variedad de las «formas libres» que configuran los lugares de la vida doméstica. Esto vale tanto para Ville Savoie como para l'Unité.

En ambos ejemplos la estructura del edificio define las condiciones generales del mismo en cuyo interior se sitúan los elementos habitacionales. La libre sucesión de los espacios en Ville Savoie está contenida en un esqueleto geométrico que da unidad al edificio. En l'Unité los alojamientos se disponen como sistema secundario en el interior de una gran estructura que encierra el sentido general del edificio, como en el plano de Argel, en el que una larga estructura edilicia, que se dispone de forma análoga en la orilla del mar, está como a la espera de la disposición posterior de los alojamientos en su interior. La estructura edilicia prefigura los lugares de la habitación. El problema se convierte en el de la *forma propia* de tal estructura.

La extraordinaria lectura que Le Corbusier hace del Partenón nos ayuda a comprender su punto de vista al respecto. Para Le Corbusier, la diferenciación de los elementos de la construcción supone la diferenciación de su carácter, y ello es posible, al igual que en el orden griego, a través del juego experimentado, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz, propio de la molduración. La moldura va más allá del fin práctico de la construcción, asume la tarea de representar el carácter de la misma. Se trata de una aplicación más del principio del ornato, a través del cual se busca la forma representativa de los elementos constructivos y de sus interconexiones.

Le Corbusier experimenta con formas distintas, en una búsqueda constante de la expresión propia de la construcción en hormigón armado, un material plástico a la espera de una forma, cuyas propiedades expresivas hay que buscar. La crítica que podemos hacerle es que predominan sus aptitudes plásticas y que no lleva a término la consecución de una definición estable de los elementos constructivos por el convencimiento que tenemos de que en arquitectura las formas tienen que hacer posible el reconocimiento del sentido de los elementos, precisamente como en el templo, donde la habilidad del escultor consiste en definir la *expresión exacta* de tales elementos.

Como ya sabemos, la definición de Mies de la arquitectura es: «claridad constructiva llevada a su *expresión exacta*». Mies se plantea la tarea de definir la *expresión exacta* de la construcción en hierro, hasta la definición de la forma propia de sus elementos. De Mies van der Rohe ya hemos hablado en otro momento. Deseo mencionar el nexo profundo, que se puede reconocer en su trabajo, entre sistema constructivo y tipo de construcción. Si observamos dos edificios distintos de planta libre de Mies, el Museo de Berlín y el Convention Hall de Chicago, podemos ver que el tipo es el mismo: *la planta libre* como espacio único, pero que su implantación en los dos edificios es absolutamente diferente y se sirve de dos modos de construcción distintos. En el Museo lo que cuenta es la cubierta. El espacio que se desea construir es el lugar que se define *bajo la cubierta*. Las paredes perimétricas son transparentes y muy retranqueadas en relación con aquella, están *contenidas* en ella. En el Convention Hall, donde además la cons-

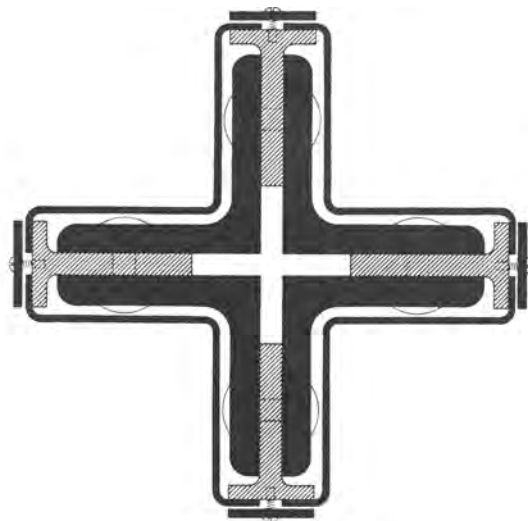
trucción de la cubierta de un espacio cuadrado de 200 metros de lado es una empresa técnica de gran envergadura, Mies da un mayor relieve al recinto: la única pared de mármol que delimita el gran lugar de reunión. El sistema constructivo *interviene por tanto en la definición del carácter del edificio*, según se pensaba en la antigüedad.

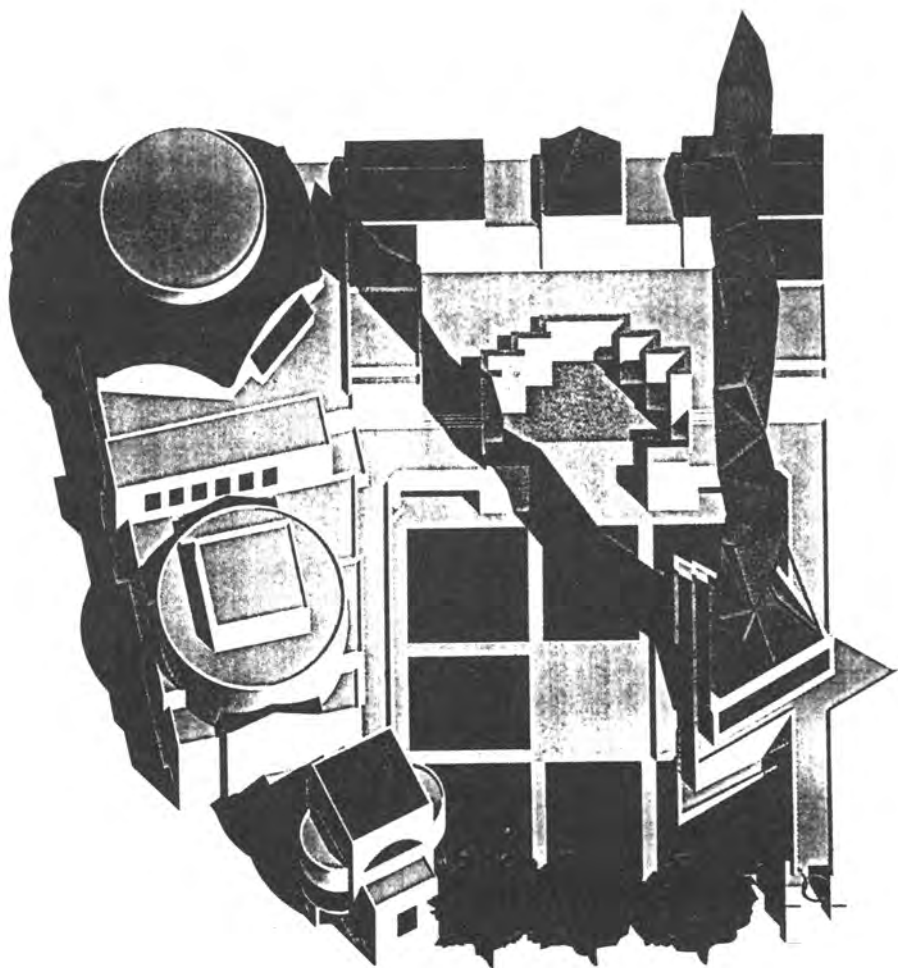
Vamos a finalizar recordando la investigación de Mies sobre el pilar cruciforme. El pilar cruciforme aspira a la definición de una forma estable, como conclusión de la búsqueda de la identificación de este elemento arquitectónico. El pilar cruciforme, que Mies adoptó a lo largo de su trabajo desde el pabellón de Barcelona al Museo de Berlín, es el resultado de la búsqueda de la forma propia de la columna de la arquitectura en hierro. La sección cruciforme tiene una razón técnica pero también, acaso fundamentalmente, una razón expresiva. Su forma de cruz proporciona un fuerte sentido de estabilidad. El papel de la sombra (o del reflejo en el caso del pabellón de Barcelona) de un brazo de la cruz sobre el otro es el mismo que el de las acanaladuras de la columna antigua. En el Museo de Berlín el capitel ha sido omitido y, en su lugar, un espacio vacío permite ver el punto de apoyo del techo de casetones. El intento de representación es evidente.

Este largo discurso tenía como objeto situar el problema que tenemos planteado en la actualidad. Retomando la premisa, tengo que decir que hoy día estamos en condiciones de poder situar los sistemas constructivos a nuestra disposición en su *expresión exacta*. Estamos en condiciones de continuar la búsqueda, emprendida por los arquitectos que nos han pre-

cedido, sobre la definición de los elementos constructivos, conscientes de que no hay ninguna posibilidad de confiar en las formas técnicas, haciendo que coincidan directamente arquitectura y construcción como muchos quieren hacernos entender, ni es posible limitar la investigación sobre las formas a un ambiguo intento evocador de las formas históricas, sin comprender que el pasado se puede reconocer sólo cuando sus valores se corresponden con los valores del presente, que son redescubiertos al buscar, en el presente, las formas correspondientes a los mismos. Tecnicismo e historicismo son dos callejones sin

salida que no hacen sino alejarnos de la solución del problema. El único camino que podemos emprender es el mismo de todos los que, antes de nosotros, se propusieron el objetivo de la *definición de las formas arquitectónicas de un sistema de construcción*, de las formas en las que sea evidente no sólo su finalidad práctica, sino también y sobre todo su intención representativa, en el sentido de la definición de arquitectura de Schelling. Tenemos que ser capaces de poder volver a distinguir, en nuestra arquitectura, la metopa y el triglifo. Tenemos que buscar las formas propias de la construcción en nuestra época. □





Centro de Arte en Mito (Japón). A. Isozaki. (Arquitecto).

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y PROYECTO DE ARQUITECTURA

Antonio Fernández-Alba

El concepto de monumento y sus procesos de conservación, intervención y transformaciones atiende a distintas valoraciones dentro de cada contexto histórico-cultural. Frente a la idea totalizadora de la ciudad moderna, la ciudad posmoderna posindustrial se concibe a partir de intervenciones fragmentarias que incluyen las orientaciones de proyecto más diversas. En este contexto ecléctico tiene cabida también el campo iconológico del monumento, sus nuevos valores de uso, los códigos simbólicos que ha de albergar y la propuesta de un mercado restaurador. La intervención en el patrimonio arquitectónico y su puesta en valor y uso constituye hoy un campo del proyecto arquitectónico que reclama el desarrollo de un pensamiento analítico-conceptual que abarque más allá de la búsqueda de la forma como principio artístico y como valor de contemporaneidad; se trata más bien de una reflexión desde su propia materialidad construida y sus acontecimientos biográficos interrelacionados con los nuevos valores de uso, función, tecnologías y valores estéticos. En nuestro campo cultural del dominio de la información técnica y del plusvalor semántico del artefacto tecnológico se hace necesaria la permutación del enfoque político y la innovación creadora en los ámbitos profesionales a través de un desarrollo teórico-práctico del proyecto fundamentado en la comprensión de los fenómenos de la primacía de una racionalidad reproductiva a sus mediaciones tecnológicas y económicas, urbanas y artísticas.

37

LAS orientaciones asumidas por el pensamiento arquitectónico en los últimos 30 años tratan de equilibrar la tendencia a entender el proyecto de arquitectura como un «objeto aislado» o «pieza singular» y se orientan hacia unos postulados compositivos que tengan en cuenta lo ya construido y existente. Se han ido borrando paulatinamente aquellas posturas radicales de los primeros racionalistas, y en la actualidad compartir una tradición, una cultura, contemplar el

genio del lugar, relacionar lo nuevo con lo existente, son consideraciones que tratan de iluminar las convicciones ideológicas del proyecto de la arquitectura en los territorios del patrimonio histórico-arquitectónico. Esta tendencia es opuesta al proceso de ruptura o partida de grado cero en la que surgía la matriz ideológica del Movimiento Moderno en Arquitectura (MMA).

Frente a esta actitud de partida de los pioneros y maestros constructores del MMA, se han desarrollado diversas metodologías, como aquellas que parten de entender el proyecto de lo nuevo ligado a los materiales del lugar, formas y espacios de la memoria construida o bien a encontrar en lo preexistente una actitud de nostalgia que consagre una cierta metodología erudita. El nuevo objeto arquitectónico viene sin duda subordinado al «ambiente encontrado». El proceso del proyecto en este sentido es diferente al que desarrolla el arquitecto cuando trabaja como el artista, en el «proyecto collage», donde la libertad y la determinación compositiva están liberadas del vínculo y la servidumbre del lugar construido.

Proyectar lo nuevo con ecos y resonancias de lo preexistente es un proceder que responde a una mirada mimética, según la cual, la modificación del sitio o la innovación que aparece en el lugar debe asumirla el nuevo objeto proyectado. Es en definitiva la lenta historia recorrida por la arquitectura moderna en su operar sobre la ciudad, desde G. Asplund hasta L. Kahn.

38 El concepto de *lugar*, de *sitio*, es un valor que aparece, de manera aún imprecisa, en los finales de la década de los cuarenta como una reflexión en torno al significado de lo existente, y también de las posibilidades que ofrecen estos lugares para indagar en el proyecto de la arquitectura de la ciudad desde las coordenadas compositivas y los diferentes aportes estilísticos. Proyectar por tanto, desde la doble solicitación que encuadra la *visión perceptiva de lo existente*, y del conocimiento que puede extraerse de los *lenguajes del lugar*. El proyecto de lo nuevo en lo preexistente, entendido como una reflexión desde la arquitectura para la transformación de un determinado ambiente. Sus referencias más consustanciales serán aquellas que vienen referidas a la *escala* de los edificios, los *materiales* del entorno y a la *teoría compositiva* que ha de ordenar el proyecto; sus factores más diferenciados, *las nuevas funciones y usos* a los que han de servir estos espacios.

Cambios en los métodos de proyectar y en los modos de trabajo

En los años del desarrollo industrial después de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad había sufrido un cambio cualitativo en los factores decisivos de su evolución. Tres conglomerados urbanos se integraban en los estrechos márgenes de los recintos burgueses del XIX: la ciudad existente, la ciudad en transición y el crecimiento masivo que había provocado y consolidado más tarde el proceso industrial. Los proyectos de intervención sobre la ciudad se orientaban a construir sobre los respectivos patrimonios: «El patrimonio histórico-arquitectónico consolidado» y «el patrimonio urbano degradado», es decir, en los centros históricos y en las periferias degradadas.

Los métodos de proyectar sin duda habían cambiado, frente a un proyecto de arquitectura donde *los modelos han desaparecido*, no resulta fácil para dar una respuesta a los nuevos usos, apoyarse en identidades espaciales reconstruidas. La práctica de contemplar el pasado para reproducirlo como procedía el arquitecto ecléctico del XIX sólo obtiene resultados de formas que presentan como novedad la analogía formal degradada en sus funciones simbólicas y ajena a las técnicas constructivas modernas, al realizar estos trabajos mediante la mimesis de modelos arcaicos.

El desarrollo de la composición arquitectónica como soporte conceptual, realizado mediante esta mimesis de modelos arcaicos, ofrece unos resultados, por lo general, de pura convención formal que no van más allá de divagaciones estilísticas, de débiles sucedáneos espaciales o añade, en ocasiones, una *descomposición* formal vaga y compleja al soporte racional o de los períodos iniciales del MMA. El proyecto arquitectónico así realizado se transforma en un proceso de diseño, repleto de manifestaciones formales, arbitrarias e irracionales; se trata en muchos de estos planteamientos del encuentro con el hallazgo de lo gratuito, que pueden ofrecer las articulaciones con las formas construidas, o bien del contraste con los nuevos materiales empleados; son trabajos que actúan a la deriva, sin marco de una normativa e investigación precisa de ahí resultan a veces esas arquitecturas de la paradoja que albergan algunos de los nuevos escenarios del patrimonio histórico-arquitectónico de muchas ciudades.

Se hace imprescindible indagar sobre *proyectos básicos de modificación* y los nuevos procedimientos que requieren para su desarrollo una nueva metodología, tanto teórica como poética y práctica. No son suficientes los proyectos de alusiones a determinadas aproximaciones historicistas o de marcado carácter regional, y menos aún esa secuencia de imitaciones imposibles con las que se animan los vacíos de los centros históricos consolidados, desde la sumisión tipológica de sus trazados a interpretaciones iconológicas de escaso rigor científico. El proyecto de la arquitectura en la ciudad, y no sólo en el ámbito de lo patrimonial, necesita más de una reflexión consciente de lo construido que de ciertas doctrinas «contextualizadoras», que abrigaron tantas expectativas en la década de los sesenta, esquematizando la cuestión a la dialéctica de proyectos «*ex-novo*» (*versus*) reconstrucción de lo existente.

Somos conscientes, después de los ensayos abrumadores del posmodernismo, de que la crítica a la tradicional orientación del proyecto de la arquitectura como *utopía totalizadora* de la espacialidad urbana es un postulado lleno de fracasos más que evidentes. La esperanza puesta en el hallazgo por parte del «genio» del arquitecto de un proyecto *ex-novo*, integrador y ordenador de los diferentes problemas, programas funcionales-simbólicos y las relaciones entre arquitectura y ciudad, es un hecho más que perdido dentro de la cultura del proyecto moderno. La alternativa se orienta hacia un trabajo interdisciplinar de *propuestas discretas de la arquitectura*, de intervenciones parciales y continuas donde puedan tener acogida el campo iconológico del monumento, sus nuevos valores de uso, los códigos simbólicos que ha de albergar, calidad patrimonial y evaluación de costes en el mercado restaurador. Este proyecto alternativo se enfrenta

a la visión geométrico-compositiva por la que ha divagado el arquitecto, marginando las relaciones entre historia y monumento en su realidad espacio-tiempo.

El proyecto entendido sólo como una *secuencia de hipótesis a desarrollar y comprobar* por las metodologías que apoyan el protagonismo de la forma como principio artístico deberá entenderse como un principio de hipótesis, en la que tendrán que ser decisivos protagonistas de la definición del mismo no sólo la «voluntad de forma», sino también su valor de contemporaneidad, sin olvidar la serie de elementos innovadores que lleva implícita su vinculación al proceso constructivo de restauración.

La recuperación de la *noción constructiva*, referencia al nuevo proyecto, plantea un postulado significativo en la tarea restauradora, pues concita en torno al proyecto tres secuencias de sumo interés: la intervención tecnológica, el resultado funcional y su valor simbólico. No todo lo imaginado es susceptible de ser edificado y aquí *la lógica de lo construido* puede hacer coherente el proyecto de lo nuevo y la realidad material de lo existente.

40 La vinculación del *proceso constructivo* al desarrollo y evolución del proyecto permite entender éste (el proyecto) como un horizonte abierto, no como una abstracción geométrica congelada. Esta actitud comporta una modificación fundamental en el proceder habitual de la manera de proyectar; al contemplarlo en su materialidad, se intuye como un itinerario sin determinaciones formales previas, se presenta como un soporte de acontecimientos: nuevos valores de uso, de interacciones tecnológicas, funcionales, de fruición histórico-estética y determinaciones de la propia fábrica del edificio o monumento, estructura, originalidad y estado de conservación del mismo. Este amplio campo de condicionamientos permite proyectar bajo las normas del *principio de indeterminación formal*. El proyecto de la arquitectura entendido como un itinerario sin determinación formal previa está alejado de las declaraciones atormentadas de los doctrinarios y de las definiciones exclusivas de los exegetas.

La crisis del conocimiento en torno a la finalidad a la que va destinado el proyecto de arquitectura en la ciudad en nuestro tiempo es similar a la crisis que se manifiesta entre pensadores y doctrinarios. En esencia es la diferencia que se manifiesta entre proyecto original y proyecto derivado. Los primeros, los pensadores, buscan el descubrir la verdad del proyecto, indagar la naturaleza de su origen. Los segundos establecen los modelos a imitar; su misión es inculcar los conceptos derivados de la doctrina; para ello se revisten de la autoridad que les confieren los medios de información de masas. *Los pensadores* son libres, poseen una libertad interior para indagar el camino de las cosas *tal como son*.

La Arquitectura como elemento espacial para estructurar y formalizar el espacio de la ciudad

La urbanística y la arquitectura han estado empeñadas durante el presente siglo en los *problemas de crecimiento* debidos sin duda a la expansión de la ciudad industrial que acometía sus pri-

meras conquistas espaciales alrededor del territorio de lo construido. Las *propuestas globales* de la planificación de la ciudad nacían en los supuestos de la ciencia urbana, los acontecimientos puntuales de la construcción de nuevos edificios o la consolidación del legado histórico lo acometía la arquitectura. Economía y sociología completaban los indicadores requeridos para atender el esquema urbano de los nuevos conglomerados industriales. La ciencia urbana, o sus aproximaciones, era la encargada de los grandes discursos en torno al acoso de la ciudad existente y lo hacía mediante la implantación de los inéditos contenedores industriales con un lenguaje de emblemas tecnológicos. La ciudad industrial llegó con el tiempo a una deculturización tecnocrática y con tal proceso a invadir y colonizar los territorios propios de la arquitectura. Este proceso, superado el medio siglo, trató de recuperar la arquitectura como arte, entendiendo esta orientación como específica de lo arquitectónico, tal excursión por los reductos autónomos del proyecto de la arquitectura en la ciudad ha oscurecido en parte la sensibilidad del arquitecto para captar la nueva percepción del espacio y del tiempo. El proyecto arquitectónico se presenta en la cultura de la segunda naturaleza técnica con una multitud de repertorios que no pueden venir sólo desde los cometidos de su artísticidad y menos aún desde la específica autonomía de lo arquitectónico.

Los acontecimientos que surgieron sobre la ciudad después de los años sesenta eran de una dimensión elocuentemente diferente; se trataba de fenómenos de *descentralización productiva*, de la propuesta de nuevas localizaciones para nuevos centros industriales, sin duda agresivos hacia el medio ambiente, de la ocupación del territorio por el crecimiento indiscriminado de la industrialización difusa, o de catálogos estereotipados de construcciones que pudieran albergar las nuevas técnicas productivas. Un auténtico programa de colonización depredadora de los territorios limítrofes y de ocupación de espacios centrales de la ciudad, inmolados en aras de los nuevos requerimientos tecnológicos.

41

El proyecto de la arquitectura no sólo tendrá que resolver el viejo concepto del «monumento» y su entorno histórico, sino atender también al nuevo panorama que cambia de escala sus cometidos. ¿Cómo reciclar los vacíos de los abandonados conjuntos monumentales y los espacios obsoletos que se generan por el desarrollo industrial y que adquieren un plusvalor creciente? ¿Cómo integrar los viejos sistemas monumentales-históricos con los nuevos catálogos tecnológicos? ¿De qué manera tratar la nueva estructura del paisaje artificial en un proyecto tan reducido como el del arquitecto limitado en muchas de sus propuestas a consideraciones genéricas e ideales?

La heterogeneidad, dispersión y el pragmatismo dominan no sólo el paisaje de la arquitectura, sino sus propias funciones y usos. Ello implica *una falta de legitimación* de los modos y maneras de proyectar, y la necesidad de replantear para el proyecto de lo arquitectónico un pensamiento analítico-conceptual. La coherencia que el MMA asignaba a las relaciones *forma-función*, o la valencia estética asignada al binomio *espacio-símbolo* ha cambiado el código: basta

observar la polisemia de imágenes que ofrece la arquitectura de la ciudad y de qué manera nos hace patente una nueva re-lectura de la actual cultura material, de la prodigalidad de las *informaciones incoherentes*, de la necesidad de contrarrestar el relato de «itinerarios perversos». La respuesta del proyecto coherente no puede llegar desde las «colinas ardientes» que tratan de esbozar los croquis de un R. Krier o de los relicarios tipológicos enmohecidos del «integrismo racionalista», de las superadas tendencias o, en nuestros días, de las recuperaciones folclóricas de las comunidades regionales, por citar algunos ejercicios compositivos transcritos ya a manuales o a normativa de obligado cumplimiento en los proyectos. No existe un modelo arquitectónico moderno que se pueda codificar en ley; una heterogeneidad de estilos, de elementos simbólicos, de espacios y formas dispares y contradictorias, que pertenecen tanto a la tradición como a la modernidad, conforman el conglomerado con el que se enfrenta el proyecto de la arquitectura hoy en la ciudad, y no sólo por lo que se refiere a su cometido con las respuestas que ha de dar en relación con el patrimonio arquitectónico construido, sino para cualquier propuesta *ex-novo* que pretenda atender a las demandas de hoy. Esto es lo que hace patente el anacrónico eclecticismo actual, que exhibe la ciudad posindustrial, pues la colección de respuestas arquitectónicas que se pueden contemplar en muchos de los «glorificados epígonos» fin de siglo, sus edificios y proyectos parecen respuestas muy limitadas y bastante incongruentes con la realidad, para salvar tan significativa metástasis espacial como la que sufre la ciudad.

- 42 No resulta ocioso pensar que *el espacio donde nos va a tocar vivir* en el futuro más inmediato será el de una arquitectura ya construida, en un paisaje de monumentos y desolados archipiélagos de arcilla enmohecida, donde la restitución histórica y la reconversión de los estereotipos industriales será la materia prima para la concepción de los nuevos proyectos en el entorno telemático que vivimos. La opción al parecer se manifiesta con elocuencia: *reconstruir la arquitectura desde el proyecto de aproximaciones sucesivas*, de restituciones espaciales territoriales, con nuevos enfoques teóricos y metodológicos de *modificaciones simples y polivalentes*, modificaciones en los *dominios de la propiedad*, en *sus funciones y formas*. El futuro del proyecto será el de una arquitectura complementaria, que aborde la periferia *inacabada y maltrecha* y los *vacíos centrales* colonizados por la economía del lucro, paradigma del fundamentalismo mercantil. Tal advertencia reclama el cambio de talante político, la innovación creadora en los arcaicos y precarios gremios profesionales, la permutación en los enfoques teórico-prácticos del proyecto y la comprensión de los fenómenos de reproducción social en unas sociedades de interrelación global. No se trata por tanto de reducir el proyecto de la arquitectura a una cuestión de signos, ni de tener que aceptar el maniqueísmo moderno de dualidades estilísticas exclusivas: abstracción (*versus*) realismo, arcaísmo (*vs.*) modernidad, fascinación por la historia (*vs.*) religiones posmodernas, jóvenes-viejos (*vs.*) viejos-modernos, nuevos regionalismos (*vs.*) estilo internacional, deconstructivismo (*vs.*) neo-geos, hiperrealismo científicista (*vs.*) producción de estereotipos.

El debate de ideas que se postula acerca de la modernidad del nuevo proyecto de la arquitectura reclama el principio del acto de proyectar, que debe participar conjuntamente de las disciplinas de la percepción, las técnicas innovadoras de la representación gráfica y sus nuevos soportes compositivos, de los plurales cambios estéticos de la cultura contemporánea; al mismo tiempo esta modalidad de proyecto deberá estar atenta con una actitud crítica a las desviaciones que lleva implícita la formulación de los estereotipos propios de la cultura secundaria que fagocitan con tanta voracidad y eficacia los mercados de la información técnica.

La construcción material de un determinado proyecto de arquitectura tiene hoy un *plusvalor semántico* que afecta a la conciencia perceptiva del espectador o al usuario y en ocasiones es la única componente que rige las leyes compositivas de la arquitectura. Las formas y volúmenes del espacio destinadas a permanecer en el tiempo bajo el soporte físico de sus materiales son sucedidas por simulaciones arquitectónicas de las cuales sólo se solicita su presencia perceptiva, presencia que intercambie de modo eficaz su plusvalor semántico, su valor de cambio iconográfico.

Asistimos hoy a una auténtica transmutación de la representación y de los contenidos propios del proyecto de la arquitectura. La ornamentación con efectos de lo efímero, la exhibición temporal del maquillaje formal estereotipado, la arquitectura como referencia inmaterial, recubierta de aleatorios calidoscopios de transparentes obsidianas o alabastros opacos. El espacio material contemplado como un crepúsculo de apariencias sensibles donde sólo se acumulan los sedimentos tecnológicos de la ciudad y los anhelos insatisfechos de sus habitantes. Estas son algunas de las mercancías que nos proporcionan los «vendedores de códigos estilísticos», con la etiqueta de ser los nuevos constructores de la última modernidad de la arquitectura.

43

Proyecto moderno y propuestas restauradoras

Después del desarrollo de las tesis del MMA se plantea, por lo que se refiere a las intervenciones en el patrimonio construido, una tensión dialéctica entre *protección del monumento* y *presentación de lo moderno*; ambos postulados se dividen, y en ocasiones se presentan como antagonicos: «proteger los lugares de la historia» y desarrollar las tesis de las vanguardias no parecen ser compatibles para algunos de los pioneros. El *proyecto moderno* se configura como una *globalidad autónoma*, lo moderno, entendido como el postulado que ha de regular lo específico de la arquitectura sin el menor apoyo de la historia y sus recursos estilísticos. Pronto acontecerá que la mirada negadora de lo histórico desarrollará una falta de habilidad intelectual por parte del arquitecto que hará inviable la aplicación de los logros y conquistas que había conseguido el *proyecto moderno* en las intervenciones sobre la ciudad histórica, relegando sus conjuntos, centros y monumentos a marginales trabajos de consolidación y excluyendo el patrimonio arquitectónico como espacio habitable en los nuevos territorios de la cultura industrial.

Abandonar y excluir la *memoria de la historia*, matriz beligerante del MMA, es tan superfluo como pretender edificar la ciudad sólo desde las prerrogativas de la monumentalidad, según las tesis de los herejes de la Tendencia. No obstante, estas tensiones provocadas por la radical escenografía que postulan los ideales de lo moderno se irán diluyendo con el tiempo. A partir de 1960 el proyecto de la arquitectura que interviene en los desarrollos urbanos y en los centros consolidados por la historia de la ciudad va a verse influenciado por una serie de movimientos de índole diversa que sin duda afectarán al modo de entender y encauzar el proyecto de la arquitectura con la ciudad y su acontecer cultural. Entre estas influencias podríamos reseñar como prioritarias las siguientes:

a. Incidencia de un pensamiento neoacadémico de recomposición y reconciliación con la historia y sobre todo con los modelos preindustriales del siglo XVIII.

b. Desarrollo de una crítica económico-científica a la *ciudad consolidada* y a la *centralidad* donde residen la mayor concentración de monumentos y conjuntos obsoletos, frente a las nuevas condiciones de *movilidad* y *comunicación* que requieren actuaciones de ocupación y trazados viarios traumáticos. El proyecto arquitectónico responderá con respuestas fundamentalmente mecánicas: vaciar los edificios, introducir los nuevos usos y al menos mantener la imagen estilística. Son proyectos y restituciones en el patrimonio arquitectónico cuyo protagonismo lo consagra el diseño de la «alegoría de fachadas».

44

c. Las propuestas que se llevan a cabo en los ochenta se orientan hacia un modelo de *proyecto urbano global*, modelo en cierto sentido desgajado de los postulados que esgrime el Estilo Internacional y que dará paso a otros modos de reconversión de la ciudad actual, como el *reconocimiento de lo diverso y heterogéneo en la composición* del «proyecto moderno», frente a la rígida y excluyente doctrina racionalista de la función o bien a la aceptación de la forma híbrida de la planta deconstruida, cambiante en su composición, tecnológicamente abierta, ligada a las tesis de la destrucción global, aceptando sin rubor los principios del marketing que encierra el falso pluralismo de los estilos y la incoherencia que tanto incomoda de sus extravagantes arquitecturas.

d. *La explosión de la memoria* es un acontecer que invade todos los resquicios por los que discurre hoy la trama del proyecto de la arquitectura. Este recurso a la memoria se presenta como una cadencia del espacio que trata de equilibrar la erosión producida en los lugares de la ciudad por la colonización mercantil. Se trata por tanto de qué manera encontrar la identidad en el espacio de la metrópoli contemporánea. Si los veinte pretendían abolir cualquier rasgo marcado por la historia, los noventa se presentan con una tendencia hacia el reciclaje; reciclar el acontecer histórico, sus imágenes y formas parece ser el fundamento de toda revisión en el proyecto restaurador. La negación de la identidad en la ciudad produce una necesidad de prolongar la historia individual en el diálogo silencioso con el artefacto urbano, con los *media* informatizados de la democracia espectacular, pues también los objetos de la arquitectura de la ciudad se han que-

dado sin identidad. Su contemplación sólo es posible a través de la mirada posesiva de las cosas. *El agobio del reciclaje* es un concepto que se convierte en una *sintonía* de la cultura contemporánea ante la incapacidad de innovar modelos en los escenarios del último proyecto de la arquitectura.

e. La tendencia dominante a considerar el conjunto o monumento como un valor económico, los valores que adquieren los «inmuebles históricos», los monumentos y conjuntos orientan el proyecto no hacia los fundamentos del arte urbano, sino que se enfoca hacia la preservación de los edificios para después intervenir según la dinámica de especulación de los mercados, económicos, culturales, políticos... La demanda y protección de un determinado conjunto monumental por parte del poder de los individuos no representa nada frente a la determinación de un grupo de presión económica, las veleidades de un alcalde o el programa de «animación cultural» de un grupo político. Modernizar no es aparentar o simular el aspecto de lo nuevo, sino fijar en las coordenadas arquitectónicas en el espacio de los viejos edificios un implante regenerador, apoyando la transformación de la obra recuperada para la adecuación a los nuevos contenidos y usos.

Algunos enfoques en torno al proyecto de restauración

El proyecto arquitectónico que aborda una determinada intervención en el conjunto patrimonial deberá aceptar que el edificio, conjunto o monumento tiene una microhistoria, un *perfil biográfico* a considerar en todo el itinerario de su intervención; junto a esta historia general existe una *axiología del monumento o conjunto*, es decir, posee un valor cultural definido y preciso, y por último se ve inscrito en un *territorio*, en un paisaje que posee unos límites. Biografía, valor cultural y límites de actuación representan una teoría de elementos característicos de cualquier análisis de los proyectos de actuación.

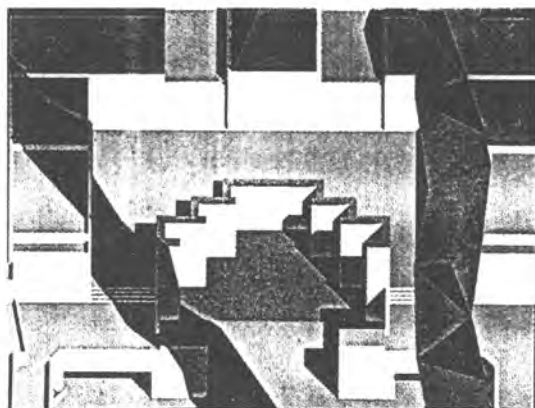
45

Junto a estas precisiones conceptuales, conviene señalar algunas notas que acompañan al devenir del proyecto de la arquitectura de nuestro tiempo. Caracterizada la época, por la *demencia del ruido* y la *sobredosis de información*, en los proyectos de intervención, a veces, sobrevive entre las tinieblas históricas de una información aleatoria o desarrollando ejercicios de fruición compositiva en los que el arquitecto se transforma en protagonista de la obra; tal cúmulo de acontecimientos anula la originalidad de su tiempo, tantas veces anónima y el proyecto trata de implementar de recursos formales el trabajo restaurador. Esta actitud plantea la necesidad ante el proyecto de intervención de considerar una toma de conciencia crítica-historiográfica que amplíe los campos de formación y colaboración del arquitecto con otras disciplinas afines, una valoración científica y técnica que sitúe la intervención en la escala real de la protección del patrimonio, pues en la actualidad *la pérdida de la totalidad* y *la exacerbación del análisis* de documentos, a veces, convierte al arquitecto en un calígrafo incapaz de organizar el contenido compositivo y formal de un espacio. Asistimos a una práctica en la concepción del proyecto

de restauración o consolidación donde por lo general no se interroga al monumento, al edificio, al sentido biográfico del conjunto, y apenas se escucha el discurso constructivo y arquitectónico *de sus espacios*.

La puesta en valor de un determinado monumento a través del proyecto no parece que deba ser la traslación de un determinado código estilístico o *tipología mimetizada* sino la *re-presentación* de un pensamiento elaborado. Tampoco un ejercicio técnico de montajes escenográficos, como evidencian muchas intervenciones que se alzan sobre megaestructuras y macroequipamientos cuya finalidad última parece ser la *liquidación de los tiempos y espacios originales*.

La puesta en forma en el proyecto arquitectónico en general no es la traslación de una forma mimetizada sino la *re-presentación* de un pensamiento elaborado. Todo proyecto, y el de la mirada restaurada también, es la *visión subjetivada* de un cosmos. Proyectar es un peregrinaje por lo pensado, pensar en el proyecto, es comentar la expresión dibujada, por eso los documentos del proyecto se presentan ante el arquitecto como el recorrido que ha de realizar por un auténtico laberinto, tránsito entre la ficción —que acude por lo general a la alegoría— y la construcción, realidad de la técnica que no puede eludir la materia. □



EL SENTIDO DEL «PROYECTO» EN LA CULTURA MODERNA

Manuel J. Martín Hernández

Las diferentes actitudes hacia el proyecto de la arquitectura se pueden distinguir por la forma de situarse frente al futuro o al pasado o incluso por la forma de contemplar la necesidad del proyecto. Hay por tanto tres categorías o vías proyectuales: una que se presenta como anticipación y control del futuro acontecimiento, otra que tiene un carácter analítico o hermenéutico de una situación dada y una tercera que se manifiesta sin otra finalidad que la voluntad de ser del propio proyecto.

EN su ensayo *Progetto*¹, Massimo Cacciari ha sintetizado los tres sentidos que ha tenido el concepto de «proyecto» en la cultura moderna. Así, la operación proyectual puede entenderse, en primer lugar, como una estrategia de previsión, de anticipación, una «estrategia con base a la cual algo debe ser conducido-afuera, a la presencia»: el «pro-yecto» sería, de este modo, «pro-ducción, vía-hacia-el-futuro», un camino en el que, como pasa en el proyecto técnico-científico, se oculta todo presupuesto en favor de ese futuro: se trataría de la veta proyectual introducida por la idea de progreso y característica de la modernidad. En la segunda versión, el proyecto no se ve como esa anticipación, como la «vía-hacia» la consecución de algo, sino que es la «vía-desde», una «superación» de la situación presente en la que ahora «se advierte el “tirón” del ímpetu» y no su capacidad de predicción: ya no habría idea de progreso, como en el primer caso, sino «el fatigoso brotar hacia la presencia»: en efecto, ahora sí que hay presupuesto, pero está ahí para ser mediatizado, analizado, «de-construido», un lugar desde donde se partiría hacia la construcción de lo nuevo. Por último estaría el *entwurf*—el proyecto que estudia Heidegger en *El Ser y el Tiempo* y que es característico de cualquier ejercicio de «comprensión»—, por el que «el modo de ser» de las cosas es «el poder ser», esto es: lo que las cosas serán está ya implícito en las mismas cosas. El «ser-ahí» heideggeriano «es —dice Cacciari— “arrojado” en el modo de ser del proyectar»: en este tercer «proyecto», por lo tanto, ya no hay plan porque el futuro estaría incluido, precisamente, «en el mismo ser»,

47

Los tres «proyectos» descritos por Cacciari resumen la historia de la acción proyectual en el siglo XX: primero, fue la ilusión del progreso, el *optimismo* ilimitado; luego, ha venido la *crí-*

tica de presupuestos, la deconstrucción. Al final, estaríamos en el *pesimismo* «existencialista» que se deriva de entender que todo —«incluso el mal»— estaría ya en el ser; de suponer, por tanto, la inutilidad de todo proyecto.

En la cultura moderna, el proyecto se ha definido siempre como *anticipación*, como *pre-figuración*, es decir, como *dominio del devenir*. Cacciari ve en ese «sueño» proyectual —el dominio del azar, el control de lo imprevisible, la previsión de la casualidad— su misma imposibilidad: el proyecto, para serlo, debe descontar a priori el azar trascendiendo así la realidad; el problema está en que al hacerlo se está *negando el acontecer de la propia realidad*.

La salida a esta situación viene dada por Gianni Vattimo² en abierta polémica con el aparente nihilismo de Cacciari. Ciertamente «el proyectar como fundamentación absoluta —dice Vattimo— no existe», pero sucede que el proyecto no se mueve en el mundo de la metafísica (el mundo donde parece que Cacciari lo describe), allí donde, en efecto, entre «el ser» y «el devenir» hay una oposición absoluta. En ese mundo de los mitos el proyecto es verdaderamente imposible; pero ése no es el lugar de la ciudad: ésta se define en una total *relatividad* de arquitecturas, a través de lugares precisos trazados a lo largo de la historia por la sociedad que los habita (*lógoi*). Para Vattimo, proyectar es «estar en relación con estos *lógoi*».

48

El proyecto, por tanto, es «pro-yección» de formas «ya escritas en la tradición». La arquitectura pierde así su carácter proyectual absoluto, donde podría situarse tras la lectura de Cacciari, «y se cualifica —sigue Vattimo— como actividad hermenéutica»³. Ese proyecto que *renuncia a la novedad*, que nace, en todo caso, de las *disponibilidades técnicas*, que construye, en palabras de Franco Rella, «el espacio de la diferencia», donde las cosas —como también sucede en el lenguaje— «puedan mostrar su diversidad: sus valores»⁴, viene a ser, precisamente, *el proyecto de lo posible*, el medio a través del que encontrar el «fin del nihilismo cacciariano».

El propio Cacciari, en esta polémica que fue apareciendo en una serie de números de la revista *Casabella*, llega también a proponer una salida a partir de la noción de «constructividad» del proyecto, de su capacidad para «construir a partir de entidades dadas». El objetivo —dice— es «construir un orden que excluya la ley», a base de elecciones sucesivas («en el encuentro de lo arbitrario con el contexto») en un mundo de *indeterminación* «donde se encuentran el sujeto y el objeto»⁵. Ante la imposibilidad de plantear principios universales, lo que procede ahora es la consideración de cada proyecto como una modesta *construcción crítica*.

La constructividad es además —según Giulio Carlo Argan— la salida al «estrecho límite de una autonomía disciplinar de la arquitectura»⁶. Según esta tesis la proyectualidad, para alejarse de la abstracción «filosófica», debería ser explicada a través de la actividad constructiva, «en cosas a hacer».

Este había sido el sentido profundo de la reflexión sobre el proyecto de Adolf Loos. «Lo que construías es lo que tú pensabas», había dicho de él Karl Kraus⁷, desvelando así el «secreto» de

Loos: la profunda identidad entre construir y pensar en toda la operación arquitectónica loosiana, una identidad que radicaba, tal como lo había descrito el propio Loos, en su aspiración al realismo. *Das Andere* (Lo Otro) fue el título del suplemento –redactado enteramente por Loos– de *Kunst*, la revista de arte dirigida por Peter Altenberg⁸. En él, Loos enseñaba patrones de comportamiento, proponía cambios en las costumbres, criticaba «programas de variedades», sugería una vuelta a las «tradiciones», a «aquellos tiempos en que Viena estaba todavía en el corazón de la cultura occidental». En suma, Loos deslizaba una serie de reflexiones en torno a la vida, al «habitar», y esto era «lo otro» del arte y de la arquitectura.

Para Loos, la cultura estaba en ese momento lejos de la metrópoli europea: se encontraba en las montañas, o en América, y estaba también en la tradición. Historia del Arte, Ciencia de los Materiales, «Construcción de dentro hacia afuera» y Viajes: en eso consistía el programa de su «otra» Escuela de Arquitectura diseñado en 1912, donde pretendía que se hiciera patente la trascendencia de la tradición, porque «la verdad –decía– aunque tenga miles de años, se compenetra mejor con nosotros que la mentira que camina a nuestro lado»⁹. Una tradición a través de la que se hacía evidente que «la mejor forma existe ya»¹⁰, por lo que lo único posible era la búsqueda de la perfección ¿Y el proyecto de arquitectura? Debía ser moderno, pero esto significaba transformar la tradición misma sólo en aquello susceptible de mejora, y hacerlo «sin llamar la atención», produciendo el menor ruido posible (como cuando uno viste –decía– del «modo moderno»). Moderno y racional: pero racional para Loos no significaba abstracto: ¿dónde quedaría, si no, esa magia del espacio loosiano, esa ilusión de las superficies especulares, ese control de las capacidades expresivas y táctiles del material en sus mejores viviendas proyectadas o construidas? El proyecto de Loos era racional porque, a través de él, todo estaba controlado¹¹, pensado en tres dimensiones y, sobre todo, dispuesto lejos de cualquier aspiración artística (que para Loos era, también, estilística). *Das Andere* era, sobre todo, la definición del carácter con que se debía pensar la arquitectura de la «nueva civilización», una arquitectura de interiores dominada por lo confortable, cotidiano y necesario.

