

Josep Muntanola Thornberg, ed.

**Arquitectura:
Texto y contexto
Transcripciones III**

Khôra 14

Primera edició: Juny 2003
Diseño de la cubierta: Edicions UPC

© Josep Muntañola, 2003

© Edicions UPC, 2003
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
e-mail: edicions-upc@upc.es

Producció: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-26.013-2003
ISBN: 84-8301-709-1

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como la exportación e importación de ejemplares para su distribución y venta fuera del ámbito de la Unión Europea.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1. ARQUITECTURA, CONOCIMIENTO E HISTORIA: Los cronotopos.....	9
2. EL RIGOR EN ARQUITECTURA: Concepto y figura	17
3. LA POÉTICA Y LAS LEYES DE LA ESTÉTICA EN ARQUITECTURA: La dialogía social	31
4. LA CONFIGURACIÓN EN LITERATURA Y EN ARQUITECTURA	35
5. LA CAPACIDAD ANALITICA DE LA DIALOGÍA ARQUITECTÓNICA (La síntesis topogenética)	45
6. PROYECTO Y RELATO: La memoria entre la construcción y la comunicación social.....	59
7. LA ARQUITECTURA Y LAS ETICAS POLÍTICAS DE LA MODERNIDAD	65

INTRODUCCIÓN

Este volumen resume algunas clases, últimas, del curso de doctorado dado en los años 2000 y 2001.

Son clases que amplían conceptos incluidos en *Transcripciones II*, o bien introducen nuevos aspectos de la teoría de la arquitectura, o topogenética, tal como se estructura en los diez temas fundamentales expuestos también en *Transcripciones II* (Khôra 13) y en el Khôra 20 o *Bibliografía general* (sept. 2003).

Mi intención es cambiar en *Transcripciones IV* a un nuevo formato de clases, seguidas de debates, ejercicios, etc., para conseguir una mayor utilidad y un nivel dialógico más profundo y más ágil.

Confiamos en que esto será posible.

Josep Muntañola Thorberg
Barcelona, septiembre 2002

1. ARQUITECTURA, CONOCIMIENTO E HISTORIA: Los cronotopos

(Comentario del esquema general de topogénesis)

El otro día empecé con arquitectura, cultura y dialogía, Descartes, etc., el esquema general es el de siempre, pero vamos a recordarlo: mente, diseño; construcción, territorio; sociedad, uso e historia (historia de la forma social y del uso social). Por otro lado, estética, ética y ciencia; aquí poética-retórica, ética-política, epistemología o conocimiento del diseño. Por otra parte, están las ciencias naturales (arqueología, astronomía, etc.), la psicología de la arquitectura, aparecen las leyes urbanísticas y de la construcción, y aquí las leyes estéticas, que por un lado se relaciona con la dialogía de Bajtín (dialogía estética) y por otro lado con las proporciones, la escala, lo que son las leyes estéticas específicas, la escala de intervención, etc.

Entonces el esquema sigue: estética, ética y ciencia por un lado, y después, por otro lado, la mente y la construcción. Hay que decir que siempre se tiene en cuenta todo, en estos esquemas no podemos decir hacemos *esto*, entonces *esto* es una metáfora de todo. Cuando hablo de *esto* hablo de todo, claro es que se trabaja sobre esquemas teóricos, no es que al hablar aquí de *esto* no tengas en cuenta *aquello* sino que en arquitectura todo se relaciona de una manera tremenda, o sea que en cualquier punto de entrada ya hay una visión global.

Y es que es evidente que la relación entre personas, la relación intersubjetiva en el espacio de dos personas, es diferente si tienes presente las relaciones científicas o las estéticas o las políticas, pero siempre existen las tres a la vez, no hay nunca una relación sólo estética, o sólo científica, o sea, la estética coge un aspecto y la ciencia otro, pero en la realidad cotidiana, la gente en la calle no sólo tiene una problemática científica, sino que es ética, política y estética a la vez. Por ejemplo, unos niños que juegan en la escuela no tendrán nunca sólo estética, o sea que en arquitectura pasa igual que en educación o en política, en donde todo se relaciona y es la teoría la que divide.

Teóricamente, Aristóteles divide, o Kant divide, o yo divido, pero teóricamente; en la práctica es evidente que no hay estas divisiones. Cuando se hace un edificio en Barcelona, no se hace por razones sólo científicas, o sólo estéticas, sino siempre por razones globales.

Pero es interesante saber, por esto lo dividimos, qué es lo específico aquí, que es lo específico allí, porque la teoría de la cultura siempre avanza a base de hacer algunas distinciones, para no producir estafa; porque claro, podría alguno hacernos pasar por científico algo que no lo es, o hacernos pasar algo político por algo científico, etc., y

esto es para lo que ha servido la ciencia occidental. La ciencia occidental no es que cambie la situación real, la situación real sigue siendo siempre muy compleja, pero las teorías occidentales, Descartes, Kant, todas establecen una distinción para desarrollar un escrito crítico reflexivo. Hay que saber el valor instrumental de la teoría, porque la teoría siempre deforma un poco la realidad, hay que buscar muchas teorías para deformar lo mínimo esta realidad.

También decía el otro día, que el tiempo del cerebro no es el mismo tiempo que en astronomía y no es lo mismo que el tiempo histórico, sino que existen tres tiempos diferentes. Vitrubio, cuando dice *construcción, uso y forma*, nada menos que estaba relacionando tiempos, o sea que el diseño va por tiempo mental, la construcción va por tiempo astronómico y la sociedad va por tiempo histórico, y es evidente que la historia se suma con el tiempo astronómico y que el tiempo mental está en medio de los dos, y en esto Aristóteles y Platón son lo mismo, no es nada nuevo, pero es complejísimo. Por ejemplo, el arquitecto toma el uso, la construcción y hace un proyecto, y muchas veces no es consciente que se está haciendo una cosa complicadísima, que no tiene nada que ver con la ingeniería o con las matemáticas, porque en un problema técnico de un coche no hay esta distinción entre historia, proyecto y construcción. En cambio, en arquitectura es evidente que nos interesa que la gente use el edificio con su cultura histórica, no con la astronomía. En el edificio entra el agua por problemas astronómicos, no por problemas históricos, o sea que no tiene nada que ver con la historia cultural que entre el agua. Esto es un problema ecológico-constructivo. En la arquitectura, aparentemente, es muy sencillo el desarrollo de un pequeño proyecto, pero por ejemplo en un proyecto para un centro ecológico (que es lo más antiecológico del mundo) se hace una exposición de cristal en medio del campo, que es costosísimo de mantener: ¿para que necesita tanto cristal una exposición? Hay un problema en arquitectura, que una cosa sencilla después se convierte en algo muy complejo, porque la mente del arquitecto muchas veces no relaciona la astronomía con el uso, ni la construcción con la forma, es decir, que algo falla en su cerebro de arquitecto, pero estos problemas vienen de mucho antes, no es algo que se solucione al final de una carrera, o sea que estos tres tiempos hacen complejísima la teoría y la práctica.

Empecemos por el modelo científico, para ver un poco lo que pasa entre epistemología, ciencias naturales, ciencias sociales. Hay muy pocas teorías de arquitectura que ataquen esta complejidad, pero lo importante es entender la epistemología moderna, qué estructura tiene, qué es fundamental y a partir de ahí montar todo el conocimiento de la arquitectura moderna a partir de una ciencia moderna, es decir, estamos en el año 2000 con una ciencia muy desarrollada que no nos resuelve el problema de la arquitectura, pero sí ayuda a hacer teorías que como mínimo no caigan en simplificaciones de ciencias anteriores. Más que encontrar un modelo científico de la arquitectura, que no lo hay, como mínimo no hay que caer en teorías erróneas.

Entonces, qué modelo para mí es el mejor. El mejor modelo para mí es el de Einstein, que nadie duda que es un científico moderno que revolucionó la epistemología de la ciencias naturales y físicas. Él dice muy claro en todos sus escritos cuál es el conocimiento de la ciencia moderna. Él dice que el científico moderno ha de ser un buen conocedor de la realidad empírica, en el caso suyo la física, en el nuestro la arquitectura; hay que conocer las cosas, las ciudades, cómo los arquitectos hacen arquitectura, conocer en el sentido que los arquitectos llamamos *práctico*. Puede ser una práctica empírica, dice Einstein, en física quiere decir que un científico ha de ser capaz de tratar la materia, de conocer los átomos, a través de aparatos físicos; la física analiza el movimiento de las cosas, por ejemplo él fue muy bueno en analizar el

movimiento browniano, el movimiento de las estrellas, etc.; físicamente quiere decir que es a partir de la observación directa del fenómeno. Otra cosa que tiene que tener el científico moderno es conocimiento de los modelos matemáticos y geométricos, o sea conocer el mundo de la representación virtual. En ese caso, el de la física, son las matemáticas; en nuestro caso es la construcción virtual, la informática virtual, la informática, la lógica del espacio, los modelos teóricos del análisis del comportamiento del espacio, o sea todo lo que son los modelos teóricos que nacen normalmente de la matemática, de la geometría, de las ciencias exactas, y de la lógica, de la lógica lingüística; o sea que la teoría de la forma abstracta, todo lo que es arte abstracto en el fondo es virtual, y también los conocimientos que nacen de los modelos abstractos y virtuales. Virtual en el sentido de que no es una experiencia directa.

Entre los arquitectos sabemos ahora bastante poco, no sabemos qué algoritmos hay baja el funcionamiento de las máquinas, que es un error. Hay que conocer qué algoritmos están dentro de las máquinas para hacer formas, para saber qué estructura lógica, virtual, tienen estas formas. Después también hay un desprecio del arquitecto a la lógica moderna, a la lógica del espacio, a la semiótica, que es necesario incluir en la educación, porque al fin y al cabo toda la ciencia actual, toda, parte de estos modelos matemáticos.

Pero hay una tercera epistemología, la primera epistemología era la empírica, la segunda la virtual, pero la más importante (y esto es lo más moderno de Einstein), la tercera epistemología, *es capaz de relacionar qué modelo virtual hay que adaptar a cada situación empírica*. En este sentido, Einstein da mucha importancia a esta tercera epistemología y es donde él dice que ha sido bueno. Dice, yo he sido bueno en matemáticas pero no tanto, he sido bueno en física pero hay científicos mejores, pero nadie me ha podido ganar en adivinar qué matemáticas hay que adaptar a un fenómeno físico.

O sea, que esta epistemología de relaciones entre lo real y lo virtual, es una epistemología que no es ni virtual ni empírica, sino que en términos epistemológicos de Piaget sería una epistemología de la construcción, él la llama *epistemología del conocimiento constructivo*. Es decir que es un conocimiento que en parte depende de lo empírico, en parte depende de lo virtual, pero sobre todo depende de otra capacidad, que es la de adaptación y selección. Eliges un fenómeno natural y dices: este fenómeno natural quizás podría explicarse con las ecuaciones XX, es decir, como se le ocurrió a Einstein. A Einstein se le ocurrió, ¿por qué a todos los demás no? Porque él vio una analogía formal entre la forma en que se comportan las matemáticas y la forma en que se comporta la realidad, o sea, en el comportamiento empírico vio algo que le recordó la estructura virtual de las matemáticas.

Entender esto que parece muy fácil es muy complejo, en que uno sea capaz de hacer esto radica la ciencia moderna, es lo mismo con el ADN. Es decir, todos los descubrimientos modernos vienen de una persona que es capaz de hacer esto, es capaz de saber muchos modelos virtuales, mucha práctica y después es capaz de hacer la analogía. Entonces está Alvar Aalto, que observa la naturaleza, que observa la gente, sabe cantidades de modelos formales abstractos, de arquitectura abstracta, y después en un caso concreto, sabe qué forma abstracta, qué forma de arquitectura podría ir en determinado caso para conseguir el efecto social y físico que quiere conseguir, o sea, sabe perfectamente cómo acertar cuando hace un proyecto para un congreso, o un concurso; porque él sabe qué forma en aquel caso es la que gana, para conseguir el efecto en el tribunal. Es decir, él adivina la relación entre la forma

abstracta y la realidad. Igual hace una silla: ve un árbol y ve una forma que puede funcionar como silla y no es árbol pero tiene estos problemas, por lo tanto hace la silla que no es el árbol, pero que está inspirada en el árbol a partir de unas formas abstractas.

Estas relaciones se hacen en el año 1917, 1918, 1919, igual que Einstein, todo lo que es moderno (Picasso, Le Corbusier), es decir que hay un cambio epistemológico excepcional a comienzos de siglo. El arte abstracto es un movimiento general. O sea que para entender la epistemología moderna hay que volver a este fenómeno y darnos cuenta que lo interesante de este fenómeno es que todos los artistas, y sobre todo los científicos (Piaget escribe sus libros en 1921, al igual que Bajtín y Heidegger) y todos los grandes epistemólogos desarrollan gran cantidad de su obra en este periodo.

Y todo sucede alrededor de lo mismo, en el momento en que se dan cuenta de que el enorme potencial matemático que hay se puede aplicar a la práctica, y ver que hay una relación como misteriosa (que ahora sería la simulación, la virtualidad) entre el mundo de lo abstracto y de lo concreto, y que no son mundos diferentes.

Siempre ha habido conexiones, pero resulta que la mente del hombre no estaba capacitada para hacer esta relación que se ha hecho en este siglo con una velocidad tremenda (ciencia, técnica, hoy la informática). Pero lo esencial es adivinar la relación entre un modelo abstracto y algo concreto, esto es evidente: es el cerebro humano el que lo descubre y lo sigue descubriendo, por eso hay que dar máximo valor a esto. Y por lo tanto, hacer una obra de arquitectura desde el punto de vista científico no es nada más que encontrar una relación entre algo muy abstracto y algo muy concreto, esto es un pensamiento arquitectónico, y pasa en arquitectura y en otras ciencias de manera diferente, pero demuestra que el arquitecto no es acientífico. Lo que pasa es que en nuestro caso la distancia entre lo abstracto y lo concreto es más compleja, un ingeniero lo tiene más cercano, no es tanta la diferencia. Podemos entender que nosotros también somos en ese sentido científicos.

Qué relación hay entre la actitud epistemológica de Einstein y la que había antes de la arquitectura moderna, qué relación entre la historia antes de la modernidad y después. Y también aquí es genial Einstein, porque dice: sin la solución de Newton yo no podría despejar la ecuación. Es muy sencillo, es decir, yo tenía una relación entre unos casos empíricos y unas ecuaciones, entonces he despejado dos incógnitas (había diez incógnitas y él tenía que resolver el problema). O sea, no es suficiente con decir esta ecuación resuelve estos temas, pues ¿cómo iba a resolver la ecuación? He de dar valores a la ecuación para que se demuestre que está de acuerdo con lo empírico, y ¿cómo lo hago si todo esto es intuitivo?, es decir, ¿cómo consigo despejar alguna solución?: la historia.

La historia le da alguna solución, Newton me dice que para tal caso, tal velocidad, pues el resultado es esta aceleración. Newton da el caso concreto, que es científicamente correcto. La velocidad de la luz, una situación especial, no vale para las estrellas, no vale para el cero absoluto. Einstein no dice que a partir de ahora las manzanas se van para arriba, no, sino que a partir de ahora yo he podido resolver la complejidad de la ecuación porque ya tenía una solución, la solución normal. Entonces he puesto como dato conocido las cifras de Newton.