Resulta curioso que la aparición de una idea de proyecto a finales del siglo XVII –en el *Essay upon Projects* de Daniel Defoe– hubiera coincidido con el advenimiento de una burguesía fuerte que empezaba a exigir beneficios de urbanización y métodos de control político, y para conseguirlo necesitaba «ideas». El proyecto, en el texto de Defoe, era una abstracción que, sin solución arquitectónica ni intervención práctica alguna, formalizaba instituciones futuras (desde un «instituto de mutuo socorro» a una «red viaria» adecuada o una «academia de estudio de la lengua») que eran, en realidad, más unos programas de investigación que formas concretas; algo parecido al «París del futuro» descrito por Sebastien Mercier un poco más tarde¹².

De cualquier modo, cuando Defoe se enfrenta a un problema arquitectónico «real» –el que se trae entre manos su naufrago Robinson Crusoe (1719), para construir un umbráculo en la isla desierta–, procede a la manera compositiva clásica: busca elementos en la naturaleza que le

rodea y los ensambla luego en el todo arquitectónico, ayudado con las herramientas proporcionadas por el propio naufragio.

A principios del siglo XIX, el «proyecto» era –según leemos en la voz correspondiente redactada por Quatremère de Quincy para la *Encyclopédie Méthodique* en 1825– tanto el detalle de costos de un edificio como el dibujo que lo representaba en planta o alzado. Precisamente el «proyecto» se definía en el seno de la *École des Beaux Arts* –de la que Quatremère era su secretario– como «un mecanismo de trabajo que parecía crecer y perfeccionarse a medida que el arte y el genio declinaban»¹³. Por tanto, por entonces, el proyecto era un sustituto pobre de la arquitectura, mientras la acción arquitectónica propia –«la acción de abrazar no sólo la idea general, sino todos sus desarrollos, tanto en la búsqueda de sus detalles, de sus conveniencias, de sus relaciones con el todo, cuanto de los medios que deben asegurar la ejecución del todo y sus partes»– seguía residiendo en la «composición»¹⁴.

Justamente la sustitución a principios del siglo XX de la «composición» por el «proyecto» para definir el proceso de invención arquitectónica coincidió con el auge de la ingeniería a finales del siglo anterior –considerada por entonces como la aristocracia de las profesiones y había quienes identificaban la palabra «proyecto» con el «progreso» propio de la modernidad– y con la conciencia, ya en plena fiebre vanguardista, de la cuestión estilística como falso problema, identificándola con la composición.

50

Porque el lenguaje de cada época «sucede»¹⁵, sin intervención de los artistas, es por lo que Loos había afirmado que «el estilo de nuestra época lo tenemos ya» y provenía, precisamente de los oficios, del *Baumeister*, y de las características propias de cada material constructivo o de revestimiento (mármol vetado, bronce, maderas nobles o alfombras norteafricanas). Proyectar era entonces *elegir*. En el caso de Loos se trataba –como afirma en el programa redactado para «su» escuela de Arquitectura ya citado– de construir «sobre lo de ayer: del mismo modo como lo de ayer se construyó sobre lo de anteayer»¹⁶ y en ese proceso «elegir» partiendo de los filones de la tradición local, de la antigüedad clásica, y de reconocidos «maestros» como Fischer von Erlach o Karl Friedrich Schinkel¹⁷.

De hecho, Mies van der Rohe fue más allá que Loos porque «revela la naturaleza de este “estilo” –dice Francesco Dal Co– y representa su esencia»¹⁸. Para ello, la Arquitectura debía dejar de ser *Arkitektur* para pasar a ser *Baukunst*, es decir, debía abandonar los estrictos límites de la necesidad y olvidarse de la quimera del arte puro para convertirse en el «Arte de Construir». Pero para conseguirlo era necesaria una actitud que también Dal Co ha descubierto a través de las lecturas y la obra del propio Mies; una actitud de espera, de escucha atenta y de silencio (el mismo silencio que los edificios miesianos hacen posible, para que también sea posible en ellos el pensamiento). Sólo entonces la «idea» se podría revelar¹⁹. Una idea en la que reside la razón de ser de la arquitectura misma.

Pero en ambos casos –tanto en las arquitecturas de Loos como en las de Mies– el hombre está ausente. Sucede que los arquitectos construyen, pero no habitan en aquello que ellos construyen (y recordemos que para Goethe ésa era la tragedia del arquitecto porque «¡cuán a menudo –escribió– no aplica todo su espíritu, toda inclinación, a la obra de crear lugares de los cuales él ha de quedar excluido!»²⁰). En ese preciso momento, pues, construida la casa y creado el lugar, el sistema arquitectónico se muestra en toda su resolución proyectual pero vacío; debe después ser habitado. En la casa Moller, de Loos, el interior casi sagrado integra, también, el mobiliario y los elementos de decoración como simples geometrías arquitectónicas, aunque «es difícil no observar en esos ambientes un extraordinario predominio de lo vacío sobre lo lleno»²¹. El mismo deseo de vacío de la casa Tugendhat de Mies, en la que un mobiliario estricto, inamovible, tanto como los pilares cruciformes de acero o el tabique semicilíndrico de madera, rehuyen cualquier otra presencia.

Ya hemos completado la trilogía: pensar, construir y, por último, habitar. Esa es la lógica final del proyecto y conforma el título del conocido ensayo de Martin Heidegger aunque, en su caso, hay que recordar que las tres palabras no siguen ese orden. Para Heidegger «no habitamos porque hayamos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos»²² (el título del artículo de Vattimo ya citado era: «Habitare viene antes que construir»), por tanto, el proceso que defiende Heidegger se inicia en el Habitar y sólo después procede Construir: es el camino contrario al arquitectónico tradicional. Habitamos «lugares», esto es, espacios dotados de sentido²³, y «construir» es producir esos lugares. «Sólo si somos capaces de habitar –sigue diciendo Heidegger– podremos construir», por tanto, «el construir pertenece al habitar y recibe de ello su esencia». Y al final está el Pensar, el proyecto; un «proyecto de lo posible» que es, también, un pensamiento del habitar.

Pero aún no está todo dicho, porque el problema del proyecto reside en la inevitable intervención del tiempo: «es, en efecto –dice Argan– situándose en el espacio y en el tiempo como la cosa se hace objeto o representación, valor»²⁴. Desde los años setenta, la ciencia de los sistemas irreversibles, ya plenamente establecida en muchas de las teorías generales –sobre todo tras los trabajos, entre otros, del Nobel Ilya Prigogine– afirma que no se puede prever el porvenir, porque éste es «abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad»²⁵. De hecho, dentro de los sistemas entrópicos o irreversibles –como podría serlo el del habitar– la intervención del tiempo es inevitable: es decir que dentro de sistemas inestables e imprevisibles, y porque nuestra información siempre será limitada (como vista, se dice, a través de una ventana muy pequeña) y en todo caso histórica, el tiempo es el gran creador. En este proceso, no hay que olvidar que hoy la entropía no debe sólo identificarse con la producción de desorden, como sucede en la termodinámica clásica, sino más bien con la creación de una dialéctica orden-desorden que permite que estos dos términos aparezcan a la vez pudiéndose hablar ya en este momento del «universo del no-equilibrio» como de un «uni-

verso coherente»²⁶ producto de un nuevo paradigma científico: el de la «autoorganización». Desde aquí, el caos –que debe por supuesto ser siempre entendido como la *norma* en nuestro mundo– «ya no significa un simple barullo, sino más bien una forma extraña de orden»²⁷, que sucederá en el futuro sin poder ser predicho con nuestra intervención.

¿Qué configuración puede tener entonces el «proyecto» bajo esos supuestos? Octavio Paz ha encontrado en la estética japonesa un principio que ha querido trasladar a su propia obra literaria y que propongo sea contemplado en la arquitectura: «la estética japonesa –dice– juega con la idea de lo inacabado y levemente imperfecto. Es como un certificado que da el tiempo a las obras humanas –el certificado de autenticidad– (...) nada está totalmente terminado, siempre debemos dejar algo sin agregar, sin finalizar» entre otras cosas –sigue diciendo– «porque así es la vida»²⁸.

La vida se desarrolla habitando en el mundo; y el lugar donde el hombre habita en su mundo es la casa: «su casa –dice Friedrich Bollnow– se convierte en el centro concreto de su mundo»²⁹, una casa de naturaleza casi humana que puede resistir los embates de la naturaleza porque también sabe soportar el paso del tiempo. Pero la única manera de poder durar es tener una consistencia maleable, adaptable; es para esto último para lo que, además, la casa debe ser «inacabada e imperfecta». Sólo en ese momento se estará ante una casa real, porque se habrá proyectado desde lo «próximo», lo posible y lo cotidiano³⁰; porque para ello se habrá circulado dentro de los *límites*. □

52

NOTAS

¹ Massimo Cacciari: «Progetto», en *Laboratorio Politico*, 2, 1981. Traducción de Oscar Naranjo, Dpto. de Arte, Ciudad y Territorio, Universidad de Las Palmas de G. C.

² Gianni Vattimo: «Abitare viene prima di costruire», en *Casabella* 485, nov. 1982, pp. 48-49.

³ Defender el proyecto como tarea hermenéutica implica que éste se configura, sobre todo, como tarea de «comprensión», por tanto, como un diálogo entre el proyectista y el mundo.

⁴ Franco Rella: «I sentieri del possibile», en *Casabella* 486, dic. 1982. La posibilidad del proyecto –afirma Rella– es la misma posibilidad del lenguaje. El paralelo entre lenguaje y ciudad que cita Rella, lo toma de Ludwig Wittgenstein: «Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad... y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos...», en *Investigaciones filosóficas* (1953), Crítica, Barcelona, 1988, p. 31.

⁵ Massimo Cacciari: «Un ordine che esclude la legge», en *Casabella* 498-499, p. 15. Ver también Ezio Manzoni: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ed., Madrid, 1992; aquí Manzoni propone una tercera vía del proyecto (más allá del diseñador-demiurgo y del diseñador-investigador de formas) «que pasa a través de elecciones parciales, que más que respuestas precisas y universalmente válidas propone una actitud intelectual que considera cada proyecto-producto como lo que es, es decir como un componente modesto en un escenario más amplio», p. 73.

⁶ Giulio Carlo Argan: «La crisis del progetto», en E. Mucci (a cura di): *Il potere degli impotenti*, Dedalo, Bari, 1984, p. 11.

⁷ Karl Kraus: «Rede am Grab», 1933, cit. en Benedetto Gravagnuolo: *Adolf Loos*, Nerea, Madrid, 1988, p. 18.

⁸ *Das Andere* conoció dos números, escritos enteramente por Adolf Loos en 1903. Han sido traducidos y publicados en facsímil en *Carrer de la Ciutat* 9-10, enero 1980, pp. 13-49.

⁹ Adolf Loos: «Reglas para el que construye en las montañas» (1913), en *Ornamento y delito y otros escritos*, G. Gili, Barcelona, 1972, p. 232. Ver también «El arte popular» (1014) en Idem, pp. 233-239 y «Mi Escuela de Arquitectura» (1913) en pp. 247-249.

¹⁰ A. Loos: «El arte popular» cit. p. 239.

¹¹ «Todo está pensado, inventado, compuesto y plasmado en el espacio», dirá Arnold Schönberg ante una obra de Loos en «Adolf Loos, zum 60. Geburtstag, am 10», 1930, cit. en B. Gravagnuolo: *op. cit.*, p. 19.

¹² Daniel Defoe: *Sul Progetto* (1697), Electra, Milano, 1983. Ver la Introducción de Tomás Maldonado: «Defoe e la progettualità» pp. 7-12. Sobre la obra de Mercier *L'an 2440*, publicada en Amsterdam en 1770— ver John Bury: *La idea del progreso*. Alianza, Madrid, 1971, pp. 178 y sig. Nótese la coincidencia entre el uso del término «proyecto» y el nacimiento de la idea de «progreso» en el siglo XVIII.

¹³ A. C. Quatremère de Quincy: Voz «Progetto» en el Tomo III de la *Enciclopedia Methodique, Architecture*, de 1825. *Dizionario storico di Architettura*, Marsilio, Venezia, 1985, p. 240. Y sigue diciendo: «De los más famosos arquitectos que han levantado edificios, incluso grandiosos, en los siglos XV, XVI y XVII, no hay más que unos pocos dibujos bien alejados de tener la extensión, la finura de ejecución, y la importancia que se ve poner a los nuestros en la escuela por parte de alumnos mediocres». Y dice en la voz «Disegnare»: «Creemos que este arte (dibujar la arquitectura) se ha ampliado o perfeccionado en razón inversa del número de trabajos y edificios que se hacen», p. 191.

¹⁴ Voz «Composizione» (publicada ya en el II Tomo, 1.^a parte, de la *Enciclopedia Methodique* 1801) en Idem, p. 165.

¹⁵ «Lo decisivo sucede irremediabilmente» fue el aforismo de Nietzsche con que Loos encabezó su recopilación de artículos *Trozdem* (1931)— publicados entre 1900 y 1930.

¹⁶ A. Loos: «Mi Escuela de Arquitectura» cit., p. 248.

¹⁷ A. Loos: «Arquitectura» (1910) en *Ornamento y delito y otros escritos*, cit., p. 231.

¹⁸ Francesco Dal Co: «Perfección». La Cultura de Mies a Través de sus Notas y Escritos» en AA.VV.: *Mies van der Rohe: Su Arquitectura y sus Discípulos*, MOPU, Madrid, 1987, p. 87.

¹⁹ Idem, pp. 88 y sig.

²⁰ J. W. Goethe: «Diario de Otilia» de *Las afinidades electivas*. Parte II, Cap. III, en las *Obras Completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1987, p. 839.

²¹ B. Gravagnuolo: *Op. cit.*, p. 198.

²² Martín Heidegger: «Bauen Wohnen Denken» (1954), trad. ital.: «Costruire Abitare Pensare» en *Lotus* 9, feb. 1975, p. 39.

²³ En el «lugar» —dice Heidegger—, cielo, tierra, dioses y humanos «se pertenecen recíprocamente». Idem, p. 42.

²⁴ Giulio Carlo Argan: «Proyecto y destino» (1964) en *Proyecto y destino*, Nueva Visión, Buenos Aires, p. 20. Véase éstas dos citas de Franco Purini: «La noción de tiempo subyace totalmente en la del proyecto» y «El proyecto es la organización en el tiempo de una serie de operaciones coordinadas entre ellas para lograr un resultado» en «El proyecto» de *La arquitectura didáctica*, Lib. Yerba y otras eds., Valencia, 1984, p. 58.

²⁵ Ilya Prigogine: *El nacimiento del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 98. Giulio Carlo ARGAN en *op. cit.*, refiriéndose al plan urbanístico, afirma: «Es, en efecto, muy improbable que el plano hecho hoy sirva para el futuro, pero es cierto que el plano hecho para el futuro sirve para vivir hoy: la obra del urbanista que hace un plano no es de efecto retardado, es toda para el presente», p. 50.

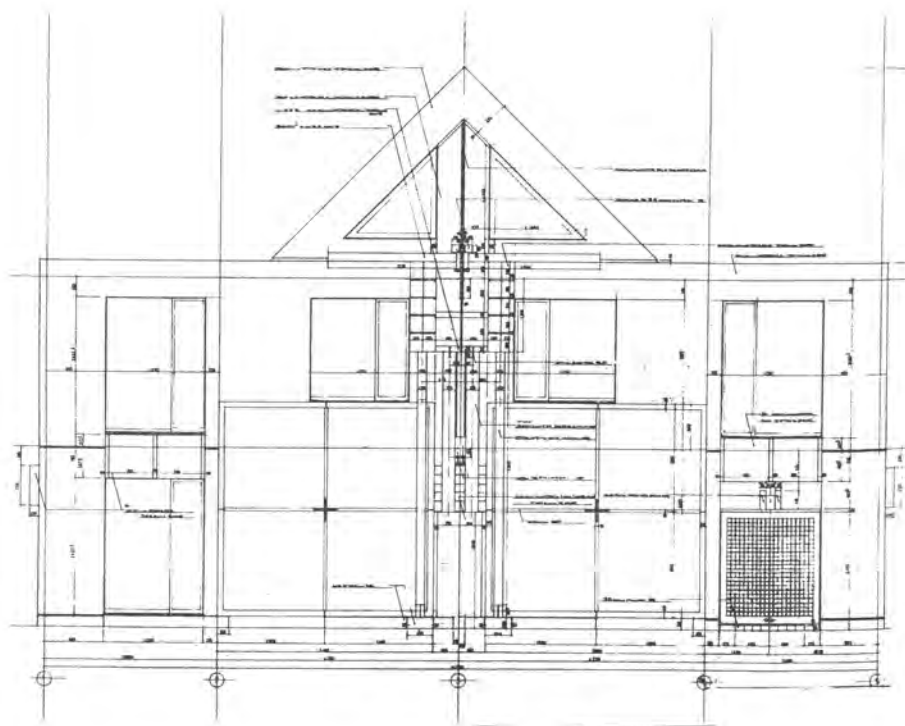
²⁶ Prigogine comenta cómo «clásicamente se asociaba el orden al equilibrio (el caso de los cristales) y el desorden al no-equilibrio (el caso de las turbulencias)», cuando hoy se sabe ya que «la turbulencia es un fenómeno altamente estructurado, en el cual millones y millones de partículas se insertan en un movimiento extremadamente coherente». *Ibíd.*, p. 49.

²⁷ Ver el Capítulo I de Peter Coveney y Roger Highfield: *La flecha del tiempo*, Plaza & Janés, Barcelona, 1992.

²⁸ Octavio Paz: «Oriente, Imagen, Eros» en *Pasión crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 178-179. Algo de esto hay en la imagen que da el Tao de la estancia como vacío, por tanto, como lugar donde todo es posible, capaz de contener todo. De este vacío surgen las formas y en él es posible el movimiento: el tiempo. Ver el análisis de este tema en Lao-Tse, en Dino Formaggio: *Estética, tempo, progetto*, CLUP, Milán, 1990, p. 96.

²⁹ Friedrich Bollnow: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969, p. 117.

³⁰ Ver Franco Rella: *op. cit.*



INVESTIGACION HISTORICA Y PROYECTO DE RESTAURACION

Antoni González Moreno-Navarro

En la restauración objetivada, el conocimiento histórico –como materia y como disciplina– tiene un papel esencial, tanto en las intervenciones de «mimetismo científico» como en las aportaciones creativas de nueva arquitectura diacrónica. Es necesario, sin embargo, cambiar algunas mentalidades y métodos de trabajo por parte de historiadores y arquitectos.

CADA día se insiste más en la necesidad de metodizar la disciplina de la restauración monumental con el fin de objetivarla, de darle un carácter más objetivo¹. Se pretende con ello evitar o reducir las consecuencias negativas de los factores subjetivos inherentes a su propia historicidad: los de carácter colectivo (las mentalidades o actitudes socio-culturales) y los de carácter personal, propios de actividades en las que intervienen la reflexión y la creatividad individuales. La aplicación rigurosa de un *método* es la mejor garantía de que la subjetividad inevitable no se convierta en una indeseable arbitrariedad.

El método se basa en un principio fundamental: la necesidad de *objetivar los fines* y los *medios* de cada acto restauratorio, mediante la adecuación, en función de sus circunstancias (socio-culturales, económicas, etc.), de unos fines y medios genéricos preestablecidos.

Entendiendo siempre que el objetivo genérico de la restauración es proteger (no necesariamente como sinónimo de preservar o conservar, sino de patrocinar, favorecer, alentar) el triple carácter (documental, arquitectónico y significativo) del monumento, y que el fin último de cada actuación no es tanto acrecentar el monumento, como garantizar que su entorno humano pueda obtener un beneficio de esa acción en él.

El método pretende también garantizar que en cada acto restauratorio los fines y los medios se definan en el orden que les corresponde, es decir, *los medios en función de los fines*, no al revés; en cuanto a los objetivos, que se satisfagan no sólo los más inmediatos o más evidentes para quien promueve la actuación, sino también los que se determinan desde la propia *disciplina*; y, por último, respecto de los medios (considerando como tales las técnicas

analíticas, las terapéuticas, y los criterios, conceptuales y proyectivos), que se elijan en función, no de su existencia o su accesibilidad, o de apriorismos ideológicos, sino de su necesidad, idoneidad y eficacia reales.

Las dos fases esenciales del método de la restauración monumental derivado de estos principios, son el *conocimiento* y la *intervención*. La primera, entendida como el conjunto de operaciones encaminadas a conocer la compleja naturaleza del monumento y su entorno, así como las diversas circunstancias que le rodean en el momento de programar la actuación. La segunda, la intervención, definida como la voluntaria y programada acción sobre la materialidad del monumento con la intención de garantizar la asunción de los objetivos previamente definidos².

56 La lectura previa del monumento

Ya empieza a ser comúnmente admitido que, salvo en caso de extrema perentoriedad, conocer el monumento, su entorno y sus circunstancias es prioritario en el tiempo a la intervención. Hay menos unanimidad respecto al alcance de esa «lectura previa» del monumento y, menos aún, respecto de la utilización posterior de sus resultados. Existe entre algunos profesionales la incertidumbre respecto de si la lectura previa es un *gesto culturalista* –inevitable, en todo caso, por haber arraigado como hábito en la disciplina– o si, ciertamente, se trata de un eslabón indefectible y trascendente de un *proceso metodológico*.

En cuanto al contenido, para quienes consideren aisladamente la materialidad del monumento (es decir, que lo entienden y analizan

como *objeto construido descontextualizado* históricamente), esta lectura sólo resultaría imprescindible en referencia a los aspectos físicos, patológicos y de uso. Desde una óptica no menos miope, la lectura previa podría circunscribirse a los aspectos históricos o artísticos del monumento.

Respecto de la influencia de la lectura previa en el planteamiento conceptual y proyectual de la intervención posterior, normalmente se acepta sin recelo cuando se trata de la *lectura físico-constructiva*, por haberse realizado precisamente con ese fin. Resulta generalmente más difícil de enjuiciar la influencia de la lectura previa referida a los *aspectos históricos*, siendo evidente una divergencia notable de criterios entre quienes sostienen que, casi siempre, los datos obtenidos sobre el pasado del monumento constituyen un dictado de obligado cumplimiento por el proyectista de la intervención posterior y quienes creen que éste tiene total libertad al diseñar o que, en todo caso, debe aceptar esos datos como simples sugerencias.

En la restauración objetivada, el conocimiento previo debe entenderse referido al conjunto de aspectos históricos, artísticos, constructivos, arquitectónicos y emblemáticos o significativos del monumento –dada la posible interrelación entre las respuestas que cada lectura pudiera exigir–, y es esencial para plantear todos los objetivos, para garantizar la eficacia de la intervención posterior e incluso para determinar los criterios generales de ésta. (La restauración no es «conservadora», «crítica» o «creativa» en función de la escuela o doctrina que profesa el restaurador, sino en función de esos objetivos definidos a partir del conocimiento).

Este artículo pretende reflexionar sobre el papel que juega en ambas fases, conocimiento e intervención, un aspecto de esa lectura previa: la *investigación histórica*, tanto el proceso en sí —por ser uno de los medios esenciales del conocimiento— como sus resultados, en cuanto afectan al planteamiento proyectual de la intervención.

El papel del conocimiento histórico

Es incuestionable que la historia —no entendida ahora como conjunto de sucesos del pasado ni como la disciplina que los estudia y narra, sino como la conciencia colectiva de ese pasado— juega en la restauración monumental un papel decisivo. Si la historia es la memoria colectiva, la restauración es la *resignificación* permanente de esta memoria plasmada en el patrimonio arquitectónico.

Es consecuente, por lo tanto, que, desde un punto de vista metodológico, exista una estrecha relación de la restauración con la historia (entendida, ahora sí, como disciplina). La irrenunciable condición del monumento como *documento histórico* hace que su lectura desde el análisis histórico sea imprescindible para su conocimiento profundo, y fundamental para plantear la intervención en él³. La Carta de Venecia, el veterano documento aún moralmente vigente, proclamó esa necesaria relación en su artículo noveno: «*Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio archeologico e storico del monumento*»⁴.

No obstante, en el planteamiento de los trabajos y estudios que han de conducirnos al conocimiento histórico del monumento hay dos aspectos que deben tenerse muy en cuenta. En

primer lugar, que este conocimiento no es únicamente subsidiario de la intervención posterior, sino que tiene objetivos propios. Y en segundo lugar, que tanto unos como otros, esos objetivos deben definirse y acotarse desde la óptica de los fines globales de la actuación y desde la valoración sensata de los recursos.

Ya dije antes que objetivar la restauración persigue que no se orillen los fines que se fijan desde la propia disciplina, aunque sean ajenos a la intervención. Uno de éstos es garantizar la plena *protección* (como sinónimo de explotación, en este caso) del aspecto documental del monumento. Por ello, conviene aprovechar el momento histórico excepcional que para todo monumento supone su restauración (con la acumulación de recursos económicos, técnicos y profesionales impensables en otro momento) para obtener una información cuyo interés puede trascender al propio monumento (y a la intervención en él) y extenderse a la historia del territorio y de la colectividad. Dedicar una parte del presupuesto de toda actuación en un monumento para profundizar en el conocimiento de éste —aunque no sea estrictamente necesario para proyectar después— es un deber ético-científico que todos los profesionales de la restauración deben asumir conscientemente, especialmente los que tienen la responsabilidad de distribuir los recursos disponibles.

No desaprovechar esta ocasión es especialmente importante en lo referente al análisis material del monumento, ya que este tipo de estudios es el más difícil de programar al margen de un proceso restaurador. Por otra parte, constituye una ineludible medida cautelar, ya que en el proceso de intervención posterior pueden

echarse a perder datos históricos que guarda el monumento en su materialidad, no sólo objetos, sino grafitos, montañas, policromías casi perdidas, huellas antrópicas, deformaciones constructivas o casi invisibles fisuras, etc., que pueden constituir una información valiosísima sobre el monumento o su entorno.

Pero, inmediatamente, es necesario insistir en la necesidad de valorar estos objetivos y programar estos estudios desde una óptica global, no únicamente desde los intereses de los propios estudios. El alcance y las prioridades del objetivo general de la actuación, la amplitud de la intervención posterior a la lectura previa, los recursos disponibles, han de condicionar el desarrollo de estos estudios analíticos. No debe ocurrir, como en ocasiones acontece, que se invierta en análisis más que en soluciones.

58

Conocimiento histórico y proyecto

Ya se ha apuntado que en la restauración objetivada se considera que el conocimiento del monumento puede tener siempre, en mayor o menor grado, una influencia en las soluciones proyectuales. Desdeñar las lecciones que el monumento nos suministra (no sólo históricas y formales, sino también tipológicas, constructivas, de adaptación al medio, de relación con los usuarios, etc.), repercute indefectiblemente en contra de la eficacia de la actuación.

Respecto al uso para el proyecto de los resultados de la investigación histórica, puede variar, sin embargo, en función del criterio de intervención que finalmente se haya adoptado, criterio que a su vez puede variar —al menos en aspectos parciales— en función de los propios resultados de la investigación.

El criterio general de intervención, normalmente, viene propiciado, más que por el resultado de la lectura previa, por los objetivos generales de la intervención, sobre todo, por las necesidades del entorno humano que deben satisfacerse. (No se renuncia a una reutilización colectiva de un monumento para plantear una *reconstrucción mimética* que la imposibilite, sólo por el hecho de haber encontrado documentación fidedigna del estado anterior del monumento.) Pero los criterios para resolver determinados aspectos parciales de la intervención sí pueden verse afectados por el resultado de la investigación. (La existencia de información cierta sobre algunos episodios puede sugerir su recuperación mimética, aunque el criterio general sea otro.)

En general, para analizar esa diversa influencia proyectual del resultado de la investigación histórica, cabría distinguir las intervenciones (o episodios parciales de ellas) en las que el criterio finalmente adoptado es la recuperación de arquitecturas perdidas o desfiguradas mediante mimetismos o mediante analogías, de aquellas en las que la problemática planteada obliga o sugiere al proyectista una intervención sin fidelidades formales ni estilísticas hacia el pasado.

El primer caso es propio de la intervención en arquitecturas testimoniales, es decir, aquellas arquitecturas que por su antigüedad o singularidad tipológica, o por razones didácticas o sentimentales, su conservación y restauración se justifica únicamente por su condición de *testimonio* del pasado y se recuperan o conservan como tales testimonios. En estas oca-

siones, el conocimiento histórico no sólo es absolutamente imprescindible en la lectura previa, sino que impone las pautas proyectuales globales de la intervención posterior⁵.

El segundo caso es hoy mucho más frecuente, al tener las actuaciones casi siempre una *finalidad reutilizadora* que obliga a transformaciones o adaptaciones del monumento. Los criterios derivados de esta actitud, sin embargo —aunque resulte paradójico—, son más cercanos al concepto más tradicional de actuación en la arquitectura preexistente, que fue siempre más propicio a la *diacronía* —la suma de arquitecturas con valores expresivos propios— que al mimetismo.

Antoni Gaudí, a propósito de su intervención en la Seo de Mallorca, dijo a principios de siglo: «Hagamos arquitectura sin arqueología: ...no debemos copiar las formas, sino estar en condición de producirlas dentro de un determinado carácter, poseyendo su espíritu»⁶. También por aquellas fechas el restaurador catalán Jeroni Martorell afirmó: «En cada hora se ha de hablar el lenguaje artístico propio. Mientras la construcción en sí dé suficientes datos para completarla según el espíritu de los que en otro tiempo la hicieron, mientras la arqueología con casos similares nos ilustre, sigamos sus indicaciones, pero si no, entonces vale más hacer arte moderno, adaptando al espíritu de hoy el estilo —si a más no nos atrevemos— o creando nuevas formas si Dios nos hubiera favorecido con inspiración para hacerlo»⁷.

En estos casos en que, siguiendo a los maestros, renunciamos a recuperaciones miméticas o analógicas en aras de un criterio más creati-

vo, evidentemente, la información histórica no dicta las soluciones proyectuales. Pero puede ser de gran utilidad para ayudarnos a diseñar las nuevas soluciones «adaptando al espíritu de hoy el estilo... o creando formas... dentro de un determinado carácter, poseyendo su espíritu».

La fiabilidad del análisis histórico

En todos los casos, sin embargo, es lícito plantear la duda razonable sobre si el desarrollo actual de algunos conocimientos históricos, el nivel de las facultades universitarias donde se forjan los historiadores y el ejercicio profesional posterior de éstos permiten albergar esperanzas de que las pautas que han de recibir los proyectistas tengan suficiente credibilidad.

Es evidente que toda generalización es peligrosa e injusta y que esa fiabilidad variará mucho en función del entorno cultural, incluso de las personas que actúan en cada caso. Como también según a qué rama del conocimiento histórico nos refiramos.

Desde hace bastantes años, la arqueología, entendida como análisis estratigráfico de todo el monumento —subsuelo, cubiertas, espacios cerrados, alzados o paramentos, etc.—, y el conjunto de ciencias concurrentes (paleografía, estudio de fuentes documentales, ceramología, antropología física, palinología, numismática, dendrocronología, etc.) ha alcanzado un elevado grado de eficacia en cuanto al conocimiento del monumento que se persigue en la primera fase de la restauración monumental.

Los riesgos, en este caso, no están en la propia ciencia, sino en su práctica. En primer lugar, porque aunque la arqueología sea una ciencia con grado de fiabilidad muy alto, no tienen por qué serlo —como ocurre en todas las disciplinas— todos los profesionales que la ejercen. Y lo cierto es que la extensión de la arqueología aplicada a la restauración no se ha visto correspondida en las facultades universitarias con una ampliación de las enseñanzas.

60

En segundo lugar, porque el propio prestigio de la disciplina ha inducido en ocasiones a convertir los trabajos arqueológicos en sí mismos como objetivo de la restauración, más que como medio o mecanismo de ésta. Esta pretendida «autonomía» y protagonismo del método arqueológico ha producido en ocasiones desequilibrios presupuestarios entre la fase de análisis y la de intervención y, en el terreno teórico, ha propiciado dislates como afirmar que «la ruptura del enmarañamiento teórico y metodológico que ha rodeado la historia de la restauración ha venido del mundo de la arqueología...» o que «el método de análisis estratigráfico se ha situado en el centro de la discusión sobre la restauración monumental...»⁸, una grave confusión entre medios y fines, cuando parece evidente que la definición conceptual de la restauración, no puede plantearse a partir de sus medios sino de sus fines y el análisis estratigráfico no deja de ser sino un mero medio.

En el caso de otras ramas del análisis histórico, como la historia del arte o de la construcción (siempre desde la óptica de su aplicación a la restauración monumental), son aún sus

planteamientos más elementales los que dificultan su utilidad, como he tenido ocasión de comprobar en las restauraciones de carácter estrictamente testimonial que he tenido la responsabilidad de dirigir⁹.

El análisis del papel que juegan los estudios de historia del arte en la restauración, y la reivindicación del papel de los profesionales correspondientes, son hechos recientes. Los simposios sobre historia y restauración celebrados en 1983 en Roma¹⁰ y en 1984 en Vic¹¹ iniciaron la discusión desde una plataforma pluridisciplinar. La incorporación de esos profesionales a los equipos interdisciplinarios de la restauración monumental, continúa, sin embargo, siendo lenta y problemática: «... por haber permanecido hasta ahora más vinculados a la investigación de tipo académico... y por tener que enfrentarnos a una actividad para la que los estudios de nuestras facultades no capacitan específicamente, los historiadores del arte implicados (en la restauración) hemos tenido que enfrentarnos a una reflexión autodidacta y aislada...»¹².

Las informaciones, teorías y criterios que puede aportar la historia del arte, por lo tanto, deben deducirse aún casi siempre de trabajos generales, pocas veces escritos con la perspectiva de la restauración y, por consiguiente, con pocas posibilidades de ser realmente útiles. Es difícil encontrar en esos trabajos datos sobre materiales constructivos (pavimentos, cerramientos, revestimientos, morteros, etc.) de edificios en particular y, a menudo, poco se dice también de los ambientes o del uso de los espacios, aspectos fundamentales todos ellos para poder enfocar

con rigor la restauración, especialmente la de carácter testimonial.

Las opiniones de algunos historiadores permiten albergar esperanzas respecto de una colaboración eficaz de estos profesionales en el futuro, tanto en la aportación de informaciones sobre los aspectos materiales del monumento como el conocimiento global que ha de permitir el enfoque genérico de la restauración: «... La labor más importante del historiador del arte radica en intentar salvar la distancia establecida por el devenir histórico para comprender el hecho artístico, el Monumento, en este caso, en su globalidad...»¹³. «No podemos comprender el valor y el sentido del patrimonio histórico si no entendemos, aunque sea mínimamente, a los hombres que lo crearon y proyectaron, que realizaron el encargo, si no nos acercamos a su universo mental, a sus creencias, temores, condiciones económicas y culturales, a su vida, en fin. Por esta razón, en la recuperación del Patrimonio la labor de los historiadores del arte y arqueólogos debe ir más allá de la simple observación y del análisis material de los restos, para preocuparse por sus condiciones de creación y evolución.»¹⁴

Falta también, a mi juicio, que los historiadores asuman un papel importante, desdibujado hasta ahora debido a esos planteamientos deficitarios. Se trata de la crónica de la actuación. *Toda restauración es historia de la transformación del monumento y, por tanto, historia del monumento*: el inventario de lo que desaparece, cambia o se incorpora en el proceso restaurador (de la fábrica, el mobiliario o las artes aplicadas), y los crite-

rios que han aconsejado una u otra solución proyectual, son datos que forman parte de esa historia del monumento, una historia sin solución de continuidad que se inició con la colaboración de la primera piedra en tiempos remotos y que el historiador no puede marginar.

A modo de conclusión

Para mejorar la eficacia del conocimiento histórico en las dos fases esenciales de la restauración monumental, debe adaptarse la enseñanza universitaria de las diversas ramas del análisis histórico, proporcionando elementos metodológicos para esa aplicación concreta, incluso favoreciendo la aparición de nuevas especialidades, como la historia de la construcción, que poco tiene que ver, al menos en estos momentos, con la historia del arte.

Y deberían también mejorarse las condiciones de colaboración entre los profesionales de las diversas ramas del análisis histórico, en un plano de mayor igualdad (sin predominios de una rama sobre las demás, como ocurre a menudo ahora con la arqueología). Así como mejorar el tipo de la relación de todos los profesionales de la historia con los equipos pluridisciplinarios de la restauración monumental, a partir del mutuo conocimiento y respeto metodológico (el arquitecto debe conocer, valorar y respetar el conocimiento histórico y los métodos científicos que le son propios, tanto como el historiador debe conocer, valorar y respetar el método y los criterios de proyecto que corresponden al arquitecto). □

NOTAS:

¹ A. González, «En búsqueda de la Restauración Objetiva», en *Com i per a qui restaurem. Memòria 1985-1989* del Servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona, Barcelona, 1990.

² En este texto se utiliza la palabra intervención como sinónimo de «actuación», acepción ésta que preferimos reservar para el conjunto de las dos fases de la acción. Nada tiene que ver aquí, por lo tanto, la palabra «intervención» con el sentido que tantas veces se le dio en la pasada década, es decir, como sinónimo de una determinada forma de actuar sobre el monumento, especialmente para significar una conducta alejada de las atribuidas a los por entonces desprestigiados «restauradores».

³ A. González, «Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico (El monumento como documento y como objeto arquitectónico)», *Fragments*, n. 6, Madrid, 1985.

⁴ «Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti», Venecia, del 25 al 31 de mayo de 1964.

⁵ A. González, «Especificidad y dificultad de la restauración de la arquitectura testimonial», en *Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X*, Quaderns Científics i Tècnics, n. 4, Diputación de Barcelona, Barcelona, 1992.

62

⁶ Citado en Bergós Massó, Joan. *Gaudí, l'home i l'obra*. Editorial Aymà. Barcelona, 1953. Gaudí utiliza aquí el término arqueología, no refiriéndose a la disciplina histórica, sino como sinónimo de arqueologismo, expresión no recogida por los diccionarios, pero de empleo común, que identifica la restauración de monumento con la imitación acrítica de los estilos antiguos.

⁷ «Conservación y catalogación de monumentos», ponencia presentada en el «I Congrés d'Art Cristià a Catalunya», Sant Cugat del Vallés, 28 de octubre de 1913. Texto inédito. Citado en A. González, «Jeroni Martorell i Terrats (1876-1951): teoría y práctica de la restauración

monumental en Cataluña en la primera mitad del siglo XX», *Actas del Seminario sobre Teoría e historia de la restauración en España, 1900-1936*, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Valencia, junio de 1994.

⁸ «Leer el documento construido», monográfico de *Informes de la Construcción*, n. 435, Instituto Eduardo Torroja, Madrid, enero/febrero de 1995, p. 17.

⁹ A. González, «Història de l'Art i restauració monumental. Algunes reflexions a propòsit de Sant Quirze de Pedret», en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, diciembre de 1995.

¹⁰ Roma, 12-14 de octubre de 1983, XXI Congresso di Storia dell'Architettura, sobre «Storia e Restauro dell'Architettura». Actas publicadas en G. Spagnesi (ed.), *Storia e restauro dell'architettura. Proposte di metodo*. Roma, 1984.

¹¹ Vic (Barcelona), del 12 al 14 de diciembre de 1984, «Història i arquitectura. La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments», organizado por el Servicio de Monumentos de la Diputación de Barcelona. Actas publicadas en A. González (ed.), *Història i Arquitectura. Memòria 1984 del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments*, Barcelona, 1986.

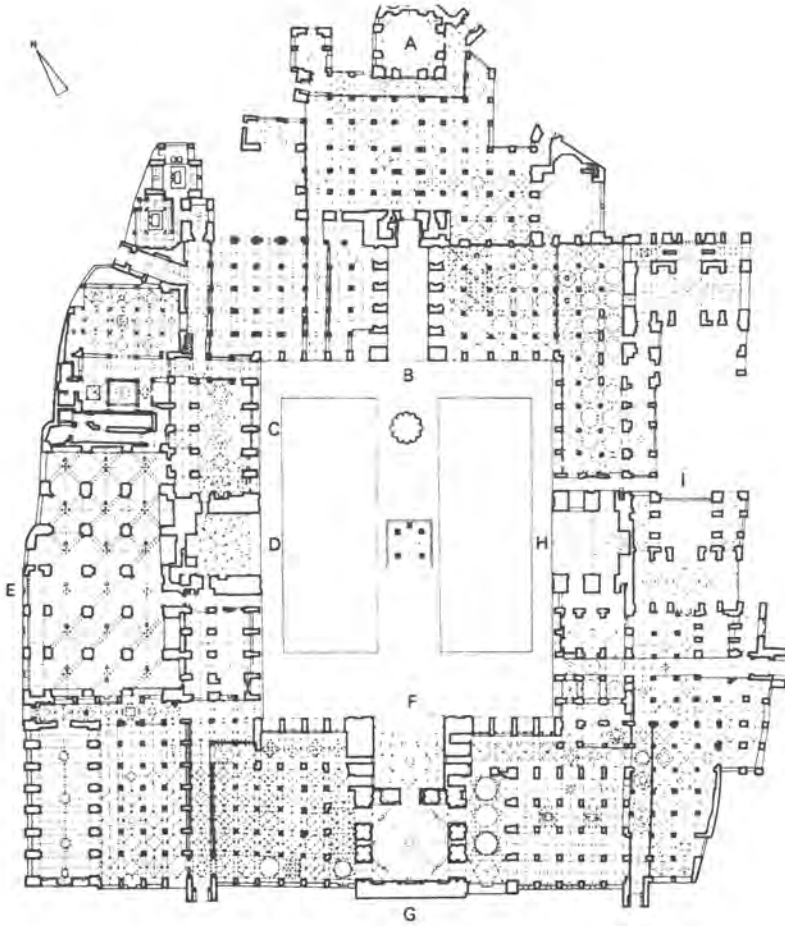
¹² M. P. García Cuetos, «El historiador del arte en los procesos de intervención en el patrimonio. Reflexiones desde la experiencia profesional», en *Actas de las Jornadas nacionales Historia del Arte y bienes culturales*, (CEHA), Cádiz, junio de 1992.

¹³ *Cit. supra*. n. 12.

¹⁴ G. Adán, R. Alonso Alvarez, M. P. García Cuetos, «El papel de arqueólogos e historiadores del arte en la investigación y recuperación del patrimonio. Labor multidisciplinar y cuestiones metodológicas», en *Actas de las primeras jornadas sobre patrimonio, Priego (Córdoba)*, Universidad de Córdoba, 1992.

LA CONSERVACION DE LA CIUDAD Y DE LA ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO

Javier Rivera Blanco



Mezquita del Viernes en Ispahan (Irán). Construida entre 1703 y 1800.

La arquitectura del Movimiento Moderno forma ya parte del patrimonio histórico. Esa edificación portadora de los significados de la modernidad en que se ha concebido ha de ser hoy objeto de estudio. Puestos en relieve sus valores técnicos y estéticos, así como su problemática actual ha de ser instancia de conservación y revalorización en el ámbito profesional y social.

EN el desarrollo de la postmodernidad la etapa del Movimiento Moderno ha sido asumida como un período clásico de la historia de la humanidad. De esta manera, sus producciones han pasado a convertirse en parte del acervo cultural, en patrimonio construido de la ciudad. Ya advertía de estos posibles sucesos Alois Riegl en 1903 cuando afirmaba: «Lo que hoy es moderno y se presenta en su encerrada individualidad según las leyes de toda creación, se irá convirtiendo paulatinamente en monumento y ocupando el vacío que las fuerzas naturales imperantes en el tiempo irán creando en el patrimonio monumental heredado»¹.

Con el paso del tiempo y de las distintas corrientes de pensamiento y estéticas la arquitectura del Movimiento Moderno ha ido adquiriendo diversos valores patrimoniales que no es preciso olvidar ya. Aunque arquitectura de un pasado reciente, forma parte ya de cierta antigüedad, con lo que ha adquirido ya caracteres de vetustez, por lo que empieza a sentirse la necesidad de conservar sus testimonios más notables. Junto a este valor otros importantes son sus valías estéticas intrínsecas y su valor artístico-arquitectónico específico, como arquitectura perteneciente a una corriente estética concreta. Además, pueden encontrarse también en el Movimiento Moderno otras aportaciones especiales, tales como de innovación tecnológica, precocidad estética y estilística, trascendencia histórica, etc.

La concepción de la arquitectura del Movimiento Moderno como nuevo monumento, como monumento de la modernidad, estaba en la mentalidad de la mayoría de sus protagonistas

en sus orígenes. En el centro de Europa se plantea ya a primeros del siglo XX, en la escuela de Viena y en Alemania, a través de textos de Worringer, del citado Riegl o más concretamente de Walter Gropius, quien, en 1911, hace notar ya la monumentalidad de las nuevas arquitecturas, como de las fabriles, fecha en la que publica *Monumentale Kunst un Industriebau*, conferencia impartida en el Folkwang Museum de Hagen. En 1913 publicará *Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst*. Paralelamente se desarrollan en Norteamérica filosofías similares exaltando la arquitectura industrial americana; así lo expresa Frank Lloyd Wright². En los años veinte se incorpora a este nuevo pensamiento Le Corbusier con sus trabajos y especialmente con *Vers une architecture*³, en que llega a comparar los nuevos monumentos de la modernidad -fábricas, automóviles, paquebotes, etc.- con los monumentos históricos, como Nôtre Dame de Paris, las pirámides de Egipto, Santa Sofía o los templos griegos y romanos, en un proceso de interpretación y valoración que ha puesto de relieve Reyner Banham⁴.

El reconocimiento de estas arquitecturas como patrimonio monumental desde la conciencia colectiva es un hecho relativamente reciente. En los países anglosajones surgió después de la Segunda Guerra Mundial, en que las fábricas y arquitecturas del Movimiento Moderno adquirieron rápido valor y se planteó su recuperación con vistas a la llegada de la III Revolución Industrial que convertiría a muchos de estos edificios en obsoletos, en contenedores vacíos y abandonados. En los países latinos ha sido más lenta y compleja esta concienciación. Francia conoció importantes revulsivos y debates cuando comenzaron a destruirse algunas de

sus arquitecturas modernas y fabriles más notables. Así ocurrió con la demolición de Les Halles o del Barrio de los Estados Unidos en Lyon (obra de Tony Garnier), que provocaron una intensa discusión en torno a la desaparición o no de estos importantes ejemplos de arquitecturas recientes.

Desde entonces se inició un trascendente debate sobre la necesidad de revalorizar estas arquitecturas. Se celebró un importante congreso en el convento de la Tourette —obra de Le Corbusier— auspiciado por el propio gobierno galo en el año de 1987⁵ en el que se centraron las problemáticas y características que acuciaban a este tipo de tutela arquitectónica. Fue la antesala para la celebración de otras muchas reuniones hasta la más reciente verificada en Caracas (Venezuela) en 1994⁶. Paralelamente las arquitecturas fabriles también han ido ascendiendo en la concienciación de sus valores patrimoniales llegando hasta la primera declaración como Patrimonio de la Humanidad en 1995 de la siderúrgica de Völklingen (Alemania).

En todos estos convenios de especialistas se ha puesto de relieve el peligro en que se encuentran estas manifestaciones arquitectónicas. En unos casos están abocadas a su desaparición por hallarse en zonas de las ciudades de alto interés para los especuladores urbanistas y por la presión inmobiliaria, en otras, por hallarse en zonas suburbanas, donde se deterioran rápidamente al encontrarse en «ghetos» marginales, al haberse convertido en fábricas o edificios obsoletos o al haberse degradado por diversas causas y, generalmente, por encontrarse en barrios también de entorno social deficiente y degradado.

La del siglo XX es una arquitectura con unas características especiales respecto a la de otras épocas. Su cantidad y el tamaño de los edificios la convierten en molesta, pues por un lado es indestructible por sus sistemas estructurales que le confieren un cierto sentido de permanencia, pero por otro es enormemente degradable por la pobreza de sus materiales y por las técnicas experimentales usadas en ellas en la primera mitad del siglo (que conllevaron defectos y taras como la aluminosis, hormigones porosos, oxidación de hierros, alteración de superficies, etc.). Además han sufrido como ninguna otra arquitectura deficiencias de control, mínimos o inexistentes mantenimientos, toda clase de negligencias en los usos o carencia de interés en una conservación mínima.

Todavía se argumenta que estas obras deben destruirse porque limitan el crecimiento de la ciudad al haberse ubicado en los suburbios, hoy rebasados por las expansiones urbanas y edilicias, que deben demolerse porque son edificios obsoletos al haber perdido su función originaria por la transformación de los sistemas de producción, que son simples máquinas de vivir o fabricar, contenedores neutros de cajón, y tampoco faltan entre sus enemigos los formalistas, fachadistas y esteticistas restringidos que las acusan de ser construcciones no artísticas, pues sólo encuentran en ellas atención a la satisfacción de necesidades primarias como la funcionalidad y la economía.

Afortunadamente otros sectores han descubierto en las arquitecturas fabriles y modernas valores estéticos como la simple belleza de los volúmenes puros, la contención del ornamento o la grandeza de las superficies vacías y

desnudas, además de las ya aludidas significación histórica y precocidad técnica⁷.

En el año 2000 se habrá franqueado la barrera psicológica del cambio de siglo. Entonces, mágicamente, estas arquitecturas adquirirán de forma automática otros valores, como el de la antigüedad, pues pasarán a pertenecer al siglo pasado, o el documental, pues serán testimonio de una cultura ya periclitada. Pero quizá entonces ya sea demasiado tarde para muchas de ellas, pues habrán desaparecido. Aún estamos a tiempo de establecer una cultura de la protección de estas manifestaciones plásticas si los expertos en el tema hacen el esfuerzo de

difundir la erudición y el conocimiento que requieren las masas populares y las autoridades para que puedan crearse unos niveles críticos para su defensa, como la idea de conciencia de que son patrimonio y deben integrarse en el legado común. Es urgente pues, la realización de catálogos y estudios eruditos sobre sus características, autores, significados, etc., para que se multiplique la sensibilidad hacia estas muestras que representan verdaderamente nuevas coordenadas para entender una parte importante de la historia y para comprender la identidad de los rasgos de la modernidad, una cultura a la que aún pertenecemos. □

NOTAS

¹ Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Visor Distribuciones, S. A., Madrid, 1987 (Viena-Leipzig, 1903), p. 54.

² Wasmuth, *Frank Lloyd Wryght: Ausgeführten Bauten*, 1910 y 1911.

³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923.

⁴ Reyner Banham, *La Atlántida de hormigón. Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea 1900-1925*, Ed. Nerea, Madrid, 1989.

⁵ *Les enjeux du patrimoine architectural du XXe siècle*. Actes du colloque tenu au convent de la Tourette, Juin 1987. Ministère de la Culture et de la Communication, París, 1988 (Librairie Picard).

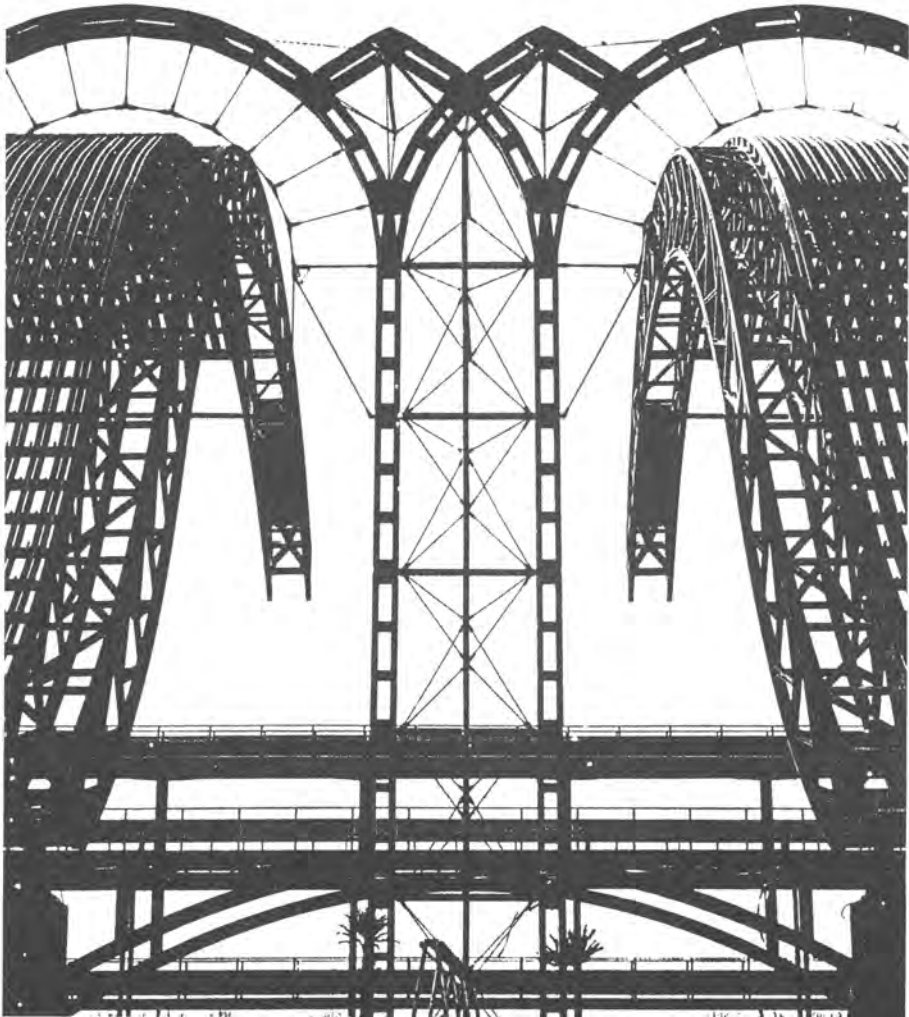
⁶ *VI Conferencia Internacional sobre conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano. La Conservación de la arquitectura moderna*, Caracas (Venezuela), 24 al 30 de julio de 1994.

⁷ Javier Rivera, «Las arquitecturas industriales y del Movimiento Moderno y su valor monumental», *Recuperación de la Arquitectura Industrial. La Yutera*, Palencia, 1991, pp. 11 y ss.

LA TUNICA DE VENUS

Para una reconsideración del tiempo en la arquitectura contemporánea

Pancho Liernur



Pabellón del Futuro. Expo 92, Sevilla. Martorell, Bohigas, Mackay. (Arquitectos).

Las obras de arquitectura son recorridas y permanecen: en ellas el tiempo se manifiesta como experiencia y como duración. Mediante la experiencia el edificio está en el presente y es incorporado como uno de sus fenómenos. El tiempo asume en este caso una condición dimensional, porque todo cobijo requiere para su comprensión del desplazamiento de quien lo observa o, dicho de otro modo, de la construcción de una sucesión de impresiones en el espacio. Mediante la duración, la obra llega al presente con independencia de su cualidad espacial: atraviesa en su permanencia los estratos de generaciones y se incorpora a la cultura de los vivos. Si con la forma temporal de la experiencia la Arquitectura articula largo, ancho y profundidad, con la forma de la duración enlaza pasado, presente y futuro. La dimensión de la experiencia denota la presencia, la de la duración establece un diálogo con la caducidad.

68

Grato es el gesto que en una brusca soledad resplandece: grata es la voz antigua que denuncia nuestra comunidad con los hombres y cuyo gusto (como el de cualquier amistad) es el de sentirnos iguales y aptos de esa manera para que nos perdonen, amén y sufran.

Jorge Luis Borges, «La aventura y el orden».



EL escorzo que obliga al desplazamiento en torno a los santuarios griegos, la articulación entre frontalidad y heterotopía en los foros romanos, el ritmo horizontal renacentista, el movimiento sinusoidal barroco, la «promenade» modernista, son algunas de las disposiciones arquitectónicas, abundantemente analizadas por la historiografía, a través de las que Occidente ha explorado el tiempo en su forma de la experiencia fenoménica espacial¹. En esa historia la vida metropolitana introdujo el «shock», una inédita sucesión de impresiones sin estructura y sin *telos* que ha proporcionado a la arquitectura moderna la sustancia conceptual pa-

ra algunas de sus manifestaciones más acabadas².

Las condiciones contemporáneas no parecen acarrear todavía una alteración sustantiva —sino a lo sumo un énfasis— en las líneas de exploración de la arquitectura en la dimensión de la *experiencia*³. Muchos interrogantes permanecen abiertos en cambio en relación con la forma de la *duración*⁴. Trataremos de examinarlos en las líneas que siguen.

Continuidad y ruptura

La idea de duración está contenida en la noción misma de arquitectura. El *Arqué* sobre la

que se sustenta significa principio, comienzo (de aquí, «arqueología»). Pero la existencia de ese principio, de ese inicio elegido, consciente, determina la simultánea concepción de un *telos*, de un fin. En este sentido, el *Arqué* se opone a la superposición indeterminada de acontecimientos y al operar automático de la *Tecné*: la capacidad de iniciar instauro la posibilidad de un orden, y éste a su vez es inconcebible sin destino. Así, el *Arqué* también significa comando («monarquía», «oligarquía», etc.) puesto que comandar de manera duradera y genuina es poseer el saber que abre la posibilidad de imaginar el desarrollo futuro. Por eso para Aristóteles el arquitecto es asimilable al magistrado: ambos son jefes y maestros: uno y otro «por su inteligencia tienen la facultad de prever»⁵.

Como trataremos de recordar en breves trazos, el control de la *duración* ha sido determinante de la arquitectura occidental. Vitruvio articuló su concepción de arquitecto en línea con el principio analizado por Aristóteles. La diferencia entre arquitecto y propietario —escribió en su tratado— estriba en que «el segundo no puede saber lo que será una obra hasta que no la ve terminada. El arquitecto, en cambio, una vez que tiene formada en su mente la idea, ve, aún antes de terminar la obra, el efecto futuro de su belleza, de su utilidad y su decoro»⁶. Para Vitruvio la *Tecné* es sólo el medio que hace posible una solución humana a la duración ilimitada de ese efecto combinado. Si deben evitarse las impericias constructivas, si también aquí debe seguirse el ejemplo griego es porque —se lee en el libro— «así [se] hacen los edificios tan sólidos y duraderos que son eternos».

Sólidamente determinado por la esperanza en la salvación y por el milenarismo ante la existencia terrena, el pensamiento cristiano-medieval parece haberse caracterizado —como sostiene De Bruyne— por la «melancolía». Por un lado muchos autores mantienen la fórmula aristotélica-vitruviana del «proyecto»: «Forma artis in mente aedificatoris est forma domus aedificatae principaliter». Por otro, la conciencia de la *caducidad* promueve en las obras la búsqueda de la *permanencia*: «omnia quae ex natura arque arte descendunt, constantia sunt»⁷.

En la primera relectura moderna importante del texto romano, Alberti retomó con especial cuidado la idea de dominio anticipado del desarrollo temporal, tanto en lo que concierne a la *poiesis*, como en referencia a la duración de la obra. Pero introdujo al menos dos variantes. En cuanto al primer efecto «De re aedificatoria» atribuye en reiteradas oportunidades una cierta naturalidad al proceso de elaboración del proyecto. Como si no consiguiera desprenderse del todo de su pertenencia a la biología, la *razón* parece requerir de una imprescindible maduración que escapa a la voluntad humana. «Ti consiglio invece —escribe Alberti— di far trascorrere un po'di tempo per lasciare sbollire dell'animo l'entusiasmo per l'opera appena concepita (...) giacché in ogni impresa il tempo porta a scoprire o a dedurre molte cose che sul principio possono sfuggire anche all'uomo più capace.»

Por otra parte, mientras que para Vitruvio la duración es condición de posibilidad de servicio, y medio para un diálogo con las futuras generaciones, para Alberti la continuidad en

el tiempo tiene un valor de herencia determinado. Roguemos a los Dioses por la salud, la fortuna y la gloria de quien ha de encarar la obra –recomienda–, «e che i suoi beni durino e si trasmettano ai discendenti»⁸.

Palladio instaló esta noción en el centro de su definición de Arquitectura y suplantó en su tratado lisa y llanamente *Firmitas* por *permanencia*: las tres condiciones que a su juicio debía llenar la obra eran «l'utile, ò commodità, la *perpetuità*, e la bellezza»⁹. Y como si ese importante reemplazo no hubiera sido suficientemente elocuente el texto redundaba: «perciò che non si potrebbe chiamare perfetta quell'opera, che util fusse, ma per poco tempo (...)». La identificación palladiana entre ambos términos fue mantenida posteriormente, como en el caso del tratado de Le Muet, quien tradujo: «en la construction de tout bastiment, on doit avoir esgard à la *durée*, à l'*aisance* ou commodité, à la belle ordonnance, & à la santé des appartements»¹⁰.

Como parte de un sistema basado en la aproximación paulatina a un modelo ideal, la *Firmitas* podía constituirse como *saber acumulativo*. Pero con la crisis de la *Regla* y la consagración contrarreformista de la imaginación plástica como «método impresionante y espectacular, fundado en los testimonios, las profecías y los milagros en lugar de en los argumentos»¹¹, la obra deja de ser potencial testimonio para las generaciones futuras a partir de la *Firmitas*. Cuando Borromini postula: «e io al certo non mi sarei posto a quella professione, col fine d'esser solo copista, benchè sappia, che nel'inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi»¹²,

la resolución técnica comienza a perder terreno, y la marca de la obra en el tiempo deja de ser su «constantia» para pasar a ser su contenido de «inventio».

Como es sabido, la del abate Laugier fue una dura reacción rigorista a la crisis derivada de la proliferación sin límite de *la diversidad*, y en sucesivas oportunidades se opuso a «le desir de gagner [que] leur fait [a los arquitectos] inventer forte sorte de projet faux». Mientras que los Antiguos «preparent de l'admiration à ceux qui naîtront plusieurs siecles après nous», «nos artistes n'ont point aujourd'hui ce gran goût de solidité, [y] on doute que leurs ouverages puissent souüternir l'assaut de trois siecles. On les accuse même d'éviter à dessin de les rendre durables parce qu'on les suppose intéressés à renouveler le travail». En la argumentación del abate se abren dos formas de *resistencia a la duración*: la primera consiste en la reformulación estricta de «les loix fixes et inmutables» que garantizan la eternidad mediante el mantenimiento de los principios constitutivos de la obra, la segunda en profundizar la sabiduría constructiva con el fin de evitar «negliger aucune des précautions capables de lui assurer (al edificio) la plus longue durée possible»¹³.

La primera de las líneas fue examinada por los arquitectos de la Ilustración. Etienne Louis Boullée se desentendió radicalmente de los aspectos técnico-constructivos de la obra, a los que consideraba subordinados. Bajo la sugestión de las ruinas y ante la constatación de la arbitrariedad, y por ende la caducidad del lenguaje arquitectónico, Boullée pensaba que sólo la «Gran Forma» estaría en condiciones de resistir a la decadencia. Si esto resulta

obvio en la totalidad de su obra, se manifiesta de forma explícita en sus consideraciones sobre las arquitecturas dedicadas a la muerte. «Es evidente que al levantar este tipo de monumentos —escribe— nos proponemos perpetuar la memoria de aquellos a quienes están consagrados. Hace falta pues que tales monumentos sean concebidos de manera que resistan el desgaste del tiempo. Los egipcios nos han dejado ejemplos famosos. Sus características pirámides presentan la triste imagen de los montes áridos y de la inmutabilidad». Y por este motivo en su proyecto para el cenotafio elimina cualquier particularidad que pueda perderse en el largo viaje por las edades: «Ni siquiera me he permitido detallar la masa —dice— para darle un carácter inmutable»¹⁴.

La segunda de esas líneas está en el origen de la formación politécnica. Preocupado porque «il y a une multitude d'abus consacrés en quelque sorte par l'usage, qui empêchent les maisons de durer autant qu'elles devroient...»¹⁵, Pierre Patte comenzó un análisis particularizado y metódico de los sistemas que permitían sobrevivir al tiempo, pero en este caso mediante la garantía de la Técnica.

En el siglo XIX, aun quienes encabezaban el embate contra la tradición académica continuaron considerando la unión de pasado, presente y futuro como una de las facultades y propósitos fundamentales de la arquitectura. Basta recordar que de sus «*Siete lámparas*»¹⁶, John Ruskin destinó nada menos que dos, la quinta y la sexta, a la Vida y a la Memoria. La lámpara de la Vida entendida como una suerte de tensión entre la franqueza —que consiste en la capacidad de delatar el origen de cada solu-

ción, su referencia a una solución pasada—, y la audacia o capacidad de sacrificar los precedentes siempre que sea necesario. La lámpara de la Memoria imaginada como aquella que impulsa a asumir una actitud de veneración hacia lo pasado, como agradecimiento por el sacrificio realizado en ese pasado (primera lámpara) hacia este presente. Por eso para Ruskin también la obra de ese presente debe ser un don —y simultáneamente la instalación de una nueva deuda— hacia el futuro.

Con la conciencia de las transformaciones introducidas por la modernización, la larga vigencia de esta noción de duración basada en la creencia, en la unidad y el sentido cíclico o unidireccional de la existencia fue quebrada definitivamente.

En la idea de duración subyace la esperanza de la obra como expresión inmutable del sujeto creador. No sólo las inclemencias del clima, las catástrofes o la negatividad humana son causa de la destrucción de las obras. Con el historicismo la enfermedad de las «contaminaciones» que a lo largo de la sucesión de las edades «desvían» del proyecto originario, o se incrustan en la obra con segmentos nuevos —que se superponen, muchas veces voluntariamente en oposición a ese proyecto— comenzó a ser reconocida como la pauta de normalidad de la duración.

El tiempo es concebido de este modo no solamente como enemigo de la *materialidad* sino también como agente corrosivo del dominio sobre la *eternidad* imaginada por el autor. Ningún argumento es más elocuente sobre este tema que la perpleja constatación de Boullée: «Si un arquitecto consigue ser elegido para comenzar uno de estos edificios, ¿se llegará a acabarlo? ¡Qué ejemplo más desolador castiga

nuestros ojos en el seno de nuestra ciudad capital! ¡Cuántos siglos hace que se comenzó el Palacio del Louvre! Consideremos la fachada del jardín de las Tullerías: ¡qué rapsodia presenta! El cuerpo central es de distintos autores, cuyos modos particulares se distinguen fácilmente. Los cuerpos traseros, así como los pabellones de los ángulos, son también de distintos autores. Me parece que ese Palacio puede ser comparado con un poema del cual distintos poetas hubiesen hecho una estrofa».

Desgarrada ante la evidencia de la imposibilidad de imponer la unidad al futuro –desde Piranesi hasta Morphosis–, toda la arquitectura del modernismo resulta atravesada por intentos de mimetizar la *mutabilidad* de la vida.

72

En la idea de duración de la Arquitectura subyace el concepto de Historia como *continuidad*¹⁷. Pero ese deseo de continuidad no forma parte sólo de los sistemas que lo enuncian de manera explícita. El concepto rige aun cuando, como ocurrió con las vanguardias históricas, se propugna la negación y destrucción del pasado, porque tal voluntad testimonia el temor por la vitalidad de ese pasado, y la decisión de instalar el presente como inicio de una nueva eternidad. En este sentido, puede decirse que el *funcionalismo* no es menos historicista que cualquiera de las corrientes que conformaban la herencia a la que buscaba oponerse. A pesar de su aparente novedad, su negación de la *tradición* no fue un fenómeno inédito en la historia de la cultura¹⁸.

Muchas veces y en distintos contextos se había intentado la liquidación brusca de las normas artísticas precedentes. En algunos casos esa liquidación constituye sólo una manifestación

parcial de un proyecto de genocidio, de exterminio generalizado mediante la violencia, como ocurrió en la invasión europea de América o en nuestro siglo con la «solución final» nazi. Se trata de ocasiones relativamente excepcionales en las que puede hablarse de quiebra o intento de cancelación absoluta de toda memoria.

Con mayor frecuencia la negación del pasado inmediato se opera en el interior de una misma cultura. Este tipo de cambios caracteriza a los procesos revolucionarios de *transculturación*, y no persigue la aniquilación física masiva de la sociedad que sostenía los precedentes sistemas culturales. En estas oportunidades, en las que la recusación afecta a la propia tradición, el procedimiento actúa, por el contrario, como parte de un sistema de veneración del pasado. Porque a diferencia del deseo de desaparición implícito en la actitud genocida, esta actitud supone la permanencia del propio cuerpo –la raza, el pueblo, la nación, la institución–, permanencia que debe ser garantizada mediante la amputación, brusca pero parcial, de un sector –una parte del pasado– enfermo o insuficientemente desarrollado. Tanto la continuidad esperada en la duración, como la discontinuidad introducida por la amputación son operaciones gestadas sobre un gran organismo *que se presume eterno* más allá de caducidades individuales y coyunturales caídas.

Y por este motivo debe leerse *la ruptura funcionalista como paradoja de continuidad*. Como en casos anteriores, también en esta ocasión la negación tuvo por objeto corregir una enfermedad: la contraída por la disciplina arquitectónica en el siglo XIX. Esa negación permitió pensar la recuperación de una salud

que volvería a garantizar al «organismo» de la Arquitectura su eternidad¹⁹. Nada más elocuente que una manifestación extrema como la del grupo de «ABC» para confirmar la nostalgia por la definición originaria: «A» como principio —exactamente como el inicio connotado por la definición aristotélica—, «A» equivalente a «Anfang —comienzo— der Aktion»²⁰.

A pesar de las actitudes iconoclastas y radicales en relación con las normas heredadas, no fueron muchos los protagonistas de los movimientos de *renovación* de la arquitectura de comienzos del siglo XX que advirtieron la profundidad de una crisis que afectaba a la noción misma de *duración*.

Adolf Loos la describió en 1908 en «Ornamento y Delito»²¹. En relación con la temporalidad productiva reclamada por Alberti, Loos señaló el problema que se abría con la *contracción del tiempo* de trabajo determinada por el *sistema de reproductibilidad industrial*. En relación con la duración comprendió que esa misma reproductibilidad imponía sus condiciones de manera heterogénea a los objetos de consumo. No entender que el tiempo invertido en la producción de una costosa piel la destinaba a una permanencia mayor que el vestido de noche, conducía, según Loos, al despilfarro. Del mismo modo, por sus características de producción la Arquitectura no podía asimilarse fácilmente a los procesos de otras mercancías de utilidad transitoria. Aunque no la llamó de este modo, la preocupación de Loos coincidía con las investigaciones de Adolf Göller sobre los procesos de *Formermüdung*, de agotamiento de la forma²². En línea con el postulado de Boullée, para conseguir que la piel o la

obra de arquitectura conservaran su vigencia cultural a lo largo de todo el tiempo que perdurara su valor de uso, esa piel o esa obra debían contar con una «forma resistente» al paso de ese tiempo. Con la idea de la Arquitectura como «forma resistente», Loos planteaba un cuestionamiento a la presunta ausencia de límites en el *proceso universal de homogeneización* desencadenado en torno al dominio del *mercado*. Pero como él mismo lo imaginó, es bien sabido que las suyas fueron «palabras en el vacío», puesto que la Arquitectura acabó sucumbiendo a la *ley de la aceleración de las transformaciones formales* impuesta por la expansión de ese proceso.

Entre los arquitectos radicales, el enunciado más lúcido de la ruptura experimentada por la arquitectura en su condición de permanencia en la eternidad fue proferido por Antonio Sant'Elia y los futuristas. Sólo que a diferencia del intento loosiano de reformular el tema desde el interior de las lógicas de la arquitectura, éstos introdujeron en ellas la lógica de la aceleración de las transformaciones: «las características fundamentales de la nueva arquitectura futurista —declararon— serán la *caducidad* y la *transitoriedad*, las casas durarán menos que nosotros. Cada generación tendrá que construirse su propia ciudad»²³.

El funcionalismo constituyó el aparato teórico con el que la disciplina procuró adecuarse a la aceleración que imponía a su paso lo que con acierto ha sido caracterizado como una suerte de «recalentamiento del presente»²⁴. Con su prescindencia de todo dato que no fuera cada requerimiento programático para cada situación determinada, el funcionalismo creía poder des-

prenderse de las inquietudes provenientes del pasado. Si en la edad clásica la obra era un *unicum*, y se instalaba en la cadena del tiempo como un sutil desplazamiento en la serie infinita de semejanzas que la antecedían y habrían de sucederla, autoconcebida como producto industrial, con el funcionalismo inauguraba una serie: no necesitaba de una materialidad inmortal porque aunque su propio cuerpo físico fuera destruido su presencia en el futuro estaría asegurada por alguna de sus innumerables réplicas diseñadas en cualquier lugar del planeta.

74 Para poder deshacerse de las inquietudes del pasado el funcionalismo propinó un fuerte golpe a la estructura conceptual de la disciplina, dirigido a la noción de *representación*. Este consistió en el abandono del concepto de *kosmos*, de orden impuesto a la cosa, de maquillaje (cosmética, precisamente), que había «adornado» a la arquitectura en los sistemas anteriores. Se creía que eliminando esa *superficie de significación* sería posible evocar la manifestación absoluta de la *verdad* de la obra, de su identidad, y de este modo la verdad podría ser capturada en la producción, sin mediaciones de ninguna especie. La eliminación de la representación evitaría la introducción de elementos ajenos al proceso de elaboración de la obra, y con ellos de valores que atenuaban su adhesión absoluta al presente.

Sin embargo, aunque a la manera de una máquina de escribir o una bicicleta, sus productos surgieron desde sus condiciones técnico-funcionales con inédito aspecto declarando su rechazo de toda *dimensión simbólica*, les fue imposible evitar la *analogía*. Pese a que imaginaban inaugurar un tiempo de novedad absoluta, en ellos el pasado no dejó de presen-

tarse, y con una fuerza que ninguna voluntad podía cancelar. Esa representación mostró que —como de manera extraordinaria lo intuía Aby Warburg²⁵—, los acontecimientos, las figuras, los mitos, contruidos por quienes vivieron en ese pasado no estaban «muertos» sino que alcanzaban el presente a través del tiempo y con la pulsión a la repetición. Permítasenos considerar más detenidamente este tema.

La *memoria* de los cobijos contruidos por los hombres se organiza de dos maneras. Una, letrada, constituye las disciplinas y sus instituciones, y nos informa acerca de las deformaciones ópticas del Partenón, o la distribución de las cargas en la bóveda de crucería, y por ella atesoramos las cualidades espaciales de las casas de la «Prairie School». Podemos descartar los materiales de la memoria letrada, y esto es lo que intentó el funcionalismo. Pero no podemos evitar la acción de la memoria cultural. Esta se constituye por esas figuras, relatos, mitos, fábulas, en las que los lugares creados por los hombres para cobijarse se acumulan sin un orden aparente pero como nodos en los que lo funcional y lo simbólico están unidos²⁶. El funcionamiento de la memoria cultural a la que hago referencia coincide con la memoria involuntaria²⁷, y procede en la recepción de la obra por analogías igualmente involuntarias. Mies van der Rohe no intentaba en absoluto asimilar la Siedlung de Stuttgart a un poblado árabe, pero la propaganda chovinista nazi que apelaba a esta asociación no hacía más que aprovecharse de esas analogías involuntarias. La *analogía* involuntaria forma parte de nuestra facultad mimética y actúa construyendo las «batallas de centauros» que vemos en las nubes. Para producir sentido como parte de los mecanismos de

comprensión, el pensamiento visual²⁸ conecta automáticamente las imágenes observadas con las que componen el archivo de formas y modelos de la memoria. De modo que en la percepción de las construcciones se articulan los propósitos que las originaron con todos aquellos otros significados que en ella deposita la memoria cultural: los faros, grutas, laberintos, carpas, templos, casas de muñecas, monumentos, portales, castillos, cabañas, fortalezas, etc., que provienen de la experiencia edilicia, pero también el infinito mundo de objetos y formas atesorados con la experiencia vital. Es la memoria cultural, y no sólo el uso de las obras, la condición que permite realizar ese completamiento de la función estética al que Sartre aludía al describir la «encarnación» de la escritura en la experiencia del lector²⁹.

El fracaso del funcionalismo se debe en buena medida a este error. Porque al rechazar de manera consciente el trabajo con las dimensiones simbólicas de sus creaciones los modernistas de esta corriente dejaron a éstas libradas exclusivamente y de manera involuntaria al funcionamiento de la memoria cultural en el momento de la recepción. De la misma manera que el Weissenhof Siedlung de Mies fue leído como una Cashbá y rechazado por ello —con todo lo detestable que este rechazo suponga—, en igual medida fueron rechazados por la gente común los pabellones funcionalistas de vivienda, no porque no sirvieran o porque fueran capaces de producir delincuencia, sino porque recordaban las instalaciones militares, las cárceles, los nichos, y los hospitales a los que esas mismas gentes se imaginaban destinadas para sufrir o morir.

El pasado como refugio

La secularización del pasado, la confutación de toda sacralidad en las tradiciones que acarrea la modernización, instalan con carácter inevitable la «tradicción» de lo nuevo. Una vez abandonada la creencia en la eternidad de los principios emanados de Dios, cada instante *debe* reconocerse como distinto en la medida en que *debe* resistir a la imposición del que lo precede como pasado.

Al igual que lo ocurrido en otros campos de la creación estética, el esfuerzo funcionalista por constituir un mecanismo que despojara a la producción de todo mandato previo debía conducir hacia la unidimensionalización de la arquitectura, hacia el despojamiento de los más diminutos restos de *significación*. En ese estado de despojamiento y desnudez —que al mismo tiempo permitía su *reproducción* y *masificación*— la arquitectura debía ingresar en la condición de la *Entkunstung* enunciada por Adorno: la destrucción de su aura de significación liquidaba la distancia que la separaba del espectador, y con ello la obra se transformaba en pura *cosa*. Su capacidad de inducir de manera premeditada el completamiento de la función estética quedaba anulada, y era así subsumida en el homogéneo universo del mercado.

El funcionalismo no podía resolver la crisis de significación que sus propios postulados desencadenaban. Pero además su construcción teórica no podía sostenerse porque su radicalismo estaba basado en la presunción de una coincidencia —entre *Técnica* y *Racionalidad*— que en la segunda posguerra, como ya había ocurrido después de la primera, los hechos no estaban en condiciones de legitimar. No sólo porque la lógica Técnica parecía responsable del horror,

sino porque comenzaba a advertirse también que esa lógica había perdido su autonomía bajo las *exigencias del consumo y del mercado* —exigencias que no coinciden sino que se oponen de manera manifiesta a la *racionalidad moral, social y ecológica*—, lo que parecía reclamar a la cultura nuevos «asaltos a la Razón».

Así, el severo cuestionamiento de los optimistas postulados «progresistas» de los modernistas de entreguerras estimuló desde finales de los años cuarenta distintos intentos de recuperación del «aura» o, lo que es lo mismo, de la *capacidad comunicativa* de la arquitectura. Y dado que esa comunicación requiere la emisión y recepción de un mensaje, estableciendo con ello una relación entre distintas posiciones en el pasado, el presente y el futuro, era inevitable que esa recuperación evocara nuevamente el problema del tiempo.

76

En la mayor parte de los casos la ausencia de una reflexión sistemática sobre la duración dio lugar a operaciones de memoria letrada —reutilizando elementos estilísticos del pasado, o recurriendo a materiales o a «prehistóricos»—, o a la búsqueda de estructuras abstractas —«eternas»— de configuración. Como es sabido, la manipulación textual, mediante la cita o el comentario de elementos de estilos históricos contaba con amplios antecedentes desde los comienzos del debate sobre la «arquitectura moderna».

En esa primera etapa, dado que el lenguaje clásico había perdido su legitimidad como irremplazable e inevitable portador de una significación instalada en la eternidad, las corrientes no funcionalistas examinaron la productividad de otros materiales estilísticos como medios de expresión de su voluntad co-

municadora. Así, vedadas la antigüedad grecorromana y el amplio arco del Renacimiento, los modernistas de principios de este siglo transitaron el medievalismo en sus diversas formas, desde las expresiones más canónicas del románico y el gótico francés hasta las más enrarecidas manifestaciones florentinas (P. Behrens) o venecianas. Estas últimas resultaron un excelente *trait d'union* con la arquitectura y los sistemas decorativos bizantinos (O. Wagner), los cuales a su vez constituyeron una puerta de entrada al inagotable universo estético del «Oriente».

La mirada hacia «Oriente» —especialmente la India— fue para muchos una extensión de la mirada hacia el medievo, en búsqueda de sus fuentes más genuinas. Pero fue sobre todo un medio de recuperar una posibilidad de reflexionar mediante la creación arquitectónica sobre el problema de la eternidad³⁰. Sabemos que las figuras místicas de la arquitectura «oriental» nutrieron a los modernistas en modos diversos³¹: los portales egipcios a Walter Gropius, los templos birmanos a Bruno Taut, las mezquitas turcas a Le Corbusier, las fortalezas asirias a Fritz Hoeger, las casas japonesas a Mc Kim Mead y Withe y a Mies van der Rohe. Y también la «América» precolombina sirvió como material en las creaciones de L. Hilberseimer, de F. Ll. Wright y de Hugh Ferriss³². En algunos casos las operaciones con estos materiales fueron simples citas o breves comentarios, pero también hubo intentos de interpretación en los que se prescindía de los detalles anecdóticos o se descartaban las imprevistas individuales, a favor de extraer y recrear las estructuras morfológicas o reconquistar capacidad simbólica³³.

La incorporación de materiales «ahistóricos» o «vernaculares», y «prehistóricos» o «primitivos» fue otra de las actitudes frecuentes en las vanguardias modernistas³⁴. Las afinidades del arte moderno con los «primitivos» son bien conocidas: en el impresionismo (Gauguin), el cubismo (Picasso), el expresionismo (Kirchner) o el surrealismo (Lam), las creaciones de los no contaminados con el presente, de los «inocentes» (niños, locos, primitivos), fueron fuentes inspiradoras de la búsqueda de «verdad sin mediaciones». Las construcciones «ahistóricas» de los pueblos de todo el mundo eran excelentes ejemplos que conjugaban la repetición, la esencialidad, la creatividad y la alteridad con respecto a los sistemas históricos que constituían la obsesión de muchos modernistas y especialmente de los funcionalistas.

La liquidación de las historias concretas y particulares que habían dado lugar a aquellas formaciones, y su consideración como «ahistóricas» —*more antropológica*— era por supuesto un modo arbitrario de considerarlas. Tal vez porque se las eliminaba como pasado trasladándolas a una dimensión de eternidad, pero también porque no resultaban contradictorias con los postulados funcionalistas, las más austeras construcciones de los «pueblos» fueron legitimadas —desde Le Corbusier hasta M. Safdie, desde G. Pagano hasta C. Alexander, desde H. Meyer hasta el neorrealismo italiano y el Team X— como los únicos modelos no modernos que podían ser objeto de operaciones miméticas.

Pero del mismo modo en que la historia de la arquitectura clásica debía recortarse para ser presentada como un proceso de decadencia re-

dimido por la «ruptura» modernista, para ser tomadas como modelo las arquitecturas populares debieron ser a su vez reducidas a aquellas en las que lo predominante hubieran sido las tendencias a la abstracción y la «incontaminación». Paradójicamente, quienes se presentaban como las avanzadas de la modernización recurrían a las formas más primitivas del habitar humano en un movimiento que, como es obvio, los alejaba velozmente de los problemas y determinaciones —no sólo utilitarios o cuantitativos— generados en la vida metropolitana contemporánea.

No pasó mucho tiempo hasta que un acercamiento renovado y no mistificado a los pueblos «primitivos» promovido por las ciencias sociales, que en las décadas de los cincuenta y de los sesenta colonizaron casi todos los territorios de la cultura, permitió advertir que las creaciones y organizaciones de esas comunidades distaban de estar determinadas por una lineal racionalidad práctica. Por el contrario, era el universo de sus mitos, sus creencias y su imaginación el que se articulaba también en sus —sólo en apariencia— insignificantes manifestaciones. Los ricos procesos de sincretismo cultural comenzaron también a desbordar los estrechos límites a los que una concepción antropológica arcaica reducía el universo «primitivo».

Pero por otra parte no era posible seguir negando que —lejos de toda pureza, y condicionada por la reproductibilidad técnica y los medios de comunicación— la cultura «popular» moderna asumía la conflictiva expresión del «kitsch». Frente a esta nueva «cultura popular» las propuestas funcionalistas más duras se colocaban en el campo del elitismo. Pero de este modo

chocaban entonces con sus aporías, porque si éste podía ser aceptado por algunos como forma de una adorniana resistencia en las obras singulares, resultaba incompatible con los postulados de reproductibilidad que estaban en los fundamentos sobre los que el funcional-constructivismo había organizado sus premisas.

La censura de los sistemas figurativos

Desde los sectores modernistas hegemónicos en el debate de la posguerra (la New Bauhaus, el MOMA, los dirigentes de los CIAM, el grupo de *Architectural Review*) la presión de la Historia fue al comienzo tolerada en tanto se presentaba bajo la forma de los llamados «regionalismos» (escandinavo, brasileño, japonés, italiano, inglés), también portadores de referencias «transhistóricas» a las arquitecturas «populares». Pero no tardó en hacerse evidente que el «retorno del pasado» y los problemas de la duración no podían ser contenidos dentro de esos límites. Cuando ya no hubo modo de desconocerlo, el fenómeno fue clasificado como «revival».

La censura aplicada a los sistemas figurativos «históricos» y particularmente a la tradición clasicista era de tal entidad que los primeros «revivals» modernistas —en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta— tomaron como referentes algunas expresiones «historicistas» de los modernismos más tempranos. Y así revivieron Gaudí, el «neoliberty», y el neoexpresionismo³⁵. Esa «recuperación» mediante el comentario y la cita de los materiales estilísticos del pasado fue identificada correctamente como una forma de rechazo de las posibilidades del presente³⁶.

Destinada a la permanencia, a una prolongada travesía temporal, la arquitectura es por su propia constitución un medio de comunicación con el futuro, y al retomar los materiales del pasado el «revival» transmite a ese futuro el presente como un hueco. Pero si bien era atinada, la crítica de posguerra no estaba en condiciones de advertir que bajo unas manifestaciones efectivamente «reaccionarias» —subjetivas, no congeniales, nostálgicas— latía en esas búsquedas una necesidad de «temporalidad» que no podía ser satisfecha ni por la dimensión experiencial promovida por Giedion, ni por la en definitiva ingenua «operatividad» que teorizaba Bruno Zevi.

Así, sin una teoría que los sustentara y guiara, los flirteos de los modernistas con el pasado estimularon en los sesenta y setenta la concepción y realización de algunos proyectos que —como en los casos de la Torre Velasca del BBPR (1956-57), el proyecto para la Universidad de Bagdad de W. Gropius y el TAC (1960), la Galería de Arte Moderna de Nueva York de E. Stone (1960), el Garden Building de los Smithsohn en Oxford (1970) o el edificio para las Oficinas Mondadori de O. Niemeyer en Segrate (1975)—, además de denunciar de forma estridente la crisis de temporalidad, revelaban en distinto grado la angustia que orientaba a estos ejercicios más o menos sencillos de memoria letrada.