Si no hay arquitectura histórica, no hay arquitectura moderna; no es una cuestión de decir, es que es importante hacer esta relación entre lo abstracto y lo concreto, si no

tienes una referencia, y esto lo dicen los constructivistas rusos, o sea, sin la referencia de la evolución de las formas en la arquitectura histórica no podemos hacer constructivismo. Hay que establecer una epistemología y, además, relacionarla correctamente con la historia, o sea, no es una relación de continuidad con la historia, se corta la historia, *pero se corta por que hacemos un modelo nuevo dentro del cual la historia es una solución.*

Ahora cuando se trata un tema de éstos, más que poner los valores a la teoría, ya la teoría te da lo real; o sea, la teoría moderna no es una teoría en contra de lo que pasa, en contra del tiempo histórico, es sencillamente una teoría dentro de la cual el tiempo histórico es la solución $x=0$ $y=0$. Esto Einstein lo ve muy claro, al igual que los constructivistas rusos; Picasso toma el cubismo y vuelve a empezar con Velázquez y las máscaras, o sea vamos a coger la historia, pero no vamos a seguir con la historia, si no tomo la historia qué hago con el cubismo, resultarían cuadros en blanco; es decir, el cubismo te sirve para volver a repensar toda la historia. *La modernidad rompe con la historia justamente porque la coloca en su sitio.* Es a partir de ahí que la modernidad toma una enorme importancia.

Ahora, si en lugar de coger la historia y ponerla en su sitio, la tiras, o sea eliminas el $x=0$ $y=0$, entonces te encuentras con que no hay manera de resolver la incógnita. Einstein lo dice: cantidades de personas habían intentado antes que yo resolver el problema y no podían porque no colocaban bien la historia dentro del problema, si no sabes ninguna solución no puedes despejar la ecuación; o sea la ecuación la puedes despejar cuando sabes alguna solución, pero si no sabes ninguna es imposible, o sea primero hay que aceptar, para tener lo nuevo, qué hacia la gente y cómo resolvía esto. Era tan relativa y amplia la ecuación, tan complicada, que nadie encontraba la solución, ningún matemático podía resolver la ecuación de Lagrange en sentido físico. Einstein lo hace porque ve que dentro de la relación habían unas soluciones que ya estaban dadas, que eran las soluciones de la teoría clásica. Si no hubiese ocurrido esto, nunca hubiera podido resolver el problema de la relatividad. Y esto lo resuelve en un año, en 1917.

Yo creo que esto es fundamental: entender la modernidad es entender esa triple epistemología y es entender esta relación nueva con la historia a partir de que es el punto cero, y a partir de aquí surgen las ciencias modernas, pero si no se entiende, se vuelve a unas ciencias modernas pseudoarcaicas, seudofuturistas, o sea muy poco modernas, y es lo que pasa a veces con la arquitectura, que el arquitecto, en lugar de poner a cero la historia pone a cero una cosa rarísima, y después salen unos monstruos extrañísimos porque no puede despejar las incógnitas, está sobre el vacío, cosa que no les pasa ni a Le Corbusier, ni a Mies, ni a Alvar Aalto, porque entendían la historia, y para la persona que tiene la formación clásica es muy fácil hacer vanguardia moderna, el problema es cuando la formación es cero. Sin formación, es difícil hacer algo artísticamente hablando, es un problema de las escuelas de bellas artes ahora, enseñan a partir del cero absoluto, es necesario explicar la historia de la pintura y crear a partir de ahí, si no lo explicas no sale ninguna vanguardia, y es lo mismo en arquitectura.

Con este cuadro general en el campo de la arquitectura, digo no al determinismo político, no al determinismo estético, no al determinismo económico, y *sí al verosímil científico entre cerebro y máquina, o entre historia y proyecto.* O sea, esto es una declaración dialógica. Es decir, cualquier tipo de postura que se quiera convertir en arquitectura en todo esto, en pura economía, o pura ciencia matemática, o sea basada

en unas leyes de tipo único, le ocurrirá lo que ha pasado con el urbanismo, que en estos momentos se ha acabado. La arquitectura moderna reposa en la base de que cualquier teoría debe ser dialógica, es decir, un proceso abierto, complejo, y nunca reducido a un único punto de vista. En el momento en que se reduce toda la complejidad científica de la arquitectura a una única referencia, matemática, económica, política, se acaba el proyecto. Por lo tanto, cuidado con el determinismo económico, político, científico, porque la ciencia en el caso de la arquitectura es tenerlo en cuenta todo, lo cual obliga a ser muy cauto cuando se utilizan los modelos, y utilizar los modelos en relación a la práctica que nosotros llamamos intuitiva, sintética, pero de una manera arquitectónica, y aquí están los problemas más fundamentales de la teoría de la arquitectura moderna, que a la gente le cuesta aceptar una teoría científica que tenga estas características de poética, la retórica, que no son las que generalmente se dan en un campo científico como la física o las matemáticas.

¿Qué pasa aquí? (ejemplos de tiempo-construcción y memoria). Un ejemplo científico es la dialogía de Bajtín.

Bajtín es un teórico de la literatura, de la antropología. Cuando clasifica los modelos, los clasifica por los *cronotopos* (*cronos* = tiempo, *topos* = lugar). Analiza por un lado una novela, con un diálogo entre personajes ficticios y reales, o sea lo que es la duplicidad del personaje, o sea yo escribo, yo me levanto en la mañana (Kafka), me levanto y tenía una pata de escarabajo, me rasqué con la pata la cabeza; y una persona que se rasca con la pata al final termina siendo un escarabajo, o sea el sujeto de la novela es el sujeto ficticio, pero el escritor lo inventa, y aquí ya se ha producido una dialogía social, el lector se identifica con esta duplicidad del personaje, y a partir de aquí comienza el diálogo social de la novela, esto a nivel dialógico, pero Bajtín dice: este nivel dialógico tiene un sustrato *cronotópico*, o sea tiene una estructura espacio-temporal que está en el libro, pero que no está dibujada, porque nosotros los arquitectos estamos acostumbrados a ver un espacio temporal dibujado, pero en el libro no está.

Según Bajtín esta dialogía tiene que tener un sustrato, o sea una visión del tiempo, del espacio, del paisaje, el tiempo es corto o lento, pasa en un día o pasa en veinte años, la visión particular que tiene el escritor detrás, este cronotipo, no es indiferente a la novela sino que forma parte de la novela. Hay un imaginario arquitectónico, hay una arquitectura virtual debajo de cada novela, en el sentido de tiempo y espacio, o sea hay una manera de ver el paisaje, de ver la realidad, que evidentemente en el libro es virtual, y, en cambio, hay una manera de ver lo social, que también es virtual, pero que en la novela está representada por el diálogo, la narrativa, evidentemente salen los personajes muy claramente, y después sale el espacio temporal, pero de manera sólo imaginaria en el libro, el lector ha de imaginar el personaje y el paisaje, pero en cierta manera el personaje está más en primera línea narrativa y el paisaje está un poco en la metáfora de la relación, el sitio, etc.

Ahora, según Bajtín, estos cronos van juntos, o sea la duplicidad del personaje y el tipo de paisaje espacio-temporal, que está en esta duplicidad, no son dos cosas indiferentes, uno no puede poner ciertos espacios temporales en ciertas relaciones entre personajes porque entonces nadie entiende qué pasa, tu no puedes poner una relación irónica sobre un paisaje dramático, o viceversa, ha de haber cierta relación entre la estructura espacio-temporal del relato y la duplicidad del personaje, y es la relación entre el *cronotipo* y la duplicidad del personaje, es lo que Aristóteles llama

poética. Es decir, la definición que Aristóteles da a la poética es precisamente la relación entre la duplicidad del personaje y la estructura del espacio-tiempo. O sea, la clave del teatro, de la arquitectura y el arte en general, está entre la relación entre la virtualidad del personaje y la virtualidad del espacio-tiempo.

En el caso de la literatura, Bajtín tiene libros famosísimos, en los que va estableciendo diferentes cronotipos (Dostoievsky, Tolstoy) y esto da novelas diferentes, porque evidentemente cada cronotipo tiene sus personajes, pero la novela ha de relacionar las dos cosas, el espacio-tiempo y los personajes, y hay como una especie de estructura dialógica profunda entre la dialogía social y la arquitectura. O sea que la famosa relación entre arquitectura y dialogía de Bajtín, es la poética, porque la poética lleva a un sentido narrativo mucho más amplio, que es lo que decía Aristóteles. Si no hay relación entre la duplicidad del personaje y la duplicidad del espacio-tiempo, no hay poética. Por ejemplo, un señor que hace de Hitler, puesto que *hace de* Hitler, si es Hitler se acabó la broma, si es el auténtico Hitler se acabó el teatro. O sea, hay algo muy profundo en que tu puedes pasar unas cosas a la ficción, pero entonces hay una regla, si pasas por alto estas reglas, el libro no se acepta, no transmite, no todo es posible en ficción, no todos los cronotopos se pueden relacionar con la duplicidad de personajes. Es decir: la adecuación entre personaje y cronotipo es una relación poética muy delicada en donde no todo es posible. Bajtín dice que la arquitectura es diferente, pero dice que es diferente en el sentido que, evidentemente, en arquitectura no existen la duplicidad de los personajes, existe el espacio-tiempo real, construido, y puedes hacer la ficción que quieras sobre él, pero hay una realidad, no se trata de la simulación de un paisaje, no es una simulación de un edificio, sino que es un paisaje y un edificio concreto, real, por lo tanto, la relación espacio-temporal en arquitectura pasa a ser lo principal, no lo secundario como en el caso de la literatura.

Todo el rato habla de arquitectura pero siempre desde esta visión virtualizada, cuando habla de arquitectura como algo real dice aquí no sé lo que pasa, y no sé qué es lo ficticio, lo intrínseco, lo que ve es que las mismas categorías que en la literatura no sirven. Ahora el símil que podemos hacer para ver este caso científico, o el modelo científico en este caso es muy complejo, lo global, lo local, lo social, lo dialógico, lo arquitectónico es como cuando estudias el cerebro.

En arquitectura suponemos que pasa al revés, o sea el cronotopo está construido, por lo tanto pasa a ser la narrativa la que realmente funciona, igual que los personajes en el caso de la literatura. Pero es muy posible que haya una virtualidad, socialmente, o sea que haya una narrativa virtual dentro de un cronotopo. O sea aquí no hay que buscar un cronotopo porque ya lo tenemos, y podemos estudiar su comportamiento lógico, cuánto tardas de ir de aquí a allá, si vas más rápido en un coche, la experiencia de la forma, o sea que lo cronotópico se estudia científicamente, pero esto es sólo una parte del asunto, pero si sólo hubiese esto la arquitectura sería solamente la parte de la construcción. La relación entre construcción y uso como espacio en la arquitectura es muy difícil porque después cambias el uso. En la novela cambias los significados, pero sigue siendo la misma novela, pero el uso está relacionado con la necesidad, el problema es más complejo, sino la arquitectura culturalmente no tendría ningún interés, pero tiene un interés social, un interés político, por algo será, al igual que la literatura; si la literatura tiene poder es por la relación entre cronotopos y dialogías.

En arquitectura está el cronotopo y algo más, este algo más es un imaginario social, debe haber un imaginario social que esté dentro de la arquitectura y que no se ve, pero que no es cualquiera, y es aquí donde los arquitectos buenos (Miralles, Aalto)

hablan de que ellos no hacen solamente construcción, sino que están haciendo una obra cultural; por lo tanto, transmiten una postura del arte del hecho social. Dice Miralles: quiero columnas como peces en el agua; la gente tiene que tener la sensación que está como un pez en el agua. Esto es una dialogía social, va más allá de la construcción, está poniendo un imaginario cultural-social, que no es un uso concreto, es algo más, es un valor global, de imagen global de lo social.

Esto se parece mucho al cronotopo que descubre Bajtín en la literatura, o sea lo social tiene el papel aquí que tiene el cronotopo en la literatura, pero hay una especie de permanencia de este imaginario social en los edificios, que si lo tuviesen en cuenta, no habría tanto interés en tirarlos al suelo, porque el imaginario colectivo, o sea el imaginario social que hay detrás de las cosas es muy importante, es muy importante descubrirlo y muy importante construir cosas que se refieran a lo tuyo, y esto la gente lo tiene muy claro.

Este contenido dialógico-social de la arquitectura no es algo arbitrario, puesto que permanece en el imaginario colectivo, o sea que algo hay en la arquitectura que ayuda a identificar un imaginario colectivo que hay detrás, que es cómo la literatura identifica el espacio-tiempo que hay detrás, *no se puede desenganchar la parte cronotópica de lo dialógico*, o sea que hay algo que es muy difícil de destruir, y que Paul Ricoeur lo verá como la inmanencia del arte, o sea, mientras está el objeto, está aquello, en arquitectura sería el contexto, si cambias el contexto cambia la arquitectura. Siempre está la relación entre lo visible y lo invisible. Dice Bajtín que esta relación entre dialogía y arquitectura (entendiendo por arquitectura espacio-tiempo y por dialogía relación entre personas) es una relación que existe siempre, que existe en todas las artes, en todas las ciencias, es una especie de regla general del ser humano, el ser humano es un ser dialógico-arquitectónico, es decir la arquitectura en el fondo es una distinción entre mi sitio y el sitio del otro, por lo tanto es dialógica, es decir si no hay distinción entre mi sitio y el sitio del otro, no hay arquitectura, por lo tanto cuando hacemos arquitectura estamos haciendo distinciones entre mi sitio y el sitio del otro.

Entonces, esta conexión no es nunca consciente en los arquitectos, los arquitectos la usan pero no la explican. El literato tampoco explica su cronotopo, él escribe. En arquitectura es evidente que también el arquitecto no se plantea hacer una relación sociológica y cronotópica, se plantea los espacios y si son buenos aparece un uso social interesante, de calidad poética, como muchos que utilizan la arquitectura como vehículo creativo, pero el error del arquitecto es pensar que el inmanente social no existe porque yo no lo uso como base para diseñar, no se hace conscientemente, pero científicamente está.

Por eso si el uso cambia, no quiere decir que sea interesante, el problema es que hay gente a la que le molesta el imaginario social que hay debajo, que ha dado razón de ser a aquella arquitectura, y que quiere una arquitectura sin la razón de ser de ella. Es como en la literatura el señor que toma a Shakespeare y se olvida de los cronotopos de Shakespeare y le sale una cosa horrorosa. Entonces, si no vas con cuidado, si no eres un experto en literatura shakespeariana, las cosas salen mal, porque una cosa es actualizar y otra cosa es destrozar completamente el cronotopo. O sea que la obra de arte se mantiene si se mantienen las estructuras fundamentales entre arquitectura y dialogía; si no se mantienen desaparece la obra de arte. Si se intenta una traducción en donde se pierda esto, se pierde todo, en la traducción esto es lo que hay que mantener.

2. EL RIGOR EN ARQUITECTURA: Concepto y figura

Esta es una lección sobre la relación entre proyecto e historia, conectándolos además con otro tema que es el de la epistemología del conocimiento.

Y es el caso típico de un arquitecto cuando explica su proyecto (hay un dibujo). Por ejemplo: “aquí hay unos bloques privados, y aquí hay un espacio público que es el que articula el proyecto”, pero claro, el arquitecto no dice que el espacio público es únicamente el cinco por ciento del terreno, entonces ¿hasta qué punto el concepto de articulación del espacio es realmente un concepto, o es una imagen? Es decir, el arquitecto tiende a confundir porque decir “el espacio público articula mi proyecto” es muy poco riguroso. Un ingeniero o un médico diría que esto no es riguroso. Es verdad, sí que articula, lo que pasa es que estamos jugando a una especie de ambigüedad retórica.