Si bien es la más evidente, la utilización metafórica o directa de materiales no fue la única forma de relación con el pasado explorada por los modernistas. Por el contrario, aun los que rechazaron explícitamente esos procedimientos no siempre renunciaron al

imperativo clasicista de la composición, vale decir de la organización racional de las fuerzas generadas por las formas de la obra en el campo visual.

Después de las investigaciones de los últimos años, hoy ya todos conocemos la importancia de los trazados reguladores en la obra de los maestros modernistas. La supervivencia de buscados ritmos y procedimientos académicos en la obra de Le Corbusier o Mies, las triangulaciones medievalistas de Frank Lloyd Wright, las heterotopías de Aalto y las rigurosas exploraciones de la «gran forma» por parte de Louis Kahn, encabezan en esta orientación una búsqueda ya secular. Estas experimentaciones tuvieron un extraordinario avance teórico a partir de los estudios de Martiensen, Wittckover y los posteriores desarrollos por parte de Colin Rowe.

En las primeras décadas del siglo el misterio de la armonía había sido explorado en la historia de la música y la pintura occidental mediante estudios en los que no es fácil distinguir los componentes científicos de los esotéricos³⁷. Más adelante, y especialmente en la segunda posguerra estos trabajos contaron con los aportes de la psicología de la forma y los avances de la «Gestaltungstheorie»³⁸. El estructuralismo, huelga decirlo, constituyó también un fuerte estímulo para la búsqueda de esos órdenes subyacentes, y dio lugar a expresiones de muy variadas características como los «patterns» postulados por C. Alexander y los más influyentes estudios tipológicos propugnados por A. Rossi.

La existencia de impalpables redes de sostén de la forma constituye en todos los casos un puente secreto a través del cual, imposibilita-

do de manifestarse con su apariencia «monstruosa», el pasado se introduce como una suerte de fantasma en las creaciones del presente. Los trazados son los esqueletos que de estas arquitecturas quedarán después de su batalla con la eternidad.

En las antípodas de la ilusión antigua

Menos abstractas pero tal vez con conciencia más desesperada, las utopías de los sesenta y setenta intentaron afrontar la suya con otras armas. Para eso se colocaron exactamente *en las antípodas de la ilusión antigua*. Admitida la imposibilidad de imaginar ninguna forma y ninguna piedra capaces de resistir al tiempo, los utopistas propusieron marchar en su misma dirección, escabullirse en su torrente. La arquitectura debería contar con estructuras que en lo posible se aproximaran a un grado cero, ingenieril, de significado, a la manera de los viejos funcionalistas. Pero a diferencia de aquéllos, los metabolistas japoneses, el grupo Archigram y Yona Friedman, proponían completar esas estructuras de base con componentes sustantivos absolutamente adheridos al presente: a cada uno de los instantes en que ese presente podía ser reconocido.

Con las utopías de esos años la crisis del tiempo llegó a su expresión más clamorosa en la medida en que no sólo el pasado había sido liquidado sino que, convertido en «eterno presente», el futuro mismo se cancelaba. Pero mientras con los utopistas la duración alcanzaba su máximo grado de sometimiento al presente, Robert Venturi, en paralelo con estas experiencias, inauguró la que podemos llamar

como época del «colapso del tiempo», en tanto que con su texto proveyó de legitimidad y dignidad teórica a las excursiones a cualquier región del extendido territorio del pasado. Despojadas de sus contenidos, y consideradas sólo a partir de la subjetividad, gracias a «Complejidad y Contradicción...» las formas del pasado perdieron sus últimos anclajes y estuvieron en condiciones de diseminarse a lo largo del tiempo. La contribución más importante de aquel libro fue instalar en el centro del debate arquitectónico la posibilidad de una ilimitada pluralidad de materiales en la constitución de la obra, de cada obra, frente a la unidad propugnada por la ya entonces (1966) agónicas «tradiciones» modernistas³⁹.

80

El procedimiento del bricolaje forma parte del arte moderno (y en particular del surrealismo), y su pluralismo resulta más tentador aún en la medida en que se asimila al *pluralismo* cultural o político. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto es legítimo en nuestro campo cuando, aunque por una vía distinta, conduce a la misma homogeneización y eliminación de los valores que la generada por el funcionalismo. Puesto que en la medida en que se eliminan jerarquías y rangos, y en tanto la relación con las formas del pasado no tiene otra base que la subjetividad, no se hace sino retornar al estado de «tábula rasa» que se estaba creyendo superar. Liquidados los viejos modernistas, y sin el fondo homogéneo provisto por sus rigideces, a la «contradicción» y la «complejidad» de la arquitectura sólo le resta confundirse miméticamente con la «contradicción» y la «complejidad» de la realidad, lo que como es obvio no hace sino reconducir a su propia desaparición.

Matar el tiempo, recobrar el tiempo

Es difícil ignorar el estallido de la temporalidad a que refiere Pierre Nora en su obra más reciente⁴⁰, y es indudable que —como lo ha sintetizado Olivier Mongin— ese estallido «abre paso a una relación inédita entre el presente y el pasado, a costa de un futuro que se experimenta como imprevisible y amenazador». Desde otra perspectiva Paul Virilio ha propuesto para este estado de cosas la inquietante descripción del «colapso del tiempo»⁴¹. Y tampoco pueden caber dudas de que, efectivamente, debemos afrontar la necesidad de readecuar y repensar nuestras nociones más profundamente encarnadas de las relaciones entre pasado, presente y futuro.

Sin embargo, como hemos tratado de mostrar, el pasado tiene una existencia autónoma que supera cualquier decisión individual de cancelarlo o nuestra incapacidad cultural de comprenderlo. Por más que se consiga eliminar la «memoria letrada», la «memoria cultural» seguirá siendo un canal abierto para su incursión en el presente. Si reconocemos que además de equivocada su negación resulta imposible, el problema que se nos presenta es cómo construir una relación responsable con él: una relación en la que podamos liberarnos de las imposiciones del pasado y que nos permita hacer emerger nuevamente las fuerzas que dieron origen a sus materiales para valernos de ellas en nuestra actividad creadora. El empleo de formas del pasado desvinculadas de la experiencia que las ha constituido conlleva, ya se ha comprobado, el riesgo de la caricatura o peor, de un grotesco la mayoría de las veces no buscado. ¿Está la arquitectura contemporánea en condiciones de proponerse otras formas de vinculación?

Por razones pragmáticas o simbólicas, toda la historia de la arquitectura ha sido determinada por un deseo de vencer la caducidad y con ello al tiempo. Pero mientras que en el pasado premoderno toda construcción estaba imaginada para instalarse en lo posible en la eternidad –las casas para servir a las generaciones, los templos y palacios para recordar para siempre a los Dioses y a los Reyes–, el único destino de las construcciones de los «hombres sin cualidad», de las construcciones metropolitanas, es el cambio, la transformación, la renovación permanente. Con ellas ingresa a la arquitectura la corrosiva temporalidad de lo *efímero*. ¿No instala acaso esa fugacidad una contradicción insalvable con la misma razón de existencia de la arquitectura?

La historia como histeria

Animadas por una disimulada nostalgia de eternidad, buena parte de las reflexiones contemporáneas parecen intentos desesperados de fijar el tiempo. Petrificar la velocidad, congelar el desequilibrio en el instante mismo de su comienzo, capturar el estallido de una catástrofe, mimetizar en la unidad de un autor y una obra las superposiciones que produce la sucesión de múltiples proyectos y autores, son las obsesiones que marcan a algunos de los arquitectos que aceptaron ser promocionados por el MOMA como «deconstructivistas».

Aby Warburg ha encontrado en la figura de la doncella que con su *túnica* al viento se reitera desde la antigüedad a lo largo del arte occidental, la mejor metáfora sobre el tema: *lo quieto que trata de aferrar lo móvil*, lo pasajero. Acierta entonces Omar Calabrese en su definición de la nuestra como una *edad barroca*⁴²: es demasiado evidente que estas arquitecturas

repiten las mismas preguntas que guiaron la invención de las tormentosas criaturas de piedra y de bronce nacidas en el siglo XVII. Más aún: ¿no ha sido la mítica necesidad de captar el instante, de frenar el inexorable acercamiento a la muerte marcado por el paso del tiempo lo que, como de manera brillante lo ha mostrado Indra Kagis McEwen⁴³, ha determinado la creación del Partenón como expresión sublime del exacto momento entre la tectónica y el vuelo?

Frente a las fórmulas que –como esas túnicas de Venus– propugnan que la arquitectura mimetice el *caos* y la *fugacidad* no son pocos los que proponen la alternativa de la arquitectura como ancla, como una realidad real que equilibre el fluir de las imágenes y de la realidad virtual. Y el mismo «recalentamiento del presente» que origina las operaciones de consagración del instante da lugar, en el polo sólo aparentemente opuesto, al *panconservacionismo* y la *celebración horizontal del patrimonio* que caracteriza estos últimos años del siglo. Sin Historia fuerte, vale decir sin una historia que establezca trayectorias posibles presentes y futuras a las demandas abiertas en el pasado, queda la historiografía.

El *relativismo* consagra además a ese pasado como patrimonio universal: un océano de restos sin valores. Jorge Luis Borges ya ha descrito el infierno de ese océano indiferenciado en uno de sus cuentos más conocidos –«Funes el memorioso»–, basado en la fijación absoluta de la totalidad de lo ocurrido y en la incapacidad de seleccionar. El panconservacionismo contemporáneo adolece de ese mismo mal: desconoce el olvido.

Una de las enfermedades de la memoria analizadas por Freud se caracteriza precisamente porque determinados objetos del pasado vuel-

ven a su presente sin que el enfermo sea capaz de controlarlos, sin que pueda dejarlos atrás, declararlos como ya inevitablemente ocurridos. Y así, *sin capacidad de olvido* –de invención selectiva del pasado–, la *historia* se transforma en *histeria*⁴⁴.

Una vez más deberíamos preguntarnos acerca de las perspectivas que pueden imaginarse para una disciplina tan incómodamente situada. Es cierto que en cada forma en apariencia inocente que heredamos del pasado se encierran, como lo ha expresado Walter Benjamin, crueles historias de *dominación* y de *barbarie*. Lo es también, en el caso de la arquitectura, que ésta siempre ha funcionado como *máquina de poder*. Pero no es menos cierto que, como ocurre con todas las demás expresiones del arte, en esas formas de la arquitectura se encierran también las experiencias que los hombres acumularon a lo largo de miles de años para la construcción de sus cobijos y la representación de sus mitos. Ni una ni otra función parecen prescindibles todavía.

Si se trata de «recobrar el tiempo perdido», ¿cómo lograrlo?, ¿mediante el «revival» y la memoria letrada?, ¿congelando para siempre el instante y exorcizando la fugacidad? Algunas respuestas pueden pensarse si se considera con algo más de cuidado la cuestión de la *pluralidad* y el *relativismo*. No cabe duda de que éstos son valores incontestables que, al menos en Occidente, se han instalado como parte del avance de la *democracia*. Sin embargo, su aplicación confusa o ligada a antiguas concepciones produce equívocos que deberían evitarse⁴⁵.

Pluralismo y relativismo son incompatibles con la antigua noción de homogeneidad de la

Historia. Hemos observado más arriba que aún en los casos de ruptura –como el funcionalismo– subyace la noción de un único cuerpo inmortal que se despliega en el tiempo. Desde un punto de vista más abierto, ¿no deberíamos en cambio pensar más bien en plural también en este caso?, ¿no habría que reconocer, en otras palabras, la existencia de *historias* diferentes, que afectan a individuos, cosas, grupos, territorios, y que se entrelazan o se despliegan en paralelo o en planos diferentes; con sus inicios y con sus muertes, que no necesariamente habría que concebir como orquestadas según una misma partitura⁴⁶? Admitir la inexistencia de un gran cuerpo general para la Historia nos habilita para poner en cuestión la idea de un cuerpo también en el caso de la Arquitectura, concibiéndola más bien como una articulación artificial –histórica– de un enorme conjunto de objetos, prácticas, biografías, representaciones y valores.

Ningún concepto ha trabajado con mayor autoritarismo la constitución de los primeros modernismos, y entre ellos los modernismos arquitectónicos, que el del «espíritu del tiempo». El «espíritu del tiempo» ha sido el instrumento que ha permitido a cualquiera enarbolar su propio conjunto de ideas como núcleo al que el resto de las concepciones debían subordinarse. Y, paradójicamente, aun quienes parecieran más dispuestos a buscar libertades siguen sujetos al presunto centro de comando de la «época». La arquitectura es dominio del tiempo y de la duración por su naturaleza conceptual, pero lo es también por sus características de producción: la de la construcción es una de las industrias más arcaicas que aún sobreviven a las olas de

transformación postindustrial, y por eso la arquitectura continúa funcionando a contrapelo de otras tendencias, que tienden al *consumo inmediato* y a la «levedad». Procurar adecuarse a ese consumo y a esa levedad es una forma de subordinación. Pero del mismo modo que pluralismo y relativismo nos permitirían reconocer la existencia de «historias», también deberían ponernos en condiciones de advertir la existencia de tiempos paralelos y simultáneos. Descartada una armonía general de la época, no es imprescindible negar armonías parciales, efectos «cósmicos», resistentes —no menos que las formas de la vida frente a la segunda ley de la termodinámica— a la entropía. De este modo, acompañar el desorden en algunas zonas de la existencia no tendría por qué obligarnos a decretar de un plumazo la aniquilación de la unidad en cualquiera de sus otras dimensiones.

Asimismo, cuando la Historia ha dejado de ser ese cuerpo único que decisiones únicas o rumbos precisamente establecidos pueden orientar en la flecha del tiempo, contamos con mejores condiciones para reabrir y examinar las «secuencias» de problemas que —como muy bien ha sido explicado por Kubler— en la creación, producción y manipulación de cosas, y en nuestro caso particular de cobijos, han afrontado los seres humanos en todos sus tiempos y en todas sus geografías. Parece evidente que una mayor conciencia sobre la temporalidad de las obras de arquitectura, especialmente en el sentido de la duración, debería suponer consecuencias no poco importantes si se deja de lado, o al menos se relativiza, la importancia de las alusiones exclusiva y linealmente metafóricas.

En definitiva una más refinada y responsable reflexión sobre la duración debería conducir a un trabajo más profundo sobre la materialidad —última ratio de esta condición de las obras—, avanzando en el rezagado desarrollo teórico acerca de este tema. No se trata de apuntar a una prístina eternidad, sino de alcanzar quizá un dominio de lo constructivo que introduzca en las obras la cuestión de la muerte y las cargas sobre el futuro. Y hasta es posible que, como lo ha advertido Kenneth Frampton, «insistiendo en las bases materiales de la cultura constructiva [...se consiga] atravesar el debate Modernismo-Postmodernismo, para poner el foco de la interface entre naturaleza y cultura, es decir, en la piel literal del edificio donde invariablemente tiene lugar el proceso de envejecimiento»⁴⁷.

La duración y no otra es también la cuestión clave del desatendido problema del carácter en la arquitectura, puesto que, mediante la memoria letrada y su articulación con la memoria cultural, esta condición relaciona los requerimientos de *individualidad*, *lugar* y *cultura* con la *capacidad comunicativa* de los edificios.

En todos los casos se trata de un problema que debería estar lejos de constituir apenas una preocupación lingüística de unos pocos intelectuales sofisticados. Porque una toma de posición sobre la duración supone determinar ya no sólo la forma en que conservamos, seleccionamos o dilapidamos la masa de objetos, sentimientos e ideas que nos llega del pasado sino también nuestra actitud frente a los recursos ambientales y a las carencias y las ilusiones de la mayoría de la población del planeta; en el presente y en el futuro. □

¹ El estudio de la relación espacio-tiempo tuvo su expresión culminante en la decisiva formulación de Sigfried Giedion, en su *Espacio, Tiempo, Arquitectura*. Su teoría ha sido analizada por VV. AA. en *Sigfried Giedion. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Zürich, 1989; y con particular profundidad e interés en Georgiadis, Sokratis, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*; Zürich, 1989.

² Como es sabido, el análisis de la experiencia del *shock* es una de las principales aportaciones de Walter Benjamin a la cultura moderna. Las manifestaciones de esta forma de conflatión de la linealidad narrativa afectan a la literatura y a las artes *collage*, pero tienen su principal expresión en el montaje cinematográfico. El «zapping» contemporáneo ha sido analizado como una forma interactiva de montaje en: Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, 1994.

³ Algunas líneas contemporáneas de investigación como las transitadas por Peter Eisenman y Daniel Libeskind proponen el reconocimiento de situaciones espaciales intermedias, intersticiales a la manera de una suerte de explosión del poché clásico. La indagación contemporánea más importante de la arquitectura como experiencia espacial está orientada a la liquidación de los límites de la obra, con lo que se retoma la experimentación sobre lo «sublime».

⁴ Kenneth Frampton ha notado que la cuestión del tiempo constituye «one issue invariably omitted from current architectural debate» (en Frampton, Kenneth; Comentario bibliográfico del libro de Mohsen Mostafavi y David Leatherbarrow, *On Weathering*, Mass. 1992; en *GSD News*, Harvard University Graduate School of Design; Massachusetts, otoño de 1993). Recientemente *Daidalos* (n.º 52, 1994) ha dedicado un número al problema de «lo nuevo» en arquitectura; cfr. en relación con nuestro trabajo: Kamper, Dietmar, *The fatal spiral of time*; y Oechslin, Werner, *Justifying the New from history; Claude Perrault's Louvre Colonnade and the «Querelle des Anciens et des Modernes»*.

⁵ Aristóteles, *La Política*. El concepto de arquitectura ha sido discutido en incontables oportunidades. Particularmente estimulantes han sido los aportes de: McEwen, Indra Kagis, *Socrates' Ancestor*; Cambridge, Mass., 1993; y Agacinsky, Sylviane; *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture*. París, 1992.

⁶ Vitruvio (trad. cast. Blánquez, Agustín), *Los diez libros de Arquitectura*; Barcelona, 1991.

⁷ La segunda frase es de Boecio. Ambas cit. en De Bruyne, Edgar, *L'Esthétique du moyen age*; Lovaina, 1947 (trad. cast. 1987).

⁸ Las citas corresponden a Alberti, Leon Battista, *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*; ed. al cuidado de Renato Bonelli y Paolo Portoghesi; Milano, 1966.

⁹ Palladio, Andrea, *I quattro libri*; Venecia, 1576 (ed. fasc. 1948).

¹⁰ Le Muet, Pierre; *Maniere de bastir pour toute sorte de personnes*, París, 1623; cit. en González Moreno-Navarro, José Luis, *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid, 1993.

¹¹ Giusso, Lorenzo, «Senso cattolico-romantico del barocco»; en *Retorica e Barocco*. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici; Roma, 1955.

¹² Borromini, Francesco, *Opus Architectonicum*; Roma, 1725; cit. en Portoghesi, Paolo, *Roma Barocca*; Bari, 1973.

¹³ Laugier, Marc Antoine, *Essai sur l'Architecture*; París, 1755.

¹⁴ Boullée, Etienne-Louis; «Considerations sur l'Architecture» (trad. cast. en *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. comp. Carlos Sambricio; Barcelona, 1985).

¹⁵ Patte, Pierre, *Lettre sur la construction vicieuse de la plupart des bâtiments de Paris. Année Littéraire*, París 1767; cit. en González Moreno-Navarro, José Luis, *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid, 1993.

¹⁶ Ruskin, John; *The seven lamps of architecture*, Londres, 1848.

¹⁷ Sobre la crítica de la noción de Historia como «cuerpo eterno», cfr. Agacinsky, S. *op. cit.*

¹⁸ Incluso la instalación modernista de lo nuevo (Burguer, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974) requiere de una Tradición: o bien para justificar una ruptura o, más sencillamente, como elemento a ser quebrado y desechado. En el primer caso la Tradición se constituye con elementos similares a lo que se busca. En el segundo caso es esa Historia misma la condición para que pueda ser concebido el movimiento de ruptura. Para instalarse, lo nuevo requiere además cumplir con unas condiciones que lo constituyen a su vez en Tradición (Pareyson, Luis, «Tradición e innovación», en *Revista de Estética*, n.º 2, Buenos Aires, 1984). La primera de ellas es que toda obra sólo puede quebrar el *continuum* que hereda en la medida en que se presenta como ejemplar, es decir como capaz de constituir sobre sí misma una nueva Tradición de otras obras que reconociéndola en su efectividad la desarrollen, y desplieguen al máximo las potencialidades por ella abiertas. La ejemplaridad se relaciona a su vez con una segunda condición que es la congenialidad. Sólo en la medida en que consigue articularse con sus particulares circunstancias culturales, en la medida en que resulte congenial a ellas, es posible la condición de ejemplaridad. Pareyson alude en este sentido al «difícil ejercicio de la alteridad y constante voluntad de comunicación» que supone la ejemplaridad. Sobre la construcción de la tradición en el arte cfr. Williams, Raymond, *Cultura*. Barcelona, 1981; y *Marxismo y Literatura*. Barcelona, 1980. La relación entre tradición e innovación ha sido ampliamente debatida en los últimos años. P. ej. *Tradizione e innovazione*. Convegno internazionale di Estetica, organizado por el Instituto «A. Banfi»; Reggio Emilia, 1983; Congreso *La Tradición y la innovación* de la Sociedad de Filosofía General de Alemania, 1983 y 1962;

Congreso Internacional *Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina*. Buenos Aires, 1989.

¹⁹ Si bien el carácter radicalmente antifigurativo no fue frecuente en las transformaciones estilísticas de la Arquitectura, la «tábula rasa» funcionalista con los sistemas de representación mimética naturalista tampoco era inédita. Importantes movimientos de ruptura antifigurativa determinaron las posturas iconoclastas bizantinas, las normas estéticas del Islam, y sectores del arte medieval como en el caso de los inspirados por las posiciones de San Bernardo.

²⁰ Cfr. el análisis de ABC en Gubler, Jacques, *Architettura e Avanguardia*. 1924-1928; Milán, 1983.

²¹ Loos, Adolf, *Ornamento y Delito*, Barcelona, 1978.

²² Me refiero a los conceptos desarrollados en *Zur Aesthetik der Architektur*, Stuttgart, 1887; cit. en Kubler, George, *La forma del tiempo*; Turín, 1989.

²³ Punto 8, de «Arquitectura Futurista», 1914. En Conrads, Ulrich, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*; Barcelona, 1973.

²⁴ Mongin, Olivier; «¿Una memoria sin historia». Hacia una relación diferente con la Historia.», *Esprit*, n.º 3-4, 1993.

²⁵ Sobre Aby Warburg: Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970; Número especial de *Aut Aut*, Milán, n.º 199-200, 1984; y apuntes del curso dictado por Massimo Cacciari, IUAV, Venecia, 1986.

²⁶ Si bien el tema requiere de un desarrollo autónomo debido a la complejidad de su enunciado original, no podemos dejar de vincular los modelos que constituyen la memoria cultural con las «formas simbólicas» a priori estudiadas por Cassirer (*The philosophy of symbolic forms*; New Haven, Conn.; 1955).

²⁷ Bergson, Henri, *Memoria y Vida*, Madrid, 1977. Sobre el tema en Proust cfr. Deleuze, Giles, *Proust y los signos*, Barcelona, 1972.

²⁸ Sobre el pensamiento visual existe una extensa bibliografía. Cfr. particularmente los clásicos de Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, 1985; y *Arte y percepción visual*, Madrid, 1979; además de Pierantoni, Ruggero, *El ojo y la idea*, Barcelona, 1984; Gibson, E. J., *Percepción del mundo visual*, Buenos Aires, 1974; Pächt, Otto, *Historia del arte y metodología*, Madrid, 1986.

²⁹ Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*; Saint-Amand; 1976. Sobre la estética de la recepción cfr. los trabajos de Hans Robert Jauss, especialmente *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, 1992; *Pour une esthétique de la réception*, París, 1978; y Kleine *Apologie der Aesthetischen Erfahrung*, Konstanz, 1972.

³⁰ Cfr. Garin, Eugenio, «Alla scoperta del diverso: indiani americani e saggi cinesi» en *Rinascite e Rivoluzioni*, Roma, 1975. Esta preocupación condujo a Giedion a elaborar su teoría del «nuevo monumentalismo», y no por azar a la redacción de su *El presente eterno* (Madrid, 1981, 1.ª ed. 1963).

³¹ Es de enorme importancia el impacto en la cultura arquitectónica de los estudios de Worringer, y en particular su *El arte egipcio*, Buenos Aires, 1965 (1.ª ed. 1927).

³² Liernur, Jorge, «Un mondo nuovo per lo spirito nuovo. Le scoperte de l'architettura latinoamericana per la cultura architettonica moderna»; *Zodiac* 8; 1992.

³³ Además del clásico libro de W. Pehnt (*La arquitectura del expresionismo*, Barcelona, 1975), el simbolismo de la arquitectura expresionista ha sido analizado agudamente por Fagiolo, Marcello; en «La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esotérica»; en Argan, G. C. (comp.); *El pasado en el presente*, Barcelona, 1977.

³⁴ Podemos convenir en llamar materiales «ahistóricos» a aquellas construcciones populares premodernas que fueron reunidas por Rudovsky bajo la exitosa denominación de «arquitecturas sin arquitectos».

³⁵ Pevsner, Nikolaus; «Wiederkehr des Historismus»; en *Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit*, Múnich, 1971.

³⁶ Argan, Giulio Carlo (comp.), *El pasado.... op. cit.*

³⁷ Me refiero a trabajos como los clásicos de Matila Ghyka (*Le nombre d'or*, 1931; *Essay sur le rythme*, 1938).

³⁸ Cfr., entre otros: Arnheim, Rudolf, *op. cit.*; Fry, R., *Vision and Design*, Cleveland, 1966; Köhler, W. *La psicología della Gestalt*, Milán, 1967.

³⁹ Para una crítica de la noción adorniana de homogeneidad del material cfr. Burger, Peter, «La declinación del modernismo», en *Punto de Vista*, n.º 46; Buenos Aires, 1993.

⁴⁰ Nora, Pierre, *Les lieux de memoire*, cit. en Mongin, Olivier; «¿Una memoria...?», *op. cit.*

⁴¹ Virilio, Paul, «The third Interval: A Critical Transition»; en Andermatt Conley, Verena (comp.); *Rethinking technologies*, Minneapolis, 1993.

⁴² Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Roma, 1987; *Mille di questi anni*, Roma, 1991.

⁴³ Mc Ewen, I. K.; *op. cit.*

⁴⁴ Freud, Sigmund; *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Madrid, 1979. Cit. en Agacinsky, S.; *op. cit.*

⁴⁵ Para una crítica del «pluralismo vulgar» cfr. Gregotti, Vittorio, *Dentro l'architettura*, Turín, 1991.

⁴⁶ Aunque resulte obvio, estas líneas tienen una especial deuda con el pensamiento de Manfredo Tafuri, especialmente con su *Teorías e Historia de la Arquitectura y La Sfera e il Labirinto*.

⁴⁷ Frampton, Kenneth, *op. cit.*



LO TIPOLOGICO: ¿FIN DE UNA MODA?

Se publican, algo tardíamente, los resultados de una tesis de 1988, dirigida entonces por Giorgio Grassi, antes teórico «militante» y enjundioso escritor, de los que hay pocos; hoy embarcado en las «mieles» del trabajo del proyecto, alejado, pues, de su antiguo rigor especulativo. El actual prólogo que Grassi hace de este libro ya muestra su mayor «realismo»: «Escapar a la tentación de *sistematizar* al precio que sea», dice en su texto, para luego calificar la «opus» catalana de «estudio desencantado, distanciado... pero paso necesario para la construcción de una *consciente metodología del proyecto*». Sigue Grassi diciendo que el tipo todavía es «operativo», como «promoción de forma, promesa de arquitectura» y fundamento epistemológico de ella, como «pretexto de otro» puesto que «la última palabra no puede ser otra que el propio proyecto».

En esta promoción «in fine», del proyecto, Grassi otorga al escrito de Martí el valor de una construcción didáctica, un recorrido —el menos *personal* posible— a través de soluciones «ejemplares», una «especie de *manual*, el menos *privado* posible».

El texto trabaja cuatro grandes capítulos: Bases filosóficas del concepto de tipo y fundamento epistemológico de la Arquitectura; Estudio de

ejemplos de la experiencia histórica y procesos de permanencia y transformación de los tipos; Análisis tipológico en el marco del pensamiento estructuralista y por último análisis tipológico de maestros de la arquitectura moderna («para superar la estéril disyuntiva entre historicismo y experimentalismo»).

El primer capítulo es el más «aventurado» en las proposiciones conceptuales sobre el manido término, fundando la justa *oposición entre tipo e historicidad* —entre «análisis tipológico de las permanencias y análisis histórico de los cambios»— y adoptando una aproximación «lingüística», al fundar la esencia del tipo, en *lo sustantivo*. La utilización analógica de la epistemología «objetiva» de Popper y su teoría de los Tres Mundos aventura una similitud entre el Mundo 3 (de los enunciados y teorías de contenidos del pensamiento) con el territorio de los «Tipos», con su grado de «realidad» en cuanto *mundo de lenguaje*.

La especulación avanza todavía en lo que se refiere a la identificación de los Tres Mundos de la Arquitectura (adaptando el esquema popperiano): M1 —de las obras—, M2 —de la actitud mental del arquitecto— y M3 —del corpus disciplinar—. Si para Popper el campo de la Ciencia es el que «deriva» del M3 al M1, y

el campo del Arte, al revés; para Martí, los Mundos de la Arquitectura contienen una «derivativa» del *análisis* –del M1 al M3– y una del *proyecto* –del M3 al M1–.

En el segundo capítulo, además de sistematizarse los diversos aportes «pro-tipologistas» –de la tradición «positivista», desde Blondel y Milizia hasta Guadet y Pevsner, y también del «biologismo» de Buffon a Cuvier– se debate la distinción entre «filogenia biológica» y «filogenia cultural», para fundar la explicación de la «hibridez» y el «mestizaje» que presenta el desarrollo histórico de lo tipológico, una vez más, relativizando los aspectos de los «contenidos» del tipo, exaltando su condición de estructura formal. Factores tales como la *ritualidad* o la *repetición*, tienden a «de-formar» la estructura tipológica, haciendo «fluir» el supuesto rigor lingüístico. El ejemplo clásico de los monasterios sirve para argüir entre las diferencias de las «reglas de los órdenes» y las reglas de la Arquitectura, finalmente establecidas por un constante proceso de redefinición de los «legados tipológicos» de la experiencia histórica. Asimismo, quizá con cierta inocencia perogrullesca, Martí, afirma –junto a aforismos de Grassi– el efecto «de-formativo» del *lugar específico*, respecto del rigor estructural del tipo entendido como prefiguración abstracta.

En el tercer capítulo, se retoma la utilidad de la «analítica» del pensamiento estructuralista, a la vez que se cuestiona la derivación «semiótica» de ese pensamiento –sobre todo en Eco– que tuvo la finalidad de corroer la esencialidad lógico-formal de lo tipológico, recayendo en un neo-funcionalismo, al esta-

blecer una preeminencia de lo «connotativo» en la que el significado se hacía equivaler a función. Por ello, resultará bastante previsible que el discurso de Martí termine apoyándose en el estructuralismo de Piaget, cuyo «relativismo transformativo» será, por cierto, útil a la hora de *diluir* la autonomía formal de lo tipológico estructural.

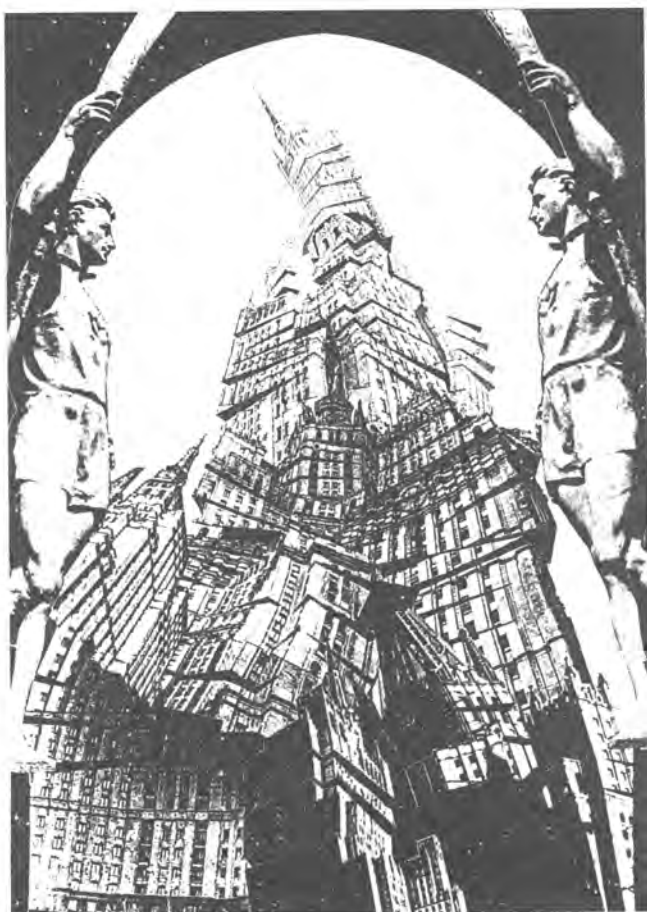
La sección dedicada a los arquitectos modernos –Mies, Aalto, etc.– resulta un tanto previsible y no hace más que refrescar los aportes historiográficos que exploraron los términos de esa «historicidad» (que no osaba decir su nombre) que impregnó, subrepticamente, muchos de los procedimientos proyectuales modernos. En la línea de las conocidas proposiciones de Rowe, Martí valora una «proyectualidad entendida como transformación consciente de tipos», una «derivación tipológica», con lo cual se concilia y atempera el dogmatismo de la «tendencia», a pesar de correrse el riesgo de que todos los gatos sean pardos.

La aportación de Martí –no casualmente catalán, un territorio «cultural» que supo, en los últimos 30 años, adaptar diversas «boutades» milanesas– sirve para ordenar los diversos discursos, generalmente apasionados, sobre la cuestión del tipo dentro del marco de la arquitectura contemporánea. La revisión emprendida no deja que los efectos teóricos –casi un efecto de *nostalgia* respecto de la última ideología «positiva» de la Arquitectura– empañen el realismo de verificar unos límites precisos en las posibilidades «productivas» del término. El mismo propósito del libro, de rastrear en toda la Historia, incluso en la reciente, la diversa manipulación del concepto, hace que

éste se «naturalice», pierda su valor polémico y aterrice, suavemente, en el campo de las verdades obvias de la Arquitectura. Lejos ya de la fundamentación de «estilo» —o de «tendencia»— este libro honesto en lo intelectual, aun con sus simpatías, tiene el mérito de exponer, acaso entre líneas, el previsible fin de una

moda de pretensión suprahistórica, abatida precisamente en el intento de su validación histórica. (R. F.)

■ CARLOS MARTI ARIS: *Variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en Arquitectura*. Ediciones del Serbal junto a la Demarcación de Barcelona del COACB, Barcelona, 1993. 192 págs. ■



LA BUROCRATIZACION DE LA VANGUARDIA

El Grup R y el debate de la arquitectura catalana actual

José Luis Sanz Botey

90

El Grup R constituye uno de los episodios más significativos de la reciente historia de la arquitectura catalana. Su formación a principios de los años cincuenta responde a la iniciativa de un grupo de arquitectos heterogéneos –tanto en lo que respecta a su edad y producción arquitectónica como a sus tendencias culturales y políticas– cuyos intereses coinciden más en la necesidad de autopromoción y en la oposición al academicismo oficiado por el régimen franquista que a unas claras aspiraciones comunes. Uno de sus objetivos fue recoger y difundir las corrientes del pensamiento arquitectónico que por aquellos años se debatían en Europa, en especial el organicismo de B. Zevi y la APAO (Associazione per l'Architettura Organica). Enlazan, de esta forma, con la tradición inaugurada por el GATCPAC –truncada por la guerra civil– y su relación respecto al Movimiento Moderno.

Volver sobre los primeros pasos de los que han sido nuestros «maestros» es un ejercicio difícil que exige un alto grado de distanciamiento para valorar en su justa medida un hecho que pertenece tanto a la historia como a nuestro presente. Pero deberemos hacerlo sin

el triunfalismo que anticipa el prólogo de J. M. Montaner «La brillantez de la arquitectura catalana actual tiene sus raíces. El Grup R ha sido una de las más recientes y trascendentales». Por suerte los autores de esta obra, Carme Rodríguez (historiadora) y Jorge Torres (arquitecto), pertenecen a una generación más joven y con menos implicaciones en esta trama, lo que les permite ser más cautos y en general más críticos y objetivos.

El doble formato de la obra –ensayo y catálogo– la convierte en un importante documento sobre este período. En primer lugar se presenta un extenso ensayo sobre la época, la formación del grupo y sus miembros. Para esta interesante y rigurosa reconstrucción se utiliza tanto una extensa bibliografía como documentos y testimonios de primera mano. La segunda parte es un catálogo de 16 edificios ilustrados con unas magníficas fotografías de Francesc Català-Roca cargadas de intención y profundidad poética. Los comentarios y planos que acompañan a cada una de las obras ofrecen una comprensión global de las mismas y en su contexto, que justifica perfectamente la selección. Es, sin lugar a dudas, una

obra imprescindible para la reconstrucción de la reciente historia de nuestra arquitectura como también lo debería ser un debate más amplio generado a partir de la misma.

De las aspiraciones y actitudes de este grupo de arquitectos podemos obtener algunas claves en torno al debate arquitectónico actual, o mejor, a su inexistencia. La falta de postulados teóricos y manifiestos así como su propia indefinición —debido tanto a los encontrados intereses de sus miembros como al régimen totalitario que inmovilizaba y rechazaba cualquier polémica—, hacen que el Grup R esté lejos de poder ser considerado como un grupo de vanguardia, en el sentido que tuvieron los movimientos artísticos de principios de siglo en Europa. La personalidad burocrática de algunos de sus más destacados promotores condicionó su existencia a la aceptación formal de sus estatutos por el régimen franquista, haciendo de cada uno de sus miembros «un afecto al glorioso movimiento». Condición que alguno de ellos detentaba de forma pública y que otros heredaron en los modos y métodos que años más tarde trasladarían al naciente régimen democrático. La arquitectura catalana formó a partir de entonces «un frente» que ha impartido las «doctrinas» de la modernidad sin haber debatido en profundidad sus conceptos, sin haber asumido su verdadero sentido crítico y democrático radical, la transformación social que comporta y la autonomía

intelectual necesaria para llevarla a cabo. Convertidos en epígonos de una modernidad importada y aplicada de forma chapucera en el contexto catalán desde los años cincuenta, la intolerancia y métodos de esta «elite de arquitectos» será la misma que heredaron del nacional-socialismo español, cuya interpretación del «informalismo como una manifestación del espiritualismo trascendente de la España franquista», está lejos de haber sido superada. Sólo en este contexto se entiende que la vanguardia se convirtiera en una verdadera cruzada, la disidencia o simplemente la crítica en una herejía. La falta de pluralidad y la obsesiva voluntad de autodefinición es el rasgo más característico de la llamada Escuela de Barcelona.

Los arquitectos catalanes próximos a esta pretendida escuela se han caracterizado por su elitismo y por ser un grupo de operación con implícitas servidumbres a las consignas de sus líderes. En este entorno, la crítica ha ido perdiendo terreno y se ha institucionalizado hasta convertirse en un artilugio legitimador de actitudes inevitablemente reaccionarias.

■ CARMÉ RODRIGUEZ Y JORGE TORRES.
Fotografía de FRANCESC CATALA-ROCA: *Grup R*.
Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1994. ■

ANTE TODO, LO MODERNO

José Laborda Yneva

92

El conocimiento de la arquitectura de épocas pretéritas —y aun de la nuestra— ha de tener como base inevitable la comparación histórica basada en el repaso de una casuística plena de matices alterados por crisis sucesivas, en las que se suceden hitos de referencia que se convierten en argumentos temporales para la definición de la evolución de los estilos. Porque es precisamente la evolución lo que define el concepto de arquitectura: el sucesivo entendimiento de las variables formales que conducen a la divergencia y señalan los momentos excelsos en los que se materializan los modelos producidos por los maestros que luego formarán los cauces que otros seguirán mediante transformaciones circunstanciales, hasta que una nueva propuesta logre asumir sus precedentes y señale nuevos caminos.

Se trata de la progresión combinada entre el genio, la observación de los antecedentes y la obtención de resultados que en modo alguno deben suponerse casuales, porque ninguno de ellos podría entenderse sin sus precedentes. Es la comparación lo que causa el progreso de los conceptos en todos los ámbitos; y la arquitectura no sólo no es una excepción, sino que contiene en su esencia de cada momento cuantas formas lograron precederla.

Una investigación abierta siempre hacia la novedad, obsesionada por acogerse a la vanguardia, para lograr luego estabilidades momentáneas que se suponen a sí mismas universales en su tiempo, pero que pronto serán reemplazadas por otras en una cadencia inagotable hacia la utopía de la superación. Algo que, evidentemente, nos muestra caminos que muchas veces se pierden en el error, pero que no por eso dejan de suponer experiencias que necesariamente habrán de conocerse para avanzar sobre ellas.

Y ese conocimiento necesita ante todo un método ordenado, como nos muestra este libro, que paso a paso analiza trescientos años de arquitectura a partir de la ruptura con lo medieval. Un repaso completo del clasicismo a través de la percepción de sus matices sucesivos, desde Brunelleschi a Mansart, sucesión de propuestas que desean establecer un orden superior que las rescate de la confusión que las asedia. Un texto que quiere explicarnos que la historia de la arquitectura no debe consistir únicamente en la comprensión de sus hitos singulares, como tampoco la historia puede establecerse tan sólo a través del relato de los actos de los poderosos. Ha de ser la correspondencia entre unos y otros momentos

de esplendor, y sobre todo el análisis de los vacíos que ellos dejan entre sí, lo que realmente puede ofrecer una comprensión razonada de la arquitectura. Porque esos vacíos se hallan repletos de actos que suponen mucho más que simple mediocridad entre dos soluciones geniales. Se trata del análisis que proporciona su identidad auténtica a las épocas, sin caer en la simplificación de considerar lo edificado como el único símbolo excelso de la arquitectura, y valorando, en cambio, la existencia circunstancial de los entornos, sin lo que lo arquitectónico carecería por completo de sentido. Y eso tal vez nos obligará a reconsiderar ese otro concepto, ilusorio, lejano, casi indeterminado, que supone para nosotros el clasicismo.

Este va a ser el argumento esencial del relato que Castex inicia con el florecimiento de la «manera moderna», esa obsesión por la novedad que condujo a Brunelleschi a construir una cúpula «capaz de cubrir con su sombra todos los pueblos de Toscana», como dirá Alberti. Fue el desafío del debate sobre la forma, que el propio Alberti se ocupará de fijar a través de su excelsa teoría, fuente inagotable de la superioridad intelectual del ejercicio de la arquitectura. Algo que la crisis manierista comenzará a revisar merced al concepto elástico del espacio practicado por

Miguel Angel y la aparición de las nuevas tipologías arquitectónicas en Italia: fueron los palacios romanos del XVI, las «villas» de Palladio, las renovadas formas de los trazados de Roma desde Julio II a Sixto V.