Por ejemplo, un arquitecto de Medellín proyectó en Bogotá 26 kilómetros para una línea de autobús que corre en medio de la autopista. Esquema: “autopista-autobús-autopista-autobús”, Bogotá 1 - Bogotá 2, entonces coloca un puentecito peatonal cada 500 metros, una cosa *high-tech* que hay que importar de Alemania, así que encima no hay mano de obra nacional que los haga. El arquitecto explica que dichos puentes “conectan”. Claro, viene un sociólogo y dice: “esto no es conectar”, lo que aquí se está haciendo son 26 kilómetros de una barrera de dos autopistas y encima una barrera de autobuses, además las 200 estaciones de aluminio fantásticas van haciendo que la barrera sea cada vez más barrera. Aunque sea muy bonito el proyecto, el arquitecto esto ni se lo plantea, dice que estos autobuses son de un pariente del gobierno y no hay quien los toque.

Si está la autopista ¿por qué no se pone un tranvía en un lado de la autopista? Hay muchas soluciones posibles, más caras o más baratas, sí que es muy difícil hacer cosas subterráneas o elevadas, pero lo que es evidente es que estos pasos peatonales de un metro son pasos que se degradan, a la gente no le gusta ir por encima de la autopista 500 metros, aparte que pudieran esconderse en ellos criminales, secuestradores, etc.

En este caso hay un problema de precisión que tiene muchas consecuencias tanto para la gente como para el propio arquitecto; nos estamos enredando en confusiones mentales al ir haciendo esto: qué conecta, qué no conecta.

Entonces la primera cuestión es diferenciar entre *concepto* y *figura*. Es el primer lío que tenemos en el espacio como teoría.

Para aclarar esta diferencia siempre explico lo de Jean Piaget sobre el biberón. Al niño de tres o cuatro meses le das el biberón, si se lo das por el lado que hay que chupar pues no hay problema, si se lo das por el otro, él chupa igual, no encuentra la solución y se pone nervioso chupando por el otro lado. A los 6 o 7 meses se le ocurre darle la vuelta, lo gira: es el primer paso de la conceptualización. Lo que hace el niño es conceptualizar el objeto, y encontrar una ley de transformación de dicho objeto, es decir *darle la vuelta*.

En el momento en que le da la vuelta se considera que tiene un nivel abstracto-conceptual más alto, y entonces ya da la vuelta a todo lo que quiera. El *dar la vuelta* no es una figura, sino un *concepto*. Pero en cambio la forma del biberón es una figura, no un concepto. Hablar del concepto de la forma del biberón es un error epistemológico. La forma del biberón es una forma, una figura o es problema perceptivo, es de información. Hay que distinguir entre información, y conceptualización y abstracción. Si el arquitecto no distingue entre estas dos cosas, la confusión es total.

En cualquier tipo de ciencia (o arte) es importante distinguir entre información y conceptualización, y no dar gato por liebre. O sea decir "aquí articulo" es un concepto que como tal no da ninguna información. Los proyectos de todo el mundo son articulación, pero no explican nada del proyecto transmitiendo articulación.

Lo que es importante es decir: "articulo esta forma con esta otra, esta figura con esta figura, este tamaño con este tamaño". Es decir, no basta el hecho de hablar en términos de *dar la vuelta*, *invertir*, *pasear*, después hay que decir el valor arquitectónico en función de este concepto, su aplicación.

Imaginaros un biberón diabólico con tetillas por todos lados, resulta que en uno sale leche, en otro sale vino... El niño se puede volver esquizofrénico.

Como si un arquitecto hace una casa a la que no se le ve la entrada, y te fastidia, te rompes una pierna allá, como las casas con todo de cristal en donde acaba todo el mundo con un estrés tremendo. Hay algunas oficinas en donde pasa esto: no puedes ni abrir la ventana, te ahogas, un sol tremendo, corrientes de aire, etc., acaban todos los empleados completamente estresados. Es decir que se puede hacer un edificio para estresar. Incluso con sadismo se puede hacer un edificio perfecto, bellissimo, pero que todo mundo se vuelva loco. La contradicción entre concepto-figura lleva a la patología. Entonces estamos patologizando cuando decimos que "articulamos" un espacio.

Regresando a lo de Bogotá, está clarísimo que la autopista separa y no solucionamos el problema. Hay que empezar diciendo: hay una autopista de 26 kilómetros que separa completamente y ahora hago lo que puedo, en lugar de decir que el proyecto soluciona el problema. No soluciona absolutamente nada.

Hay que ser precisos, esta imprecisión sería tremenda entre los médicos. Es mucho mejor admitir lo que no se sabe. ¡El concepto no da información, el concepto abstrae, transforma, interpreta, innova! Sin conceptos no hay cambio. Pero sin figuras no hay información. O sea, cambios, pero sobre qué información.

Todos los errores de convertir los proyectos en una especie de "futurible, inconstruible", errores de hacer ver que se está en la izquierda cuando se está en la derecha más absoluta...

A Norman Foster le preguntan: ¿Y cómo resuelve usted el problema de la política ya que usted trabaja para las multinacionales? A él le pones un proyecto especulativo, pero como él hace una arquitectura tan buena, éticamente siempre sale bien. Caemos de nuevo en la imprecisión. Parece un concepto de una precisión perfecta: o sea, cualquier proyecto por especulativo que sea, su calidad tecnológica y estética salva la ética del arquitecto.

Esto es falso, aunque presentado de esta manera parezca correcto, pero ¿dónde está la información? falta la información, es un concepto sin contexto.

Un caso concreto: este rascacielos aquí (en Barcelona) va a provocar una serie de problemas ecológicos y sociales, en un sitio en el cual la gente se muere de hambre. Se salva la estética del edificio, pero no el hecho concreto de su construcción.

Sobre la teoría, es verdad que un artista puede sacar provecho de cualquier situación y puede justificar su participación desde su aporte estético. Sin embargo, cuando lo aplicas a casos concretos la cosa está mucho menos clara. Podía haber hecho otra cosa el señor Foster aquí, tendría que haber dicho: "mire yo tengo un despacho de 2000 personas, necesito muchos proyectos grandes, y cuando me viene uno no le miro el color político o el color especulativo, lo hago lo mejor posible y ya está; si fuese tan purista a la hora de coger el trabajo, tendría que cerrar el despacho". Pero no dársele de héroe absolutamente en nada. Es decir el concepto ha de tener relación con el contexto real. No podemos hacer conceptos con información en abstracto porque perdemos credibilidad.

Las contestaciones por ejemplo de Jean Nouvel son mucho más matizadas, ha hecho en todos sus proyectos un esfuerzo por adaptarse a la situación; de manera que no es verdad que todo el mundo lo haga igual, hay que mirar dónde está el esfuerzo.

O sea que no hay ni conceptos puros ni figuras puras. Las figuras solas no cambian nada, son estáticas totalmente, sería el academicismo estricto. Por lo tanto es evidente que la figura sola no sirve de nada, pero el concepto solo tampoco.

El ideal es que en cada caso la relación concepto-figura, como en cualquier ciencia, se adapte a un dinamismo de transformación de lo real, que funcione.

El ingeniero no tiene concepto de energía, y entonces la medida del cable, que es una figura clarísima, ha de decirla en función de lo otro, porque sino no tiene ningún sentido hablar de energía del cable. O sea que siempre va el concepto a una dimensión, una tecnología que da una información. Como el *hardware* y el *software* de los ordenadores, no puede ser que uno vaya para un lado y el otro para el otro. Siempre hay lo más abstracto y lo más concreto.

Este es el marco general de todas las ciencias, la epistemología de Einstein, la de Piaget, todos los científicos estamos dentro de este marco. Éticos, políticos, también debemos ir con cuidado porque también estamos dentro de esto: el concepto, la figura, la realidad sociológica en la cual estamos poniendo nuestro fantástico concepto ético. Si esto estuviese en Berlín sería otro problema del de Bogotá.

En Bogotá no hay metalurgia, ni hay *high-tech*, ni acero inoxidable ni nada. Por otro lado está el que todo lo hace con ladrillo, que no quiere saber nada porque dice que allá la gente sólo sabe poner ladrillo y él quiere dar trabajo a su gente, en lugar de a

los alemanes o a los franceses, y por eso lo hace en ladrillo, aunque esté fuera de moda. Contesta: Yo construyo con los recursos y la gente que tengo aquí y no con la importación inglesa, esto para mí es mucho más esencial que volverme un *high-tech* (Salmona).

O sea que hay también una relación de autenticidad y tema político como se habló mucho estos días. A nivel estético todavía seguimos igual, hablamos del “concepto de fachada plana” cuando es una figura del tamaño de una catedral. Porque la fachada, no como concepto, sino como información, como figura, se la considera plana en términos de textura, de calidad, de forma, etc.

Los arquitectos van diciendo conceptos estéticos que están de moda, y luego resulta que no corresponden al proyecto. “Este proyecto tiene la sensación de ligereza”, cuando en realidad es pesadísimo, de ligereza no tiene absolutamente nada. Es el mismo problema en términos estéticos, en términos estéticos el arte abstracto “abstrae”, y por lo tanto lo hace a partir de conceptos, conceptos matemáticos, abstractos, etc., que pueden viajar de sitio a sitio. Lo importante es decir que se abstrae sobre algo, sobre la forma histórica, sobre este material, sobre Le Corbusier, etc. Se abstrae sobre algo que no es abstracto, sino figurativo, y entonces lo abstracto tiene un sentido, pero abstraer en el vacío o falsamente nos lleva a estar en el mismo problema. Una cosa es la retórica de la que se ha de beneficiar el producto, y otra es la seriedad intelectual del arquitecto, la seriedad académico-moderna que se ha de ceñir al objeto.

En los proyectos de fin de carrera pasa que la gente no admite que en alguna parte ha adaptado pero que en otra no ha podido; bueno, es un cinco, pero como dice que todo lo ha adaptado, pues un cero. Más grave que el error en sí mismo es no darse cuenta de dicho error. La gente pretende hacerse la listilla. Hasta el punto de que los proyectos copiados tendrían un cinco, mientras que si no se hubiesen trampeado serían proyectos de ocho. Todo esto entra, porque estéticamente tampoco puedes falsearlo todo, se les dice si estéticamente tienen el nivel sensible para darse cuenta de lo que hacen o no.

Esto es otra vez el lío de la gente que piensa que puede conceptualizar sobre el vacío. La época moderna, la época académica exagera la figura, el estilo, “quien no hace este estilo es mal arquitecto”. Sólo figura sin conceptos de transformación, está muy bien decir que lo importante es el concepto de transformación en modernidad, mientras digas qué es lo que transformas, y no hagas la estafa de hacer ver que es igual.

Esto pasa en todo, en lingüística, en proyectos, en todo. Hay que hablar de dos consecuencias muy importantes: un error epistemológico, ético y estético. Un error de poco rigor de lo que es la arquitectura tiene que ver con la relación proyecto-construcción-uso. Hay muchos orígenes de este error: un orden visual conceptual que no tiene nada que ver con lo social hace que la gente hable de articulaciones, planos horizontales (“un plano horizontal que abre la vista”, y no ves la vista por ningún lado), etc. Esto se presta a decir “como hay un plano horizontal esto ya se asegura”, y no asegura nada, depende de cómo se haga el proyecto. O sea, un neoacademicista puede hacer un poco esto. Recuperar este rigor, por un lado epistemológicamente, para ser consciente de que un concepto no es una figura y de que un concepto se puede volver estéticamente abstracto.

Pero después hay otras dimensiones en que la falta de rigor ha provocado muchos problemas. Ha creado problemas en la poética (en traducir poética por copia, que no es lo mismo). Aquí ha habido la obsesión de que la palabra griega *mimesis* significa copia o imitación. *Mimesis* en griego es re-presentación, y lo hemos seguido traduciendo por 2000 años como copia e imitación, cuando el significado original de la palabra es muchísimo más complicado. Las palabras griegas son mucho más complicadas filosóficamente hablando.

Cuando Aristóteles dice que la poética es un proceso de mimesis, no quiere decir que es un proceso de copia, quiere decir que es un proceso de representación, porque sino el texto es completamente ilegible. La palabra hay que traducirla en función del texto, no el texto en función de la palabra. Entonces lo que se ha hecho es que como esta palabra no tiene significado moderno, entonces se ha ido traduciendo todo el texto a partir de que la poética es una copia. A partir de aquí ha salido todo el lío, la metáfora es una copia, la metáfora es figurativa, lo tradicional es metafórico mientras lo moderno no es metafórico. Esta falsedad viene del mismo problema de concepto y figura.

Piaget no tenía este error, Ricoeur en cada página insiste en este tema. O sea, la poética tiene tanto de abstracto como de concreto. La poética original, el concepto de poética como mimesis, es igual de abstracto que de no abstracto; no es figurativa la poética de Aristóteles, al contrario, es la primera poética antifigurativa. Lo interesante es que alguien, ya hace muchos años, ya planteó la poética no como copia sino como re-presentación. Entonces él siempre habla de re-presentación, además, de una acción.

Es decir, re-presentar una acción, no una forma. La poética es la representación de una acción, a través de unos personajes, unos objetos, etc., que cogen esta especie de valor mítico. Re-presentar una acción es lo contrario de copiar, si vosotros pensáis que representar una acción es por ejemplo un actor de teatro que representa la acción de Hamlet, si le decís que él está copiando dirá ¿de dónde?, ¿de quién copia?, ¿de otro actor? Entonces mal. Pero no puede copiar a Hamlet porque no existe, es una invención. La representación de Lawrence Oliver u otro actor de Hamlet es una representación basada en una innovación estética. Es su manera de representar a Hamlet, es imposible copiar.

Todo esto de hablar de Aristóteles es para indicar que la mimesis de la poética no es una copia sino algo más complicado. Es un proceso de transformación de la realidad, es un proceso de re-descripción, re-presentación de la realidad, de dar un nuevo punto de vista sobre los sentimientos y hacer de esto un *leitmotif*. O sea convertir la poética en un paradigma de renovación interna, de catarsis. Todo viene del problema de pensarse que la figura (que tiene información) es el único componente de la poética. La poética es el resultado de un argumento de intriga sobre unas acciones que se le presentan. El error viene del problema de concepto-figura, ahora tenemos conceptos abstractos en el arte moderno, por lo tanto ya no tenemos poética aristotélica, porque ésta se apoya en figuras imitativas. Esto lo decimos todos nosotros, porque Aristóteles dice que la poética es un proceso de re-presentación de unas acciones, no habla ni de copia, ni de imitación, ni de figura, ni de concepto.

O sea que es mucho mejor olvidarse de todo este lío nuestro, y definir la poética como un proceso en el cual hay una innovación conceptual y hay un contenido figurativo de referencia, porque está el padre, la madre, el rey, etc., como en toda poética está el

sol, la luna, los árboles, etc. Todo esto es informativo, figurativo, aunque sea muy abstracto, la poesía ha de referirse a algo que tenga un valor figurativo, sino sería el silencio absoluto. Cuando dices “el olor de la piedra, el gusto de las flores”, aunque sea muy abstracto, estás hablando de gusto, de flores, de piedra. Es decir, hasta la poesía más abstracta se apoya en figuras, que pueden ser surrealistas, abstractas, pero, en el fondo, figuras. No se puede hablar sin un valor simbólico mínimo. Ahora, puedes hacer una poesía que no sea figurativa en el sentido clásico, pero no por esto deja de ser figurativa. O sea, el simbolismo abstracto sigue siendo simbolismo figurativo.

Si pasamos a nivel de texto y contexto, tenemos el mismo problema. Evidentemente que todo esto es para llegar al final y defender la teoría de Bajtín del proceso dialógico, pero hay que ir diciendo el trasfondo epistemológico.