Inevitablemente esa evolución va a desembocar en el nuevo concepto de la superposición del espacio a través de sus planos de referencia. Y así la herencia del Renacimiento será asumida por el Barroco, donde la interconexión entre lo edificado y su ámbito circundante ofrece matices antes insospechados. Nuevos trazados, nuevas formas de relacionar la arquitectura con el aire que la envuelve. Interiores saturados de sugerencias exteriores que engendran ámbitos urbanos. El esplendor del Barroco. Tal vez la última crisis del clasicismo, que abandonará el raciocinio para sumergirse en la veleidad. En ese momento se cierra la evolución de la arquitectura moderna y también el relato de este libro que no desea avanzar en la incertidumbre que va a ser heredera de la última crisis de lo moderno.

93

■ JEAN CASTEX: *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Ed. Akal Arquitectura, Madrid, 1994. 389 págs. ■

BUENOS AIRES. LA METROPOLI DEL SUR

Alberto Petrina

Buenos Aires requirió ser fundada dos veces: la primera por don Pedro de Mendoza, ese «cortesano disoluto y magnífico», como alguna vez lo definiera con propiedad Enrique Larreta; la segunda por un vasco tozudo y pragmático, don Juan de Garay. Y ambos, a su manera, resultaron ser el símbolo premonitorio de sus futuros habitantes.

94 Febril e inquieto el primero, librado a una ansiedad devoradora que lo dividía entre la obsesión persecutoria de El Dorado y la añoranza del fasto imperial que había abandonado, no tuvo ojos más que para aquellos engañosos horizontes, y la incipiente aldehuela se vengó del ultraje de su desinterés sometiéndolo al hambre y expulsándolo, arrojándolo a los maltruchos barcos en los que expiraría, lejos de las utópicas riquezas y lejos de España. Garay, en cambio, llegaba desde el interior de la tierra, sabiendo que esa llanura bárbara no escondía otros tesoros que su fecundidad recóndita, planicie metafísica abierta hacia la nada entre ciegos de abismo y un río tan ancho que aceptaba con naturalidad el nombre de Mar Dulce.

De don Pedro descienden espiritualmente, sin duda, aquellos porteños que, desasosegados, no terminaron nunca de acomodarse a su ciudad,

buscándola en las ramblas de Barcelona, en ciertos *clubs* londinenses, en algunas descascaradas paredes rosa y ocre de Roma, pero, sobre todo, en París: en los *boulevards bulliciosos* y en la elegancia del Bois de Boulogne, en el esplendor de la Opera, en la cálida tibieza de los restaurantes y de los cafés. Tanto devoraron aquellas escenografías que terminaron trasvándolas. En cada viaje traían un trocito: una fuente, un palacio, un parque, una avenida; al fin un barrio entero. Luego componían los fragmentos y, envueltos en sus sueños, vivían como en suspenso esperando el viaje que los devolviese a la *season* europea. Consumidos por deseos que sólo podían saciar en un espejo imperfecto, morían de una sed desconocida.

El segundo fundador dio origen conceptual a otra progenie. Aquellos que llegaron con la avalancha inmigratoria para quedarse y que, de mal o de buen grado, decidieron hacer de una aldea grande una metrópoli, venían a sumarse a algunos pocos criollos aristocráticos que no encontraban demasiado atractivas las largas travesías marítimas ni las novedades parisien-ses, y que preferían engordar a sus vacas antes que a los «gringos». Unos y otros miraban hacia adentro, hacia la tierra, más que hacia el

estuario que conducía a «las Europas». Y a veces miraban también hacia un firmamento que los recompensaba con la visión, tranquilizadora como un ancla, de la Cruz del Sur.

Pero Buenos Aires la hicieron los unos y los otros. Le pertenece tanto a don Torcuato de Alvear —que abrió de un tajo inmenso la Avenida de Mayo para que el mundo se enterase de que había nacido la «París de Sudamérica»— como a los «tanos», los «gallegos», los «rusos» o los «turcos»¹ que, hacinados en los «conventillos», trabajaron de sol a sol para poder, andando el tiempo, comprarse un terrenito y edificar encima esa «casa-chorizo» en que habrían de crecer los hijos y los nietos, ya argentinos. Es de aquellos caballeros conservadores que importaban de Inglaterra sus trajes a medida, sus yeguas purasangre y sus toros reproductores (y de Francia todo lo demás: *champagne*, arquitectos y queridas), y también de esos otros ácratas y socialistas que enseñaban a leer por las noches a sus camaradas analfabetos en las bibliotecas populares, a la par que imprimían sus planfletos libertarios en las imprentas de La Boca o Balvanera. Y, claro está, es tan de Victoria Ocampo —cuyo francés, un poco al modo de la nobleza zarista, era más perfecto que su idioma natal—, gastándose su fortuna para acercarnos a Tagore, Malraux o Stravinsky, como es de Eva Perón, gastándose la vida para fundar su revolución social y, mientras tanto, apostrofando a sus enemigos de clase desde el balcón abierto hacia la plaza inmensa, florecida de gente.

Pues bien, pareciera que las mujeres y los hombres de Buenos Aires nos han atrapado. Lo que no está mal, ya que son ellos quienes la han modelado a su gusto y placer. Pero ésta

debiera ser la introducción a una guía de patrimonio urbano-arquitectónico, por lo que quizá haya llegado el momento de afrontar el asunto.

El sueño de la crisálida

Durante casi dos siglos Buenos Aires será bastante menos que una aldea. Alejada de las rutas marítimas, cabeza de un territorio inmenso y despoblado que carecía de las minas que tornaban suntuosas a México y a Lima, dependiente de esta última en lo que hacía al comercio y a la administración, parecía destinada a vegetar en el marasmo de una existencia deslucida y mezquina. Amenazados por tribus indómitas, hundándose en el barrio pegajoso durante el invierno y asfixiándose entre nubes de polvo en el verano, los funcionarios hispánicos destinados a servir en ella debían considerar el puesto antes una carga que una canonjía. La gran nobleza española hacía carrera en el Perú, en México o en Cuba. Los segundones eran empujados a Buenos Aires.

En la segunda mitad del siglo XVIII, al crearse el Virreinato del Río de la Plata y dársele la ciudad por capital, ésta comienza lentamente a merecer el nombre de tal. La Plaza Mayor —el adjetivo resulta fatuo si sabemos que también era la única— concentra a su alrededor la sede de las instituciones: el Fuerte, residencia de los Gobernadores, y luego de los Virreyes; la Catedral, asiento del Obispo; el Cabildo, solar del Ayuntamiento. Y luego las amplias casonas de dos y tres patios, cuyos ascéticos muros blancos y circumspecta interioridad hacen difícil distinguir al aristócrata del comerciante o del empleado subalterno. Y, por supuesto, las iglesias y conventos de franciscanos, dominicos, jesuitas y mercedarios, que ordenan la vida

de todos los habitantes con el mismo sonido previsible y tranquilizador de las campanas que reglan las horas de los monjes. El centro de la actividad social se da en los atrios, a la entrada o a la salida de misa, y las familias sólo abren sus casas-claustro para la tertulia o el «día del santo» de alguno de sus miembros numerosos. La llegada de un nuevo Virrey o de un Obispo, la entronización o la muerte del lejano monarca, la fiesta del patrono, son ocasión, según los casos, de solemnes cortejos, de toros y comedias, de pompas tenebrosas y fúnebres.

La Revolución traerá pocos cambios, al menos en lo que hace a las costumbres y aspecto físico de la ciudad. El presidente Rivadavia —unitario y europeizante— iniciará con poco éxito el tránsito hacia lo francés: de sus afanes de visionario apenas quedará la fachada neoclásica de la Catedral. Don Juan Manuel de Rosas, gran señor criollo y federal, preferirá, a su vez, mantener a Buenos Aires sujeta con las riendas de la tradición. En cierto sentido, será el último gobernante a la española que la rija, ya que heredará del viejo tronco tanto el instinto conservador y patriarcal cuanto la antipatía visceral por Francia e Inglaterra. Pero hacia los postreros años de su mandato la ciudad irá reflejando poco a poco en sus edificios una nueva influencia estilística —la italiana—, que arribará de la mano de algunos arquitectos e ingenieros de ese origen. Habrá llegado el tiempo del desarrollo, del fabuloso crecimiento que llevará al patito feo a transmutarse en cisne.

Tres tiempos de plenitud

Hay por lo menos tres momentos de su historia en que Buenos Aires alcanza memorables estadios de armonía urbana. El primero de

ellos se sitúa aproximadamente entre 1840 y 1865, a caballo entre el gobierno de Rosas y el inicio del período de organización nacional, en que la suma de la arquitectura italianizante al primitivo acervo hispano-criollo convierte a la ciudad en una verdadera llanura de azoteas que se asoman sobre el río infinito y herrumbroso, apenas superadas en su función de atalayas, por las cúpulas y los campanarios de iglesias y conventos. Hacia finales del siglo XIX —y hasta 1930— la imagen urbana arquitectónica de la creciente urbe se modificará sustancialmente: será la hora de las grandes obras públicas de higiene y embellecimiento, del trazado de los primeros parques y *boulevards*, de la hegemonía indiscutida del academicismo francés. Esta segunda metamorfosis incorporará, sin solución de continuidad, la tercera y última etapa de esplendor: aquella que abarca los años treinta y cuarenta y que se viste con el ropaje blanco del Racionalismo a la criolla. La ciudad se transformará en metrópoli internacional abriendo amplias avenidas y levantando la mayor masa de arquitectura moderna que pudiera haber ostentado cualquier otra en esas décadas, a excepción de Nueva York.

La ciudad italiana

En efecto, las situaciones urbanas o arquitectónicas sobresalientes a lo largo de más de cuatro centurias de vida se sitúan invariablemente en alguna de las épocas antedichas. De la primera apenas queda nada: unas pocas fachadas a la italiana del Barrio Sur o la magnífica iglesia de la Inmaculada Concepción —«la Redonda»— en Belgrano, pero las viejas estampas de Pellegrini² nos permiten avizorar aquella atmósfera ya perdida.

La ciudad francesa

La avasalladora influencia *Beaux Arts*, en cambio, domina hasta hoy la estructura misma de la ciudad. A ella responde el trazado de las avenidas de Mayo, Alvear, Sarmiento y del Libertador, así como el paisajismo subsistente de casi todos los espacios verdes del Centro y la zona norte (plazas de Mayo, de los Dos Congresos, San Martín, Vicente López o Rodríguez Peña; parques de la Recoleta, Palermo y barrancas de Belgrano). El numen inspirador de esta profunda mutación será el brillante primer Intendente Municipal, don Torcuato de Alvear, cuya simetría con el Barón de Haussmann aunque reiteradamente señalada, resulta tan justa como insustituible.

De este modo, la presencia de los más afamados profesionales franceses se impondrá a cualquier otra. Joseph Antoine Bouvard, director de Obras y Paseos de París, visitará varias veces Argentina contratado por el Gobierno, entre 1907 y 1910, dejándonos el plano que lleva su nombre. Había sido precedido por su compatriota Charles Thays, llegado al país en 1889 y Director de Parques y Paseos del municipio a partir de 1891, quien desde este cargo desarrollará una tarea verdaderamente colosal (a él se le deben, entre otros muchos proyectos admirables, los del Parque 3 de Febrero –Palermo– y el Jardín Botánico). El ciclo se cerrará con el paisajista Jean Charles Forestier, llamado para colaborar en todo lo referente a su especialidad con la Comisión de Estética Edilicia³. Esta oficina, especialmente activa durante la gestión del Intendente Carlos Noel, elaborará y publicará el Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal (1924-1925) –el primer documento

urbanístico que merezca tal nombre concebido en el país–, cumpliendo una función de ordenamiento normativo cuya ejemplaridad no volverá a ser alcanzada en el futuro.

En cuanto a la arquitectura, las aportaciones de este período son incontables, y están fundamentalmente dirigidas a brindar albergue físico a los organismos gubernamentales, a las instituciones rectoras del orden liberal y a las propias residencias de la clase dirigente. Aun así, merecen destacarse algunos hitos: entre las obras de carácter público, los palacios de Gobierno –Casa Rosada– y del Congreso, los teatros Colón y Cervantes y la Bolsa de Comercio; en el campo privado, los edificios del diario *La Prensa* y el Pasaje Barolo –ambos sobre la Avenida de Mayo–, algunos espléndidos hoteles –el Plaza y el Alvear Palace– y estaciones terminales de ferrocarril –Retiro y Constitución–, así como la mayoría de los antiguos palacios de las principales familias porteñas (Anchorena y Paz en la Plaza San Martín; Ortiz Basualdo y Pereda en la Plazoleta Carlos Pellegrini; Fernández Anchorena y los dos de los Duhau en el 1600 de la Avenida Alvear, Errázuriz, Alvear y Bosch sobre la Avenida del Libertador).

El ropaje arquitectónico que asumirá esta apoteosis de la riqueza nacional será, como anticipáramos, el academicismo francés, aunque «contaminado» por un espíritu decididamente ecléctico y discutido, hacia principios de nuestro siglo, por las corrientes de índole antiacademicista (Art Nouveau, Secesión, Modernismo catalán).

La ciudad moderna

Los años veinte culminarán con la visita de Le Corbusier, en 1929, quien dictará una serie de

conferencias y conectará con la elite intelectual encabezada por Victoria Ocampo. Pero sus proyectos de entonces no pasarán de tales. Mientras tanto, la nueva década se abrirá con el golpe militar de Uriburu, que interrumpirá el segundo mandato constitucional del presidente Yrigoyen, seguido por la administración conservadora del presidente Justo. Será bajo su gobierno cuando Buenos Aires adoptará su actual envergadura metropolitana. Las calles Corrientes, Córdoba, Santa Fe y Belgrano, entre otras, se convertirán en avenidas, al tiempo que se abrirán las Diagonales Norte y Sur (que completarán el plan urbanístico-institucional iniciado más de cuatro décadas antes con la apertura de la Avenida de Mayo, al quedar definitivamente unidas las sedes de los tres poderes republicanos) y, a la par, se concretará un proyecto originado en una ley de 1912: la construcción de la Avenida 9 de Julio, el eje vial norte-sur más espectacular de la ciudad. Otro viejo sueño —el de la vía de circunvalación— se cumplirá con la Avenida General Paz, cuyo magnífico diseño paisajístico, debido al arquitecto Ernesto Vautier, materializará el límite físico entre el distrito municipal y el conurbano. Estas importantes realizaciones serán el complemento práctico de no menos relevantes iniciativas teóricas. La figura del urbanista Carlos María Della Paolera dominará esta etapa desde la Oficina del Plan Regulador, bajo la Intendencia de Mariano de Vedia y Mitre. Los arquitectos Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, junto con su maestro Le Corbusier, elaborarán paralelamente en la Rue de Sevres el célebre Plan Director de Buenos Aires (1938) que, a pesar de no haber sido aplicado nunca en forma orgánica, se erigirá en una influencia perma-

nente que llegará a orientar prácticamente todas las intervenciones posteriores.

La Arquitectura Moderna, en cambio, no sólo tendrá un éxito temprano y fulminante, sino que el volumen masivo y la calidad excepcional de la obra construida se impondrá a una escala tal que sectores enteros de la ciudad —como el Barrio Norte— cambiarán su fisonomía en forma tan drástica como definitiva. El fenómeno —poco estudiado desde este enfoque hasta las recientes investigaciones de Cocó de Larrañaga— convertirá Buenos Aires en una de las tres capitales del Racionalismo internacional que, como no podía ser de otro modo, son todas americanas⁴. Larrañaga sintetiza irónicamente este clima de especialísima efervescencia, señalando tanto sus aspiraciones como sus límites: «En los años treinta, Buenos Aires se cubre de modernidad. Los arquitectos componen edificios modernos. Los capitalistas encargan edificios modernos. La gente enloquece por vivir en edificios modernos. Algunos —los más informados y mejor ubicados socialmente—, hasta viven una vida moderna. Estos últimos habitan edificios franceses»⁵. Por supuesto, es una tarea ardua mencionar los mejores ejemplos dentro de una producción de tal nivel y envergadura, aunque no pueden pasarse por alto los rascacielos Comega y SAFICO y el cine Gran Rex, sobre la Avenida Corrientes, o las espléndidas casas de renta de Juncal y Esmeralda o de la esquina de Lafinur y Avenida del Libertador. Pero, sobre todo y sobre todos, se destaca el mítico Kavanagh, ese edificio que parece deslizarse hacia el río como una inmensa y armoniosa nave gris, desplazándose majestuoso entre las verdes barrancas de Plaza San Martín⁶.

Metrópoli y sociedad de masas

Hacia medianos de los cuarenta, con la llegada del peronismo al poder, Argentina —y Buenos Aires a su cabeza— acentuará hasta el paroxismo su vocación de modernidad. Será instituida una flamante legislación social, acompañando a un vigoroso proceso de industrialización. Este último desencadenará una gran afluencia de población a la Capital, que ahora —a diferencia del aluvión inmigratorio llegado bajo la égida de la Generación del ochenta— ya no será europea, sino hispanociolla, es decir, integrada por los postergados hijos del país. Consecuentemente con los nuevos tiempos, el acento urbano-arquitectónico estará puesto en lo colectivo antes que en lo individual. La obra realizada durante una década en materia de infraestructura, vivienda, salud, educación, asistencia social, cultura y deporte, asumirá proporciones gigantescas que nunca volverán a ser repetidas. Buena parte de esta arquitectura —sobre todo los grandes conjuntos habitacionales como Ciudad Evita, Los Perales, 17 de Octubre, o el barrio Presidente Perón— será construida en los límites o en los alrededores de la ciudad, utilizando indistintamente las tipologías del chalet pintoresquista (más conocido como «californiano») o del monobloque racionalista. El barrio Simón Bolívar (1952-1954), situado en el Parque Chacabuco y visible desde la autopista que lleva al aeropuerto, constituye un destacable paradigma del modelo en su versión moderna. Desde otro punto de vista, uno de los hitos más importantes del período será, sin paralelo alguno, el magnífico Teatro Municipal General San Martín.

Como consecuencia directa de este verdadero programa de modernización —instrumentado a

nivel nacional mediante dos Planes Quinquenales—, se retomará, durante la Intendencia Municipal de Emilio Siri, el ya citado Plan de 1938, desarrollado bajo la influencia de Le Corbusier. Se organiza así el Estudio del Plan Regulador (1947-1949), dirigido por uno de los autores de su primera versión, Jorge Ferrari Hardoy, con quien colaborarán también Juan Kurchan, Jorge Vivanco y el catalán Antonio Bonet, contando con la asesoría del arquitecto italiano Ernesto Rogers. Cabe mencionar que el justicialismo dará aún otro gran Intendente a la ciudad: Jorge Sabaté (1952-1954), asesor de la Fundación Eva Perón y uno de los más brillantes arquitectos racionalistas de la época.

Simultáneamente, la disciplina recibirá un formidable impulso gracias a la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1947), que erigirá a la antigua Escuela de la especialidad en casa de altos estudios autónoma. Un año después se organizará el Curso Superior de Urbanismo y, como remate de esta puesta al día, en 1951 será traducida al castellano la versión original de *Saber ver la arquitectura* (1948), en coincidencia con la exitosa visita al país de Bruno Zevi.

El International Style de los cincuenta coexistirá con el brutalismo inspirado en las búsquedas de Le Corbusier. Hacia el fin de esta década y comienzo de la siguiente, dos obras de Clorindo Testa señalarán un punto de ruptura teñido por la original autonomía plástica de este autor: el Banco de Londres y América del Sur (hoy Banco Lloyd's) y la Biblioteca Nacional. En el suburbio bonaerense de Martínez la iglesia de Nuestra Señora de Fátima, de los arquitectos Caveri y Ellis, encarnará el para-

digma de una corriente contemporánea conocida como «casablanquista»⁷, única que por esos años propuso una síntesis entre la estética en la línea de Le Corbusier y las tradiciones espaciales de la Colonia, alcanzando un rigor formal y constructivo casi minimalista.

La megalópolis

Luego vendrá la era del desarrollismo, del derroche irresponsable, de la especulación inmobiliaria. De esos casi cinco lustros que arrancan aproximadamente de 1965 y alcanzan los umbrales de los noventa, Buenos Aires debe lamentarlo prácticamente todo: la destrucción de parte importante de su patrimonio arquitectónico, la aplicación de normativas urbanas omnipotentes o erráticas, la vulgaridad irredimible y la pésima calidad constructiva de los nuevos modelos. Hasta el punto de que resulta más sencillo mencionar la buena semilla que la cizaña, tan rara era aquélla y tan abundante ésta. La escuela Della Penna de Juan Manuel Borthagaray —así como el propio barrio de Catalinas Sur que la contiene—, el edificio Conurban de Ernesto Katzenstein o el Pirelli de Mario Bigonziari, entre escasos ejemplos más, se sitúan en una perspectiva comparable con la honrosa arquitectura antecedente. Pocos, muy pocos, si se los confronta con la inmensa masa construida según los cánones del academicismo francés —de un nivel difícilmente superable fuera de París— o, más cercanamente, con la extraordinaria producción moderna de los treinta.

En los tiempos más recientes, la ciudad ha comenzado a reaccionar respecto de esta incipiente decadencia. A ello ha contribuido un poco la experiencia de más de una década ininte-

rrumpida de irrestricto ejercicio democrático, así como las actuales condiciones de estabilidad y ordenamiento económicos. Iniciativas como el PRAM (Programa de Revitalización de la Avenida de Mayo), la rehabilitación del «conventillo» de San Francisco o la paulatina recuperación del antiguo Puerto Madero —a los que pueden sumarse acciones privadas paradigmáticas, como la desplegada en las Galerías Pacífico—, constituyen hitos importantes en una dirección que deberá mantenerse y extenderse en profundidad si se aspira no sólo a invertir un proceso negativo sino, lo que es prioritario, a afirmar una nueva conciencia urbana, tanto respecto de su memoria identificadora como de su futuro desarrollo.

A modo de epílogo

Mientras tanto, Buenos Aires vive su destino de gran metrópoli internacional. Como Nueva York, París, Londres, México, Los Angeles, le pertenece más al mundo que a su propio país. Sólo que ella es la única que cumple con tal papel al sur del Ecuador (San Pablo podría acercarse, pero en su caso prevalece la «brasileñidad»). La capital del Plata, en cambio, se ha despojado casi por completo de «carácter local». Da la espalda a los Andes, es decir, a su tierra. Pero, curiosamente, apenas mira al río que la conecta con Europa. Prefiere la abstracción. Se concentra en sí misma, se cierra sobre su propio pulso para mejor captarlo todo. Sin embargo, la calidad de su percepción es poco intelectual. Más bien se trata de una compulsión devoradora, de una fuerza desatada más allá de todo límite.

La seducen los récords. O, mejor dicho, le fascina batirlos. Y no sólo aquellos caricaturescos de la avenida más ancha o más larga. Le gusta, por ejemplo, recordar que Richard Strauss

inauguraba su música en Sudamérica dirigiendo personalmente la Filarmónica de Viena en el Teatro Colón, ese mismo Colón que acogerá a don Manuel de Falla en su exilio argentino; que García Lorca recitaba a sus amigos porteños poemas recién escritos en sus cafés (o que la Xirgu le estrenaba aquí los dramas), mientras Anatole France, Ortega y Gasset y Einstein dictaban sus conferencias magistrales. Rememora que en los salones de los Errázuriz bailaba la Pavlova o Arthur Rubinstein se sentaba al piano; que mientras los primeros *films* de Bergman bajaban del cartel europeo en una semana, en sus cines se mantenían meses a sala completa; y también que la proporción de psicoanalizados fue, desde muy temprano, de las más altas del planeta (¿en el haber de la modernidad o en el debe de la neurosis de sus hijos?).

¿Pero es que esta ciudad vive sólo de recuerdos? No únicamente. Pero los que posee los atesora como alhajas que una mujer saca una y otra vez de su estuche para adornarse frente al espejo. Del mismo modo, Buenos Aires se contempla en el reflejo de todas aquellas ciudades que admiró a través del tiempo. Hoy ya son suyas. Las fue incorporando a lo largo de un siglo. Pero no como calcos, sino como sueños. Al comienzo fue Sevilla; luego Madrid y Roma; más tarde Barcelona, Londres, París. Nueva York le gustó siempre menos, pero algo tomó también de allí. Ahora es ella misma. Y mira a sus antiguas favoritas –ahora hermanas o rivales– desde su espléndida diversidad, desde su fascinante eclecticismo, desde la magnífica síntesis de su estilo.

Claro que su actual aplomo le significó un esforzado aprendizaje. La ayudó descubrir que muy pocas ciudades podían, como ella, exhibir una música embriagadora como el tango (y, por

añadidura, que tal música se bailase con una sensualidad hipnotizante). También aprendió que debía procurarse un escritor que la narrase, como París lo tuvo en Proust o Alejandría en Durrell; y se adornó con Borges. Finalmente, comprendió que una gran capital debía lucir mujeres con identidad propia. Así, cuando algunos creen encontrar en la elegancia de las suyas un mero rasgo parisiense, comprueban que la mixtura es más compleja: una gracia que podría ser española aparece refinada por cierta indolencia ancestral y un poco del cinismo de las italianas. En cuanto a sus hombres, las acompañan en lo que hace al tipo físico, pero se han vestido siempre a la manera anglosajona (como ingleses los padres, como *yankees* los muchachos).

Y volvemos aquí a encontrarnos con la gente. Es que es por ella y para ella que Buenos Aires abrió sus avenidas y alzó sus monumentos. Sus parques y sus fuentes son para su puro deleite. Sólo para que eleven los ojos hacia el cielo sus torres y sus cúpulas. Porque, como tan bien lo viera Le Corbusier en 1929, «[...] el hombre está aquí para actuar, para manifestarse». Aquí, «[...] sin límites a izquierda ni derecha, cielo argentino lleno de estrellas [...] Buenos Aires, esa feroz línea de luz a ras del agua [...] el encuentro de la Pampa y el Océano, una línea iluminando la noche»^x. Ese río y ese cielo que, en su abrazo perfecto, le prestan el vértigo de sus dimensiones infinitas y el sentimiento embriagador de una libertad casi salvaje, apenas equilibrados por el freno sutil de la melancolía.

101

■ ALBERTO PETRINA, LILIANA ASLAN: *Buenos Aires. Guía de Arquitectura*. Ed. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Consejería de Obras Públicas y Transportes de Andalucía. 1994. 247 págs. ■

NOTAS:

¹ En el lenguaje coloquial de los porteños se denomina «tanos» a los inmigrantes del sur de la península italiana –napolitanos, sicilianos y calabreses– y, por extensión, a todos los italianos; de igual modo, los «gallegos» terminaron por prestar su nombre a los españoles en general, fuesen éstos asturianos o andaluces, y en menor medida a los vascos ya que, por constituir una minoría en buena parte anterior al gran aluvión migratorio, eran identificados en forma especial (en el caso de los gallegos se agregaba, además, la circunstancia de que constituían una mayoría aplastante dentro de la población de origen ibérico, hasta el punto de que Buenos Aires fue durante años la ciudad gallega más populosa, seguida muy de cerca por La Coruña y La Habana). Los «rusos» se llamaba genéricamente a los judíos, por provenir los primeros inmigrantes de este pueblo de la Rusia zarista, de donde escapaban de los *pogroms* desatados periódicamente contra ellos. En cuanto a los «turcos», se refería no a los nativos de tal nación, como podría suponerse, sino a los árabes y, más particularmente, a los sirio-libaneses, seguramente por haber estado durante mucho tiempo sus países bajo la influencia del antiguo Imperio Otomano. Ambas comunidades –la judía y la árabe– figuran entre las más numerosas del mundo fuera de sus regiones de origen, habiendo coexistido siempre armoniosamente. Cabe añadir que estos motes –surgidos durante la convivencia en las casas de inquilinato o «conventillos» en los que recalaban los inmigrantes y luego popularizados por el sainete criollo– tuvieron siempre un sentido cariñoso y no discriminatorio, resultado de la profunda y muy temprana mezcla racial y religiosa que ha caracterizado siempre a Buenos Aires.

² El ingeniero saboyano Charles Henri (o Carlos Enrique) Pellegrini, invitado por el Presidente Rivadavia, llega a Buenos Aires en 1828 para ocuparse de proyectar diversas obras públicas. Dilatado el inicio de las mismas por las guerras civiles, y agotados sus recursos económicos, Pellegrini se ocupa de retratar a la alta sociedad porteña, encontrando en tal actividad un inesperado paliativo para su dolorosa situación. Paralelamente, registra en expresivas acuarelas los sitios más notables de la ciudad. Gracias a él, Buenos Aires conserva una iconografía de primer orden, y el país le debe, además de su arte, el hijo ilustre que se convertiría en uno de sus grandes presidentes: don Carlos Pellegrini.

³ Esta Comisión de Estética Edilicia será la responsable del sabio Reglamento de Construcciones de 1928, a cuyas

normativas deberá en buena parte la ciudad su etapa de crecimiento más armónico y ordenado, etapa coincidente con el desarrollo de la tipología de la casa de renta en sus dos vertientes estilísticas más difundidas: la academicista (1920-1940) y la moderna (1930-1950).

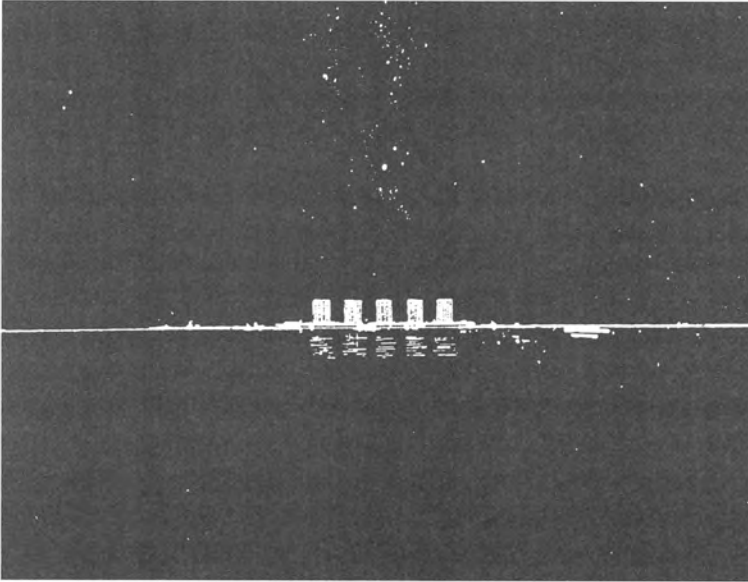
⁴ Nos referimos, además de a Buenos Aires, a Nueva York y Brasilia. Pero caben distinciones. Mientras que la metrópoli norteamericana pasa de una muy fuerte presencia del Art Dèco al International Style sin solución de continuidad –saltándose, por lo tanto, la primera etapa funcionalista–, Brasilia plantea en su trazado y arquitectura, casi con exclusividad, la vertiente lecorbusiana del modelo, aunque reformulado por la decidida estética regional de Costa y Niemeyer. Sólo Buenos Aires desarrolla la experiencia moderna partiendo de la iconografía formal alemana, pero mezclándola de tal modo con elementos Dèco y, sobre todo, con el remanente influjo academicista, que termina por conseguir un resultado de audaz heterodoxia, una *maniera* propia que no reconoce paralelos ni descendencia. Ver, a este respecto, los artículos «La arquitectura “racional” no ortodoxa en Buenos Aires. 1930-1940» (*Revista de Arquitectura*, N.º 143, Buenos Aires, diciembre 1968) y «Las normativas edilicias como marco de la Arquitectura Moderna en Buenos Aires. 1930-1940» (*Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario Buschiazzo»*, N.º 27/28, Buenos Aires, 1989-1991), ambos de Cóc de Larrañaga.

⁵ De la misma autora, «Viaje a las estrellas», *Summa + 6*, Buenos Aires, abril-mayo 1994.

⁶ El edificio Kavanagh recibió, en mayo de 1994, el que es uno de los premios más importantes del mundo, otorgado por la American Society of Civil Engineering, que lo reputó textualmente «hito histórico internacional de la ingeniería». Cabe agregar que, en sus cien años de vida, la institución mencionada sólo concedió esta distinción diecisiete veces, contándose entre algunos de los destinatarios anteriores la torre Eiffel de París, el canal de Panamá y la represa de Asuán.

⁷ El nombre de la corriente deriva de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1964 («14 Casas Blancas»). Ver, de Alberto Petrina, «A la conquista de una arquitectura propia» y «Reportaje a Claudio Caveri. Por una arquitectura de identidad nacional y americana», en *Otra arquitectura argentina. Un camino alternativo*, Colección *SomoSur*, Escala, Bogotá, 1989.

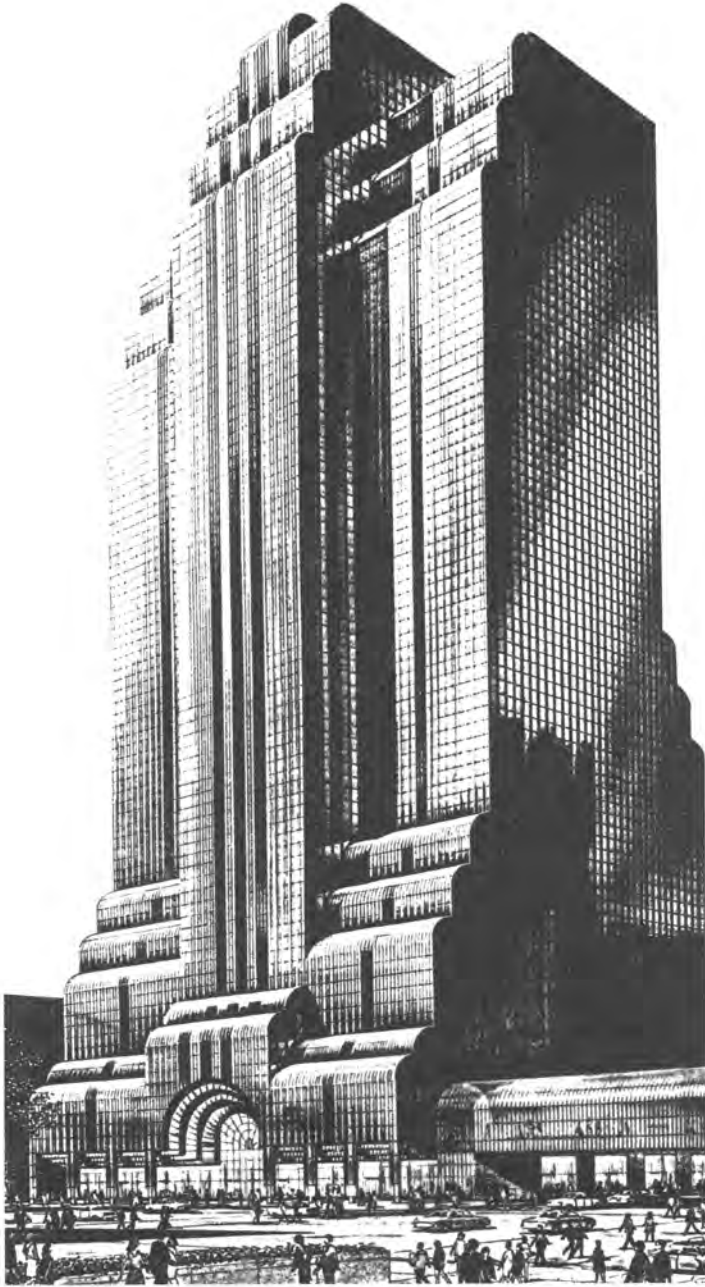
⁸ Le Corbusier, *Precisions*, 1929.



«De pronto, más allá de las primeras balizas iluminadas, he visto Buenos Aires. El mar uniforme y plano, sin límites a izquierda ni derecha, cielo argentino lleno de estrellas. Y comenzando a la derecha hasta el infinito, Buenos Aires, esa feroz línea de luz a ras del agua. Nada más, salvo en el centro de la línea de luz, la crepitación de un fuego eléctrico que expresa el corazón de la ciudad. Es eso todo, Buenos Aires no es pintoresca ni variada, es simplemente el encuentro de la Pampa y el Océano, una línea iluminando la noche.

...«Es el vacío, no la naturaleza que ha dado este encuentro de la Pampa y el Océano. Es una línea infinita y llana, el hombre está aquí para actuar, para manifestarse. Buenos Aires, pura creación del espíritu, block inmenso elevado por el hombre en el agua del río y de pie frente al cielo de Argentina. Hay en esta esperanza algo embriagador que llena de nobleza, ¡qué incitación!»

Le Corbusier



North Western Terminal, Chicago, Illinois, 1979.

TORRE DE BABEL

Emilio Lledó

NO son el lenguaje ni los temas de la confusión y el destierro los que se fijaron en los ojos del pintor cuando construyó su Torre. El relato del Génesis que habla de ellos debió de ser una excusa para levantar esta fábrica doliente, este símbolo del esfuerzo inútil, del empeño miserable, de la obcecación hacia la nada. En la inolvidable sala del Kunsthistorisches Museum de Viena, la obra de Brueghel supera con creces el relato bíblico. Es tanta la riqueza de sus contenidos, la descarnada lectura de sus significados, que el código originario de la torre desaparece consumido por la fábula de las alusiones.

Pero veamos primero lo que dice el pintor. El espacio del cuadro está casi ocupado por la arquitectura de la torre. En torno a ella, a la izquierda de nuestros ojos, un insignificante grupo humano, rey, fraile, soldados, maestros de obra, vasallos, configuran el elemental producto social en el que se rinde pleitesía, se manda, se habla, se trabaja. Hacia el horizonte tras la torre, se extiende una ciudad en penumbra, ceñida por una lejana muralla y dominada por un cielo amenazador. A la derecha, la esquina de un mar poblado de barcos que avituallan, suponemos, a los constructores, y a la obra misma. A lo lejos el mar se

pierde en un cielo más plácido. Y en el centro, la Torre. Imaginaríamos cimientos poderosos para tanta mole: pero las siete plantas exteriores, que van recogiendo concéntricamente sus circunferencias, parecen inclinarse, hacia el lado opuesto al mar, y clavarse en una tierra que la rechaza. Porque la torre flota, se alza ingrávida como si de un momento a otro fuese a derrumbar su deteriorada y doliente fachada, para dejar, aunque sólo un momento, que veamos sus entrañas rojas, los complicados túneles que inesperados allanamientos han dejado al aire. Minúsculos campamentos se asientan en las terrazas que circundan cada piso. Cabañas pintorescas, ajenas a la construcción, y en las que, tal vez, dormirán los que se afanan en ella.

Toda una parte de la torre muestra los efectos de feroces sacudidas, de aludes que desintegran y disuelven la milimétrica y planeada geometría, ante la indiferencia de los hombrecillos que merodean por sus ruinas, que apuntalan arcos, trepan por escaleras, arrastran vigas, mueven poleas.

A medida que se levantan cada nivel va olvidándose del que le sustenta. Las plantas inferiores empiezan a difuminar el proyecto archi-

105

tectónico, a transformar la cultura, otra vez, en naturaleza, a abandonar el sueño racional que planeó arbotantes y botareles, para ser devorados por ruinas convertidas ya en roca, en árboles, en tiempo. Sólo en lo alto, donde la arquitectura se pierde entre las nubes, donde el corazón rosado de la torre intenta irradiarse hacia la decrepita base, se descubre la osadía del arquitecto, su desesperada lucha contra la memoria, o quizá, la victoria definitiva del olvido.

El pintor quiso poner el centro de gravedad de su obra fuera del cuadro, en un contemplador ideal que tuviese la perspectiva exacta, la clarividencia suficiente para asumir la visión total, y comunicar el total engaño.

106

Toda la historia humana en este cuadro, donde impone su ley la implacable dialéctica del tiempo y el olvido. El tiempo, que nos ata al progreso infinito, a la esperanza de una posible liberación, torre arriba. El olvido que nos borra las imágenes pasadas, las experiencias de los fracasos plenos, y nos enreda en el clausurado círculo de la cotidianidad vacía, de la choza apacible entre las destrucciones.

Al lado de esta torre, la académica e insulsa de Hendrick van Cleve, de similar hechura, nos sirve aún más para entender la hermosa obra de Pieter Brueghel. Una torre en destrucción, donde se nos dice que sólo un proyecto completo, la solidaridad de unos ideales, puede tener fuerza y humanidad suficiente para justificar la vida. Una torre hundiéndose que no alzándose, y donde se siente el merodeo de las falsas ocupaciones, de la enajenación absoluta. El trabajo diario queda aquí disuelto en la total anulación del proyecto, en el inmenso

sinsentido que pone el pintor ante nuestros ojos. Todo para la nada; para desconocer que, junto al arco bien resuelto y pulcramente levantado, se inicia el derrumbe de otro; para no oír las voces de quien, tal vez, pudiera avisarnos de esta suprema ignorancia. Lanzados a un camino sin horizonte, debe ser infinito el silencio de esta empresa, inmensa su soledad. Queda, eso sí, la choza incrustada en el todavía brillante muro, el juego dorado del quehacer inmediato, de la cotidiana vanidad, el regodeo del voluntarismo inconsistente.

No es la ciudad, que se extiende tras la torre, la que da cobijo a los hombres, sino esta enorme masa inútil, esta herida en el espacio, que lo agrieta y corroe. Una ciudad-torre, donde nadie vive; pero que recorren sin cesar laboriosos pasajeros. Horadada de túneles por los que fluye el esfuerzo inútil y el doloroso aliento de la nada. El destino humano no puede consistir en ocupar este conglomerado sin raíces, esta ciudad imposible, clavada en los hombros de los que la construyen. No puede servir de cementerio flotante esta estructura en la que se suman todos nuestros errores y claudicaciones.

Exactamente igual que la vida. Una ciudad-torre, marginada de la naturaleza, construyéndose y destruyendo; alimentada en el juego de las múltiples tareas que en ella se presentan, su carencia de sentido.

No sabemos bien dónde están los planos, los arquitectos de la absurda mole, los enterradores de la esperanza. No es tampoco fácil encontrar, más allá de sus muros, los resortes que mueven esta rueda del infortunio. Los ojos que contemplan fuera del cuadro se

encuentran ante el tajante dilema del pintor: o bien seguir construyendo ajenos a la historia, ir retomando nube arriba, arcos flamantes clavados en lejanos escombros, o bien pararse, salir fuera de la torre y colaborar a su rápida y definitiva ruina. La puerta es el verde campo que se pierde en el mar y en las montañas. Tal vez allí se podría organizar un nuevo proyecto de vida, una sociedad sin los planos oscuros e inexorables de esta torre. ¿O no será posible la salida? En la esquina del cuadro, siguen inclinándose unos hombres ante un rey, cetro en mano, atento a la voz y el consejo de dos orondos frailes, que le susurran el oscuro discurso de la negación, de la mentira, del poder. Y detrás unas lanzas. ¿Se-

rá este quiste de variada violencia la raíz del perpetuo desastre?

En el otro extremo del cuadro, una balsa se aleja impulsada por dos remeros. Sobre ella, una pequeña garita gris, a cuya puerta un hombre, sentado, piensa de espaldas a la torre y cara al mar. ¿Un filósofo iluminado que buscará soledad entre las aguas? ¿Tal vez el arquitecto que aprendió, al fin, la suprema lección de arquitectura?

■ EMILIO LLEDO: *Días y libros*. Ed. Junta de Castilla-La Mancha. Consejería de Cultura y Turismo. 1994. ■





DIALOGO EN EL VACIO DEL ESPACIO ESCENICO

Cultura clásica y clasicismo

Angelique Trachana

Entrevista con el director de teatro Theodoro Terzopoulos en Vicenza, donde presentaba Antígona, de Sófocles, en el teatro Olímpico, de Andrea Palladio. Una conversación que ha trascendido del ámbito del teatro en la ambientación global, de la cultura contemporánea determinada por la condición urbana y la forma terminal del sistema capitalista. La pregunta ha podido ser única: ¿la aniquilación del mundo trágico-presocrático –que lamentaba Nietzsche– por el mundo de la razón «platónica» que dio lugar a nuestra civilización «racionalizada» y tecnificada constituye efectivamente «la decadencia del Occidente», como la lectura, que nos han dado grandes pensadores?

109

Theodoro Terzopoulos, formado en la cultura clásica griega pero también en los principios del estructuralismo y de la Bauhaus –especialmente con las enseñanzas de Schlemmer en el «hombre-ser cósmico»–, en Alemania, matiza y reivindica el componente trágico de la cultura clásica griega y su expresión artística. Entiende *el teatro como una estructura muy rígida de una claridad técnica*; por tanto, proceso de la razón que investiga y profundiza en la complejidad de la existencia, que abarca lo que está antes y lo que está más allá de la razón.

Discípulo de la escuela brechtiana, sus obras técnicamente constituyen geometrías puras y

esenciales que incorporan una investigación en las más primitivas técnicas de representación confrontadas con las conclusiones teóricas de grandes dramaturgos como Artaud y Grotowski.

En la interpretación de la tragedia desde el prisma de la contemporaneidad una y otra vez, recurre a la materia del mito, para rescatar esa profundización antropológica, ontológica y artística en el Ser. Terzopoulos lleva a todo el mundo los textos clásicos en griego a través de sus obras –ideas concisas, conceptos concentrados– que reflexionan sobre la condición del hombre de nuestra época.

En ella, la barrera idiomática se elimina y domina la cualidad sonora de la palabra y el acto —«drómeno»—. El actor, en la escena, se transforma en ejecutor de una fuerza interior que procede de la concentración y la pérdida de referencias externas. La voz brota de la víscera arcana, no de la cabeza; «logos en soma». El cuerpo entra en un estado de trance; trasciende en otro tiempo y adopta gesticulaciones y códigos que no le son indicados sino hallados en un proceso propio de «autognosia». Las memorias, las vivencias más profundas del cuerpo surgen así en su inmensa complejidad y riqueza; de manera que el hombre alienado de nuestro mundo, el hombre empobrecido que repite movimientos y códigos, ha perdido la capacidad de expresar.

110

Antígona, excepcionalmente, se representa en italiano, «un idioma clasicista, lleno de vocales, absolutamente negativo» en la tragedia; se concibe como reto para significar y evidenciar la diferencia entre dos culturas, dos lenguajes: el clásico y el clasicismo.

Sentimiento trágico

P. ¿Qué significa la tragedia hoy para quien mira el mundo con mirada de ciudadano?

R. La tragedia ES la naturaleza del SER; invade todas las direcciones de su existencia. Memorias atávicas que suyacen en el subconsciente, imágenes, signos, tensiones que crean nuevas tensiones, se mueven sobre infinitos ejes, que cuando se entrecruzan se multiplican en más, en una perpetua búsqueda de *estructura*. La tragedia ha sido interpretada a través del mito. Grecia buscaba en la interpretación de los mitos su estructura originaria.

Pero no solamente en el teatro sino en toda forma y obra de arte subyace *el sentimiento trágico* como manifestación de *duelo* por la capacidad limitada del hombre, del artista; como recuerdo de algo que está perdido para siempre. Estas limitaciones señalan la dimensión trágica y poética del hombre así como su concepto estético.

El hombre lleva en la substancia de sus células un *sentimiento trágico* y mortífero, desde el momento que nace. Su propio nacimiento es un aborto, una caída terrible. Toda la vida luchará para superar el complejo de haber sido expulsado de un interior placentero, cálido y húmedo, en el mundo externo, duro e implacable. Toda la vida estará deplorando la pérdida de una felicidad. En el luto de Electra, en el luto de Antígona revive el luto universal, el luto por haberlo perdido todo. Sólo es un pretexto en *Antígona*, el cuerpo sin sepultura de su hermano Polinikes. La tragedia representa la gran escala de la pérdida, de la más absoluta desolación, de la *carencia* total. Y dentro de esta dimensión, el dramaturgo construye con elementos primarios un espacio donde el hombre —el héroe trágico—, concentra sus fuerzas para lanzarse en un acto; un acto a través del cual encuentra la salvación. Medea, para solventar su problema conyugal, crea un «drómeno» que es un *acto ínfimo*, pero a través de este acto alcanza la transubstanciación; el viaje lejano que es deseo de todo artista y de todo hombre. Los dioses envían un vehículo para elevarla a los cielos. La salvación, vemos, se encuentra en un armazón que construye cada uno por sí mismo; y estas estructuras nada tienen que ver con la *lógica común* y con las *exigencias sociales*; son *ilógicas* y

antisociales. Son la Torre de Babel que el hombre construye para encontrarse con el más allá. El hombre que padece eternamente su inevitable caída, su expulsión de una utopía, se encuentra aquí, pero su mente está en el «más allá»; se dirige por un mandamiento superior a construir otra utopía.

Renacimiento apolíneo

P. La *revolución burguesa* supone la mayor *reforma ética y moral* en la historia. La nueva moral tenía que garantizar el *orden social*, controlando los impulsos antisociales, instintivos e inmensurables del individuo, lo que pertenece a la «hibris» trágica. El teatro ha constituido siempre una red que retiene los mitos sociales; nos redescubre socialmente y nos desenmascara en las dimensiones más secretas de nuestra individualidad. ¿Cuál ha sido su reacción ante la reforma moral del mundo moderno?

R. El teatro retiene de la vida cotidiana sus elementos esenciales que después proyecta de una *forma clara y pura*. Teatro es la emancipación y sublimación del acto cotidiano y necesario. El principio del teatro está en una necesidad primaria del *Ser en sociedad*, no solamente primitiva sino en nuestro mundo también: en toda comunidad que hoy todavía puede existir —en el ámbito del trabajo comunal, en el campo o en la fábrica, en la vida comunal de los barrios y de los pueblos— se experimenta esta necesidad que hace al hombre que retenga siempre una porción de su energía, que no la entregue del todo al trabajo y la cotidianidad. La resistencia del organismo al acto persistente y repetitivo, que le deteriora y le enajena, es una función física más que

psicológica. Este *resto o exceso de energía* que el hombre retiene es necesario que sea expresado con un gesto, un sonido, un poema, una canción. De esa forma el organismo encuentra una *situación natural de equilibrio* y armonía mientras, en este mismo instante, surge la más primaria forma de arte. El auténtico arte reside en esta área del resto energético que debe transformarse de algún modo y no depositarse para que el hombre pueda superar su problema y su dolor, su frustración y amargura, la injusticia social. *Su energía transformada deviene expresión de una felicidad que se manifiesta como forma de arte. Son partículas de arte, en la realidad, arte que no es todavía emancipado pero contiene aquellos elementos cualitativos del arte, necesarios para la salvación.*

Cuando el hombre estaba unido a la naturaleza su comunicación con ella a través de códigos le salvaba de sus miedos, de su inseguridad. Su liberación del miedo liberaba su energía, que se convertía en representaciones simbólicas, en el ceremonial típico de la religión, en obra de arte. El *código* constituía un *refugio* donde el Ser se amparaba y concentraba sus fuerzas. La naturaleza hacía de conducto entre el hombre y Dios. De esta relación entre el hombre, la naturaleza y Dios nacía el mito. El mito fue el código de la tragedia.

En la *representación* o parástasis revive o trata de revivir un recuerdo que se manifiesta como deseo profundo de comunicarse con el más allá. *La verdadera dimensión religiosa que existe en todo ser y que es la fuente de todos los actos elevados es el deseo de retorno a una utopía.*

A medida que las sociedades se apartan del medio natural para instalarse en la segunda naturaleza, el arte se aparta de la vida cotidiana y entra en la esfera intelectual. «La reforma» del teatro se decide por la elección del Renacimiento. Al aceptar sólo lo *apolíneo* y al rechazar lo *dionisiaco*, el Renacimiento optó así por una sola parte de Grecia; opción conservadora por temor a los elementos impulsivos, exaltados, apasionados, frenéticos y primitivos que la cultura griega había permitido y mantenido en su estructura basamental. Los oprimió en el arte eliminando lo *espontáneo* y lo *popular* e imponiendo un *control estético* y un *orden artificial*. Y los oprimió en la vida la revolución burguesa con la imposición de su *orden moral*. La *cultura clásica griega* había nacido de una forma natural y ha entrado en su decadencia del mismo modo. Pero *la civilización renacentista* levantada artificialmente sobre Apolo no ha dejado de existir. Defendiéndose desesperadamente, evoluciona y revoluciona, alimentándose de su propia carne y autofecundándose pariendo monstruos como los fascismos. En aras de los valores supremos de la belleza, de la armonía, de la perfección y la pureza, se pisoteó todo código moral en la Alemania nazi. El teatro, salvando algunas excepciones como Shakespeare y Brecht, que confrontaron en sus obras *lógica* e *instinto*, padece la misma deshidratación de los jugos dionisiacos que padece todo el arte actual.

Teatralidad

P. El teatro clásico tuvo un carácter emancipatorio y «catártico». En nuestra cultura mediática de masas, ¿cómo se integra, reacciona, resiste el teatro?

R. La cantidad y diversidad de informaciones e imágenes que nos invaden con violencia descomponen la realidad y borran sus límites. La imposibilidad de componer con las infinitas y fragmentadas imágenes una imagen global y clara de nuestro mundo es el conflicto del teatro con la vida real, del arte con el mundo. El teatro como visión del mundo también ha sido vencido. Ha sucumbido a una *teatralidad* que atraviesa todos los aspectos de la vida: falsedad, falta de claridad en las relaciones humanas, ruptura de las estructuras sociales, destrucción del lenguaje. Y vivimos esta teatralidad como malos actores que somos y prescindimos del arte, que tiende a extinguirse ya que nos conformamos con cualquier falsificación. Con ella, el teatro atraviesa una crisis profunda; trata de componer una imagen íntegra y verdadera, busca un alma para emocionar pero el teatro ya no influye en la vida.

P. Las artes plásticas tienden hoy a adoptar los lenguajes y los medios que nos proporcionan las nuevas tecnologías. El arte concreto, el «minimal» y sus derivaciones, el conceptual y la crisis del objeto, la cibernética, congelan la emoción, provocan en el espectador una reacción cerebral, la incomunicación, a veces, el vacío. ¿El teatro, arte que integra la plástica, la literatura, la música de qué forma queda afectado por esa tendencia?

R. Efectivamente, nuestra época es dura y fría. Toda manifestación de emoción es prohibida. El arte, que es como una alma somática y anímica, se ha neutralizado. La identificación con el arte ya no existe. Y el artista, el actor, como cualquier ser hoy divaga cargando en la escena con su pobreza expresiva; pobreza que

muchos «creadores» pretenden presentar como elevada forma de arte minimalista. *A este minimalismo de expresión de nuestro tiempo lo llamaría naturalismo contemporáneo.* No es más que un síntoma de la carencia de capacidad de emoción, de capacidad de transmisión de energía del actor al espectador, del artista al mundo. Nos apartamos cada vez más de la obra de arte y entramos en una aventura, paseo indiferente en un paisaje neutro y desolado que no mantiene relación con la vida, pero tampoco con la muerte.

Grandes artistas como Picasso han vuelto al arte primitivo de los continentes africano y sudamericano para investigar la estructura de este arte que nace de las necesidades primarias y verdaderas de la vida y que son por eso fuente y condición de la vida y no arte para introducir en el mercado junto con otras cosas. Del mismo modo, el dramaturgo alemán Heiner Müller, a través de las traducciones de Hölderlin, conoció profundamente la tragedia griega para escribir obras que nos afectan hoy hasta la médula.

Espectáculo

P. ¿Crees que el espacio escénico tanto como el arquitectónico participan de la problemática del espacio social y urbano?

R. El grave problema que vive el hombre urbano hoy es la carencia de las materias primas que son las fuentes de vida. Sólo dispone de lo transformado en sentido físico y metafísico. Hay que llevar al teatro lo que carecemos en la vida. En el espacio del arte hay que reencontrarse con lo perdido y lo necesario como en una fuente. Pero inevitablemente los archi-

tectos, los escenógrafos y los directores que ordenan el espacio escénico recurren a las soluciones técnicas contemporáneas, aunque la experiencia ha demostrado que los materiales, las formas y los lenguajes no funcionan de la misma manera en el teatro que en la ciudad.

P. La ciudad de Vicenza y el monumental teatro Olímpico, que cuenta con su propia y única escenografía renacentista, determinarían la obra de cualquier director. Sin embargo has renunciado al espacio escénico de Andrea Palladio. Introduces un círculo blanco como plataforma de la acción que desborda la escena e invade el espacio teatral. Inscribes así en el hemiciclo perfecto un círculo de una autonomía total que modifica el espacio arquitectónico, lo que podría considerarse una aberración.

R. Es ley de la tragedia ejecutarse en el círculo. En el círculo que representa todas las direcciones se alcanza la culminación trágica. Entonces el círculo se rompe y se convierte en espiral; el espacio se desmaterializa, se abre, se universaliza. Sería imposible que se alcance esta exaltación en un espacio tan perturbador como el de Palladio. Así que dentro de este teatro «barroco» introduce la geometría radical y absoluta y el círculo arcaico, el círculo religioso de la concentración, dominó.

P. Arquitecturas «neopalladianas» proliferan hoy en la ciudad. Podemos decir que se fabrican con las mismas herramientas que los decorados de los grandes espectáculos.

R. Los grandes montajes arquitectónicos como los de los espectáculos del «rock» tienen el objetivo de empequeñecer todavía más la figura humana que se comporta dentro de esos

montajes como un pequeño y dócil ser indefenso. En ese juego de la hegemonía capitalista, que neutraliza con la *seducción*, el *monumentalismo* y el *esteticismo* clasicista se han prestado siempre. Como decía nuestro pintor Tsarouxis «el clasicismo es una dama tonta y frívola en carnaval». Nuestra época es clasicista en este sentido. *La arquitectura de un tal narcisismo se convierte en su propio objetivo; se mueve como un eje solo e independiente, ajena a la vivencia humana y ajena a la obra de arte; arte es vivencia revivida.* Entre los distintos códigos de expresión no existe unidad ni intención de unificación de los distintos lenguajes y movimientos porque no se parte de una necesidad global. Como clasicismo se caracteriza la cultura del fragmento. En la época clásica se logró la forma unificada de la expresión. Estructuras sociales, filosóficas, artísticas y políticas se ensamblaron coyunturalmente en la posición propicia que dio la gran escala, la escala mítica, del arte. La Bauhaus tenía también un proyecto global. Gropius, Schlemmer, Kandinsky, Piscator, creían en la unidad de las artes. Su utopía consistía en transformar la totalidad, construir la obra unitaria. Objetivo de la revolución moderna fue la derrota del clasicismo.

Hibris y catarsis

P. «En nuestra sociedad», dice Heidegger, «la técnica sustituye el riesgo por la seguridad llenando el mundo de objetos muertos que esconden, ocultan y desvirtúan el origen y sentido de las cosas. La producción técnica llega a ser la organización de la segregación, de la despedida». El hombre que está lanzado en el riesgo, «en el viento de lo abierto» rielkiano, el hombre creador y subversivo, que transgre-

de los sistemas establecidos, el hombre que comete «hibris», el hombre trágico ¿cómo podría ser recuperado hoy? ¿Es necesaria la «hibris» para que acontezca la «catarsis»?

R. La «hibris» y la «catarsis» no son principios que determinan la vida contemporánea, carente de valores profundos, visiones y utopía. En nuestra época, que no sólo no es revolucionaria sino que toda posibilidad de confrontación se elimina; *todo está conciliado y limitado.* En el momento que brota una energía y tiende a culminar, un mecanismo externo interviene y la reprime. No comete «hibris» el criminal que llega a realizar un acto ínfimo ni la mujer neurótica que asesina a sus hijos es Medea que revive el drama profundo de la memoria del matriarcado. No existe «hibris» ni «catarsis». «*Vivimos las dificultades de la llanura*» como dijo Brecht, la homologación sin término. Las ideas tópicas de que «el arte debe ser bisturí que hiera», «un puñetazo en el estómago», de que tiene que producir inquietud y temor, hacer que el hombre entre en crisis de conciencia, culpabilidad e inseguridad, son síntomas de nuestra época en que *la relación con el arte es un síndrome y no verdadera.* Efectivamente, las versiones más provocativas del teatro como las de Brecht y del mismo Shakespeare se han enfrentado con su época. Pero Esquilo, Sófocles y Eurípides no perturbaron a nadie porque la relación del arte dramático y de las artes en general con la sociedad eran profundas, armónicas e integrantes de una totalidad. Al hombre de hoy, se adapta el teatro «burgués» que representa hasta la tragedia de forma tranquila y amable.

P. Podríamos cerrar esta conversación con la interrogación de Hölderlin «¿para qué poetas

en tiempo de carencia?» ¿Cuál es el sentido del teatro, del arte... si todo está perdido?

R. Como todos los sistemas el capitalismo desarrolla una trayectoria que llegará a un límite. La energía humana que se quema sin hallar una salida de expresión en algún momento explotará irremediamente. El hombre se verá obligado a volver a las *esencias primarias*, a un *minimalismo natural* y no fabricado. De la *autodestrucción del sistema*, como en la tragedia, dentro de la destrucción total, nacerá algo nuevo. Pero el desastre absoluto, el *desenlace trágico*, tiene que acontecer y entonces, sólo entonces vendrá algo nuevo. Y mientras, como dijo Müller: «*hay que fortalecer el sentido del conflicto, de las confrontaciones y de las contradicciones. No hay otro camino. No hay respuestas ni soluciones para ofrecer*».

Posmoderno

P. Por último, y volviendo a la obra, parece que por primera vez haces una referencia directa a un lenguaje posmoderno a través de los medios utilizados en este montaje sin antecedentes en tu proceder, estricto y austero, como una estructura pura.

R. No podría aislar los subyacentes al «logos» elementos clasicistas sino hacerlos entrar en un discurso unificado. Sería absurdo esperar que los actores italianos dieran las mismas respuestas que los actores griegos. Cuando presenté en Rusia el *Cuarteto* de Müller, incorporé el complejo de culpabilidad ruso batiéndose entre la religiosidad ortodoxa y el estalinismo y la función resultó auténtica. Hay que partir del material humano, utilizar el sus-

trato cultural, las distintas vivencias, ponerlas a colaborar con la idea, dispuesto siempre en su continua renovación. La contemporaneidad del arte consiste en esta disposición de subvertirla antes incluso de que se produzca. Sólo entonces es vanguardia. El Renacimiento que surgió de la oscuridad medieval descubrió el cuerpo, sus simetrías, sus proporciones, ha creado un arte antropocéntrico que devino relación narcisista con su creación; se convirtió en sujeto cautivo: estranguló la creatividad. La alegría y confortabilidad que le proporcionaba su obra borraba «la aporía», para cuestionarla y descartarla. Estaba en la seguridad de que creaba obras de valor constante y eterno que no se superarían nunca. Y sin embargo su valor era circunstancial. La necesidad circunstancial de superar la Edad Media se convirtió en cadenas perpetuas del arte. Arte es libertad.

Empezó la función y al presenciarla sus palabras cobraron sentido vivamente. Estamos ante un paisaje apocalíptico: catástrofe nuclear. La superficie, una faz gélida. Se había extinguido «la naturaleza», calcinado todo germen de «reproducción naturalista». Había cambiado el color de la piel humana y las funciones de los órganos habían sufrido una monstruosa transformación, una terrible adaptación en la escena; paisaje desolado con tumbas. Un círculo vacío, un agujero de luz blanca se abría para absorber el superpoblado mundo de Andrea Palladio y las almas de los supervivientes. Máscaras de hierro inútiles para la defensa, despojos de actores anulados por el trance, personajes oprimidos por sus ceñidas vestimentas se arrastraban por la tierra estéril. Era inútil su reacción. Un poder superior dirigía su destino. Con trémulo y dificultad se in-

115

corporaban para expulsar un llanto inaguantable. Compulsiones sucesivas vaciaban sus cuerpos que volvían a desplomarse en el círculo. Todos muertos. Antígona, Esmene, Emon, toda la familia real de Tebas, desgraciados «apógonos» de Edipo, yacen en una línea mortal. El rey Creonte se une al cadáver de su hijo Emon. El poder, como sus propios adversarios, muerto. El sistema se ha autodestruido. Las leyes morales, catapultadas. La catarsis no despunta por ninguna parte.

El actor griego Tasos Dimas recitaba en griego antiguo. Introducía el mensaje de un más allá: los gestos, la sonoridad, la palabra, los códigos de una cultura que venía de lejos y pasaba de Grecia a Italia. Un actor italiano retomaba el mensaje y lo descodificaba en un lenguaje de comunicación con los demás y con el público. Comunicación plena. El espectador tenía ante sí dos culturas inconfundibles: la cultura clásica y el clasicismo. Un diálogo en el vacío del espacio escénico. □

116



LOS ESPACIOS MEDITATIVOS DE BARRAGAN

Eduardo Subirats

Sobre Luis Barragán, a propósito de la exposición celebrada en la Galería del MOPTMA, Madrid, enero de 1995.

La organización estricta de las geometrías, en la arquitectura de Barragán, su enfática pureza, el uso constante de los colores puros, nítidamente subordinados a estas geometrías, incluso la dimensión mística o metafísica, a menudo destacada en sus espacios, puede emparentarse estrechamente con las primeras vanguardias europeas, con el estilo internacional de los años cincuenta, y con los valores metafísicos, a la vez racionalistas y místicos, de la estética del neoplasticismo en particular.

Sin embargo, la relación que los muros y los vanos, los materiales y las texturas, las masas y los espacios vacíos, los interiores y los exteriores, o la sensualidad de las texturas y la pureza de las formas establecen entre sí en las obras de Barragán no es «cartesiana», no es técnica, tampoco es «maquinista», ni siquiera «matemática», en el sentido en que estos valores fueron enarbolados desde los años veinte por Van Doesburg, Oud o Le Corbusier. Tampoco es formalista en un sentido estricto, como tantas veces sucede en la arquitectura moderna y tardo-moderna.

La arquitectura de Barragán está atravesada más bien por una reflexión más profunda sobre las cualidades materiales e inmateriales del espacio arquitectónico, sobre la relación entre el espacio y los elementos de la naturaleza, sobre la construcción de un lugar único, dotado de fuerzas elementales y originarias, definido además bajo un esencialismo enfático de valores absolutos.

Quiero señalar este aspecto profundo, originario, de los espacios de Barragán, y radicalmente diferente del racionalismo cartesiano de los lenguajes internacionales de la arquitectura moderna, por otro camino. La forma, el orden geométrico, las proporciones, los materiales, los colores de las obras de Barragán nos transportan a otra realidad diferente del mundo cotidiano de la ciudad industrial y postindustrial, de los valores funcionales que definen, de su racionalidad maquinista o electrónica, y en sus expresiones más recientes, pero todavía contemporáneas de las últimas obras del arquitecto mexicano, las expresivas formas de la fragmentación espacial y la esquizofrenia espiritual de la edad posmoderna.

117

Esos muros y estos vanos, sus colores y texturas, su ritmo compositivo y su estructura, más bien entablan un diálogo entre la arquitectura y el cielo y la tierra, y la luz y la vegetación. El Jardín *Las arboledas* o la *Casa Gálvez*, de la ciudad de México merecen citarse a este respecto. La arquitectura de Barragán nos invita en cierta manera a una nueva relación de nuestra propia existencia espiritual y corporal con el espacio, la naturaleza, el cosmos. Se trata de una relación renovadora y revitalizadora, radicalmente más profunda que los valores del formalismo abstracto en el que Barragán ha sido encorsetado lingüísticamente hablando.

118 Existe un concepto antiguo para definir esta dimensión profunda del espacio de Barragán. La filosofía de Platón, y la teoría neoplatónica y estoica del espacio definían este carácter profundo como fuerza, como *dynamis*. La física moderna, de Copérnico a Einstein, ha ido desplazando progresivamente de su representación espacial esta dimensión energética o dinámica que la filosofía antigua había relacionado con la creación demiúrgica del cosmos, es decir, la construcción arquitectónica del universo a partir de los elementos primordiales: el agua, el fuego, el aire y la tierra.

Semejante concepción dinámica se oponía a la teoría aristotélica del espacio como *diástasis* o extensión, como límite de los cuerpos, como molde: se oponía al espacio muerto. El dinamismo era, por el contrario, la capacidad del espacio de contener unidos a los elementos primordiales y organizarlos bajo un orden (*sunagei*). De ahí que tampoco se confunda con la representación futurista o suprematista

del dinamismo como reproducción mecánica del movimiento.

Los espacios de Barragán son rigurosamente geométricos. Reúnen una característica racional común a los espacios industriales e internacionales modernos. Poseen asimismo algo de aquella dimensión cristalina que la metafísica expresionista alemana atribuyó a la moderna arquitectura. Hasta cierto punto experimentamos estos espacios barraganianos como vacíos. Este vacío es una cualidad fundamental de la arquitectura moderna desde la Bauhaus hasta los modernos espacios electrónicos. Se identifica con sus valores racionalistas y nihilistas.

Pero son también algo diferente y algo más al mismo tiempo: son los espacios de un lugar individualizado y arraigado profundamente en la memoria y en la naturaleza, son un espacio original e irrepetible. Son *topos* y *khora* al mismo tiempo. La arquitectura de Barragán configura el lugar único e irrepetible en el que los materiales, la luz, la vegetación y nosotros mismos nos confrontamos con la construcción elemental de un espacio abierto, infinito. En estas arquitecturas percibimos sensiblemente cómo el espacio abstracto e infinito se cristaliza en un lugar. Y percibimos al mismo tiempo este lugar individualizado como manifestación de un universo armónico de materiales elementales y formas puras. Es como si Barragán nos quisiera recordar la narración que el *Popol Vuh* hace del instante mismo de la creación del cosmos: «Todo estaba suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado y vacía la extensión del cielo...».

Este equilibrio entre la construcción del espacio y los materiales que encierra es lo que le otorga un carácter clásico a esta arquitectura, incluso o precisamente allí donde percibimos el uso de lenguajes y concepciones modernas del espacio. Se trata de un carácter clásico en un sentido riguroso: no como mera definición formalista de un orden, como reiteración de módulos, formas y citas de una norma exterior. Más bien se trata de un equilibrio único, y consistente en su fragilidad, inherente a los elementos que la integran y a su fuerza interior, o sea su *dynamis*. La clasicidad significa equilibrio, un sistema interiormente armónico y sólo por ello duradero, y sólo en la medida en que este orden no se imponga de una manera exterior a los elementos naturales y materiales, y a los lenguajes históricos de la obra artística.

He definido esta armonía como una relación entre los componentes arquitectónicos y el mundo exterior. Hay que decir, más exactamente: un diálogo ideal entre los elementos y la geometría arquitectónica. Estos elementos naturales se despliegan en la arquitectura de Barragán de la manera más limpia y sencilla. Mejor dicho, se expresan de una manera originaria, elemental. Son materiales térreos, texturas naturales, elementos rocosos integrados en el espacio arquitectónico. En otros casos son citas vivientes del mundo vegetal, que irrumpen en los interiores, cierran los límites exteriores, y exaltan con sus formas barrocas y sensuales la nitidez ascética de los espacios puros.

Un diálogo entre el espacio y los elementos: la luz, la tierra, el agua, el aire. El agua está per-

fectamente integrada en las masas arquitectónicas, fluyendo de ellas y hacia ellas, confundándose con la construcción espacial como un elemento más en su concierto tectónico y táctil, y sonoro y cromático. En los jardines de Barragán la claridad geométrica sirve al mismo tiempo a la celebración de rocosas masas volcánicas, como si se tratase de un rito sagrado. El cielo rompe con su infinita melodía azul el silencio de los espacios geométricos y vacíos, de colores ocre, blancos o violáceos. En fin, la luz es la protagonista principal de esta arquitectura que la refleja y la gradúa, la concentra, la dispersa o la colorea, la oculta y la exalta.

Al mismo tiempo esta arquitectura está atravesada por una sintonía entre lo inferior, lo telúrico, por un lado, y los valores de lo luminoso, por otro; entre las misteriosas potencias de la tierra, de las rocas volcánicas y las texturas primitivas del esparto, el ladrillo, las maderas nobles y rústicas o la cerámica y, por otro lado, la construcción cristalina de espacios geométricos puros, luminosos e inmateriales. O bien nos envuelve con un diálogo intenso y armónico entre los espacios interiores cerrados, concentrados sobre sus proporciones numéricas y sobre su vacío místico, y una naturaleza sensual y esplendorosa que la luz y el color arquitectónicos exalta como real presencia del paraíso.

Podría llamarse al espacio de Barragán meditativo en virtud de su rigor interior, de su rigurosa construcción geométrica. Son metafísicamente estrictos sus líneas y volúmenes puros. Son estrictos sus infinitos silencios. Las características de la pureza, de lo cristalino,

del vacío y de la claridad de las proporciones aproximan la experiencia de este espacio a la meditación mística. Incluso su color, que al mismo tiempo reúne las connotaciones del ritmo vivaz, de la sensualidad de sus texturas, de la dinamización del espacio, parece estar organizado según aquel mismo rigor cosmológico que el simbolismo del color había alcanzado precisamente en la alta cultura de los mayas.

Todo ello nos transporta de nuestro interior a un exterior nuestro, de los espacios cerrados de patios y habitaciones, a la participación mimética del cielo abierto, la luz, la tierra y el agua. También nos pone en contacto con nuestra historia: el último significado de toda auténtica obra de arte.

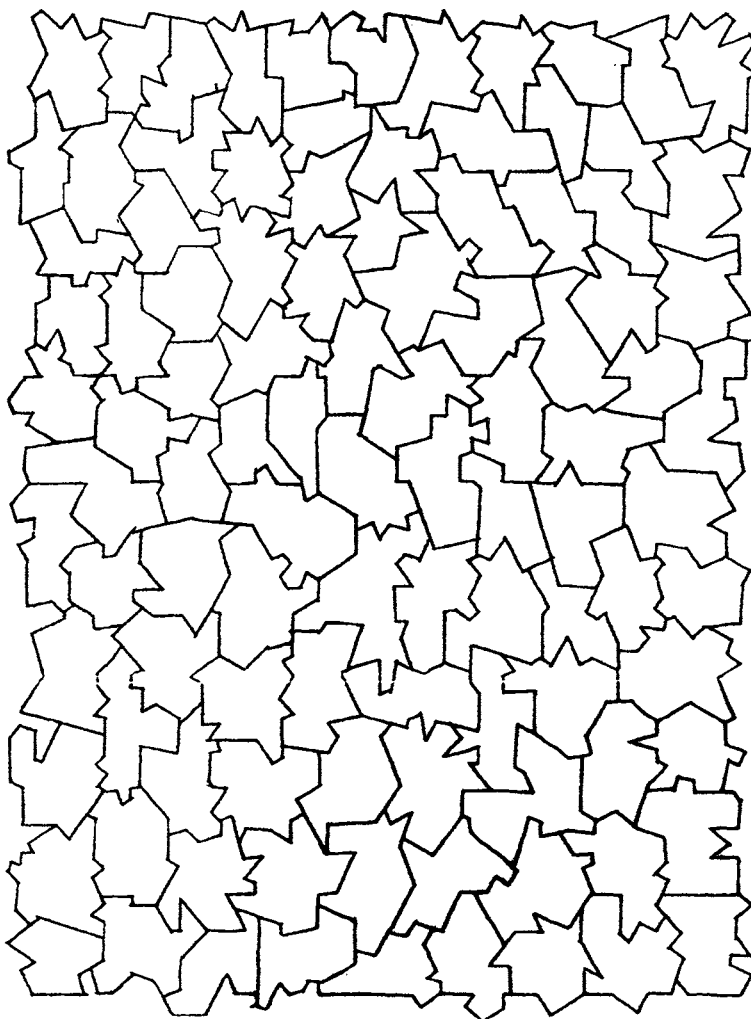
120 En estos ascéticos espacios de Barragán, en sus planos nítidamente tallados, sentimos inmediatamente la presencia del atrio y del claustro cristianos. Pero el color, la sensualidad de las texturas, el agua y el cielo, la alegría de la naturaleza nos transportan al refinamiento sensual de los jardines árabes. La magnanimidad de las grandes superficies vacías y su proyección libre al infinito está íntimamente

vinculada a la arquitectura del México Antiguo. Los espacios puros, la elementariedad de la piedra y la madera como elementos constructivos, la claridad, el sosiego o el silencio son los protagonistas arquitectónicos de santuarios como los de Mitla o Monte Albán. También allí se diría que el espacio nos coloca en una situación privilegiada u originaria frente al universo: nos confronta con su orden cosmológico y con su creación.

Todos hemos sentido en alguna ocasión la fuerza dinámica y la intensidad mimética propia de algunos espacios sagrados. El placer que emana de esta sensación originaria en la arquitectura de Barragán tiene que ver con su valor meditativo, su capacidad reflexiva de transportarnos del interior al exterior, de lo telúrico al vacío y los valores de la luz, y de entablar un intenso diálogo entre una geometría ascética y una naturaleza paradisíaca. Pero también tiene que ver con el diálogo que esta arquitectura concierta entre culturas desiguales: los valores del mundo espiritual hispánico, y las religiones y cosmologías originarias de Mesoamérica, la luminosa sensualidad de la cultura árabe o las peripecias del mundo moderno. □

PALAZUELO: UN PINTOR JOVEN

Juan Daniel Fullaondo



121

Texto póstumo de Juan Daniel Fullaondo, dedicado a su amigo pintor, Pablo Palazuelo, con motivo de la muestra antológica de su obra realizada en el Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, 1995.

He escrito bastante sobre Pablo Palazuelo. La verdad es que hace ya bastantes años que no le veo. En «Arte, arquitectura y todo lo demás», intenté aproximarme a sus poéticas. Allí lo definía, supongo que otros ya lo habrían hecho, como un pintor «mágico». Casi todo giraba largamente en torno a esa idea, susceptible, incluso ahora, de un amplio desarrollo. Han pasado casi veinticinco años desde entonces y, aunque me ha interesado moderadamente lo que releo, estoy atento a otras cosas. Por lo menos, en parte.

Por ejemplo, un encuadre historiográfico que hacía entonces. Palazuelo, y ésta es una hipótesis arriesgada, podría ser entendido como un artista correspondiente a la «generación del 36». Esta terminología se ha popularizado recientemente en el famoso texto de Francisco Umbral. Intento racionalizarlo. Nace en 1916. Comienza, lo que es habitual, estudios de Arquitectura en Madrid, y más tarde en Londres, en la School of Arts and Crafts, y en Oxford, hasta la obtención, como nos dice, del «intermediate exam» del RIBA.

Por intermediación de su madre, Clotilde, desde 1939 se dedica ya de lleno a la pintura. Después descubre el cubismo y más tarde a Klee «que le conduce a la abstracción». Palazuelo frecuenta la célebre galería y librería Bucholz donde se publican, en 1947, dibujos abstractos en revistas de poesía y obtiene, a través del Instituto Francés de Madrid, una beca de estudios en Francia, instalándose en el pabellón de la Ciudad Universitaria de París. De alguna forma, se puede decir que así se cierra su primer período, el «retrato del artista

adolescente». Joyce partía, casi definitivamente, de Irlanda en 1904. Pablo Palazuelo lo hace, con menos radicalismo, de España en 1947.

Intentemos una breve recapitulación de los hechos. La generación del 36, extrapolando hacia la pintura lo ya consabido de Luis Rosales, José Hierro, etc., establece un paralelo con el «exilio» de James Joyce. Esto tendría una corroboración extraña; Palazuelo es uno de los pocos creadores con quien Eduardo Chillida reconoce una cierta, amistosa, deuda, también surgida tras su estancia parisina. Inevitable el recuerdo de Ezra Pound y del propio Joyce. Luego los papeles se trocarían con el joven Beckett. Joyce falleció en Suiza en 1941. Es también el momento de la gloria de Villon, largo tiempo marginado por los críticos, una de las referencias significativas en la aventura de Palazuelo. Villon era un creador de la galería Louis Carré (1944). Palazuelo, de la galería Maeght.

Lectura expresionista

Hay una temprana relación con Paul Klee al que, con rapidez, podríamos relacionar con una variante del expresionismo de entreguerras. Palazuelo, por varios motivos, podría vincularse también a este *expresionismo*, con su propio acento. Estos son los puntos de partida del pintor al comienzo de su odisea parisina.

Y las divergencias. Unos años después, se generaría en España Dau-al-Set, El Paso, el Equipo 57, etc., el informalismo, de alguna forma, consiguió abrirse paso. Nada más opuesto a la sensibilidad de Palazuelo. Los americanos suelen denominar expresionismo

abstracto a lo que por aquí denominábamos *informalismo*. Es el baile de las etiquetas. Consideramos que el expresionismo tiene algo que ver con Palazuelo, pero a su manera. El informalismo, no. Si, como en Villon, el formalismo tiene alguna raigambre dentro de su pintura sería en clave de los famosos formalistas rusos, extinguidos a finales de los años veinte. No es casual su temprana mención en un libro de arquitectura, la famosa enciclopedia de Alberto Sartoris.

El tema de la arquitectura continúa latiendo en Palazuelo. Pero no es el único. Así también surgen los estudios en poesía o en música. De lo primero podemos recordar, por ejemplo, los dibujos realizados para ilustrar los textos inéditos del poeta Max Holzer. Y en otro terreno está el testimonio de los expresionistas y la Bauhaus. Es sabido que la Bauhaus de Gropius tuvo una época de predominio expresionista con Johannes Itten. En este terreno, se puede recordar el testimonio de Lyonel Feininger, autor del dibujo para el famoso manifiesto de la Escuela, faro, luz, de 1919. Feininger, nacido en 1871 en Nueva York, muere en esta misma ciudad en 1951, aunque pasa cincuenta años en Alemania. Dibuja arquitectura, catedrales, pueblos medievales y barcos. Todos ellos emparentados con la temática de Palazuelo. (El hijo de Feininger, llamado Lux, nombre significativo, fue fotógrafo de la Bauhaus.)

Dibuja a la línea, geometrías triangulares, descomposición de la materia y la luz (el color no coincide con las líneas). Hay una frase de Feininger en 1917 que reza: «Tenemos que ir más allá de la naturaleza para ser capaces de

crear libremente». El tema del barco puede hacer referencia a Ulises, odisea, la obra de Joyce...

Los barcos, sus velas y su geometría triangular, gótica, habría sido un terreno explotado por las obras de nuestro pintor, en donde vemos otra enésima caracterización de las *geometrías cristalográficas del expresionismo*. (Otro tema, el del manierismo, nos llevaría hasta las *transparencias* de Colin Rowe, los diferentes *planos superpuestos*.)

Otro vector, muy propio de los pintores mágicos, como Palazuelo, es la transmutación de la materia, la alquimia, la conversión de todo en cristal, esa *vitricación* del mundo que Paul Scheerbart describe en su relato titulado «El horror vítreo» de 1909. Inevitablemente el vidrio, el cristal preternatural, la joya, nos llevan de la mano hacia los objetos preciosos, cerrados, intrincados, la brillantez de la línea (el río de Anna Livia) y los colores de las joyas. «Lo bello es lo pequeño», decía Immanuel Kant.

123

Orientalismo

La Escuela de París, lugar de acomodo y de encuentro consigo mismo de Pablo Palazuelo, es cronológicamente coincidente con los expresionistas de Der Blaue Reiter (1912, Kandinsky, Marc...) que abren los ojos a las virtudes del arte oriental, a lo exótico.

Paul Klee, por su parte, descubre el cubismo en 1912 y África en 1914. Dice Clement Greenberg que Paul Klee es el único artista cubista de Der Blaue Reiter que consiguió superar las influencias primarias ejercidas por el Art Nouveau. Dice, además, que Klee no crea una

unidad a través de un esquema global que la vista capta en una sola mirada; ése es el mundo renacentista italiano. Klee es *más ornamental que decorativo, más analítico que sintético*. Procede por intensificación no por extensión o proyección. El pequeño formato, en la tradición del manuscrito, la pintura pequeña destinada a la posesión privada, demanda un escrutinio próximo, encerrando la atención visual en un ámbito dentro del cual el ojo puede viajar con el menor esfuerzo. Con qué fuerza resuenan estas palabras en la obra de Palazuelo.

El se ha movido con habilidad en los *pequeños formatos*, casi *caligráficos*, pero también lo ha hecho en los *formatos inmensos*. Su parentesco con Paul Klee, una de sus influencias más reconocidas, es evidente. Insistimos, por tanto, en la aproximación que hace el crítico Clement Greenberg (hombre clave en el panorama americano y en particular en el descubrimiento de Jackson Pollock), recientemente fallecido, al propio Paul Klee. Muchas de sus observaciones encontrarán acomodo en nuestro pintor.

Se nos dice que su método recoge la primitiva historia del *arte gráfico*, de su desarrollo liberándose de imágenes reconocibles. En la lectura tan americana de Greenberg, se comenzaría dibujando sin ningún objeto definido en la mente, dejándolo discurrir libremente para ser capturado por *asociaciones accidentales*, una asociación daría paso a otra y así sucesivamente. Gradualmente el artista descubrirá su tema y, dentro de él, el título del cuadro. Este cuadro no siempre ilustrará el título, pero el título arrojará luz sobre el cuadro, ayudará a

concluirlo, proporcionando al artista un *control*. Así el medio es literario, aunque el fin no lo sea.

Lo pictórico comprende todo sistema de realización de marcas sobre una superficie, utilizado siempre por la humanidad como medio de comunicación: *ideogramas, diagramas, jeroglíficos, alfabetos, manuscritos, notaciones musicales, cartas, mapas*, etc. Todos pueden estar incluidos en la parodia, en la ironía omnipresente, en el *contenido literario* de su pintura, una *ironía* total. De todos modos, Klee (como Palazuelo) no es un pintor subversivo. Lejos de protestar contra el mundo tal como es trata, con su arte, de colocarse más cómodamente en ese mundo, precisamente rechazándolo, y luego haciéndolo inofensivo al negarlo. Más tarde, puede ya retomarlo amistosamente. Toda esta operación, dice Greenberg, nos coloca ante el artista más filosófico, lírico y musical de los pintores modernos. Palazuelo, en ese sentido, sería también el más *filosófico, lírico y musical* de nuestros pintores.

En otro lugar, habla Greenberg sobre la *pintura oriental*. Aunque el término oriental, tal y como se ve en su famoso y magistral vídeo, es un poco confuso en Palazuelo; no está claro si hace referencia al llamado Oriente Medio —el genuinamente mágico— o al Extremo Oriente.

Se indica que, en China, todas las actividades parecen estar bajo la influencia de una sensibilidad artística generalizada. La íntima relación entre la literatura y la pintura en China queda sellada por la práctica de la caligrafía como arte. Muchos pintores chinos son también escritores que realizan sus versos y su

crítica junto a su pintura. El pintor es, ante todo, un estudioso, literariamente consciente de todas las referencias de su arte donde el *efecto estético* se funde con el *estado místico*.

El estudioso chino busca en la pintura claves sobre la naturaleza y la realidad. La pintura es leída como un poema o más que un poema. De ahí la sutileza de la luz y la oscuridad, la explotación del vacío, el énfasis en la huella dejada por el pincel. El arte oriental ha sido fácilmente aceptado en Occidente por su preciosismo decorativo, como ha sido la escultura helenística. Un mundo muy próximo al arte de Palazuelo en quien, sin embargo, falta esa deleitación marcada por la huella del pincel.