Tenemos las relaciones edificio-contexto y edificio-historia. Resulta que este lío ha producido una absoluta “inobjetividad” entre el mundo académico y el mundo moderno, o sea, el mundo tradicional y académico es un mundo en donde no se innovaba nada (en los siglos XI, XII y XIII no había arquitectos innovadores, siempre había un academicismo). Toda la parte figurativa la damos al pasado, y toda la parte conceptual la damos al futuro. El futuro es abstracto, tiene técnica *high-tech* y es el que transforma y ofrece un mundo del futuro a través del concepto. Hay como una escisión conceptual, sin información, porque damos muy poca información para demostrar que el proyecto es fantástico, aunque esté fuera de contexto, de historia. Lo importante es el concepto del proyecto, lo abstracto. Cuanta menos información demos, mejor, lo que se encuentra en el contexto no interesa, como se descontextualiza no interesa hablar del contexto porque se pondrían problemas para el proyecto. Se habla del proyecto (los puentes en Bogotá) como hecho abstracto sin ninguna referencia a cuánta gente pasa, qué tipo de gente es. El contexto es antiguo porque es histórico, es antes de mi transformación, por lo tanto el contexto está fijado en la figuración del pasado. Es antimoderno, antihistórico, etc.

Todo este error lleva a considerar que el contexto, la historia y la geografía pertenecen al pasado. Con respecto a esto, la única postura que puedes tomar es la académica. En cambio, en mi proyecto, ninguna relación, porque es sólo casi figura y casi concepto. El arquitecto mismo impide esta relación. Cada vez está más en el concepto o más en la figura, y en cambio dice que es moderno, pero es que ser moderno justamente es encontrar esta relación. El arquitecto tiene un problema, y es que todas las profesiones han encontrado su modernidad concepto-figura, y el arquitecto, como los ha separado para poder actuar con mayor capacidad, se ha encontrado con que la figura desaparece, no tiene referencias, no tiene información, es poco riguroso con la realidad constructiva. Este problema puede ser menor para un pintor, pero para el arquitecto se convierte en un problema de poco rigor. Le pasa que como debe actuar en un contexto, actúa tirando al suelo todo, o actúa en plan académico, o sea tiene que reproducir. El señor modernísimo, cuando le obligan a trabajar en un contexto, por ejemplo una calle gótica, como lo ha considerado inmovilista, tiene que convertirse en académico. Entonces pasan cosas rarísimas con arquitectos buenísimos, que cuando les pones aquí, o te hacen un desastre completamente *high-tech* que no tiene nada que ver con la calle y te destroza la calle, o bien te hace una cosa rarísima con la piedra gótica del mismo color. En los dos casos dices ¡qué pobre es este arquitecto, culturalmente!

Aquí en Barcelona hay muchos casos. Buenos arquitectos, cuando construyen en la Barcelona antigua, hacen lo mismo que en Pedralbes, o hacen como Bohigas, un balcón que se parezca al neoclásico, pero de acero... Y dices: como se le ocurre hacer un balcón parecido al otro pero con silicona... Esto no es la modernidad. Está haciendo un proyecto a nivel académico y, en cambio, está defendiendo la supermodernidad que lo destroza todo porque está fuera de contexto, cuando está cerca de la catedral. Como lo que ha hecho Bohigas al lado del obispado, una obra académica que, curiosamente, en estos casos es más coherente que hacer una cosa fuera de contexto. Una persona que en el fondo no ha resuelto el problema de la modernidad bien, mucho mejor que lo haga académico. Entonces tú ves varios arquitectos que cuando actúan en un contexto en el que trabajan con lo experimental, lo dejan y hacen una cosa de lo más académica. Aquí no experimenta porque en el fondo se da cuenta de que aquí sería un desastre hacer lo que fuera, y yo prefiero esto. Lo que pasa es que es muy académico, y se las da de moderno.

La persona muy moderna que cuando está en un contexto histórico hace una cosa de imitación de lo que hay, en el fondo es académico, no un gran moderno. No lo harían Le Corbusier ni Alvar Aalto. Lo hace quien no tiene herramientas modernas suficientes para atacar el tema porque considera el contexto como una cosa inmóvil, sin iniciativa, y entonces lo único que le queda es intentar copiar dos cosas y ya está. Aquí hay un error, una falta absoluta de rigor intelectual. Lo curioso de Bohigas es que fue una persona que al cabo de muchos años finalmente aceptó a Miralles, le costó mucho, y escribió un artículo muy interesante sobre él, bueno dos líneas, a base de decir, lo que yo he dicho muchas veces en poética, que es un arquitecto que se adapta por contradicción al contexto. Esta frase demuestra que Bohigas, es capaz de decir lo que exactamente hace Miralles, *adaptación por contradicción*, adaptación poética, pero le ha costado muchos años aceptarlo, además de que él nunca lo ha hecho, ha sido incapaz de adaptar por contradicción.

Hay casos intermedios, que son pseudomodernos y pseudoacadémicos, viven de la figura, la imitación, la copia. Después están los auténticamente modernos, que se dan cuenta que el contexto y la historia son movibles. Es decir, para entender un contexto hay que entender las razones originales, por qué tiene esta forma en el momento en que salió, y qué valor arquitectónico tiene en ese momento, éste es un primer paso. Esto lo hacía Miralles, Alvar Aalto y muchísima gente. Hay que conocer el origen de la forma no como estilo, sino como invento. Todo se inventa, como dice Ricoeur, "la historia es un invento", o sea las historias de las iniciativas, de los inventos, de las innovaciones. Es muy fácil decir que sólo nosotros inventamos. Es falso, siempre ha habido gente que ha inventado. Los palacios góticos son un invento estupendo, los palacios medievales también, la arquitectura del siglo XVIII y el Renacimiento también. Nosotros las vemos como figuras asentadas, pero si queremos dinamizar el contexto el primer paso es entenderlo. Es lo que decían los constructivistas rusos: entender los procesos de transformación de las formas. No se puede hacer una forma de arquitectura sin entender los procesos históricos de transformación de las formas.

El segundo paso: hay que saber el contexto de hoy. Como se debe interpretar la Biblia no del siglo XX, sino la Biblia del 2000. Una calle gótica hoy en día no tiene el mismo significado. Hay que ver qué significado tenía, por qué lo hicieron y entonces ahora qué innovación podríamos hacer, equivalente. Una innovación de estos edificios sin tirarlos, de manera que estuviese al nivel de la innovación que tenía antes. Hemos de hacer la transformación poética de este edificio. O sea, a partir de entender su significado original, traducirlo al momento actual, al significado que ahora puede llegar a tener y que tiene. Esto quiere decir a lo mejor transformar mucho el edificio, pero

sería para entender que tiene todavía un valor ahora. Quiere decir que el arquitecto debe ser capaz de modernizar este edificio hasta el punto de que tenga un valor equivalente al que tenía antes.

Pero sólo hay una forma de demostrar que se hace bien: una vez hecho lo abstracto nuevo (se supone lo moderno de un nivel superior a lo histórico), como arquitecto innovador haces una imagen de hoy (que se llamaría *abstracta* para entendernos). Lo que es importante de esta capacidad transformadora del arte moderno es que el resultado sea que no puedas decir qué es lo antiguo y qué lo moderno. La prueba se supera cuando puedes decir que en esta calle gótica (donde has hecho trozos nuevos), lo viejo se ha renovado; se ha de conseguir que lo viejo pueda al final ser incluso de más categoría que lo que has puesto. A lo mejor resulta que el nivel arquitectónico de lo viejo es superior al de ahora. Hacer esto con los edificios antiguos de baja calidad, entonces es intentar hacer una arquitectura abstracta para mejorarlos. No digo que esto sea siempre posible, pero si la arquitectura existente tiene un nivel, tiene un valor arquitectónico, lo abstracto ha de hacer posible que este valor se abra al futuro. Como el palacio de Castelvechio de Scarpa, lo antiguo te viene con tal fuerza al futuro a través de lo abstracto, éste le da tal fuerza al contexto, que lo antiguo resulta familiar, se te incorpora rapidísimo. Ahora mismo Tusquets está haciendo un pequeño pabelloncito aquí en la Vía Laietana y parece que está hecho desde siempre.

Hay la confusión del moderno, pero es curioso. Tusquets, Venturi, producen confusión en los modernos que no saben por qué los critican. Toda esta gente es muy criticada por los *high-tech*, y en lugar de reaccionar con la teoría que estoy diciendo, no reaccionan, se quedan frustrados, no saben contestar. La distorsión conceptual que decía, además, frustra a esta gente que son buenísimos arquitectos, pero les deja teóricamente frustrados, lo que es muy peligroso, porque cada vez proyectan peor. Se sienten infravalorados, pero no tienen tampoco la teoría.

Pasó ya entre Hitchcock y Mumford. Hitchcock no tenía la teoría sociológica de Mumford, pero Mumford no tenía la teoría estética del otro. O sea los dos tienen fallos, las dos escuelas son malas. En el fondo estamos intentando hacer una escuela que supere a las dos. El error no está en una o en otra, sino que las dos se han quedado retrasadas. Esta gente (Tusquets, etc.) que diseñan bien, pero que están todavía utilizando una tradición, tendrían que saber responder y estéticamente tendrían que estar seguros. Si estuviesen seguros, podrían contestar a los que hablan de la modernidad y dejarlos por los suelos. No saben decir a un estudiante que les habla de modernidad que ellos son igual de buenos, porque teóricamente también tienen confusión. No hay ninguna razón para decir que hacer en ladrillo es más antiguo que hacer en hierro. El material en absoluto justifica la modernidad. La estética se nota al cabo de unos años, estoy seguro de que algunos de los edificios que está haciendo Tusquets serán mucho más modernos dentro de algunos años que otros que darán pena, pasarán de moda. En unos años, los edificios *high-tech* quedarán anticuadísimos mientras que los otros de ladrillo serán supermodernos. Como Le Corbusier, lo ves ahora y sigue muy moderno, porque lo moderno no es el material sino la cabeza estética con la que se hacen las cosas y una serie de aspectos poéticos mucho más complejos que el material.

Lo que está pasando en estos casos es que el arquitecto realmente moderno ve el contexto como algo dinámico, como algo que puede interpretar con su edificio con una dialogía entre edificio-contexto. Ve el contexto como algo modernamente válido. Ve la tradición como algo compatible con la modernidad, lo vernacular y lo antiguo como

algo compatible con las nuevas tecnologías, no ve incompatibilidades en la arquitectura. La gracia del arquitecto moderno es que no ve peligrosos los cambios, para el arquitecto académico los cambios son peligrosos y no ve peligroso no tirar una cosa.

Cambio quiere decir cambio mental, por lo tanto si ya deja de ser peligroso el estilo gótico, para qué lo tengo que tirar, esto ya no es incompatible. Hay muy pocos arquitectos 100% modernos, como puede ser Carlo Scarpa, Francesco Venezia, Alvar Aalto, Enric Miralles, o, en cierta medida, últimamente Nouvel. Es una visión en la cual en cada lugar, en cada sitio, uno mira de rentabilizar al máximo el cambio. Un cambio no a base de no cambio. Es como en la guerra, se hace la guerra civil y después no cambia nada. O decir régimen totalitario en Yugoslavia: se va el régimen y salen todos los problemas que habían salido antes. Una cosa es el cambio, otra el pseudocambio. Este es poner un edificio fantástico en medio de un sitio, y entonces a ver qué pasa, y no pasa nada. Al cabo de unos años sigue igual el contexto. Otra cosa es poner el edificio de tal manera que haya toda una serie de interacciones entre la acción que se hace en el contexto y la que se hace en el texto, y entonces ves que todo cambia.

El cambio moderno se da en el momento en el que hay un diálogo entre contexto y objeto, en profundidad, y se va valorando a través del mismo diálogo lo que hay que hacer con la figura, etc. O el cambio es el cubismo sobre los pueblos, pintura cubista sobre pueblos medievales; ves el cuadro, ves el pueblo medieval, y ves el cubismo. No ves ninguna incompatibilidad, es el mismo pueblo, pero no es el mismo pueblo, es el mismo cubismo pero no es el mismo cubismo. Aquí está la gracia de la modernidad, que combina el mismo contexto, pero no el mismo contexto, un diferente texto, pero no un texto incompatible. Aunque el cubismo es el mismo, la aplicación del cubismo de Miró, Dalí, Picasso no es exactamente la misma, siempre hay un cambio de aplicación. La escala de aplicación del cubismo cambia de Picasso a Velázquez, y es el mismo cubismo. El cubismo sirve para interpretar la razón del invento de la pintura anterior. Tú coges la pintura de Velázquez como innovación, y entonces la pasas al cubismo. Coges la pintura de Zurbarán, y la pasas al cubismo. Ves que es diferente cubismo. Es el mismo modelo de cubismo abstracto, pero diferente manera de aplicarlo. ¿Por qué Picasso lo aplica diferente? Porque sabe perfectamente lo importante que es la pintura de unos y otros. De cualquier objeto artístico, antiguo o moderno, inmediatamente, decía lo interesante es esto y esto otro, y entonces aplicaba el cubismo a ello, no lo aplicaba a todo lo demás. Gris veía otras cosas en ese objeto. Aquí hay un esfuerzo no de destrucción del objeto, sino de una transformación poética de éste.

Este arquitecto moderno, cuando ataca lo histórico, no es académico, no imita, no copia, sino que puede hacer un edificio completamente innovador en medio de una plaza gótica sin ningún problema, no desmerece la plaza gótica, sino que la ensalza, se vuelve mucho más moderna, mucho más asequible. Hay algunos casos en Berlín y en Barcelona, en los que el edificio nuevo no desmerece lo antiguo, sino al contrario, lo pone en relieve.

No tiene ningún sentido hacer edificios nuevos en el centro histórico y que lo bajen de valor. Y esto vale para todos los edificios antiguos, catedrales, calles, etc. Si ha de desaparecer el objeto, que desaparezca, lo que queda al final, en el momento que se hace la nueva intervención, ha de ser una integración entre lo antiguo y lo moderno, sin ir provocando una cadena de destrucciones, con el agravante que lo que después se pone, como ha pasado a veces en Barcelona, es de una calidad muy baja. Una serie de tejidos del siglo XII, XIII, XIX que tenían una calidad, se sustituyen por una

cosa que no la tiene y a ver en qué siglo se consolida, a veces estas cosas no tienen solución.

El arquitecto innovador del XVIII tenía el olfato de ver: "cuidado no ponga aquí algo que provoque un problema dentro de 2000 años". Medianeras mal puestas, que en Barcelona se ven, dentro de 2000 años estarán igual. Una mala solución que sea estructural de todo el contexto es muy difícil de solucionar. Tendrías que tirar toda la ciudad para recomponerlo. Antiguamente iban con mucho cuidado para no producir cosas como ésta, sabían que una mala solución arquitectónica con una cierta potencia provoca unos problemas enormes de tal manera que al final has de tirarlo todo para volverlo a hacer. O sea, que no es tan evidente que la calidad del objeto te resuelve el contexto.

(Respuesta a pregunta)

En Barcelona tenemos todas las bondades y todas las maldades. Tenemos el caso de Miralles, que no hacía estos errores, era muy consciente del dinamismo del contexto y del proyecto. Pero después tenemos una serie de arquitectos que son muy conscientes del dinamismo de la plástica moderna, pero en cambio muy poco de todos estos problemas. Ahora está cambiando un poco, se están haciendo aquí tesis interesantes, pero les ha costado, se morirán sin hacer casi nada. Porque el cambio teórico necesario es un cambio muy profundo de la manera de pensar del arquitecto, muy difícil si se tiene una educación en el fondo académica. La rehabilitación intentando encontrar lo original, por ejemplo, todo esto es académico. No quiere decir que todo lo que se ha hecho en Barcelona se haya hecho en este sentido, si vas a la plaza de Santa María del Mar verás una serie de proyectos de rehabilitación que intentan combinar alguna cosa más o menos moderna con alguna antigua, y por aquí ya vamos mucho mejor. Que se llegue a compaginar en este sentido de proyecto dialógico que tanto lo antiguo como lo moderno queden bien, no que sólo quede bien lo moderno, o al revés. La calidad debe ser dialógica, políticamente compatible, una calidad muy alta en los dos, y además interrelacionada. Cuando Tusquets, en un edificio nuevo en el ensanche, intenta poner la caja de cristal que está aquí al lado, modernista, la pone en silicona; pues éste no es el camino. En cambio, cuando Tusquets pone un cristal en la casa Thomas o en el palacio de la música, lo hace muy bien. Tiene aquí un nivel de arquitectos con gran sensibilidad de restauración. Pero no restauración en el sentido de lo original, no ha dejado el Palau de la Música como está, lo ha puesto para realzar lo que estaba, y a la vez se realza él a través de una abstracción. Poner un cristal encima de un edificio antiguo no es sencillo, no había cristal. Existe un problema de relación poética entre cristal y edificio, y él aquí lo hace muy bien. Lo mismo con el pequeño pabellón en Via Laietana, y que ahora esta quedando precioso, porque él ha puesto muy bien los cristales, etc., y no ha tocado nada. Supongo que quedará un pabellón muy digno, de iluminación, cristal, no hace falta nada más.

Esto lo hace bien, cuando pone poco. Cuando en cambio no hay nada y quiere poner una cosa nueva, intenta copiar lo que hay, y entonces la cosa no funciona. Al revés que los otros, que intentan poner una cosa que no tiene nada que ver, y no queda bien.

Es decir, la actitud de un arquitecto moderno con lo antiguo no puede ser puramente de restauración. Debe ser de respeto a lo existente por un lado, y por el otro de

capacidad de transformación con pocos elementos que normalmente son cristal, hierro, madera, elementos muy abstractos que se incorporan al edificio antiguo.

Preguntas de los alumnos:

Yo trabajo poética, contexto, historia, actitud del arquitecto, y el final sería el proceso dialógico que hace esto. A un nivel urbanístico es más difícil. Todo esto no quiere decir que haya un criterio de restauración moderno. En extremo, qué pasa si te encuentras que a la catedral de Burgos que le falta una piedra. Hay un criterio que los de restauración tienen muy claro que es decir: cuidado "depende de la escala", el momento en el que hay que hacer legible lo antiguo. Pero resulta que cuando sólo le falta una piedra, ¿cómo lo innovas de manera que al final se lea mejor? Tampoco vamos a ir a la exageración para que se vea, con una piedra bien puesta de color "x" vamos a renovar... es decir, tampoco se puede exagerar que la restauración sea siempre negativa. Es negativa la actitud del arquitecto de quedarse parado delante de lo antiguo y restaurarlo como estaba, en contradicción con lo moderno. Una contradicción sí es posible, el problema es que no se puede hacer falso, porque si se hace, ya hay que incluir una abstracción moderna. No es falso si se pone la misma piedra, la misma forma, la misma cantera, con la misma técnica.

El edificio, en esto tienen razón los restauradores, también tiene una propia lógica. Si conoces la historia, te das cuenta de que esta pared no es del siglo XV, se ha hecho 200 veces nueva, y la última vez que se hizo fue en 1920. Entonces pones la piedra y punto. Hay que pensar que en el texto tampoco existen edificios que no se mueven, los edificios se mueven como el contexto. Lo que has de ver es la historia del proceso del proyecto, las iniciativas, criticar si se ha puesto una cosa mal, entonces quitarla. Hay que quitar cosas, cambiar cosas.

Pero también la restauración tiene su propia visión moderna, que consiste en buscar lo que haga más legible la totalidad sin querer el protagonismo, sin que se note quién lo ha hecho. Llega un momento que esto es absurdo en un proceso de traducción muy estricto, como en un texto de Shakespeare, en el cual no vas a innovar más que él porque sabes más. Llega un momento en que depende del texto, no puedes inventarte "Shakespeares". Hay que sujetarse mucho en estos casos, son casos extremos, como la catedral de León o Burgos, menos mal que no se ha innovado nada. O arquitectura vernacular que a veces dices: que no se inventen muchas cosas porque ya está bien solucionado este tipo de casos.

Que no se entienda esto como que automáticamente hay que hacerlo todo en silicona y cristal siempre. En cambio hay muchas posibilidades (Venecia, Scarpa) de incidir en un edificio muy antiguo y darle una serie de lecturas modernas en muchos elementos, lo cual creo que es muy interesante que el arquitecto moderno lo pueda hacer. Cambiando el perfil de las ventanas, el color del cristal, etc., cambia mucho el edificio, pero para que se entienda ahora mejor.

Es lo que decía yo de que si traduces la Biblia y traduces literalmente, nadie lo entendería. La traducción de nombres que ahora ya no existen está completamente aceptada, y muchos edificios que si les pones lo que tenían, no entiendes el edificio ahora. Es decir, hay muchos edificios que han ido transformándose.

El tema tuyo (respuesta a pregunta) es más complicado, va por la cuestión de ¿qué reglamentación urbanística impulsa la dialogía? Hoy sale en el diario que Massip, que

ha ganado un premio, dice: "Qué tontería el desorden, debemos hacer tramas como Cerdá". Esto es barato, decir que si el urbanismo es regular, entonces ya hay orden visual; hay un urbanismo regular por este mundo que tiene un desorden visual tremendo. Debemos hacer un buen urbanismo, pero es igual que sea regular o irregular. Entonces resultaría como a Renzo Piano: que como el plano de Berlín es completamente irregular, daría una mala arquitectura. Y da una arquitectura mejor que la que el urbanismo regular en muchos sitios. El problema no es de trama regular o irregular, el problema es muchísimo más complicado.

Es hacer un urbanismo que ayude a ver toda esta problemática que estamos diciendo. Un urbanismo que apoye al arquitecto en su trabajo etimológico, interdisciplinario e intercontextual. Pero claro, resulta que si tienes una ciudad histórica como Barcelona, para la Villa Olímpica lo tiran todo al suelo, y entonces sale un plan Cerdá en donde cada uno ha hecho su casita. Si hubiesen dejado cosas, hubiera sido otro proceso. El urbanismo no es muy bueno, pero tampoco es muy malo. No hicieron un urbanismo de bloques, sino de la trama Cerdá, dos torres que no se sabe lo que pintan y que si no estuvieran no pasaría nada. (Las pusieron porque faltaba techo) Por lo demás, hay mucho verde, hay unos edificios públicos, no está mal. Y es un urbanismo válido para un caso excepcional (juegos olímpicos, muchos millones de todo el mundo), y que lo que hicieron fue quitar todo, aunque quitaran cosas muy interesantes. Hubiese salido un urbanismo mucho más interesante si hubiesen dejado piezas de lo que había.

Puestos a no dejar nada, esta operación se ha salvado a base de cantidad de excepciones administrativas: los profesionales de Barcelona que han comprado un piso han hecho un gran negocio porque pueden desgravar, a fin de cuentas les sale baratísimo porque gran parte la paga el Estado Español y toda la gente que paga impuestos. Es un sistema estupendo, tú pones un precio en un mercado y dices que desgrava, con lo cual todo el mundo compra un piso que podrá vender 20 veces más caro dentro de 15 años. Esto es muy injusto, cualquier persona que no compre un piso aquí tiene que pagar 20 millones y éste sólo paga 10. Los otros 10 los pagan los otros, lo que ha encarecido los otros pisos de Barcelona.

Si hubiese sido vivienda social, habría una crítica política clarísima, hubiera sido un sistema perfecto de conseguir casas baratas. Pero resulta que es una vivienda para clases ricas que se ahorran los impuestos, lo cual es éxito seguro de comercio. Pero bueno, desde el punto de vista de economía de mercado está bien hecho, bien solucionado, y tiene un nivel digno de arquitectura.

Estos tipos de urbanismo un poco simple en el que tienes tanto apoyo, yo considero que son un abuso político, pero en cambio, el urbanismo está a nivel del abuso político. El problema es cuando en la Barcelona antigua han querido hacer lo mismo, aquí empieza a fallar la cuestión. En estos casos hay dos operaciones. La operación del sistema clásico (Le Corbusier) que es abrir calles, tirar, y después hacer lo que se puede, que da unos resultados malísimos normalmente, como la Vía Laietana, que hace de pantalla y aísla la parte histórica, la parte de atrás se tira, se degrada el barrio antiguo, etc. En París lo hicieron muy bien, pero normalmente estos casos acaban mal, con calles seudomodernas, en medio de un tejido antiguo, y al final esto lo que hace es tirar toda la parte antigua. En Barcelona menos mal que sólo fue la Vía Laietana, si se hubieran abierto las cuatro que se querían abrir ahora no quedaría nada del barrio gótico, quedaría la Catedral y basta. En esto coincidían tanto Cerdá como Le Corbusier, pero no se quiso hacer nunca.

La otra operación son los agujeros higiénicos, para hacerlos hay que estudiar el tejido. Con los años se van adaptando los agujeros, pero el problema es el tamaño y si están o no bien hechos. Si es pequeñito, como el de la Plaza de la Mercé se absorbe rápidamente. Pero si son grandes como estos de Santa Catalina, cuestan mucho más porque degradan. El problema es que tienes unos ejes y no se tomaron ninguna molestia y al hacer un agujero de estos rompen unos pasos. Vas rompiendo las calles (las antiguas son importantísimas, aunque sean pequeñitas), y en ese momento se empiezan a cerrar todos los comercios, deja de pasar la gente, y entonces un agujero higiénico provoca toda una corona antihigiénica que produce la rebaja de calidad. Es la paradoja, porque la idea es que un agujero higiénico suba el nivel, "higienize". Inmediatamente se empieza a especular, se vacía y cuesta muchísimo volver a arrancar. Con lo cual tienes que poner mucho edificio nuevo y si éstos no son de calidad provocas otro problema (que es lo que está ocurriendo). Los edificios que hay no son de calidad, pero son históricos; un trozo del siglo XV, otro del XVIII, no tienen mucho valor pero son piezas que aguantan y al cabo de 200 años están igual. Si las rehabilitas como han hecho en algunos trozos queda para mil años rehabilitado. Pero el problema es que hacen las casas nuevas, a 50.000 pesetas el metro cuadrado que es muy barato para Barcelona. Es decir que se están haciendo edificios baratos en medio de la ciudad antigua, y claro, ésta se deshace. Estos edificios requerirán un mantenimiento tremendo, porque todos estos elementos de fachada de hierro perforado, etc. se oxidan inmediatamente, hay una enorme agresividad en todos estos centros antiguos. Si ves algún edificio hecho hace 10 años en Barcelona antigua se ve mucho más viejo que los existentes. O sea que lo antiguo rehabilitado está mucho más nuevo que los nuevos edificios, se produce el efecto inverso. Lo nuevo está degradándose muy rápidamente y si lo viejo no se ha rehabilitado entonces el conjunto es de la máxima agresividad y violencia en los sitios en los que se preveía higienizar. Ha subido la inmigración de un 5% a un 20% en el centro de Barcelona, con lo cual se están presentando una serie de problemas sociales tremendos. Todo esto ya se podía haber previsto al hacer los agujeros.

Comentario de un alumno:

Si tú tienes un tejido muy irregular como el de Barcelona antigua, lo que hacen en Francia es dividir esto en cuatro o cinco zonas; cogen un trozo y llevan a 20 propietarios a hacer un proyecto de rehabilitación (no de agujeros) y como mínimo un 80% deben ponerse de acuerdo. Si lo hacen, el Estado paga la mitad de las obras de rehabilitación mientras que el proyecto tire lo mínimo posible; si no se ponen de acuerdo, no se pone ni un duro en la zona. El resultado es que hay competencia para rehabilitar.

Aquí como no hay esta ley ha pasado otra cosa, se les ocurre poner Procivesa, una única sociedad que no tiene nada que ver con los propietarios y tampoco tiene nada que ver con el Ayuntamiento. Procivesa empieza a hablar con los propietarios, con bancos etc., un banco compra un trozo, otro compra otro, el Ayuntamiento tiene otros. Pero los proyectos de unidad son los famosos "Peris". No hay proyectos de rehabilitación sino los de hacer agujeros. Una vez que tiene este lío Procivesa pacta con bancos, el pacto puede ser de lo más sibilino, que tire más, que tire menos o lo tire todo, que se haga más o menos rehabilitación. Es muy aleatorio y es muy difícil ir en contra de estos procesos una vez se han iniciado, porque quién le dice a la Caja que aquí no podrá hacer nada, cuando le has dicho que tiene que tirar aquí y hacer 20 pisos, el plan lo deja. El pacto entre Procivesa y los bancos a veces sale bien y a veces sale mal y si lo criticas te dicen que es como una máquina, porque en lugar de hacer proyectos bien hechos por zonas y con los propietarios, han hecho un proyecto

monstruoso sin los propietarios. Cada propietario tiene que negociar con Procivesa (que quiere decir negociar con el Ayuntamiento, pero también con el banco a la vez). Procivesa nadie sabe si es público o privado, es un ente misteriosísimo. A veces expropia como público y construye como privado. Total que hay gente que se considera muy injustamente extorsionada, gente que ha tenido que salir a la fuerza, gente que hubiese querido rehabilitar y gente que quería hacer nuevo y ha tenido que rehabilitar, o sea, en todos los casos enfado con todo el mundo.

Se ha puesto mucho dinero europeo y no ha salido tan bien como la Villa Olímpica porque aquí no ha puesto dinero el Estado, Europa le ha salvado la cara al Ayuntamiento. Pero claro, ¿a quién da el dinero? ¿a Procivesa, al Ayuntamiento o a los privados? Por eso Procivesa ha ido pasando de público a privado, y cuando venía el dinero europeo, rápidamente lo han pasado a público otra vez (Europa no quería dar los millones a un privado), una cosa de lo más tercermundista en conjunto. Ésta no es una buena manera de hacer las cosas, a diferencia de la manera francesa.

Entonces ¿qué pasa con el urbanismo? Bohigas, con muy buena idea dijo: “ Este urbanismo no va, vamos a hacer uno más moderno”. Quería decir: a medio camino entre proyecto y urbanismo. Pretendía ser un urbanismo que dijese: de este tejido tiramos un trocito, aquí protegemos esta fachada, aquí dejamos no sé qué, etc. Pero claro, este es un trabajo que ni el urbanista ni el arquitecto saben hacer, sobre todo sin conocer la planta baja del centro histórico. Su idea en teoría no era mala, ha de haber un plan que esté de acuerdo con una política de transformación. Este plan sí que sirve pero tiene que estar muy bien hecho. O sea, un plan que incite a la buena arquitectura puesta en el buen sitio. En Italia quiere decir que tienen toda la planta baja de una calle con todas las fachadas, y dicen: en esta calle sólo se puede subir una planta, y sólo en cristal. O sea, hay que ser muy precisos, porque sino en lugar de ayudar al arquitecto lo que hacen es estropearlo. En Italia siguen una graduación, el urbanista ha de decidir el riesgo de la innovación en cada trozo. Éste es un urbanismo que requiere plantas bajas, estudios históricos y muchos arquitectos trabajando en conjunto, entonces quizá sí que es posible; pero claro, como él no tenía nada de todo esto hizo un plan, así, a ojo, y todo dependía otra vez de la arquitectura. No ha hecho un plan como él quería hacer, entremedio del proyecto y el urbanismo. Él pretendía hacer un proyecto que no fuese de urbanismo tradicional, sino que estuviese más cerca del proyecto; el resultado es que no lo está.