Finalizando con esta lectura de Greenberg, restaría una referencia a los grandes «cósmicos» del Expresionismo abstracto americano y a su práctica coetaneidad con Palazuelo (Pollock nace en 1912, Reinhardt en 1913, Motherwell en 1915). Hemos recordado la aventura universitaria de Palazuelo, aventura truncada. Curiosamente, la primera generación americana de universitarios sería la generación siguiente, la de los artistas *pop*. En cuanto a Palazuelo, llama la atención, en este sentido, esa lejana observación de Will Grohman cuando señalaba hace años que, más que de pintor, tiene aspecto de médico cosa que, no sé bien por qué, no le hizo ninguna gracia.

En el libro que escribí hace años citaba unas cuantas cosas, en general relacionadas con el mundo *mágico*. Allí me refería a los Libros Sagrados, la palabra de Dios (de alguna manera, también al espacio auditivo de McLuhan, la mentalidad prealfabética), la palabra inalterable, la interpretación de los textos, la revelación, el

sentido oculto, *misterioso*, entre líneas..., la figura del iniciado, el exégeta, la kábala, el hermetismo, la matemática mágica, Pitágoras y Diofanto.

De alguna manera, surgía el tema de la *luz*, portadora de sentido premístico y vivificador. Así nació una de las obras más curiosas, el famoso techo de madera de Pablo Palazuelo, un artesonado, una suerte de gruta urbana, en donde lo pesado, lo denso, se encuentra arriba. (Es significativo el parangón con los techos del expresionista Poelzig, luminosos, activos.) Allí surgió la forma primaria y la opuesta, la inversa, la simétrica, el negativo, el cambio de escala, el fragmento, el giro, la traslación, el desplazamiento. De ahí la asociación prácticamente inmediata con la célebre frase de Spinoza de que «la libertad no es más que la ignorancia de las causas que nos determinan».

Predominancia estructural

En este sentido, el famoso artesonado evidencia la *predominancia estructural* y aparente subordinación del *color*. Este es uno de los enigmas de Palazuelo. Resulta relativamente fácil aproximarse a sus trazados reguladores, a sus tramas. Pero, ¿y el color? Este es un tema muy distinto. Los verdes, los morados, los amarillos de Palazuelo.

Hablábamos también de su hipotética crisis hacia 1953, signada por un curioso afán expresionista. Mallas exagonales, triangulares (las velas de Feininger), en medio de un angustioso afán de continuidad, un *discurso interiorizado* y una *articulación cinética* donde florecen los relámpagos preanunciando las

mallas metálicas en el desierto de Walter de María.

Veámos los ejemplos tempranos aludidos por Sartoris. Ahora, de 1950 a 1964, el tránsito de aquella visión ortogonal hasta un fenómeno *espacial* más complejo, desplazándose hacia la diagonal, la oblicua.

Inevitablemente, ya que Palazuelo es un «sabio», surgen la tipología de los silogismos, la escolástica, hasta llegar a la atomización gnóstica del Finnegans Wake. Aquí también el misterio de la línea, relampagueante trayectoria, como un discurso fluvial que demuestra el tránsito del *movimiento racionalista* hasta la *aureola orgánica* (Alvar Aalto), desde ese Art Nouveau que veíamos en las lecturas de Greenberg. Esta línea constantemente azarosa está en el Modernismo y en el arte japonés. (Es interesante una observación de Spengler que, ante ciertas arquitecturas tradicionales nórdicas —y Alvar Aalto es escandinavo—, sugería que un estudio en profundidad incluiría inevitablemente rastros, herencias de trazados del Lejano Oriente.)

Palazuelo, frente a algunos de sus brillantes coetáneos, se muestra más lento, menos desenvuelto, más intelectual, frío, contenido y estudioso. Y su *optimismo gnóstico-herético*, tras unas primeras incursiones tomistas, parece que reproduce la evolución de Joyce que ha ejemplificado Umberto Eco. Así surgen sus beatitudes, sin entrada ni salida, coherente hasta el final, entre sus acumulaciones preternaturales de flores, joyas, pavos reales... En definitiva, un cuento de hadas, desde los cuadros hasta el despliegue de sus pulidas esculturas.

Y volvamos a pensar en la generación del 36. En España, el fenómeno reviste como todo el

mundo sabe, sobre todo en arquitectura, caracteres de arcaísmo y de un intento de vuelta hacia los vectores más clasicistas de los fenómenos pictóricos. En este sentido, puede establecerse un parangón entre Palazuelo y Giorgio De Chirico. Interesa ver cómo De Chirico, tras su período metafísico, sufre una involución hacia vectores clásicos y quizá no lejanos del círculo personal donde se frecuentaban los nombres de Roberto Longhi, Matteo Marangoni y Lionello Venturi. De Chirico, en ese sentido, es curiosamente también un pintor «hermético», materno. Conocida es la frase: «¿Qué amaré sino lo que es enigma?». Si el *ademán hermético* de De Chirico puede emparentarse con Palazuelo, observamos la disensión incoercible entre su clasicismo y el entero postulado vanguardista de Palazuelo. El enigma toca aquí el corazón de la creación. Frente a ese discutido gambito de De Chirico, vemos en Palazuelo un profundizar constante en las vías del llamado *arte abstracto*. Si De Chirico se mueve como Picasso, por movimientos bruscos, discontinuos, Palazuelo es *continuo, investigador* de una sola línea, la misma joya hermética, la misma flor, el mismo pavo real, el mismo relámpago perforando las densas tinieblas. A lo sumo, el extraño repertorio expresionista de sus propios paraísos.

Se habla del cristal como caracterización preternatural de esos edenes expresionistas. De alguna manera, se podría pensar en los edenes de Palazuelo, un expresionismo muy personal, distinto, «autre», bañado constantemente en las diversas luces de su *preternaturalidad íntima*. Porque la indagación de Palazuelo, en el fondo, es también realista y melancólica, su afán se centra en la búsqueda desesperada de

esas enésimas variantes paradisíacas de su expresionismo.

Densidad semántica

Equivocadamente se ha hablado, a veces, de un juego formalista. Es un error. Decir eso equivale a considerar sus cualidades fundamentalmente asemánticas y, si algo tiene la tenaz búsqueda de Palazuelo, es precisamente el *espesor*, la *densidad semántica*, el juego infinito de significados subyacentes. No son fórmulas alegres, divertidas, como algunos de los brillantes juegos de Miró. En Palazuelo están en juego los infinitos quehaceres de la existencia. En este sentido, puede hablarse de un *existencialismo* de Palazuelo, encubierto, pero sólo encubierto de formalismo.

Uno de los testimonios de mayor interés del reciente Pablo Palazuelo es el vídeo realizado sobre su figura. Es difícil decirlo todo en uno de esos vídeos al uso. El de Palazuelo es magnífico. Nos dice que habla muy mal y realmente habla muy bien. Existen momentos curiosos de su rostro en esas imágenes: habla de la arquitectura oriental y se le pone cara de mandarín. (Oteiza decía, por su parte, que cada vez se parece más a Borges.)

El vídeo incide en algunas de las cuestiones que hemos manejado aquí. Es un apresurado, vertiginoso, resumen de su obra y no apreciamos rastro del expresionismo abstracto, el «minimal», el «povera», el «pop»... A lo sumo, a su manera, un determinado registro del conceptual en alguna de sus últimas obras, tan secas, tan desmaterializadas, casi una *apoteosis antihedonística* de sus paraísos.

Digamos dos cosas. Palazuelo, el fondo de Palazuelo es de un *expresionismo encubierto*. Y junto a ello, Palazuelo es eminentemente un *temperamento optimista*. Aparentemente, ambas ideas están en contradicción. De hecho, en España surgió un enfoque dual del expresionismo: uno, vagamente figurativo, nostálgico del clasicismo, de alguna manera enraizado en De Chirico, y otro de acento, digamos, alemán y con ecos catalanes, donde se enseñorean gloriosas las figuras de Gaudí y José María Jujol. Ese es el que está emparentado con Pablo Palazuelo, siempre a favor de la vanguardia, vagamente conectado con el surrealismo.

La transformación del cubismo

Y otra relación. Hemos hablado de sus paraísos, las joyas, los pavos reales. Quizá de los pájaros paradisíacos. Aquí nos surge otra valencia, muy olvidada entre nosotros, la de Braque. Por este terreno, hemos hablado ya de Paul Klee como enlace expresionista, deberíamos hacer mención alternativa de la *herencia cubista* y su evolución. Para ello, vamos a transcribir algunos párrafos de la *Introducción a la Literatura del siglo XX* de Vintila Horia:

«George Braque (1882-1963), cuyos “caprichos cúbicos” bautizan una época, enlazando con otro “capricho”, el de Juan de Herrera, es el pintor que hace entrar en la pintura contemporánea la tradición creadora. Su novedad es una continuación, como todo lo nuevo, pero adaptada a lo que Ferdinand Gonseth llamará “el clima necesario” de su tiempo. Hablar de continuidad en el marco de una ruptura, como lo fue el cubismo, parece paradójico, pero, al tener de

Braque una visión general (en la exposición retrospectiva organizada en París, en el otoño de 1973, en el pabellón de la “Orangerie”), me di cuenta de que el problema del cubismo y de cualquier otra revolución, sea ella de tipo artístico o político, no es tan sencillo. Lo que se me ocurrió pensar ante aquellos cuadros, reflejando, al mismo tiempo, la victoria de una corriente y la historia de una vida, es que la evolución interior del artista prolonga la imagen de su propio sello y característica, pone de relieve algo así como un interrogante y una duda ante el fenómeno central de su vida que fue, precisamente, el estallido del cubismo y la formación, alrededor suyo, de toda una formación satelitaria. En este sentido, me dije, la victoria de Braque no ha sido completa. Es un esfuerzo hacia algo, el derrotero de una liberación, perfectamente contada a lo largo de sus cuadros, pero, de alguna manera, creo que se puede hablar aquí de fracaso, aquí como en la historia general de todo itinerario creador. Cuando Braque abandona el cubo, alrededor de 1910, y se dedica a sustituir los paisajes perfectamente enmarcados en una geometría que era la expresión de una plenitud para el artista y lo es aún para el espectador de hoy, entonces aparece de manera, diría violenta, la tragedia no de lo inacabado, sino de lo inacabable. Esta fase no puede ser más que transitoria. Picasso la abandona también. Es lo deletéreo encerrado en cualquier acto de rebeldía, obligado al suicidio, o a la traición de sí mismo. No se puede vivir eternamente en la revolución, que es un análisis enloquecido. Lo que necesitamos es la síntesis verdaderamente libertadora, o sea equilibradora y tranquilizante. La rebeldía es hundimiento en las tinieblas. Lo otro supone una luz o algo

similar. Hay un deseo evidente de cambio, que aparece con claridad en 1938, se acentúa en los años de la Segunda Guerra Mundial y brota, sereno, aunque pesimista y tajante, en toda la producción de Braque que corre desde el final de la guerra hasta la muerte del artista, en 1963. No quiero referirme aquí a obras menores –pero no menos representativas de este cambio, como “El acantilado” (1938), en una línea de autenticidad y contacto directo con la naturaleza–, sino a las dos calaveras que Braque pinta en la misma época y que son como un anuncio de la guerra (el “Vanitas” es de 1939 y resume el anhelo de sencillez, por encima de cualquier escuela o corriente, algo esencialmente personal, un contacto sin intermediarios, entre el artista y el mundo). Pero hay más: la guerra, como escasez, como pobreza por encima de cualquier capricho cúbico, está presente en la producción de 1939-45.

El pan, la mesa, la estufa, el vino, todo lo que hace falta para vivir y de lo que nos olvidamos en períodos normales, animan la pintura de Braque y cuentan la derrota de Francia y del hombre. También de aquella época (1942) es uno de los mejores cuadros de Braque, el famoso “Solitario (La patience)”, en el que una mujer muy figurativa, en medio de una especie de naufragio cubista, o de antología de objetos representando recuerdos de cuadros anteriores, tira las cartas que le hablan de un destino quizá amenazador, a juzgar por la expresión de su cara; es el destino del ser humano en una tarde en que la guerra, aunque ausente en el cuadro, sigue destrozando la carne y el espíritu, en sitios más o menos lejanos. El hombro y el brazo derecho parecen figurar el perfil de una bruja. La cara es, al mismo tiempo, un perfil y

un “de frente”, según la buena técnica cubista. La expresión de la mujer es la de una persona aterrorizada ante la revelación de lo que las cartas le dicen respecto de sí misma o de todos los hombres a la vez. El negro aparece (el negro “fauve”) en los sitios dominantes del cuadro: el perfil de la mujer, la ventana abierta hacia la desesperación del mundo, la botella de Jerez, presente allí como si contuviera veneno. Este cuadro tiene algo de oráculo profetizando sobre sí mismo, característico de la época en que Braque parece meditar sobre el pasado de su pintura y las perspectivas de su propio ser. “La noche” (1951) acentúa esta tonalidad de pensamiento oscuro y de “fatum”. El color es metálico (se parece a una escultura de González) sobre fondo negro, la cabeza y el cuerpo entero semejan un relieve vacío por detrás, con algo de aparente solidez, como si allende la fachada no hubiese más que muerte y nada. Es la noche personal hacia la que se dirige el agnóstico Braque, o la noche total, la de fin de ciclo, a la que parece prometida la humanidad.

Pero es en sus “Pájaros” donde la pintura de Braque se dedica a buscar una solución final, artística y personal, algo que dé matices y elocuencia de seguridad a su perennidad de artista y, quizá, a su persona mortal. Hay demasiada tradición francesa en la obra de Braque y en su manera cotidiana de ser, en su burguesismo esencial, artesanal, enraizado en los valores más auténticos de Francia, para que el problema de la supervivencia no le haya rozado, sobre todo en este período de su vida. Los primeros pájaros son de 1949; los últimos de 1961. Aparecen en “Atelier II” y en “Atelier V” cruzando el último plano de su estudio, como sugiriendo una obsesión. Es un ave blanca, cuya silueta está parcialmente obstruida por los objetos que

se encuentran entre el pintor, y esa sombra de luz blanca vuela libremente, dirigiéndose hacia algo, como si ignorase la presencia del hombre, como si el estudio no tuviese realidad ni paredes, mensajero ultraterrenal que ignora toda limitación. Es un símbolo interior, una visión. En “Atelier VI” el pájaro, que tiene esta vez el aspecto de un gallo, se encuentra encima de un animal monstruoso sobre el que se apoya el caballete y casi se confunde con éste, como si algo maravilloso y nuevo, una imagen de otro tiempo y espacio, de otra dimensión, hubiese venido a tomar posesión del mundo animálico, o reducido a lo bestial, a la incertidumbre, que caracterizan al artista hasta entonces, es decir, antes de que el mensajero se manifestase. Más tarde los pájaros se idealizan, asemejan la linealidad dinámica de los cuerpos alados de Brancusi. Son vuelo puro, pero vuelo proféticamente siniestro, como “Los pájaros negros” de 1957. Sólo un año antes, en “El pájaro en su nido”, obra maestra de Braque, y un año después, en “El nido en el follaje”, el motivo del pájaro se vuelve cosmogónico. El tema del vuelo, por encima de cualquier concepto de especie y género (se trata de la idea de pájaro inspirada a la vez en Platón y en los tapices rumanos, que Braque habrá visto en el taller de Brancusi), y el de los huevos y el nido, situados en medio de un ambiente que puede ser el bosque o el principio del cosmos, constituyen la encarnación visible de otro tipo de preocupación. ¿Tendrá todo esto algo que ver con la concepción creacionista del universo, que los científicos de su tiempo vuelven a proponer a las mentes, ya deformadas por un evolucionismo materialista, e inquieta a filósofos, escritores, físicos y astrónomos, con el “Big Bang”, el de la explosión inicial, de la molécula total, ence-

rando en sí, igual que la molécula del “bios”, figurada por el huevo, todos los caracteres genéticos del cosmos? Es difícil afirmarlo, pero fácil suponerlo. De cualquier manera, la obra de Braque cobra en esta fase matices metafísicos, que coinciden, por un lado, con la experiencia de sus años, con el temor ante la muerte y, por el otro, con los nuevos rasgos del ambiente intelectual de los años 50 y 60, que recuerdan, de modo cíclico, la atmósfera parisina y europea de 1908. El cubismo cobra así una suerte de peso específico, que estaba escrito en sus albores, en su mismo deseo de trascender la mediocridad de las dos dimensiones y de dar al mundo una imagen más exacta y más correcta de su contenido, la dimensión de lo sagrado. Igual que Juan de Herrera, Braque y sus discípulos vuelven a encontrar el sentido místico del arte. La idea misma de “plénitude”, unida a la de la esencia de las cosas, del objeto al que hay que atacar violentamente para conocer, de la misma manera en que los góticos “atacaban” a Dios para estar con El, transforman el cubismo en un estilo característico de todos los anhelos del hombre moderno, desilusionado por el impresionismo. Las casas, los muebles, la moda, los viajes, el mundo como representación, se adaptan poco a poco al estilo cubista. El hombre es, después de Braque, más entero que antes, mejor definido en su eterna, pero reconocida y aceptada “incomplétude”».

Encontrar, de nuevo, el *sentido místico del arte*, *atacar violentamente al objeto* para ser capaces de conocerle, *el concepto artístico de plenitud*, los nuevos rasgos del *ambiente intelectual* de los años cincuenta y sesenta... Palazuelo se sitúa, así, en el centro de esa *transformación*

del cubismo que él incorporará a su propia indagación personal, paciente, secreta.

Un pintor gnóstico

Y, ahora, demos un paso atrás inducido por la mención de Braque. Hablemos de Leonardo. El objetivo de Vinci, lentamente, va cambiando. Como señala Merezchkowski, al final ya es un hombre, ya no es sólo un pintor. Está preocupado por demasiadas cosas. Se va haciendo más lento, más reflexivo, más sustancial. León X, que le encarga un pequeño cuadro, enloquece ante la parsimonia del artista, obsesionado por lacas, esmaltes y mezclas. Y el cuadro terminó por no realizarse. Los objetivos de Leonardo, algo pintor, algo alquimista, en mucho gnóstico, parecen desbordar el mero afán de las imágenes. De nuevo vemos eso mismo en Palazuelo, el *afán desmaterializador* del último Leonardo, en definitiva, un «sabio» por encima de todo.

Y nos acercamos al final, recordando ahora el momento de gloria de Jacques Villon, otra enésima referencia. Villon (miembro de una ilustre familia, su nombre es un seudónimo, su verdadero apellido es Duchamp) hablaba de los colores como confidentes y cómplices. Siguiendo la tradición de Toulouse-Lautrec, comenzó su carrera como dibujante de periódicos y carteles (de nuevo, el «cartoonist» que veíamos en Feininger), aunque carece del cinismo, de la crueldad de Lautrec. El propio Villon, las correspondencias se multiplican, lee apasionadamente el Tratado de la Pintura de Leonardo. Dotado de un gran talento natural, su inspiración le surgió cuando tenía un lápiz en la mano. Representativa de sus primeros años es la pintura «La partie de jac-

quet». El arte es para él, en sus propias palabras, una revelación de la verdad.

El juego en el arte, *el arte como juego*, la revelación de la verdad están en la obsesiva indagación pictórica de Pablo Palazuelo. Pero, sigamos con Villon; sus primeros años están ligados a la llamada «Conjura de Puteaux», allí se encontraban muchos nombres caros a Palazuelo: Villon, Tobeen, Gleizes, Metzinger, Picabia, Le Fauconnier, La Fresnaye, Kupka. Con la agudeza que siempre le caracterizaba, Villon consideraba a Apollinaire «una mariposa», revoloteando entre el cubismo de Puteaux y el cubismo de Montmartre.

Partiendo del sistema piramidal extraído de Vinci, su cubismo queda enlazado a lo que éste tiene de más frágil, más sensible: las sensaciones y las intenciones, en la frontera sensible del cubismo intelectual. Nuevos datos, al lado de Vinci, la Evolución creadora de Bergson. Poco después, su investigación especulativa iba a desembocar en una vía nueva: «El segmento áureo», la famosa «Section d'Or». Da entonces a su cubismo el nombre de cubismo impresionista; Villon tiene horror al azar, a lo imprevisto, al accidente que tanto valoraría su hermano Marcel. El papel del *azar* en la obra de nuestro pintor es otro de sus enigmas, que él mismo se queda en el filo de desvelar. Creo que estoy hablando demasiado, decía Palazuelo en su famoso vídeo.

Un tercer hermano, Duchamp-Villon, realizaría en 1912 la extraña «Maison Cubiste». Evidentemente, el cubismo arquitectónico iba a tardar todavía. Luego, los hermanos hablarían de agnosticismo, ocultismo, kabalismo, la gnosis, los iniciados. Este es el ambiente parisino

que precede al oportuno exilio de Palazuelo, sin conexión alguna con los artistas de nuestro propio país. Villon, que es el que más destaca como pintor entre los tres Duchamp, pinta en 1913 un cuadro básico: «Soldados en marcha». La influencia de Boccioni, de Carrá, es evidente, aunque el movimiento es más controlado que en los futuristas. La marcha es lenta, armoniosa, con una cadencia más pausada. Un cuadro espléndido que sin duda miraría atentamente Palazuelo.

Y surge el viejo tema del color. A Dora Vallier, Villon declara: «He comenzado a ocuparme de los colores sólo a partir de 1920». El 9 de octubre de 1918, algunas semanas antes que Apollinaire, muere su hermano Raymond Duchamp-Villon. El otro hermano, Marcel, inicia su brillante periplo americano. Allí conocerá al importante dadaísta Arthur Cravan, boxeador, conferenciante, aventurero, falso sobrino de Oscar Wilde, que dio una conferencia desnudo, totalmente borracho. Tras la guerra, se desarrolla el pesimismo de Jacques Villon. Nueva exposición de la Section d'Or y después otra en 1925. El desenlace de esta tercera exposición es el período llamado «abstracto» de su obra, una suerte de absoluto sintético desembocando en la pintura. Villon, así apartado, en la soledad y casi ignorancia de sus contemporáneos, realiza una serie de pinturas que están entre las más fuertes del período. Decía: «Es preciso extraer del sujeto los ritmos y los volúmenes como se extrae la ganga de un diamante». ¿Permanece también Palazuelo en la soledad, en la casi ignorancia de sus contemporáneos? ¿Continúa, tenazmente, extrayendo la ganga de sus diamantes? Sólo, últimamente, el gran Leo Castelli nos ha alarma-

do ante la excepcional valía de nuestro pintor. Nadie, hasta el momento, ha respondido.

Villon continúa impasible; no trata de analizar, sino de revelar. Así, durante toda su vida, oscilará entre la *razón* y la *intuición*, entre el *teorema* y el *canto*, entre el *análisis* y el *deslumbramiento*. Es el momento de la proximidad a Valery (de hecho, realiza el álbum que precede al diálogo de Valery «Eupalinos o el arquitecto») y en otro sentido a Mallarmé. Su pintura, un laberinto de ideas, que mezcla el *hermetismo* y el *sentimiento*, no atrae ni a los marchantes ni a los aficionados. La primera exposición en París tendrá lugar en 1944, en la galería Louis Carré. El pintor tendría sesenta y nueve años. Se dice, justamente, que el arte de Villon es el conocimiento.

Villon no comprende la actitud de Marcel si no es en el contexto de una América a la vez infantil e ingenua. Hay también escaso contacto entre Pablo Palazuelo y los pintores americanos del *expresionismo abstracto* o del arte *pop*. Es un artista europeo, como lo es Villon cuya obra de entreguerras está generalmente sacrificada al provecho de una vejez gloriosa y de un éxito comercial que viene a coronarle después de medio siglo de trabajo oscuro, lo que hace decir al pintor esa frase: «Lo más duro son los primeros cincuenta años». De hecho, Villon es inclasificable, ha oscilado de diversas maneras, de las geometrías al barroco, del abstracto al concreto, del cubismo al impresionismo. Para él, la naturaleza es un teatro. En pintura, en el ambiente siempre cambiante, la luz entra, pasa, sale o se instala.

Aunque el acierto de Carré le trajo la gloria y, a partir de 1945, el nombre de Villon empieza a imponerse, el artista continúa su mismo tipo de

vida en el viejo Atelier de Puteaux. Duchamp, que era todavía en Francia un desconocido, reaccionó ante esta gloria tardía con un cierto resentimiento y amargura, hasta su aceptación por la gracia de un nuevo dadaísmo, del *pop*, convirtiéndose en el maestro de la manera de pensar de la juventud de vanguardia. Ante Villon, Jacques Lassaigne no ocultaba sus reticencias: «Este arte es tan frío como irreal». Sus paisajes «me parecen muertos». Por primera vez, Bernard Dorival reivindica el arte de Villon en un texto de 1944. El segundo, aparecido en 1948, se titula «Jacques Villon y el arte glorioso», donde figura un bello poema de Eluard. André Chastel escribe sobre él para el catálogo del Museo de Albi en 1955, «Un artista mallarmeano». En 1956, recibe Villon el Gran Premio de Pintura de la 28 Bienal de Venecia, después de Braque, Matisse, Dufy, Max Ernst, Henry Moore, Calder, Arp. A Bezain le dijo un día: «Busco la piedra filosofal, esta especie única de concentración de lo real que hace que todo se exprese por medios profundos y más simples».

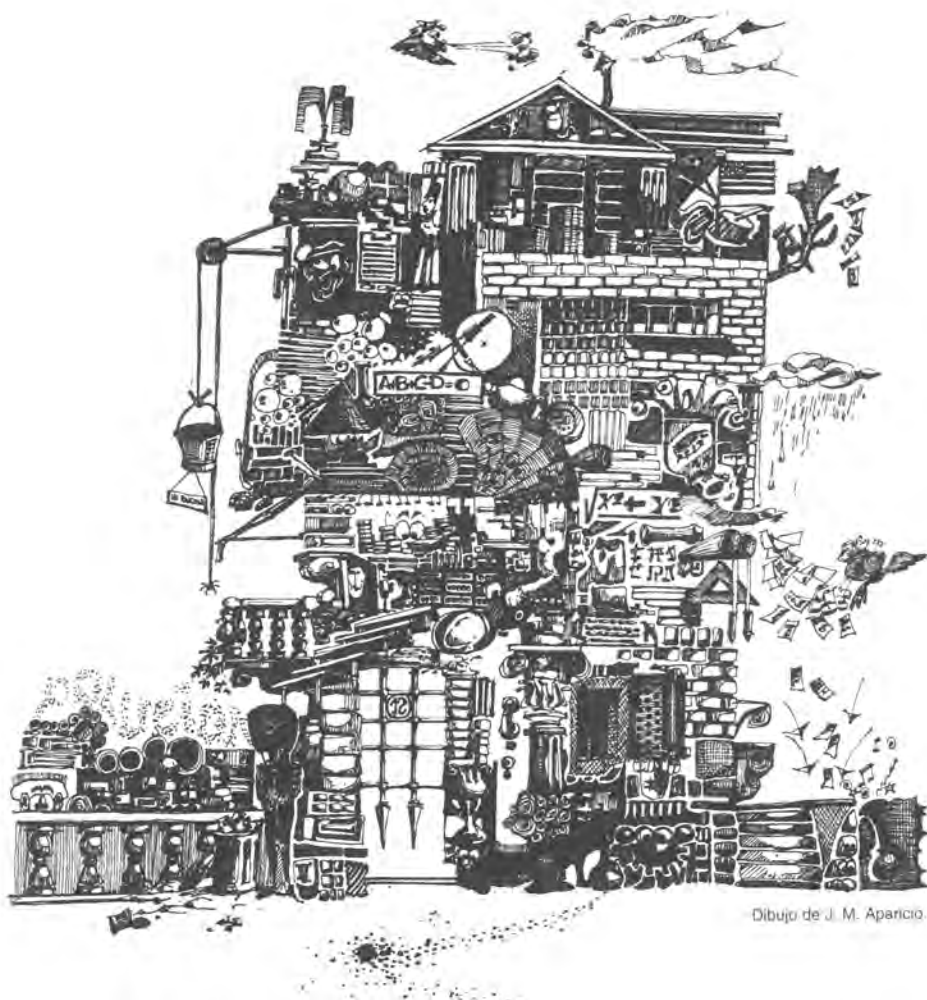
Una biografía apresurada, que podría ser vagamente coincidente y anticipatoria de la biografía de Pablo Palazuelo, un pintor todavía no tan premiado como el viejo Villon, pero igualmente en busca de esa ansiada piedra filosofal. Una acusación, a uno y a otro: no haber expresado nunca el drama de su época, ser un artista de encanto, de la alegría.

Entre los últimos encargos de Jacques Villon estaba la realización de cinco vidrieras para la catedral de Metz. Cinco temas impuestos: la Crucifixión, las bodas de Caná, la roca de Horeb, la Cena y el Cordero Pascual. Villon estudiaba cuidadosamente los manuales de técnica y

las vidrieras de las catedrales góticas, Chartres, Nôtre-Dame, Reims, la Sainte-Chapelle. El gótico, la vidriera, qué tema para las geometrías, los entrelazados, las transparencias de Palazuelo.

Villon, que muere el 9 de junio de 1963 en Puteaux, decía: «Soy un pintor joven. No he tenido más que veinticinco años para componer para mí mismo». Hoy, desde aquí, mi saludo y mi homenaje al joven pintor Pablo Palazuelo. □





Dibujo de J. M. Aparicio.

La diversidad y la heterogeneidad en la composición del «proyecto moderno» ha triunfado frente a la rígida y excluyente doctrina racionalista de la función. La forma híbrida, la planta deconstruida, cambiante en su composición, tecnológicamente abierta, ligada a las tesis de la destrucción global. Sin rubor frente a los principios del marketing, del falso pluralismo de los estilos, la incoherencia, la extravagancia.



POSTFOLIO

OTRA LECTURA DE LAS ARQUITECTURAS RECIENTES EN ESPAÑA

José María Lozano Velasco

Una lectura desde la idea social de la contemporaneidad de la arquitectura que en estos momentos parece orientada a cuestiones superficiales de pura imagen y «exceso de artisticidad». El autor analiza los conceptos de «idea», «representación» y «elaboración» en el proyecto arquitectónico, cuestionando los modos que marcan los usos, costumbres y tendencias aceptadas como «contemporáneo», «moderno» y «moda» en el ámbito de la arquitectura española. Establecida una identificación del «valor social de la arquitectura» con su «contemporaneidad» detecta la «debilidad» de la arquitectura de éxito y de difusión. Bella pero vacía de contenido social, obedece a los procesos de producción de simulacros, de imágenes colectivas e individuales. Para su análisis el autor se sirve de una serie de obras representativas, enmarcadas en los acontecimientos del 92.

135

LA arquitectura española de las últimas dos décadas ha suscitado un evidente interés en el mundo, principalmente en la vieja Europa y en la joven América Latina. Las principales realizaciones de algunos arquitectos maduros y bien conocidos —como Bohigas o Moneo— y las de otros más recientes y cuya obra anterior o era inexistente o no había sido difundida fuera del ámbito local de

su intervención, han llenado páginas de las revistas especializadas españolas y extranjeras, y naturalmente en un tono laudatorio; en ocasiones en exceso. Se ha publicado un sinnúmero de fotografías efectistas, realizadas por excelentes profesionales, y normalmente una documentación técnica más restringida. Este artículo se propone realizar otra lectura crítica menos habitual, desde la óptica de lo que quiero deno-

minar *una idea social de contemporaneidad*, o si se quiere, *una reivindicación de lo social* para la arquitectura contemporánea, que a juicio de quien esto suscribe resulta una de las facetas irrenunciables de este oficio, que sin embargo en el momento actual parece, si no haber caído en el olvido, sí haber sido relegada por detrás de cuestiones formales, puro-visuales, o únicamente de imagen.

Resulta siempre muy útil hacer uso del diccionario —yo utilizo el de María Moliner— para establecer los significados convencionales de determinados términos. El primero al que deseo referirme es el de «*idea*». De entre las muchas acepciones que el diccionario nos brinda voy a quedarme ahora con la primera de ellas, tal vez la más elemental: «cualquier representación existente en la mente, o cualquier elaboración de ella por las que se relaciona con el mundo». Es decir, que me voy a ocupar a continuación de representaciones que existen en mi mente —y en las mentes de los lectores, también en las de los arquitectos autores de los proyectos que comentaré más adelante— y ello permitirá comparar entre sí esas representaciones y que el lector haga también sus propias comparaciones. Y me voy a ocupar, más precisamente, de aquellas elaboraciones mentales por las cuales nos relacionamos con el mundo; en este caso con el mundo específico de la arquitectura y más particularmente de la arquitectura contemporánea. Permítaseme que me detenga todavía en el concepto de *representación*, y también en el de *elaboración*. Representación como algo tangible, más bien concreto, firme y decidido, algo más que una postura provisional, que un gesto y que una consigna. Y elabora-

ción como lo que es fruto de una decisión, de un proceso, de una metodología, y por supuesto de una toma de partido inicial y de una selección de objetivos a alcanzar.

El término «*contemporáneo*» se entiende como «de la época actual» y el término «*moderno*» como «de la época presente», pero hay también una llamada hacia otro concepto que también nos interesa y que es el de «*moda*». Esta vez leemos: «gusto general de la gente, o conjunto de usos, costumbres y tendencias, circunscritos a una época determinada». Sería ahora necesario realizar algunas nuevas precisiones, como ¿quién marca esos usos, costumbres o tendencias?... o si admitimos *el gusto general como una cuestión estadística o por el contrario como un valor de elite* emanado desde un ámbito superior. Cuando en matemáticas nos referimos a valores modales estamos evidentemente admitiendo la primera acepción y cuando el contexto es cultural propiamente dicho, solemos aceptar *la autoridad de un árbitro*.

Hacia una idea social de contemporaneidad arquitectónica

El término «*social*», para terminar ya con los conceptos que sirven para titular este artículo, se describe como «de la sociedad humana» «relativo a la sociedad... a sus modos de vida, hábitos y costumbres». Y en consecuencia podemos establecer algunas fuertes conexiones entre la idea de lo contemporáneo —o lo moderno si se prefiere— y la idea de lo social. A mí, particularmente, me va a interesar una identificación de ambos conceptos, por la que *contemporáneo* y *social* van a querer decir lo mismo en nuestra arquitectura, y la auténtica

versión de contemporaneidad arquitectónica tendrá que ver con el contenido social de sus propuestas.

En este punto encuentro oportuno introducir esa definición de la arquitectura, casi lugar común que dice: «arquitectura es el arte de construir espacios útiles para el hombre». Y a partir de ella, y de lo expuesto hasta ahora, podemos poner ya en relación el conjunto de términos más arriba utilizados. Veamos qué clase de representación mental, de elaboración mental, que nos permita relacionarnos, a nosotros en tanto que arquitectos, con el arte de construir espacios útiles para el hombre, se acerca a nuestra época actual, y al gusto de las gentes como fenómeno social o a los dictados de la cultura específicamente arquitectónica (o seguramente hay que añadir: a los gustos de los líderes —supuestos o reales— de esa cultura).

Me gustaría dejar establecido —y no por sabido huelga decirlo— que hay invariantes en nuestro trabajo que difícilmente podemos cuestionar; la construcción lógica, la utilidad cierta, la búsqueda creativa (artística si se prefiere) de valores espaciales y formales, no parecen cuestiones disciplinares susceptibles de variación en la historia de la arquitectura (o mucho menos, de desaparición en el contexto disciplinar, que por ejemplo, este artículo admite como referente).

Si queremos aceptar estos planteamientos, contemporaneidad (o modernidad) va a identificarse ahora —y siempre habría sido así— con el valor social de la arquitectura, y la comprobación de este hecho nos resulta bastante sencilla de efectuar. Se trata de identificar formas

de vida, maneras de usar, costumbres y tendencias del hombre y de la mujer contemporáneos, valores sociales en fin. Y se trata también de localizar procesos de producción, posibilidades constructivas, técnicas y materiales propicios por sus prestaciones, por sus costos y por su significación también. Y la investigación formal y espacial del arquitecto como su objetivo último y más íntimo, irrenunciable, actuando simultáneamente sobre la consecución de utilidades, de eficacia, y actuando sobre la materialización lógica de los artificios que la procuran.

Aunque tal vez este discurso, aparentemente incuestionable, resulte demasiado ingenuo si nos asomamos a las páginas de las revistas especializadas, o si simplemente salimos a las calles de nuestras ciudades, si visitamos los nuevos edificios administrativos o de equipamientos, si miramos con detenimiento en el interior de nuestras viviendas recién adquiridas. Incluso si repasamos nuestros textos más habituales de Historia de la Arquitectura.

Joseph Rykwert llama «primeros modernos» a aquellos arquitectos del siglo XVII cuyos trabajos han llegado hasta nuestros días y cita a Goethe en aquella categórica diatriba «la mayoría de lo nuevo no es romántico porque sea nuevo, sino porque es débil, enfermizo y moribundo, y lo viejo no es clásico por ser viejo, sino por fuerte, fresco, alegre y saludable». ¿Qué nos quiere transmitir Goethe, y qué Rykwert citándole a propósito de la arquitectura?... ¿cuál es entonces la oposición entre «romántico y clásico»?... ¿qué *grado de debilidad* o *fortaleza* le corresponde a *lo actual*, o a *lo social*, a lo admitido ya por la costumbre, o a lo que se experi-

137

menta por primera vez? Quizá nada más débil, más enfermizo y más morbosos que el resultado formal de muchas de nuestras arquitecturas contemporáneas –bellas en sí mismas– vacías de contenido, huecas, carentes de lo fuerte, de lo alegre, de lo fresco y de lo saludable que los anunciados clásicos de la arquitectura enraizada en lo social, en los usos eficaces y en la construcción lógica, jamás han olvidado.

Al menos en dos ocasiones recientes se ha acuñado oficialmente el término *moderno* (o nuevo) para referirse a movimientos arquitectónicos amplios. En España conocemos por «Modernismo» un generoso conjunto que agrupa desde el Art Nouveau belga hasta Gaudí (incluyendo franceses, holandeses, alemanes, austriacos e italianos) y todo el mundo acepta el apelativo de Movimiento Moderno para citar una «asociación» más extensa todavía en la que caben a un tiempo Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Gropius, Oud, Bourgeois, Sert, etc. Y hay que apreciar que entre los dos movimientos no distan más de treinta años (autores como Hoffmann o Wright llegaron a participar de alguna manera de ambos). Puede decirse que en el origen de las dos tendencias –o de los dos momentos históricos– estaban idénticos planteamientos ideológicos, idénticas representaciones o elaboraciones mentales: el rechazo de lo viejo –de lo clásico, o mejor, de lo neo-clásico–, el surgimiento de lo nuevo como una ruptura radical de lo existente (aunque nunca, hace falta a menudo recordarlo, de la historia). Y hay que decir con seguridad que en ambas ocasiones el rechazo no era de lo fuerte o de lo saludable y que la reivindicación no era precisamente de lo débil o de lo enfermizo. El

enunciado goethiano no es aplicable ni a los principios de siglo, ni mucho menos a los años veinticinco de nuestra arquitectura moderna.

La concreción arquitectónica de los primeros quizá tenga un componente fundamentalmente formal (aunque no exento de categorías conceptuales y hasta filosóficas); curvas, influencias vegetales y florales, atención por la naturaleza y reivindicación del trabajo artesanal pueden ser algunas de sus referentes superficiales. En los segundos, el maquinismo, la industria, la llamada «sinceridad constructiva» y el empleo sistemático de los nuevos materiales vienen a superponerse a planteamientos ideológicos y programáticos como «*el nuevo arte de vivir*» que enunciara Mies van der Rohe a propósito de la Exposición del Werkbund que materializó el Barrio de Weissenhof en Stuttgart, o como «*la máquina de habitar*» de Le Corbusier que inspirara buena parte de sus realizaciones, desde la casa *Dominó* y las viviendas *Citrohan* hasta sus numerosas Unidades de Habitación.

¿Cuál es hoy, sin embargo, el panorama más habitual?... ¿Qué es lo que el profano conoce ahora como arquitectura moderna?... o más aún ¿en qué términos podríamos definir, los que a esto nos dedicamos, la arquitectura contemporánea? Tanto en el terreno de la ciudad, como en el propiamente edilicio, nos encontramos en general, en este final de siglo y de milenio, ante un panorama más próximo a la «Feria de las Vanidades» y al «Temblor de la falsificación» que al reconocimiento sencillo del valor de lo apropiado.

¿Apropiado para qué y apropiado para quién?... se preguntarán ustedes. La respuesta se me

antoja a mí inmediata. Apropiado al uso y al momento histórico que justifica precisamente ese uso, apropiado a las necesidades colectivas e individuales de una sociedad, de una humanidad, que asiste incrédula a fenómenos como el hambre, el sida, las guerras y la insolidaridad más manifiesta. Cuando es posible ver programas en la televisión, sobre Etiopía, la India, Ruanda, Bosnia... y después irse a la cama a dormir.

Enlazar la idea de modernidad auténtica con nuestra arquitectura contemporánea, identificar —como lo hace el diccionario— ambos conceptos, tendrá que ver, desde mi punto de vista, con una versión absolutamente social de la arquitectura. Y no podrá dejar de tener en cuenta la realidad histórica de una sociedad que derrocha con una mano mientras está obligada a pedir limosna con la otra. Instalar la arquitectura en los procesos de producción de bienes útiles, recobrar la tan en desuso acepción de la arquitectura como bien común, renunciar a la tan frecuente magnificación de la arquitectura como espectáculo, me parecen tareas de urgente adopción.

Dedicaré todavía unas líneas, antes de entrar en la valoración crítica que una serie de obras españolas contemporáneas me merecen, a esta cuestión para la arquitectura entendida dentro de los sistemas de *producción de bienes útiles* para el hombre y su posible oposición a lo que denominaré la versión convencional, fundamentalmente artística, de la arquitectura. En la primera, una ajustada valoración de los costos de producción y de posterior mantenimiento, un cuidadoso análisis de las solicitaciones funcionales a satisfacer —evidentemente relacionadas con los usos y costumbres, con los nue-

vos usos y costumbres también, del pueblo— la irrenunciable búsqueda de valores espaciales y formales, se convertirán en un marco científico y racionalizado, donde el «todo vale» no tiene cabida. En la segunda, *el objetivo* primordial de conseguir valores simbólicos, connotativos de lo que sea —poder, eficacia, capacidad, tecnología, modernidad incluso— cueste lo que cueste (y léase este término en todas sus acepciones posibles), unido a la autocomplacencia y a cierto narcisismo derivado del exceso de artísticidad, hacen que la contemporaneidad se manifieste en una sobrecarga expresiva que acabará vaciando de contenido los valores más elementales e históricos, presentes ya desde la conocida triada vitruviana. Como al estudiante de arquitectura al que inculcarle rigor —imaginación suele sobrarle— resulta tarea de primera importancia pedagógica, al profesional de la arquitectura exigirle prudencia —audacia ya le sobra— parece inevitable.

139

Otra lectura de las arquitecturas recientes en España

La revista española *Arquitectura Viva* en su labor consciente —y de ambigua interpretación— de divulgar de forma sencilla, aún a costa de cierta imprecisión, los resultados de la arquitectura contemporánea internacional y más concretamente española, publicaba el pasado año un Anuario en el que además de interesantes artículos de opinión elegía dos docenas de obras representativas, a juicio del Editor, de un quehacer casi frenético enmarcado en los fastos de la Expo 92 de Sevilla, de la Barcelona Olímpica y de la pretendida capitalidad europea de la cultura que quiso ejercer Madrid. Las utilizaré yo aquí para efectuar esa

«otra» lectura a la que me refería al principio de este escrito.

Agrupadas con un criterio que aquí no viene al caso comentar, esas obras fueron las siguientes:

La Torre de Collserola, de Norman Foster, en Barcelona, un indiscutible hito geográfico que ya sirve de referencia urbana en el discurrir por la ciudad, deudor de su propio contenido funcional, resuelto con una tecnología punta justificable por ese mismo contenido y en la onda de aquellas manifestaciones casi propiamente ingenieriles que en manos del arquitecto son capaces de transmitir significado y emociones. La incompreensión que en su momento obtuvo la obra de Eiffel en París —tal vez entre otras cosas por su ubicación más comprometida que en el caso que me ocupa— contrasta con la aceptación popular de la obra del inglés, incorporada definitivamente y con merecimiento al paisaje arquitectónico de la Ciudad Condal e incluida, desde su origen, entre sus valores patrimoniales.