Se puede hacer un plano urbanístico bien hecho, por trozos, de manera que cuando participa el arquitecto, disfruta dentro de un campo de variables arquitectónicas, que puede estar de acuerdo o no, pero al menos conoce cuáles son. Pero como aquí el arquitecto iba perdido, han salido algunos edificios buenos y otros horribles. Dentro de un plano urbanístico que pretende ser además proyecto, y encima es un mal proyecto, el resultado es catastrófico para el arquitecto, el cual no sabe lo que tiene que hacer.

3. LA POÉTICA Y LAS LEYES DE LA ESTÉTICA EN ARQUITECTURA: La dialogía social

Hemos explicado un poco tanto la dialogía en general como la cuestión estética, así que hoy vamos a hacer una lección a partir de la diferencia entre dialogía estética, política y lógico-científica en el espacio. Repasemos la poética, recordemos un poco cuál es el nudo de la cuestión y atacaremos el tema de la mente del arquitecto en el diseño desde el punto de vista global epistemológico. Que quede bien claro primero la parte estética porque es fundamental para entender toda la teoría actual, entender el espacio, entender la poética. Es decir, la clave, la poética, es el doble sujeto y el doble objeto. El doble sujeto es la dialogía y el doble objeto es el espacio-tiempo, reloj virtual.

Ahora explicaré lo todo: si yo estoy aquí y tengo que abrir la puerta, mentalmente puedo abrirla, esto es la poética. Por lo cual, me identifico conmigo mismo allá en aquel sitio virtual: poéticamente. Es parte del asunto.

Un gorila no lo puede hacer, está aquí o allá y sabe abrir la puerta, pero lo que no sabe hacer, *a diferencia del niño*, es representarse como gorila allá, o la mamá gorila allá abriendo la puerta. Esto va más allá de su imaginación aunque su cerebro se asemeje al nuestro, la poética no entra en los cálculos de las familias gorilas. En cambio, el niño a los tres años ya empieza *a imaginarse*, entonces le explican historias de que él está allá y su mamá está en la puerta, etc. y él sigue.

El sujeto se desdobra dialógicamente hablando y por eso podemos dialogar al nivel de dialogía. El padre, el hijo, la luna, la manzana, etc. O sea, podemos dialogar entre seres humanos con culturas muy diferentes porque nos ponemos en el lugar del otro y somos capaces de cambiar de rol, es decir, somos el padre pero de algún modo siendo la madre. Esta doble disposición, la capacidad del sujeto teatral de representarse a sí mismo y representar al otro e identificarse con el otro, esto es lo que es el doble sujeto.

Sin doble sujeto no habría comunicación social, no habría posibilidad de diversidad cultural. Esto, Aristóteles, en la poética, lo llama el cambio de rol en la poética de un drama; una de las bases es lo que él llama el *reconocimiento*. En griego es una palabra muy rara, pero *reconocimiento* quiere decir que en la obra de teatro (o en el cine de Hitchcock por ejemplo) de repente te das cuenta que el padre es el hijo, el hijo es el padre. Pero poéticamente es la misma categoría, de repente un sujeto es el marido de alguien, resulta que mi amiga iba con mi marido, etc.

El sujeto se desdobra y entonces, de repente A es B o sea la relación entre los dos sujetos es lo que es la categoría poética, la catástrofe poética de reconocimiento que

fija la calidad de la poética es el cómo se trata el doble sujeto. Es decir, el arquitecto trata el problema que digo así: yo estoy aquí y abro la puerta allá; esta es la relación que el arquitecto establece entre dos situaciones de la misma persona. Esto demuestra si el arquitecto es bueno o malo. El arquitecto que sólo diseña para una persona que está aquí, pero no diseña para una persona que está allá, es que está diseñando muy mal. O sea, el mal arquitecto es el que no tiene en cuenta la cantidad de personajes y de situaciones del sujeto. Contra más situaciones del sujeto tenga en cuenta, y las relacione, mejor arquitecto es.

Esta es una de las categorías: *reconocimiento* en el sentido de que para reconocer a alguien hay que desdoblarse. Uno se ha de desdoblar en el otro y además este alguien ha de ser identificado con algo o con alguien, por esto el cambio de rol de que el padre es el hijo, que el hijo es el padre; todo esto es poética y artísticamente muy fuerte, porque se da una relación entre sujetos, intrigante y de golpe, o sea que hay un descubrimiento, éste es el que me ha estafado, etc. Esto es políticamente importante, o sea que este doble sujeto, además, es políticamente importante.

Entonces el *doble objeto* es lo que se llama *catástrofe de inversión del espacio-tiempo*. O sea, la paradoja del espacio-tiempo, espacio temporal. La otra catástrofe poética es el doble objeto en sentido de inversión del espacio-tiempo real. Esto quiere decir que hay una historia que va de Roma a Constantinopla y después en un cierto momento vuelve de Constantinopla a Roma, hay una inversión del espacio-tiempo real, además esto tiene un valor ritual porque es una inversión, o sea uno se acuerda de cuando iba de Roma a Constantinopla. Entonces la obra de teatro vuelve sobre ella misma, pero vuelve en dirección contraria, constantemente está haciendo memoria de lo que había pasado antes, o sea, esta especie de intriga a lo Hitchcock.

En arquitectura, esto es que yo voy de la puerta a la ventana y de la ventana a la puerta y esto tiene un valor poético, o sea yo voy a relacionar el itinerario de ir de aquí a allá con el itinerario de ir de allá a aquí. Todos los arquitectos buenos tienen en la cabeza que subes por la escalera, bajas por la escalera, y hay que relacionar el subir con el bajar en el objeto, o sea el objeto no solamente refleja subir, sino refleja el subir y refleja el bajar y refleja la relación que hay entre los dos.

Por ejemplo, la inversión de la función en Le Corbusier, con el jardín en el tejado en lugar de ponerlo abajo, abajo pone el coche y entonces invierte los dos. Pero hay una relación entre cuando el jardín estaba abajo y el jardín estaba arriba: el coche está abajo. O sea hay una serie de relaciones funcionales de inversión que se relacionan.

El buen arquitecto es capaz de diseñar un objeto doble en el sentido que es un objeto que sirve en una dirección espacio-temporal y también sirve en la contraria, porque las funciones son asimétricas, entonces no corresponde una función con la invertida. Se ven cosas diferentes y además esto tiene otra relación que es la relación distancia-escala; el doble objeto en Venturi también es la doble escala, porque cuando tú te alejas del objeto, el objeto se ve diferente, pero también se ha de ver bien, y cuando estás cerca se ha de ver bien, por lo tanto hay una relación entre cuando lo ves cerca y cuando lo ves lejos. El objeto es el mismo. Lo que quiere decir que uno diseña para la duplicidad poética: el objeto a diferentes distancias es función en este caso de la vista, pero también es función desde dónde ves el edificio, lo veo desde la carretera, lo veo en el coche, lo veo rápido o lo veo lento, hay muchos trabajos sobre esto, o sea que no es lo mismo ver el edificio en coche que a pie pero el edificio hay que diseñarlo en coche y a pie. El buen edificio debe funcionar a pie, en coche, en todas las

dimensiones de la vista. Un mal edificio es el que funciona sólo para verse desde el coche, pero cuando andas por el lado no tienes ninguna sensación estética.

En arquitectura no hay el rey que se vuelve pobre o el Edipo que se vuelve padre. ¿dónde están el hijo y el padre en arquitectura? que están siempre en literatura o que están en una pintura, donde hay una poética gráfica en el sujeto. En cambio, en arquitectura, ¿dónde está el sujeto?

El sujeto está en el uso, pero no está como en las otras cosas, por esto digo que está el sujeto en cuanto estoy aquí. Después abro la puerta y el arquitecto tiene en cuenta el sujeto allá, el sujeto aquí. Pero cuando está el edificio hecho, el sujeto no está, o sea que aquí es importante ver que en arquitectura a través del uso entra el sujeto y a través de la vista también entra la memoria del sujeto. O sea que este uso es "uso más vista", no es nada más uso, sino que "ver" también es una parte del uso de la arquitectura. Evidentemente, los objetos se construyen, se deconstruyen, etc., para el uso y para la vista de los sujetos.

Los sujetos tienen muchas entradas en arquitectura, pero no tienen las entradas que tienen en literatura, de ser un sujeto que cambia de rol. Aquí no cambia de rol, no se descubre que mi padre es no sé quién, pero sí que está. Por eso es diferente la arquitectura de la literatura, la pintura, etc. En el sentido de que, dice Bajtín, en arquitectura no hay el mismo juego de sujeto ficticio que hay en literatura y por lo tanto hay que buscar categorías diferentes.

Le Corbusier es muy cuidadoso en todos los efectos poéticos del uso, del uso como un efecto poético, pero después hay el doble, la doble forma de Venturi, que es que el objeto tiene diferentes escalas simultáneas, diferentes complejidades del propio objeto, o sea que es el doble objeto, pero en este caso la duplicidad del objeto va a parar a la doble lectura del sujeto, la duplicidad del sujeto te va a parar a la doble lectura del objeto. *Es decir que las catástrofes poéticas lo que hacen es relacionar el doble sujeto con el doble objeto* y hacen una estructura dialógica, o sea no es solamente cada catástrofe, no es sólo construir o sólo sujeto, sino una catástrofe pasa del sujeto al construir y otra pasa del construir al sujeto. Lo que dijo Aristóteles es que realmente el buen artista las relaciona las dos, o sea que entonces, en el fondo, la estructura de la poética siempre es la misma, siempre es relacionar el doble uso con la doble forma. O sea que relacionar bien el doble uso con la doble forma es hacer buena arquitectura poéticamente hablando, o sea estéticamente hablando.

No cualquier geografía te sirve para cualquier dialogía y esto se ve en las adaptaciones teatrales, como cuando Hamlet de Shakespeare de repente es el empresario de una fábrica, Hamlet en lugar de ser el hijo de no sé quién, es el hijo del empresario de la fábrica. Puede ser fantástico pero a menudo es un desastre.

Es decir, hay que encontrar la razón de ser de la relación entre Shakespeare y los castillos, tú puedes evitar el castillo, pero has de mantener la relación, o sea la relación literaria profunda que hay entre la estructura social y la estructura geográfica. No por casualidad Shakespeare pone al hijo del rey, lo pone por algunas razones, si el que hace la adaptación puede decir voy a hacer un Shakespeare pero en una fábrica, si es muy inteligente, saldrá igual, puede salir tan bueno o mejor, desde el punto de vista de la película puede salir un Hamlet estupendo, cogiendo textos del Shakespeare a medias, etc., pero si lo hace mal es una cosa desastrosa porque hay un choque entre

lo que es la estructura dialógica y lo que es la estructura geográfica, social, real y la descripción del paisaje, el escenario.

Hay que mantener la tensión dramática, y claro, la tensión dramática de una obra literaria o de una obra de Shakespeare se apoya en unas ciertas relaciones estéticas profundas que te las puedes saltar cambiando el personaje y la geografía, pero has de llegar al final con la misma estructura poética. Por lo cual, como dice Bajtín, se destroza toda la transmisión de la obra, o sea que no es arbitrario, se puede cambiar, se puede actualizar el texto, se puede traducir un texto de un idioma a otro, *pero hay que mantener la relación profunda entre la sensación espacio-temporal y la sensación social.*

Entonces el arquitecto todo esto lo tiene igual. Lo que pasa es que, en este caso, los arquitectos son excesivamente empiristas. Y es que el uso social en arquitectura hemos de verlo como esta especie de cronotopos, de modelos virtuales sociales dentro de la arquitectura. Y aquí está el problema, que muchos arquitectos tienen, imaginan que tú haces un edificio para una clase social, entonces ésta cambia, y cambia el edificio, y por tanto, no hay teoría de la arquitectura.

En cambio, el espacio-tiempo de la literatura no ocupa sitio porque es virtual, o sea que en literatura, el objetivo de comunicación en su estructura estética es diferente al de la arquitectura. En arquitectura, es evidente que hay una enorme flexibilidad social, pero en el espacio-tiempo. Se ha de ir con cuidado porque hemos de elegir entre dos edificios, no podemos poner dos edificios al mismo tiempo en el mismo sitio. Lo cual es positivo porque el espacio es uno, no es que sea un defecto, es una cualidad que tiene la arquitectura, el tener que solucionar los espacios, no hay manera de evitarlo, y además es la única manera en la que la arquitectura puede comunicar su propia naturaleza, que es a partir del espacio-tiempo real.

4. LA CONFIGURACIÓN EN LITERATURA Y EN ARQUITECTURA¹

Topogénesis Uno es la prefiguración, o sea la del cuerpo como arquitecto, por lo tanto es el diseño, el proyecto, que es prefiguración, el *Topogénesis Uno* antiguo. Después el *Topogénesis Dos* es refiguración, el *Topogénesis Dos* es sobre la sociedad, el uso social, la historia, etc. Lo que ahora, por ejemplo, está muy de moda con Manuel Castells que ha salido muchas veces en el diario, y David Harvey, la biografía de la ciudad. Yo, en el año 78, ya utilizo David Harvey como personaje central que en el año 70 publicó un libro sobre justicia social en la ciudad.

El espacio social que ha estado como cerrado, ahora vuelve a estar de moda, pero esta aquí en el *Topogénesis Dos*, o sea que yo repasé las teorías de la ciudad, hace 20 años, pero resulta que vuelven estos autores, es decir que no ha pasado nada entremedio, no ha habido muchos autores que han discutido sobre el poder, etc. Entonces el tercero, el *Topogénesis Tres*, es configuración, es la estructura del territorio, la estructura del objeto, en aquel momento yo hablaba del objeto, de la arquitectura como objeto; claro, no era ni la arquitectura como proyecto ni la arquitectura como historia, sino la arquitectura como objeto, que era la semiótica, la lingüística, etc. La estructura del objeto, resulta que esto era configuración.

Después lo he visto, yo no sabía que era esto; yo no relacionaba el cuerpo como arquitecto, la sociedad y el objeto, o sea el territorio. No existía el esquema de Paul Ricoeur, lo que pasa es que después, al leer a Ricoeur, resulta que habla de semiótica, de lingüística, del texto como estructura sintáctica, semántica, que es de lo que yo hablaba. Este libro es difícil, ya estaba en el nivel dialógico, de la configuración como estructura dialógico-social, pero tuve enormes dificultades para encontrar alguien que hablase desde el punto de vista, no solo sintáctico y semántico, sino desde un punto de vista de dimensiones científicas significativas del territorio, o sea que utilicé una serie de artículos de antropólogos que, algunos, la gente los ha utilizado mucho, pero en aquel momento era un antropólogo sueco que hablaba de los aspectos figurativos del espacio, los aspectos sistemáticos del espacio, o sea como una antropología general del espacio y lo puse aquí; es decir, que esto es como una prehistoria de la configuración, pero que sigue siendo interesante.

Pero a partir de aquí, en *Topogénesis Cuatro* el esquema es otro y es que voy por lo estético, lo científico y lo político. He ido por otra cuestión. La cuestión de relaciones interpersonales estéticas, relaciones interpersonales científicas, es decir el espacio social desde tres puntos de vista diferentes. La arquitectura como un teatro estético, como un teatro ético, como una relación; o sea, todo es intersubjetivo, pero aquí no distingo entre el proyecto, la sociedad y el territorio, aquí siempre hablo de todo junto,

¹ Sobre el segundo volumen de *El tiempo y el relato* de Paul Ricoeur.

siempre hablo de arquitectura no como proyecto, como territorio, o como sociedad, sino como interrelación global.

Paul Ricoeur trabaja en esta línea de configuración, o sea sobre la teoría de la ciudad, la teoría del territorio, la teoría del objeto arquitectónico. Hay que ir avanzando en esta línea configurativa, aunque las otras no es que estén resueltas. Por decir así la poética está más clara, pero seguimos con muchas dificultades para hacer teorías de la ciudad actual o para hacer teorías de la política como objeto lingüístico, etc. El libro de Paul Ricoeur sigue siendo un libro de configuración desde el punto de vista de filosofía, o sea, cómo se analiza el objeto, cómo se analiza un texto o cómo se analiza una ciudad. Este libro es el que está entremedio de los otros dos, de la prefiguración y la refiguración, también este nivel de estructura narrativa de un texto es un nivel que sigue siendo muy difícil. Entonces él introduce unas dimensiones configurativas, que alguien que hace tesis sobre temas de urbanismo, de estructura de la ciudad, de rehabilitación de la ciudad, etc., necesitaría teorías de este tipo. Establece, refiguración, prefiguración, siempre. Siempre sabe que aunque esté en configuración, siempre está con un ojo puesto en la poética prefigurativa y todo el trabajo puesto en la lectura, o sea en la gente como leyendo. Un texto siempre está entremedio. Si no hay el texto no se puede leer y si no hay el texto no se sabe quién ha inventado la poética del texto, o sea que el resultado de imaginar una obra de literatura es el libro. Y por otro lado, el libro es el que pasa de la idea del autor a la idea del lector, esto es lo principal en la teoría de la configuración.

Si no hay una ciudad y no hay unos servicios, no hay nadie que pueda usar estos servicios. Un proyecto se ve, pero después, en cambio, un edificio se usa. Por lo tanto, claro, para pasar al uso hay que construirlo. Entonces la construcción o la ciudad en general (o el campo y el paisaje) son los que permiten que, a través del uso, entiendas el proyecto o te comuniques por un tiempo, así verás qué tenía el proyecto, el arquitecto, o qué tenía la sociedad que allá se construyó. O sea que con la configuración pasas de una cosa a la otra.

El primer capítulo analiza sobre todo las teorías lingüísticas de un texto como semántica, como sintaxis; una crítica tremenda a Greimas, una crítica al que ha tenido más éxito desde el punto de vista de la narrativa en la escuela francesa.

En la semiótica hay una estructura superficial y una estructura profunda, la superficial es el discurso, después hay la sintaxis y la semántica, ¿y en la base que hay? Hay como una especie de epistemología básica del lenguaje, o lo que Greimas llama *toposemántica*, o sea los famosos cuadrados de Greimas que dice que son la lógica profunda del lenguaje. El problema es que este esquema, desde lógica profunda en la arquitectura, la forma exterior de la arquitectura, la subestructura espacial, estilística, las columnas relacionadas con el edificio con toda la estructura interior, y después la base, sería el contenido profundo de la arquitectura, la significación profunda de la cultura de un edificio; o sea el valor profundo que una cultura da a un edificio, esto es muy profundo en arquitectura, pero el problema es que lo profundo está arriba y el arriba está abajo. El problema es que estas definiciones de profundo y no profundo, cuando empiezas a darle vueltas, como una narrativa pasa de aquí a aquí, como esta sintaxis y esta semántica pasa del contenido a la forma, y de la forma al contenido, son parte de una configuración muy complicada. Muy fácilmente piensas que lo que estás analizando está aquí y estás analizando cosas de acá, es decir, hay un movimiento continuo al nivel de lenguaje entre semántica, sintaxis y gramática muy complejo.

Entonces esto de la superficie y lo profundo, o sea hacer un modelo lógico de la arquitectura (aquí el *Topogénesis Tres*). ¿Cómo hacer un modelo lógico, científico, del objeto arquitectónico? Es muy difícil porque se mezcla siempre la parte estética, hay siempre un cruce entre el aspecto científico tipológico y el aspecto estético. Entonces un mismo objeto en una cierta cultura significa una cosa y en otra cultura el mismo objeto significa otra. Entre un año y otro varía, el mismo objeto significa una cosa y al cabo de veinte años el mismo objeto significa lo contrario porque hay movimientos constantes en los objetos y los lenguajes, lo que hace difícil hacer un modelo científico o un modelo total. Lo que hace Ricoeur es criticar a Greimas y entonces demostrar que en el fondo está introduciendo aquí principios de ficción. Es decir, que el modelo que él dice lógico, no es lógico, sino un modelo cultural. O sea la semiótica, pretendidamente un modelo abstracto, no lo es, no es un modelo científico, es un modelo filosófico; va mirando y ve cómo hay unas trampas en toda la teoría, porque por ejemplo, dice que la sintaxis y la semántica transmiten valores. ¿Cómo transmiten valores la sintaxis y la semántica? Transmiten valores, no a partir de la ciencia, sino que dan un valor simbólico a ciertas estructuras narrativas del lenguaje o a ciertas cosas que se dicen. Claro que esto no es científico, esto es estético, o sea es un proceso de poética. Es lo mismo que dice Bajtín, no se puede reducir una obra de literatura, de arquitectura o de pintura exclusivamente a un modelo lógico específico, que para todo el mundo signifique lo mismo. Sino que, sin darte cuenta, en este modelo ya estás implicando valores estéticos, etc.

Ésta es la crítica que hace de la semiótica Paul Ricoeur, que desde el punto de vista semiótico, analizar la estructura del relato de ficción como ciencia es imposible, porque cuando has analizado un relato de ficción con tu modelo científico, has puesto la ficción dentro del modelo científico. O sea que, al final, has de reconocer que tu modelo va más allá de las reglas de las matemáticas o de la geometría.

Lo mismo pasa con la arquitectura, o sea que haces ver que estás haciendo un modelo tipológico muy racionalista y estás defendiendo unos valores que claramente no tienen nada que ver con el racionalismo de la tipología, de la geometría, etc. Esto es un primer nivel de crítica; ahora lo que aquí es interesante es ver esto de profundo a superficie, esta relación que quiere decir que en la configuración, la relación es de la superficie al fondo y del fondo a la superficie. Estas relaciones no son solamente científicas, sino que son relaciones estéticas y políticas. El lenguaje y la arquitectura tienen, dentro de su estructura, aspectos políticos y aspectos estéticos. No puedes reducir todo esto a un problema científico o técnico. Por lo tanto, el modelo que analiza esto ha de reconocer esta relación.

Después se va a otro tipo de problema, deja la semiótica y en el capítulo siguiente pasa propiamente a las teorías de la narrativa de Bajtín y de un alemán que ha hecho un libro sobre la clasificación de las narrativas en función del tratamiento que dan al tiempo. El título es *El tiempo y el relato*. Aquí lo que le interesa a Paul Ricoeur es hacer una teoría de la filosofía del relato de ficción, del relato histórico en función de la teoría del tiempo. La teoría del tiempo humano. Entonces, es aquí en este segundo aspecto, que nosotros hemos introducido el espacio, o sea que no nos sirve el tiempo, pero como no hay nada en el espacio tan desarrollado, analizamos el tiempo en el espacio. Si hubiese en el espacio alguna cosa con el mismo nivel, pero no la hay. Hay muy poca cosa respecto al espacio. De filosofía del espacio después de Heidegger casi no hay nada más, y en cambio en tiempo ha habido mucho. Por esto estamos aprovechando toda la filosofía que existe (del tiempo) para mejorar la teoría de la arquitectura. ¿Cómo se expresa el tiempo? Entonces establece una primera

diferenciación entre los tiempos de comentario y los tiempos del modelo del drama. Aquí sería lo mimético, allí sería lo biográfico.

Resulta que el otro día me preguntó Torres -un alumno que está haciendo la tesis-, ¿qué diferencia hay entre mimético y biográfico? Aquí quiere decir lo siguiente: el drama es algo donde los personajes están introducidos en el drama, lo biográfico es un comentario, quiere decir un relato en que la gente no está introducida en la intriga, por ejemplo un relato de descripción de un paisaje, etc. Hay relatos, tanto de ficción como históricos, en los que no te implicas en un personaje, sino que os colocáis a una cierta distancia.

Pregunta de una alumna:

¿Entonces, por eso mismo, la narrativa no sigue un propósito, porque no puede explicar nunca la acción de lo que está pasando?

Bueno, exacto, que el presente está muy limitado para explicar lo que pasa, y al final acaban por explicar lo que ha pasado o lo que puede pasar. Pero, en teoría hay las tres posibilidades. Pero resulta que explicar en el momento que pasa no pasa nunca, porque siempre te inclinas por un lado o por el otro. Pero aquí, es el pasado, el presente y el futuro, o sea pasado perfecto, etc., pasado futuro, hay varios, pero es esto. Y en la tercera división, dice, poner el énfasis que pones en la acción, por ejemplo el pasado normal, "paseaba" y el perfecto, yo "había paseado", o sea, la diferencia entre el pasado normal y el pasado perfecto es una diferencia de precisión de poner en relieve la acción, es decir, da más énfasis a la acción contra más perfecto. O sea, el verbo es el pasado, todos los verbos en pasado son del pasado; aquí, dice Paul Ricoeur, hay una división, esto es para ver que el lenguaje puede llegar a cualificar el tiempo de una manera más complicada. El capítulo en que él está hablando de esto se llama "Los juegos del tiempo", o sea, se puede jugar con el tiempo, se puede jugar en comentar drama, después el comentario puede ser pasado, presente y futuro y además "puede ser", todo puede ser.

Esto puede llegar a ser extraordinariamente sensible, por esto el relato es tan capaz de dar muchas vueltas, el tiempo puede ser un comentario al drama, pasado, presente o futuro y, además, puede ser perfecto o imperfecto. O sea, que aquí quiere decir que el escritor de un relato tanto si es de ficción como si es de historia tiene muchas herramientas para cualificar el tiempo. O sea, es muy preciso.

Entonces, esto en el espacio es parecido, la arquitectura para llegar a expresar, no lo mismo que la literatura, porque evidentemente no tenemos la figura del tiempo, teniendo la figura del espacio, aquí podríamos hablar de *dentro, en medio y fuera*. La relación dentro, fuera, justo en la pared, debajo de la puerta y dentro, es una relación como antes y después. Los niños no pueden entender esta relación si no se entiende la del tiempo, porque claro, todo el espacio depende del tiempo. No es el mismo el espacio sin tiempo, pero si no hay tiempo no hay espacio, o sea si no hay conciencia del tiempo no hay conciencia del espacio, esto está clarísimo en todas las teorías científicas. El niño no sabe lo que es la arquitectura hasta que tiene una experiencia del tiempo. Esto es lo que es muy importante, que los arquitectos se convenzan de que el espacio no va al margen del tiempo sino que va dentro del tiempo. Si no hay desarrollo de conciencia del tiempo no hay conciencia de dentro, fuera, medio, salir, entrar, etc.

Pensar después lo de Heidegger: vertical, horizontal, arriba, abajo, etc., todas estas divisiones en el espacio son maneras de cualificar el relato del espacio (techo, arriba, abajo, horizontalidad, verticalidad). Todo esto es manipular a través del espacio el significado de un relato, en este caso no es un relato de tiempo sino que aquí tendría que poner el espacio y el relato o el espacio y el uso. Es decir, la finalidad de la configuración en la arquitectura es llegar a poner en las tesis doctorales cómo la arquitectura puede también expresar cosas muy complejas. Fundamentalmente el dentro, fuera, en medio, vertical, horizontal, arriba y abajo, la ley de la gravedad, etc. Esto es fundamental, pero, después, en el espacio hay la retórica: simetría, textura, color. Todo esto está en el libro de la retórica, en el *Topogénesis Cuatro* hay listas de aspectos del espacio que permiten manipular para expresar cosas; o sea, toda la retórica.

Aquí Paul Ricoeur va entrando en la estructura de la configuración narrativa y yo creo que hay ideas que se podrían aprovechar en las tesis nuestras, no es que sea nada nuevo todo esto en arquitectura, pero es nueva la manera como cualifica el espacio como modelo científico. Lo que es nuevo no son: el pasado, el presente y el futuro, sino es la capacidad de la hermenéutica para clasificar todas estas estrategias del relato. En nuestro caso, somos muy poco precisos los arquitectos muchas veces en cómo manipulamos estas cosas, deberíamos ser más precisos. A través, evidentemente, de la construcción y del uso, pero también a través de un lenguaje que precise.

Y entonces, a partir de aquí, surge Bajtín, porque todas las teorías narrativas se quedan en un cierto nivel y es Bajtín quien les da otro nivel, que son los famosos puntos de vista. Aquí, se queda Ricoeur maravillado con Bajtín, que es el que avanza más el tema de la configuración de la narrativa. Y lo pone como modelo de un avance. Hay una discusión muy interesante sobre si este avance es la definición de Aristóteles o no, o sea si este avance elimina la diferencia entre biogenético y mimético, o sea si aquí sobrevive el relato poético tradicional o se ha de enterrar. Es una discusión que está ahora al día, es la discusión de lo local y de lo global. O sea, es una discusión que habla de Paul Ricoeur, de Bajtín; o sea, está en Polonia, está en Colombia, está en todos los sitios y en todo el mundo. El tema son *los puntos de vista variados, las voces variadas, la polifonía y la identidad de un texto*. Quiere decir que en la cultura moderna ya no hay identidades culturales, o sea que todo el mundo habla dentro de una algarabía de voces: que yo soy catalán aquí, soy europeo allá, soy cosmopolita allá, soy de muchas identidades, no soy de ninguna identidad, todo el mundo es global y nadie es nada, o todo el mundo es todo. O sea, hasta qué punto se disuelven las identidades antiguas y las identidades de las que Paul Ricoeur estaba hablando. Con la modernidad esto desaparece. Bajtín cuando habla de *polifonía* ya no hay intriga, ¿ya no hay lectura de la novela como intriga? Hay que entender la modernidad pero también hay que intentar explorar la configuración. Entonces aquí Ricoeur lo plantea con enorme precisión, según él *esto no es la disolución de la génesis aristotélica de la narrativa*. Primero, por un lado existe la narrativa, o sea todas las películas supermodernas tienen una clarísima narrativa Aristotélica, o sea el malo, el bueno. No vemos que se disuelvan las películas en personajes sin identidad. *Una cosa es una identidad compleja otra cosa es sin identidad*. Ahí Ricoeur dice que Bajtín no va en contra de la identidad en la novela de Dostoievski, dice que es *polifónica*, pero no dice que no tienen identidad los personajes, al contrario, dice que los personajes de Dostoievski, tienen una *nueva identidad* y el libro tiene una nueva narratividad, pero esta nueva narratividad no quiere decir la disolución de la narratividad. Aquí está el problema.

Pero alguien puede decir: no, como se ha disuelto la narratividad antigua, por lo tanto evitemos Aristóteles. Es decir, no sirve de nada. ¿Si no hablamos de Aristóteles de qué hablamos? O sea, que no hay narrativa y si no hay narrativa ¿cómo está todo mundo buscando la narrativa constantemente en los libros? O sea, ¿qué busca la gente? Buscan divertirse con los personajes, que es lo que dice Aristóteles, o sea parece que se busca algo diferente de lo que había pero si se quita lo que había no queda nada. Porque si esta polifonía quiere decir que la relación entre estas voces y estos puntos de vista no siguen ninguna narrativa, es decir, que el libro no tiene narrativa. Entonces, ¿quién lee un libro sin narrativa? Nadie.

Por un lado estamos buscando narrativa, por el otro lado queremos buscar una narrativa que no es la de antes, pero cuando definimos la actual tenemos siempre de referencia la de antes porque sino no sabemos lo que es.