Pero al mismo tiempo se estaba construyendo en Sevilla el Puente del Alamillo —incompleto— de Santiago Calatrava; un alarde innecesario de «ornamentación estructural» añadida, para conseguir monumentalidad escultórica en una pieza que, al contrario de la anterior, pervierte su aspecto utilitario más íntimo y acaba reproduciendo a escala gigantesca lo que tal vez pudiera resultar un interesante objeto de escritorio. Valoración estética o simbólica aparte, uno puede observar con justificable perplejidad, cómo aguas abajo un simple «tablero» —excelentemente construido— viene a salvar la misma luz entre las riberas

del río, sin ostentación alguna, con eficacia, y con un presupuesto mucho más reducido. (Me refiero al Puente de la Cartuja de Fritz Leonhardt y Luis Viñuela.)

En Madrid, se nos ofrece como pieza de primera magnitud —e indudablemente lo es— la intervención de la Estación de Atocha de Rafael Moneo, muestra evidente del inteligente eclecticismo al que su autor nos tiene acostumbrados. Esta obra millonaria, de indiscutible necesidad metropolitana, va a dar cuenta de la capacidad del arquitecto navarro —seguramente el más celebrado internacionalmente de los arquitectos españoles— para reunir piezas diversas en una suerte de «oportunismo histórico» que le permite mezclar referencias a John Soane con la cultura holandesa de un Dudok, ensayar con las grandes luces de las marquesinas (para mí el espacio más interesante del conjunto), urdir un ingenioso y falso muro cortina y errar definitivamente con la pieza del Intercambiador. Quizá las críticas, más interesadas (o malintencionadas) que agudas, a cuestiones de funcionamiento o señalización, han hurtado la posibilidad de realizar otras más conceptuales y profundas sobre un conjunto ciertamente monumental cuyos logros parciales no son incompatibles con una discusión de su estructura interna o del descuido del detalle.

La ampliación y remodelación del Aeropuerto de Barcelona de Ricardo Bofill y su Taller de Arquitectura viene a cerrar este primer cuarteto de obra «pública» de la mayor envergadura. No me detendré en exceso en esta obra para no parecer obsesivo, pero déjenme decirles que nunca me acostumbraré a recibir con serenidad esa convivencia de la reinterpretación

ción del muro cortina «más tecnológico» con remedos de columnatas y capiteles egipcios (o jónicos, ¡qué sé yo!) y una trasnochada ambientación interior paisajista ya ensayada hasta la saciedad en los grandes *lobbies* neoyorquinos de los que Mr. y Mrs. Trump fueron patrocinadores. Diré, en aras de la honradez, que el funcionamiento es perfecto, su planta limpia y sus circulaciones claras; lo que todavía me hace más dolorosa la lectura de su resultado final, de su imagen.

Cuatro edificios para equipamiento deportivo componen un segundo grupo que encabeza el Palacio de los Deportes de Badalona de los arquitectos catalanes Esteve Bonell y Francesc Rius. Merecedora del Premio Mies van der Rohe, cabe analizar esta obra en su justo grado de monumentalidad, caracterizando una zona urbana necesitada de una pieza que la protagonice y la valore, inteligente en su trazado en planta, sugerente por su sección e impecablemente resuelta en su aspecto exterior. En la línea que ambos autores tenían ya trazada en esta materia desde el Velódromo de L'Horta —no viene al caso hablar aquí de su estado actual y de las razones de su deterioro— el Palacio de los Deportes es tan austero y contenido como cuidadoso en su funcionamiento, de tal forma que su contemplación y su uso (rara cualidad) resultan igualmente satisfactorios.

Pero en otro Palacio de los Deportes, en el de Granada (y sigo el orden que siguió el Anuario) de Lluís Clotet e Ignacio Paricio —en ese maridaje profesional que a mí me cuesta entender y me hace añorar el Clotet de los tiempos de aquella deliciosa casa de vacaciones que construyó junto a Tusquets en Pen-

tellería— no soy capaz de observar sino obstinación en la solución casi imposible de la planta rectangular, así como un resultado concesionario de un virtuosismo formal de dudoso origen y no menos dudosa finalización.

Una «pequeña» pieza —el Polideportivo y Centro de Pelota de Montjuïc, también en Barcelona— va a permitir a Jordi Garcés y Enric Soria ensayar con el análisis espacial de un contenedor elemental (casi puramente paralelepípedo) y la valoración de la luz natural, atrapándola con técnicas museísticas que dan cuenta de su dedicación proyectual y de su habilidad, de su cariño por el material, escogido, medido y meditado, de su postura comprometida y no exenta de elegancia, prácticamente constante en su trayectoria, en esa obra suya poco sujeta a los dictados de la moda, algo intemporal si se quiere. Para mí, este tipo de obras viene a ilustrar —y así suelo decírselo a mis estudiantes— aquella arquitectura que está hecha desde dentro para fuera, y desde el arquitecto para los demás, con el evidente disfrute de ambos.

Y además, las Instalaciones Olímpicas de Tiro con Arco de Enric Miralles y Carme Pinós —cuando todavía formaban pareja profesional—, con su planta (tan característica de sus autores) aparentemente endiablada, rescatada para su mejor comprensión por el mecanismo de la repetición de sus elementos, de construcción ingeniosa y en ocasiones inverosímil, versión autóctona —aunque a ellos no les guste oírlo— de los vientos deconstructivistas que soplaron desde Europa Central y que embelesaron al penúltimo Philip Johnson antes de su irremediable caída. Lógicamente, para entenderla, hay que inscribir esta obra en el conjun-

to de las realizadas por sus autores, juntos y por separado. Así y todo para mí resulta incomprensible.

Vendrán a continuación doce obras algo diversas, de equipamiento cultural o de ocio, administrativos institucionales, de servicios o de oficinas, y la primera de ellas es el Palacio de Congresos de Salamanca —una de las pocas que salen del triángulo preferencial que forman Madrid, Barcelona y Sevilla— obra del arquitecto, pintor y profesor de arquitectura Juan Navarro Baldeweg, ensayo poético acerca de la bóveda «perversa» que viene prácticamente a cuestionar lo que aprendimos en el libro de texto de Eduardo Torroja; magnífico por otro lado, una especie de toma póstuma de Castilla por el Islam, casi mágico y merecedor de la admiración de casi todos (William Curtis entre ellos), modelo de implantación y de reconocimiento del lugar, que es desgraciadamente su lectura menos frecuente. Su monumentalidad, en esta ocasión plenamente justificada, no tiene nada de monumentalismo y de hecho la ciudad de Salamanca, contenedora ya de no pocos hitos arquitectónicos, ha integrado de forma generosa y nada violenta esta pieza de Navarro, quien ya nos habituó a su poesía desde la Casa de la Lluvia.

Dentro del Conjunto de la Expo tres nuevas obras van a llamar nuestra atención, siguiendo como antes las indicaciones del Anuario; el Pabellón de la Navegación, del sevillano Guillermo Vázquez Consuegra, de impecable sección a mi juicio debilitada después por el exceso de materiales y formas convocados en su configuración final. Y su torre, en el extre-

mo contrario a lo que se ha denominado —con mejor o peor fortuna— minimalismo arquitectónico, demostración excesiva, casi exhibicionista, de la capacidad del arquitecto autor en juntar, encontrar, superponer y oponer incluso, en la persecución más decidida del objeto hermoso en sí mismo. Lo he dicho y lo he escrito en otros lugares, y sin entrar a valorar subjetivamente la obra de Guillermo Vázquez creo que puede acabar siendo responsable de lo que podríamos llamar un «nuevo formalismo» que si en sus propias manos ya es preocupante, puede alcanzar niveles alarmantes en las de sus seguidores más jóvenes, más inexpertos, menos dotados, o por decirlo más claro, simplemente torpes.

Una pieza mucho menor, el Pabellón autonómico de Castilla-La Mancha, de Manuel de las Casas (en colaboración con su hermano Ignacio de las Casas y Jaime Lorenzo), viene a mi criterio a poner el contrapunto del anterior. «Engañosamente» austero, resuelve una planta brillante y una sección delicada, tal vez fruto de una sosegada investigación espacial que parte del templo y de la casa, y de la capacidad de ambos para generar tipos exportables a otras funciones. La nobleza propia de la madera preciosa va a ser capaz de añadir también nobleza a materiales tan anónimos como el tablero fenólico y el análisis riguroso de los contenidos funcionales va a permitir que la idea de contenedor, sin quedar abandonada, se superponga con sutileza a la de itinerario. Todo un símbolo que no en vano cosechó las críticas más favorables y unánimes del conjunto de piezas que colonizó temporalmente la isla de la Cartuja.

Una caja también, aunque de considerables dimensiones, ingenua en el fondo en su prepo-

tencia de vidrio y mármol es el Teatro Central de Gerardo Ayala, contenedora de un sinfín de detalles elaborados hasta la saciedad, demostrativos del oficio de su autor, pero tal vez huérfana de la impronta de las grandes decisiones que dan unidad al conjunto, como ocurriera en modelos tan conocidos de Gropius, de Oud o de Alvar Aalto, y víctima precisamente de la presencia autónoma de cada uno de ellos.

Volviendo a tierras catalanas el Club Náutico de L'Estartit de Carlos Ferrater, exquisito como su autor –hacia el que no oculto mi admiración como uno de los profesionales más sólidos del panorama español contemporáneo– va a demostrarse como una delicadísima operación de implantación en el lugar, cuya visión desde el mar resulta deliciosa (¡ese faro horizontal nocturno!), apoyado sobre una planta tan sencilla que uno piensa que a cualquiera debiera habérsele ocurrido antes, y una sección amable, nada forzada, que acabarán definiendo planos de vidrio y planos macizos, muros tersos como ejes de coordenadas y muros ondulados, como las curvas exactas de los gráficos de los libros de estadística. Obra ajustada en su presupuesto y rigurosa –una vez más– con sus requerimientos funcionales, que se me antoja como paradigma de la arquitectura contemporánea que estoy queriendo reivindicar en este escrito. Una de las últimas obras que conozco de Ferrater, la casa y taller para su hermano fotógrafo en el Ampurdán, viene a corroborar lo que el Club Náutico ya anunciaba.

El Edificio para los Juzgados que Josep Lluís Mateo ha proyectado y construido en Badalona, es como un grito dado en el interior de una Cámara Acústica. Así me parece a mí ese

pequeño «híbrido» (o «usos mixtos») que alberga con mucha habilidad para su disposición organizativa salas de visitas, oficinas y viviendas y que en ocasiones me sugiere como una versión actualizada de la Escuela de Amsterdam –no en vano Mateo ha hecho allí sus pinitos arquitectónicos–, como un Kramer o un Witjdeveld importados a la tierra de Jujol y Gaudí. Esa, seguramente intencionada, «alocacidad» de la Obra de Mateo me parece finalmente su versión más atractiva, aunque también la más inquietante. Y la más discutible.

No sé si el azar ha hecho que tenga que escribir ahora acerca de la Escuela de Acuicultura de la Isla de Arosa (Pontevedra) o si ya estaba en la intención de Luis Fernández Galiano –autor de la selección– establecer este contraste, pero en el extremo de los Juzgados está esta obra de la arquitecta, jiennense de nacimiento, Pascuala Campos. Confesaré mi afecto personal por Pascuala antes de decir que encuentro su Escuela tan contundente y a la vez tan tierna como una casa grande, como una casa de todos y para todos, sin una sola concesión al gesto, al guiño de la moda, construida con la solidez de las casas solariegas gallegas, con la de los hórreos, acariciando piedras antes de colocarlas en la fachada, acariciando maderas antes de construir las cerchas, conteniendo patios y espacios claustales, tan serenos, tan propios de lugar, de las costumbres de los pescadores, apropiándose del terreno sin querer competir con el inaudito paisaje de las plataformas de cultivos marinos.

Una sola obra es extraída del amplio capítulo de la Rehabilitación –o de la Reforma, la Re-

calificación o las Reparaciones, que denominarlo en sí ya resulta un difícil problema que implica complejas connotaciones— y ésta es la intervención de Antonio González Córdón para la Consejería de Agricultura de la Junta de Andalucía en Sevilla. A unas viejas naves de corte casi industrial (aunque neomodéjares de aspecto), el arquitecto sevillano, profesor de la Escuela, añade una actuación sofisticada, casi manierista, demostración inusual de la expresión más abigarrada superpuesta a la lógica de unas plantas bien pensadas que a uno le cuesta descubrir en su imagen exterior. El dominio de un lenguaje intencionadamente lleno de connotaciones tecnológicas da muestra de la pericia del autor pero el resultado es, cuando menos, ecléctico.

144

Los arquitectos catalanes Jaume Bach y Gabriel Mora tienen ocasión de experimentar en la Barcelona de los Juegos, y a propósito de la Central Telefónica de la Villa Olímpica, un ejercicio formal lícito en su contexto urbano. La solución, algo fantasmagórica —sobre todo en su visión nocturna—, es el resultado de unas plantas sencillas y bien elaboradas, excusa volumétrica para ensayar con una piel tersa extraída de las arquitecturas industriales, cuidadosamente ejecutada para reivindicar —de nuevo, como ocurriera en el Pabellón de Manuel de las Casas— la nobleza de un material, aparentemente de segunda (la chapa ondulada) con otro más convencional (la piedra) cuya nobleza es admitida de antemano.

Y a un «juego» similar, aunque su formulación final resulte mucho más discutible, se entregan Ramón Artigues y Ramón Sanabria, otra vez en su ensayo sobre el cuadrado como

elemento generador, o sobre el cubo y sus posibilidades de fragmentación; otra vez, también, un contenedor elemental que alberga grandes dosis de «diseny» —faceta que Artigues ha demostrado dominar en la pequeña escala— y un complejo sistema de escaleras (demasiado complicado, diría yo). El edificio de San Cugat es como una caracola de mar pero al revés, complicado por dentro y sencillo por fuera. Y menos elegante.

El tema de las oficinas, del edificio de oficinas que persigue una imagen sofisticada y moderna, imponente, publicitaria de su contenido en sí misma, de la firma o las firmas que lo habitan, quizá resulte uno de los tipos más débiles de nuestra arquitectura contemporánea; y, para demostrar lo que estoy diciendo, al anterior se suma ahora la obra del arquitecto madrileño Andrés Perea en Tres Cantos (Madrid). Típicamente «capitalino» y ambicioso, excesivamente «a la manière» del Instituto del Mundo Árabe de Nouvel, complicando con toda intención la planta, creando primero el problema para demostrar después que se sabe salir airoso de él (mala costumbre en arquitectura); denotativo (o connotativo) de una «high tech a la madrileña», como para no ser menos que nadie, me parece una de las muestras más «fraudulentas» del conjunto que estoy comentando. La más alejada de esa versión social de contemporaneidad que me interesa.

Sin embargo, el arquitecto Mariano Bayón aprovecha bien su encargo para realizar la Sede de Red Eléctrica de la Expo de Sevilla. A la imprescindible funcionalidad de edificio sabe añadir un valor discretamente monumental que conviene a las circunstancias, y de esta

manera se entrega a la producción de un juego de cajas que deben contener grandes espacios anónimos y que acaecen excusas simbólicas del agua y de la luz (materias primas del producto que da sentido al edificio), persiguiendo raros efectos con sus mármoles translúcidos, como raros eran los libros a guardar en la magnífica biblioteca de Skidmore, Owings & Merrill en Nueva Jersey.

Nos acercamos al final del itinerario propuesto por *Arquitectura Viva*, y sus últimas paradas corresponden a arquitecturas residenciales: una vivienda unifamiliar aislada, un conjunto de viviendas en hilera y dos bloques (y una torre) de vivienda colectiva.

Otra vez en Galicia, en la pequeña localidad de Veigue, Manuel Gallego resuelve una vivienda unifamiliar limpia, paradigma de la casa moderna –heredera del amplio conjunto histórico que evidencia la evolución de la villa–, con ínfulas de versatilidad, amable en su tratamiento del material aunque el mármol blanco chapando el hormigón traicione otros episodios de su autor. Muestra de «arquitectura de autor» –precisamente– no renuncia a enlazar con la arquitectura autóctona (aspecto constante, más que en ninguna otra, en la arquitectura gallega contemporánea), ni establecer delicadas relaciones con el lugar.

Las viviendas de Tharsis (Sevilla) de Antonio Cruz y Antonio Ortiz (reciente premio Príncipe de Asturias del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España por su magnífica Estación de Santa Justa), siguen consolidando su trayectoria de arquitectos sólidos, capaces de abordar el tamaño grande (aunque debo mostrar mi preocupación por

su posterior aventura madrileña del estadio) y el más pequeño y de mostrarse ahora así con esas plantas, de vivienda mínima, rigurosas y bien dimensionadas, con esas secciones casi ingenuas y con ese resultado final que por su diseño exterior y por el tratamiento y elección de los materiales a mí me hacen recordar una de mis piezas más queridas de la arquitectura de la vivienda europea del primer cuarto de siglo, el Oud Mathenese felizmente reconstruido en Holanda. Esta pequeña hilera sevillana nos permite reconciliarnos con el tan frecuentemente deleznable mundo de las «adosadas» y sus nefastos resultados habituales.

Para ilustrar el capítulo correspondiente a la vivienda propiamente colectiva se han elegido dos intervenciones en la Villa Olímpica de Barcelona, evitando –tal vez para no repetir autores– otras más específicamente «sociales», conjunto entre el que quizá no resulta sencillo encontrar muestras brillantes pero en el que podrían aparecer propuestas tan serias como las de Salvador Pérez Arroyo en Pinto (Madrid) o Juan Luis Trillo en Sevilla.

Las de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, con ese alarde de ordenación urbana que el trazado circular supone y que la planta «almendrada» de la torre (con una tipología interesante aunque algo desmesurada) viene a colmatar, se caracterizan exteriormente con el diseño expresivo de las carpinterías metálicas, como «añadidas» a la primera piel de ladrillo visto.

Y las de Helio Piñón y Albert Viaplana –junto a las de los ya citados Bonell y Ríus, seguramente las de mayor interés de toda la Villa–

estrictas y muy sugerentes en planta, magníficas en su versión para la pequeña torre independiente, contenidas por una cara cálida de gresites y maderas hacia el interior de la plaza y por otra más abrupta, intencionalmente abrupta, expresiva y hasta «agresiva», hacia la calle.

146

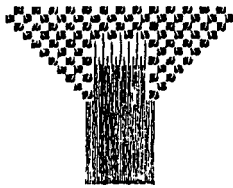
No quiero concluir sin dejar dicho, y no como un paño caliente de última hora, que la valía profesional de los arquitectos citados no pretende ser cuestionada en este artículo, por el contrario no me caben dudas sobre ello, e indiscutiblemente todos ellos forman parte con todo merecimiento del amplio panel que la prolífica producción arquitectónica de las últimas décadas en España ha sacado a la palestra internacional. (Otros menos conocidos, anónimos en algunos casos, repartidos por la geografía nacional, podrían también haber formado parte de esta pequeña nómina de veinticuatro.) Sobre sus «posturas», sobre sus actitudes en las obras de referencia, es de donde quisiera que se hicieran, a la luz de mis propios comentarios, las reflexiones correspondientes.

He elegido una relación hecha por otros, no he querido comprometerme yo con una selección que inevitablemente hubiera resultado tendenciosa –como seguramente lo es también ésta–; he preferido comprometerme, eso sí, con las valoraciones críticas que acabo de efectuar. Y me hago –y les hago a ustedes– en consecuencia la pregunta correspondiente: ¿es éste el discurso de contemporaneidad al que hacen

mención mis primeras palabras, mis primeras *consideraciones disciplinares?*..., ¿es éste el *compromiso de modernidad* que la arquitectura española reciente ofrece?

Me he referido en ocasiones a los trazados en planta, a menudo a las secciones, a la resolución funcional, al tratamiento material en otras, a las influencias o a determinadas analogías históricas a veces, a los aspectos formales –aún sin buscarlo– casi siempre. No he hablado de costos concretos porque los ignoro –aunque se podrían haber establecido hipótesis próximas o casi certeras–, no he hablado (salvo excepciones que me constan) de aceptación social (la «cultura», la de elite, parece garantizada por el mero hecho de haber sido recogidas en la publicación de referencia), ni he hablado tampoco de oportunidad histórica. No he citado (salvo alguna tentación insalvable) las ausencias, aunque tal vez resulte extraño –o no tan extraño– que no estén ahí Bohigas, Martorell y Mackay, Carvajal, Cano Lasso, Fernández Alba, Molezún, Peña... y un largo etcétera. No he dicho, no soy siquiera capaz de intuirlo, lo que se hubiera hecho si no se hubieran hecho las obras que acabo de comentar.

Le propongo al lector ese ejercicio imaginario de descubrir sus pares inexistentes, de poner éstos y aquéllos en la balanza, y en su caso de elegir el platillo más pesado. De adjudicar a uno y a otro su correspondiente y adecuada dosis de modernidad. Y de sacar sus propias conclusiones. Las mías tal vez han resultado demasiado evidentes. □



ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

THE MONUMENT AND THE MODERN PROJECT

Roberto Fernández

The crisis of cultural values, memory, and architectural heritage has been aggravated in the face of accelerated processes of construction and housing in the contemporary metropolitan context. The Post-Modern project, stemming from conservative thought, tends to mitigate radical transformational processes in the city. The proposed alternatives deal with linguistic and formal aspects of architecture: they lack social content. These are precisely the values that should be preserved when intervening in a critical and interpretive manner in an historical complex, in order for it to restore the height of its function.

THE METOPE AND THE TRIGLYPH

The relationship between construction and ornament in the architectural project

Antonio Monestirolí

148

The metaphor of the metope and triglyph alludes to the distinction between essential and ornamental elements in architecture. Notwithstanding, the specific architectural form is defined by decoration making architecture not coincide with construction. The desire to find an appropriate language for the purpose of a building and its system of construction is the desire for representation which characterizes architecture. The author in this dissertation tries to establish the relationship between decoration, construction and architectural type.

ARCHITECTURAL HERITAGE AND THE ARCHITECTURAL PROJECT

Antonio Fernández Alba

The concept of «monument» and its conservation and transformational processes, answers to different value judgements within each historical-cultural context. Compared to the totalitarian idea of the modern city, the post-modern/post-industrial city is conceived of fragmentary interventions including the most varied project orientations. Within this eclectic context lie the monument's iconological field, its new usage values, the symbolic codes it bears, and the supply of the restoration market. Intervention in architectural heritage, restoring its values and use, nowadays constitutes an area of the architectural project that demands the development of an analytical-conceptual thinking that goes beyond the search for form as an artistic principle and as a contemporary value. This requires a contemplation of its own material of construction and its biographical events that interact with its new values of usage, function, technologies, and aesthetic purpose. Our cultural field, dominated by technical information and overestimated technological artefact semantics, necessitates a permutation of political focus and professional creative innovation. It has to be derived from a theoretical-practical development of projects

founded on the understanding of phenomena which rationality reproduces by its technological, economic, urban and artistic mediations.

THE SENSE OF «PROJECT» IN MODERN CULTURE

Manuel J. Martín Hernández

Different attitudes toward the architectural project can be distinguished by the position they take towards the future and the past or even by negating the necessity of the project. There are at least three categories or project paths: one that presents itself as the anticipation and control of a future event, another that presents the analytical and hermeneutic character of a given situation, and the third that presents itself without any other purpose except that of being a project.

HISTORICAL RESEARCH AND THE PROJECT OF RESTORATION

Antoni González Moreno-Navarro

In objectified restoration, historical knowledge –as a subject and a discipline– has an essential role both in «scientific mimesis» interventions and in the creativity of new diachronic architecture. However, the mentality and working methods of some historians and architects still have to be changed.

THE CONSERVATION OF THE CITY AND THE ARCHITECTURE OF THE MODERN MOVEMENT

Javier Rivera Blanco

The architecture of the Modern Movement is already a part of historical heritage. These structures, that carry the significance of Modernity, in which they have been conceived, must be an object of study today. Their technical and aesthetic values, as well as their current problems, being outstanding, have to be an instance of conservation and revaluation in the professional and social spheres.

VENUS TUNIC

A reconsideration of time in contemporary architecture

Pancho Liernur

Architecture can be traversed and it remains in time: time is manifested in it as experience and duration. Through experience the building belongs to the present, constituting one of its phenomena. In this case, time assumes a dimensional condition because every shelter needs time to be traversed, to be observed, or in other words, to allow a series of impressions to take place in the space. Through duration, architecture reaches the present independently of its spacial quality: its permanence goes through the strata of several generations in order to be incorporated in living culture. If in the temporal form of experience, architecture articulates length, width and depth, in the durational form it intertwines past, present and future. The experience denotes the presence, the duration establishes a dialogue with its expiry.

REVIEW OF PUBLICATIONS

TYOPOLOGY: END OF A FAD?

R. F.

An essay on the architectural type, Carlos Martí Aris: *Variations on Identity*. Serbal Ed. and Distrit of Barcelona of COA of Cataluña, Barcelona, 1993. 192 pges.

THE BUREAUCRATIZATION OF THE AVANT-GUARDE

José Luis Sanz Botey

The R Group and the debate on current Catalanian architecture. Carme Rodríguez and Jorge Torres. Photography by Francesc Catalá-Roca: *Grup R*. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1994.

ABOVE ALL, MODERNITY

José Laborda Yneva

Jean Castex, *Renaissance, Baroque and Classicism*. Ed. Akal Arquitectura, Madrid 1994. 389 pges.

BUENOS AIRES. THE SOUTHERN METROPOLIS

Alberto Petrina

150 Alberto Petrina, Liliana Aslan, *Buenos Aires, Architectural Guide*. Ed. Municipality of the City of Buenos Aires, Ministry of Public Works and Transportation of Andalusia, 1994. 247 pges.

THE TOWER OF BABEL

Emilio Lledó

Emilio Lledó, *Days and Books*. Ed. The Board of Castilla-La Mancha. Ministry of Tourism and Culture 1994.

REPORT OF EVENTS

A DIALOGUE IN THE VOID OF THE STAGE.

Classical Culture and Classicism

Angelique Trachana

Interview with the Theatre Director Theodoro Terzopoulos, in Andrea Palladio's Olympic Theater, Vicenza, 1994.

THE MEDITATIVE SPACES OF BARRAGAN

Eduardo Subirats

In reference to the exhibition of Luis Barragán's architecture held at the MOPTMA Gallery in Madrid, January 1995.

PALAZUELO. A YOUNG PAINTER

Juan Daniel Fullaondo

A posthumous text by Juan Daniel Fullaondo, dedicated to his friend, the painter Pablo Palazuelo, whose retrospective was held at the Reina Sofía Center for the Arts, Madrid, 1995.

POST-SCRIPTUM

ANOTHER READING OF RECENT ARCHITECTURE IN SPAIN

José María Lozano Velasco

A reading from the point of view of the «social idea» of contemporary architecture that currently seems oriented towards superficial questions of pure image and «excess of artistry». Once the concepts of «idea», «representation», and «elaboration» have been analysed, the author questions the manners of use, customs and tendencies accepted as «contemporary», «modern» and «fashionable» in spanish architecture. Having established an identification between the «social value of architecture» and «contemporariness», the author detects the «weakness» of widespread succesful architecture, beautiful but devoid of social content, following a production process of simulation. For his analysis the author makes use of a series of representative works, framed in the events of 1992.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

**TRATARA
EN LOS PROXIMOS NUMEROS
CUESTIONES EN TORNO
A**

LA CONSTRUCCION DEL NUEVO PAISAJE ARTIFICIAL

Naturaleza y cultura de la ciudad. Los paisajes de la segunda naturaleza. Mutación del hábitat. Japón: una cultura hipertecnológica. Nuevos territorios de lo urbano. Los mundos opuestos. Tecnología y ritualidad.

ROMANTICISMO TECNOLOGICO Y ESPACIO TELEMATICO

El espacio artificial, preexistencia y existencia. Poéticas de organización del espacio artificial. Los órdenes establecidos. Deconstrucción, itinerarios neoplásticos y constructivistas.

LA CONSTRUCCION DE METAFORAS URBANAS

La arquitectura como cultura. Lo popular y lo culto como soporte alusivo. Lo metafórico en el proyecto de la arquitectura. Memoria y referencia histórica. Los discursos utópicos.

INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADES DE ALCALA Y VALLADOLID

El Instituto Español de Arquitectura, centro dependiente de las Universidades de Alcalá y de Valladolid, tiene por objetivos el desarrollo de actividades de investigación y formación científica, en el campo de la cultura arquitectónica y del patrimonio edificado así como su correspondiente difusión.

Centro Iberoamericano de Documentación del Patrimonio Arquitectónico:

Biblioteca y Hemeroteca.

Red de información bibliográfica y documental.

Cursos de formación y posgrado:

Cursos Internacionales de Conservación y Restauración del Patrimonio:

Pintura Mural

Artesonados y Techos de Madera

Yeserías y Estucos

Vidrieras¹

Master en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio.

Ediciones:

Arquitectura y Patrimonio, varios autores.

Artes de la Cal, Ignacio Gárate.

Bibliografía Iberoamericana de Revistas de Arquitectura y Urbanismo, Ramón Gutiérrez y Marcelo Martín.

Conservación Arqueológica, varios autores.

El libro y la tierra. Antigua Iglesia de los Remedios. Crónica de su última restauración gráfica, José María Larrondo, Carlos Muñoz de Pablos y Carlos Clemente San Román.

La Arquitectura de Carlos Raúl Villanueva.

La Ciudad del Saber. V Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano, varios autores.

Noticias de las Obras de Consolidación y Restauración de la Real Clerería de San Marcos en Salamanca, Antonio Fernández-Alba.

*La Ciudad Residencial Universitaria*², varios autores.

*Esplendor y Fragmento*³, Antonio Fernández-Alba.

*El Laboratorio Americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*⁴, Roberto J. Fernández.

Revista *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* (cuatrimestral).

Exposiciones y Congresos:

V Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano del Consejo Académico Iberoamericano.

Exposición *La Ciudad del Saber*.

Exposición *La Arquitectura de Carlos Villanueva*.

Convenios con Iberoamérica:

Universidad Central de Venezuela.

Universidad Nacional de Colombia.

Universidad de Camagüey.

Consejo Académico Iberoamericano.

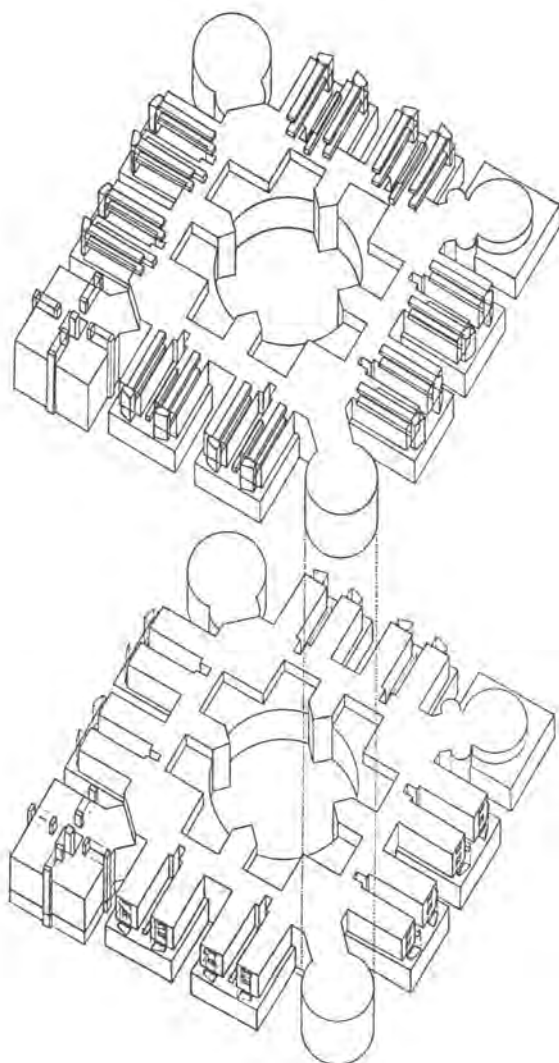
¹ Programado para marzo de 1996.

² Programado para octubre de 1995.

³ Programado para noviembre de 1995.

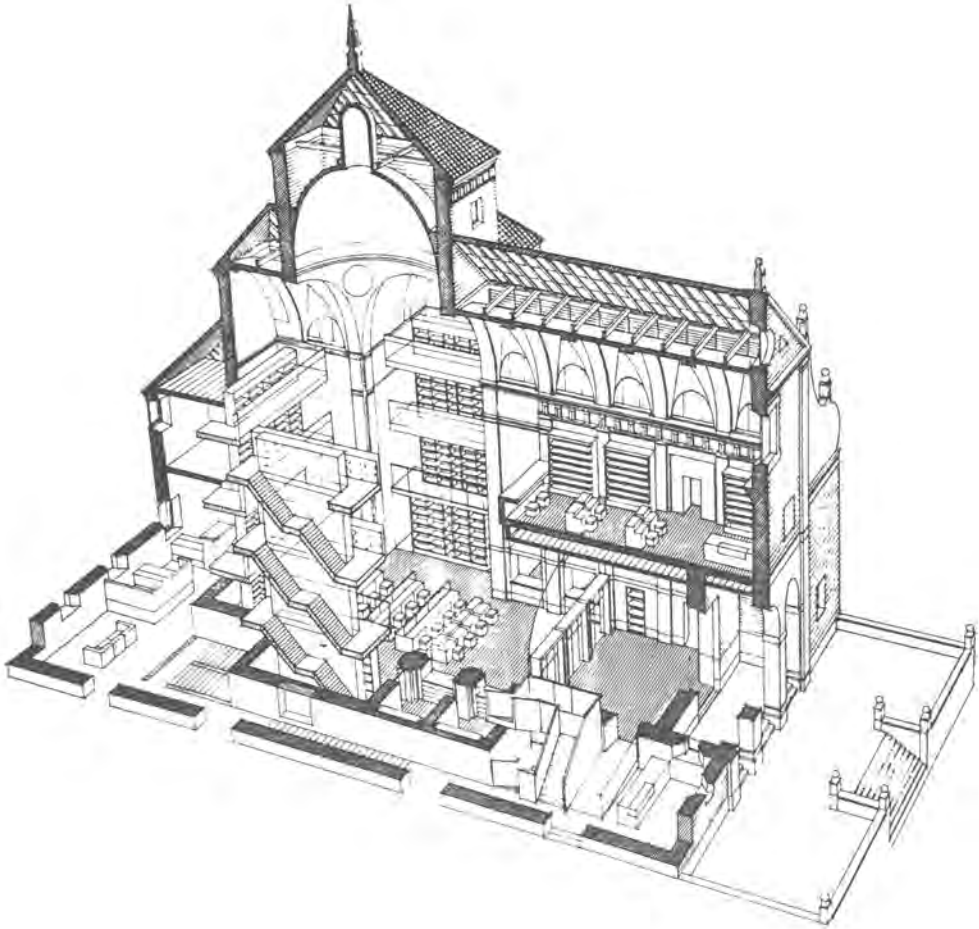
⁴ Programado para enero de 1996.





Nuevo edificio politécnico para el Campus de la Universidad de Alcalá.





Restauración y rehabilitación del Colegio Convento de Trinitarios Descalzos,
Centro de Fundaciones de Humanidades de la Universidad de Alcalá.



ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

PROGRAMA DEL AÑO 1995

Nº 164 (enero-febrero)

INVENCION INFORMÁTICA Y SOCIEDAD. La cultura occidental y las máquinas pensantes.

El número ofrece un conjunto de propuestas para repensar determinados tópicos y conflictos de la sociedad de la información. La Inteligencia Artificial, instrumento y virtualidad de la auto-determinación social de la inteligencia.

Nº 165 (marzo-abril)

JEAN-PAUL SARTRE. Filosofía y Literatura. Un compromiso crítico e intelectual

La obra de Sartre constituye uno de los quicios del pensamiento y la acción crítica del siglo XX. La complejidad de sus propuestas comprende múltiples intereses y compromisos sociales, políticos, estéticos y creativos. Pero, sobre todo, el análisis y formulación de ese construirse el ser humano en la historia, su tránsito y navegación por la existencia y su problematicidad.

N.º 166-167 (mayo-agosto)

LITERATURA POPULAR. Conceptos, argumentos y temas

Se ha pretendido dar una visión general y global de la literatura popular y ofrecer análisis de determinados sectores que el término encierra: las historias caballerescas breves, las relaciones de sucesos en prosa, el entremés, el teatro de títeres, la comedia lacrimógena, el romancero vulgar, la poesía burlesca, la literatura religiosa popular, el periodismo popular, la copla española, el cante flamenco, el bolero, las canciones de guerra, los pliegos de aleluyas, etc.

N.º 168 (septiembre-octubre)

PABLO GONZALES CASANOVA. Pensar la democracia y la sociedad. Una visión crítica desde Latinoamérica.

Sus análisis sobre la democracia y la historia de las luchas por la liberación cobran especial actualidad ante los recientes acontecimientos de México y América Latina en general. Su obra toda abre el camino de una espera utópica: la autoorganización de las mayorías conscientes y lúcidas. Pensar verdaderamente la democracia en concreto.

Pablo González Casanova, un intelectual comprometido con una cultura revolucionaria anclada en las bases populares.

N.º 169 (noviembre-diciembre)

JOSE MARTI. Poesía y revolución. «Cuba quiere ser libre»

Nunca —dice José Martí— el problema de la independencia será sólo un cambio de formas, «sino el cambio de espíritu (...). El poema está en el hombre». «La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo». Realidad y sueño como polos de la poética.



Revista de Occidente

N.º 172

Septiembre 1995

CULTURA Y POLITICA EN CHINA

Joaquín Beltrán Antolín

«El arte de las relaciones sociales»

Flora Botton

«Familia y cambio social»

Philippo Coccia

«La política después de Deng Xiao Ping»

Enrique Fanjul

«Por qué China no va a estallar»

Taciana Fisac

«Intelectuales en China»

Florentino Rodao

«Las percepciones sobre China»

Steve Tsang

«La unificación de China»

Joaquín Pérez Arroyo

«La ética confuciana y el éxito»

Jung Chang

«Regreso a Chengdu»

Joaquín Pérez Arroyo

«Dos poemas de Du Fu»

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre (Institución)

Dirección

Provincia País Teléf./Fax

P.V.P. Ejemplar: ESPAÑA, 1.250 ptas. EUROPA, 1.500 ptas. AMERICA, 15\$

Suscripciones

(4 números) ESPAÑA, 4.000 ptas. EUROPA, 5.000 ptas. AMERICA, 50\$

Forma de pago:

Talón nominativo a nombre del «INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA»,
Universidades de Alcalá y Valladolid. Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo.
28807 ALCALA DE HENARES (Madrid).

Contra reembolso (más gastos de envío). Sólo España.

Transferencia en el Banco BBV, C/ Libreros, 8, en Alcalá de Henares (Madrid),
a la cuenta núm. 016300/9.

Domiciliación bancaria: D.
autoriza al Instituto Español de Arquitectura, a la presentación de esta tarjeta,
para el cobro de ptas. a mi c/c núm.
del Banco/Caja Sucursal núm.
sito en

VISA EUROCARD N.º Tarjeta: | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

MASTERCARD ACCESS Validez: del
al

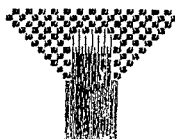
Fecha: Firma:

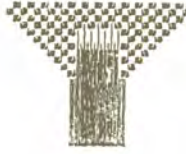
INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA

UNIVERSIDADES DE ALCALA Y VALLADOLID

Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo

28807 ALCALA DE HENARES (Madrid - España)





HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO 3 DE ASTRAGALO

Roberto Fernández, profesor-arquitecto y crítico de arquitectura, ex decano de la Facultad de Arquitectura de Mar del Plata, director de la revista *Arquitectura-Sur*. Enseña en Mar del Plata y Buenos Aires (Argentina.)

Antonio Monestirolí, arquitecto, director del Instituto Politécnico de Milán. Ha publicado, entre otros, el libro *La arquitectura de la realidad*.

Antonio Fernández-Alba, profesor-arquitecto, Universidad Politécnica de Madrid, donde dirige el estudio de arquitectura Antonio F. Alba y Asociados.

Manuel J. Martín Hernández, arquitecto, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas.

Antoni González, arquitecto, director de los Servicios Técnicos de la Diputación de Barcelona.

Javier Rivera, Historiador Catedrático de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

Pancho Liernur, arquitecto, es investigador del CONICET, de Buenos Aires.

José Luis Sanz Botey, arquitecto y crítico de la arquitectura.

José Laborda Yneva, doctor arquitecto, crítico de arquitectura y colaborador de la Institución Fernando el Católico del CSIC.

Alberto Petrina, arquitecto, profesor titular de la Universidad de Buenos Aires. Crítico e historiador.

Emilio Lledó, filósofo, catedrático de las Universidades de Berlín, Barcelona y UNED de Madrid, es académico de la Real Academia de la Lengua.

Angelique Trachana, arquitecto y crítico de la arquitectura.

Eduardo Subirats, profesor y escritor, en la actualidad enseña en Princeton (EE UU).

Juan Daniel Fullaondo (1936-94), arquitecto, catedrático de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, historiador y crítico, autor de varios libros, dirigió durante un decenio la revista *Nueva Forma*.

José María Lozano Velasco, arquitecto, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia.

La REVISTA ASTRAGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Su información puede ser difundida citando su procedencia, a excepción de los trabajos señalados con el copyright© del autor.



REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

CONSEJO DE DIRECCION:

ANTONIO F. ALBA/ROBERTO FERNANDEZ/EDUARDO SUBIRATS

ASTRAGALO es una publicación que se propone analizar el pensamiento de experimentación y crítica del actual estado de la construcción de las ciudades y del oficio de la arquitectura; eludir las teorías más o menos sacralizadas; cuestionar los argumentos y prácticas de una «Nueva Academia» que formaliza la condición evanescente del escenario metropolitano contemporáneo; recoger elementos de unas reflexiones marginales, específicamente las que hoy se producen tanto en América como en Europa.

Ante el abuso de las imágenes digitalizadas y de manipulación desmesurada de «ilusiones» o apariencias, ASTRAGALO pretende convocar discursos que intenten la recuperación de condiciones esenciales del habitar, y en ellas, del marco de valores en que puede y debe desplegarse el oficio de la Arquitectura. Será por lo tanto, una difusión de textos más que ilustraciones, un espacio de la reflexión más que del reflejo.

El propósito inicial de la publicación es difundir la expresión de un grupo de intelectuales de Europa y América capaces de ofrecer materiales que propongan la consideración crítica de la Arquitectura y de su situación dentro de las culturas urbanas. Por ello, la pretensión será no sólo el cuestionamiento de lo banal, o efímero de las prácticas generalizadas en los contextos metropolitanos internacionales, sino, sobre todo, la exploración de alternativas a tal despliegue. Alternativas que evalúen la vigencia del oficio de la construcción o de los mecanismos del proyecto riguroso, pero también, el de los conocimientos estéticos, tecnológicos y culturales que pueden ser considerados como recuperadores de calidad de una nueva vida urbana y metropolitana.

El nombre de la publicación, «Astrágalo», alude a una pieza del orden arquitectónico, que articula lo vertical y lo horizontal, lo soportado y lo soportante, lo real y lo imaginario. Es una pieza pequeña pero fundamental que une y separa, que distingue y conecta. También sugiere racimos de flores algunas veces solitarias.

ASTRAGALO
CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD



1.250