Aquí hay un problema interesante y complejo, nuevo por un lado y muy viejo por el otro; entonces la postura de Ricoeur es que esto no es la disolución de la narrativa, es la puerta abierta para encontrar nuevas narrativas diferentes de las antiguas y no tienen por qué ser iguales las nuevas y las viejas. No quiere decir que la literatura del futuro tiene que ser igual que la anterior, pero, insiste, siempre hay narrativa. Sin narrativa no hay literatura; aunque la novela sea una narrativa muy diferente de todas las anteriores hay una narrativa en la novela que es lo que busca Bajtín. Por lo tanto, *Bajtín no busca disolver la narratividad, sino busca encontrar una nueva narratividad*. Busca la innovación de la narratividad, pero a partir de la narratividad y no fuera de ella. Aquí está el problema: ¿Bajtín se sale de la narratividad o no se sale? Hay gente que dice que sí, se sale y esto no tiene nada que ver con los griegos, ni nada. Bajtín no dice si sale o no sale, sino defiende una narratividad nueva. Según Ricoeur, esta narratividad no solamente no anula la anterior, no anula la idea de narratividad, sino que le abre nuevas posibilidades y de cierta manera, según Ricoeur, siempre es una prueba de que él tiene razón, de que hay narratividad en todos los relatos antiguos o modernos, en todos, o sea él utiliza a Bajtín como un enfoque. Por un lado dice que el hecho de que haya varios puntos de vista no quiere decir que no haya composición (porque hay gente que considera que el haber varios puntos de vista o varios personajes diferentes quiere decir que la novela no tiene una composición). Él utiliza aquí una serie de autores diciendo ¡no!, que en cantidad de gente ha reconocido personajes diferentes y puntos de vista diferentes en una misma novela y ha reconocido que estos puntos de vista, en conjunto, forman una composición, es decir que hay una narrativa compuesta a partir de diferentes puntos de vista. Cuando no la hay, sencillamente el libro es malo. No es verdad que se pueda hacer un buen libro o una buena novela con varios puntos de vista no compuestos entre ellos. Los puntos de vista componen un texto, no componen varios textos, si componen varios textos no hay quien lea la novela. La gente quiere ver que hay una globalización del texto. Sino son varios cuentos diferentes, que también puede ser, pero digo que son varios cuentos diferentes, con varios puntos de vista, y no un mismo cuento con varios puntos de vista. La gente quiere entender la globalidad, por lo tanto hay una narratividad.

Por el otro lado, coger las voces, las voces son la gente diferente, son el “papá”, la “mamá”. No como un punto de vista sobre la realidad, que es la novela completa. Esto es un personaje y tiene una determinada identidad. Estas voces, estas identidades, pueden ser varias y pueden ser diferentes, pero esto puede llegar a ser difícil de pensar como composición de la narrativa. Es un proceso que pertenece al mundo de la refiguración, o sea las voces aunque no compongan una narrativa hacen de puente entre la novela y el mundo del lector. El lector lee la novela identificándose con estas

voces, identificándose con esta gente. Es decir, estas voces están en relación con el mundo posible del lector. Si no hay ningún lector que se identifique con el rey de Rusia, entonces nadie lee la novela o sea que lo único que pasa es que las voces pueden ser gente muy extraña, pueden ser el *Blade Runner* pero la gente sale intrigada con Harrison Ford. O sea, puede ser una voz muy rara, puede ser un *ciborg*, pero si la gente se identifica con los *ciborg* esto funciona fantásticamente, o sea: hay narrativa otra vez.

Comentario sobre Harry Potter:

Colas de niños de 7 años a 12 años. Se han identificado con él, es un niño que es un mago, una especie de alquimista, un niño muy especial, es un *Blade Runner* de 12 años. Un éxito, sin técnica, no es un *high-tech*. Es un niño moderno pero alquimista y los niños se han identificado, es una identidad clarísima, es internet. Es el mensaje en internet pasado por la Edad Media. Ha conseguido un personaje con el que se identifican todos los niños de todas las religiones. El que lee un libro ya lee los siete. Además, como tiene siete libros, los escribe y los pone en el Banco de Inglaterra, porque ha tenido varios ataques terroristas. Lo que escribe esta señora en este momento vale una fortuna. Ahora tiene que escribir cien paginas y las tiene que meter en el Banco de Inglaterra al día siguiente con policía, porque tiene cada día atracos en su casa. O sea, estos libros salen sin que nadie sepa el contenido, porque esto es la base de la estructura. Pues claro, todo esto es de un aristotélico como una catedral, es decir ¿qué ha cambiado tanto? En este sentido Ricoeur está contento pues esto es la esencia, es la intriga, el hecho de que valga un relato de unos personajes y que tenga tanta importancia. Esto es que existe narrativa todavía. Si no existiese, si se hubiese disuelto toda una polifonía variada, etc., si esto se disolviese, ya no tendría interés leer. Hay un personaje, hay una intriga y hay una necesidad de identificarse con un relato. Los niños entre ellos hablan entonces de esto, yo me disfrazo de tal, etc., hay toda una mítica en esto, en internet. Decir que el mismo interés que podía tener pues los relatos bíblicos, Santa Teresa de Jesús, ahora los tiene esto. Antes era la Caperucita Roja, pues ahora es Harry Potter.

Entonces yo creo que es interesante tener en cuenta el esquema siguiente, que es doble función, doble forma en el espacio. Aquí puntos de vista dobles, voces dobles, todo doble y aquí sujeto doble y la autoreflexión que no hace falta que sea lógica. Estos tres serían: prefiguración aquí, configuración aquí y refiguración aquí. Ahora en la arquitectura, esto es la poética pero también podría ser la epistemología, podría ser la ética de cierta manera. Pero esto es el objeto en arquitectura, si fuese otra cosa sería diferente, si fuera en música sería otra cosa, pero en arquitectura es el objeto.

Esto es lo que expliqué de la poética, o sea, ¿cómo se estructura la poética de un objeto arquitectónico? Juntando la capacidad de Venturi de la doble forma con la capacidad de la función, lo que quiere decir, que lo expliqué el otro día, que esto es *reconocimiento*, esto es *reconocimiento* y esto es *peripecia*. Ahora aquí hay muchos misterios que vuelven otra vez al problema del relato. La *peripecia* es el cambio del sentido de la acción, o sea que es Le Corbusier, que entras en la Ville Savoie haces toda la *promenade architecturale* o sea, es una *peripecia*, y sales al balcón y entonces ves por donde has entrado, es una especie de pez que se muerde la cola, es una figura retórica.

Aquí recorres toda la casa y al final de la casa ves el principio por donde has entrado, esto es una *peripecia poética*. Todo el teatro está lleno de ejemplos de este tipo de

que el malo se vuelve bueno, el bueno se vuelve malo, pero hay todo un itinerario de tiempo y hay el *feed-back*. Todo el uso de *feed-back* en cine es una peripecia poética, porque tú estás en una época y recuperas la otra y puedes comparar lo principal, la doble función, que es que puedes comparar la función hacia un lado con la función al contrario.

Ya decía el caso de la escalera de Miralles en el cementerio, un caso muy bueno también, o sea una escalera que es diferente subiendo que bajando, aunque es la misma escalera. Hay una *peripecia* de doble función en el sentido de que aquella forma está diseñada para que de arriba-abajo tenga una experiencia diferente que desde abajo-arriba. Pero es la misma forma. La doble función quiere decir que la misma forma sirve para varios usos. Esto es lo mismo que Venturi, pero esto es exactamente lo que dice el Aristóteles en un itinerario de teatro que cambia de función, o sea, tú vas a Atenas, te cambias a Constantinopla, de Constantinopla te vas a Troya y de Troya vuelves a Itaca. La famosa vuelta a Itaca es posible porque se ha ido a Troya, sino no podría volver a Itaca. Lo dramático es el ir y volver, o sea, siempre el olor poético de un relato es el ir y volver. Por esto el Harry Potter sale en cada volumen y vuelve. Después, al final, el problema es cómo podrá volver, si se muere, si se va, si se vuelve, cómo será el final. Todo el mundo está esperando, lo que pasa es que algunos ya tendrán 20 años, pero todo el mundo está soñando cómo acabar este relato. Porque claro, al acabar se muere Ulises, se muere el Rey, se muere Edipo, le quitan los ojos de Edipo, ésta es la intriga del final.

Claro, aquí hay un problema importante, normalmente la poética es el reconocimiento de la persona, pero aquí no hay persona. Físicamente no hay personas, hay edificios. Es el edificio el que tiene una doble personalidad. Que es una de las cosas más claras que Venturi hace, identifica el valor de los objetos a nivel de configuración. Hay mucha gente todavía que no lo entiende, o sea, la doble forma es equivalente a la doble personalidad de una persona que es padre, es madre. La doble forma quiere decir que las formas tienen dobles personalidades, doble reconocimiento. Desde muchos puntos de vista, lo he dicho, por ejemplo, la connotación social del techo. Aquí hay un cambio de personalidad que empieza a producir la doble forma. Pero hay cosas mucho más directas que es por ejemplo a una distancia y a otra distancia, a una escala y a otra escala. O sea, la forma tiene que funcionar a escala pequeña, a escala grande, desde lejos, desde cerca, desde fuera, que es lo que hace Venturi. La doble forma quiere decir que es una forma que se lee desde diferentes niveles, o sea es una voz doble. Digamos que la voz doble del Bajtín es la misma. La voz doble quiere decir que un texto tiene diferentes personajes que tú puedes interpretar y que, además, un mismo personaje puede empezar siendo el bueno y acabar siendo el malo, con lo cual una misma voz es doble, que es el secreto del reconocimiento. Se llama reconocimiento para reconocer la auténtica personalidad del individuo, esto es la base de la poética aristotélica en este caso. O sea, sólo hay dos formas de poética, la *peripecia* y otra es el *reconocimiento*. Nadie ha descubierto otras formas de estructura poética de la obra de arte, hasta ahora. Nadie ha descubierto otras fundamentales categorías filosófico-estéticas. Casi no hay nada más.

O sea, la doble función y la doble forma, ¿después que queda? Queda la relación entre las dos. Todo lo que son otras categorías se pueden reducir siempre a estas dos. La doble forma quiere decir, por ejemplo, la fachada tiene puertas, tiene ventanas y la puerta está en la fachada, por lo tanto la fachada hay que diseñarla para que se vea el conjunto desde lejos y después también para que cuando uno se acerque se vea la puerta sobre la fachada, o sea, sobre dos formas. Hay infinitas formas en la visión de cualquier teoría del relato de ficción y en concreto del relato. O sea que la

doble forma y la doble función, peripecia y reconocimiento, que se juntan en la obra para ver la poética, pero si lo analizásemos desde el punto de vista científico también veríamos que el reconocimiento del espacio también pasa por esto, o sea, el niño pequeño cuando descubre lo que es el espacio también puede imaginar a su padre en el espacio, imaginarse a él en otro espacio, o sea, esto de yo imaginarme que estoy en otro sitio es una doble personalidad. Yo estoy aquí e imagino que voy a abrir la puerta. El arquitecto lo hace constantemente, imaginarse a la persona en otro sitio; para imaginarte la persona en otro sitio has de tener una doble personalidad y además una doble forma, porque sino no puedes imaginarte la otra forma sin estar en esta forma. Esto no es sólo la base de la estética, sino la base del reconocimiento del espacio a nivel científico o de la geometría, etc. Es el mismo principio del cerebro en una cosa y en otra. Lo mismo para decir que no solamente en el campo de la estética esto es útil. Sino que es útil también en el campo de la teoría de las matemáticas, etc.

Vamos aquí a la configuración y vemos puntos de vista dobles, voces dobles, tenemos puntos de vista dobles y sencillos. En este caso estamos pensando en un territorio, en una ciudad. En una ciudad hay muchas voces diferentes, hay políticos, hay arquitectos, hay usuarios ricos, usuarios pobres. O sea, ¿qué es una ciudad? Es una configuración entre voces y puntos de vista. Porque hay unos puntos de vista, se entra por aquí, se sale por allá, hay el eje principal de la calle, hay el monumento, todo el barroco son puntos de vista, pero también lo moderno tiene diferentes formas, el centro de la ciudad, la periferia, los límites de la ciudad, los límites de la ciudad antigua, los límites de los barrios, la relación entre barrios, el área metropolitana. Por ejemplo, los trenes de alta velocidad por donde van, son diferentes puntos de vista y diferentes estructuras de voces entre el regional, etc. O sea, se puede representar, y Manuel Castells no hace más que hipótesis de puntos de vista. La enorme complejidad del mundo actual espacial, no es más que un conjunto de voces y de puntos de vista. Ricoeur tiene libros que dicen “el texto como acción”, o sea, el texto es una estructura de acciones, son lo mismo 2000 personas haciendo cosas que un texto de literatura. La estructura es la misma, la gente ha de ponerse de acuerdo para actuar, de la misma manera que haz de poner de acuerdo las palabras para hacer un texto. Va comparando, cómo se ponen las palabras, cómo se pone la gente. No puedes poner gente a trabajar cada uno donde le da la gana, hay unas estructuras entre la gente para trabajar en una ciudad que son unas estructuras muy parecidas a las que tu has de poner en un escrito para que el texto tenga significado. Si no, escribir cualquier cosa no tiene significado, porque hay unas estrategias que sigues de narrativa. Para actuar en conjunto has de tener una narrativa. Cuando Maragall dice: vamos hacer unos juegos olímpicos, está haciendo una narrativa, y todo el mundo se pone a trabajar en función de los juegos olímpicos; entonces resulta que la ciudad sube. La ciudad sube porque todo el mundo se ha enfocado a trabajar en los juegos olímpicos, no sube por los juegos olímpicos, solamente por la idea, sino porque todo el mundo está defendiendo una idea y se pone todo el dinero en los juegos olímpicos, con lo cual la ciudad sube. Si uno hiciese los juegos olímpicos, el otro juegos no sé que y el otro aquí, no subiría la ciudad. O sea, hay una narrativa. La narrativa es la fiesta, los juegos olímpicos, los juegos olímpicos griegos, es decir, la narrativa.

De la misma manera que se hacían juegos olímpicos para las ciudades griegas, Maragall ha hecho juegos olímpicos para Barcelona. Y tenía razón, han subido las ciudades, han subido porque todo el mundo ha apoyado la idea de los juegos olímpicos; sino se hubiese hecho con mucho menos éxito para la ciudad y para lo que es el éxito de la propia narrativa. Aquí los puntos de vista dobles se corresponden con diferentes funciones, las voces con diferentes formas. Porque aquí se trata de un reconocimiento de que manda la doble colocación de las personas, hay personas que

juegan a varios niveles en la ciudad, o sea es importante saber lo que dice la persona y lo que hace la persona. Me refiero al alcalde, a los ricos, los pobres, los inmigrantes, etc., todo el mundo está jugando un papel y todos juegan dobles papeles. Los puntos de vista de estructura de la ciudad siempre son dobles funciones, entrar y salir de la ciudad, la puerta de la ciudad, los límites, el centro de la ciudad es de dentro para fuera o de fuera para dentro, o sea, el centro es siempre doble función.

Todos los puntos de vista de una estructura de un territorio, entre dos comarcas, depende si lo ves desde esta comarca o si lo ves desde la otra. Lo mismo, se ve muy diferente desde diferentes comarcas. Lo que pasa en Barcelona, desde fuera de Barcelona se ve muy diferente que desde dentro de Barcelona. O sea que los puntos de vista son siempre dobles y las voces también son dobles, la gente habla siempre a diferente gente; para la gente de un partido habla de una manera y para la gente de fuera del partido habla de otra manera. Las voces, sociológicamente hablando, también son siempre dobles, tanto en ciencia como en arte.

5. LA CAPACIDAD ANALÍTICA DE LA DIALOGÍA ARQUITECTÓNICA (La síntesis topogenética)

Veamos cómo se analiza la poética de un edificio (sobre un dibujo): esto quiere decir a veces redibujarlo. Hay que volver a dibujar la fachada, la fachada tiene esta proporción, la puerta tiene ésta, la proporción de la puerta es igual que la de la ventana.

En este sentido, aquí hay un efecto poético de que esta proporción es la misma que ésta de aquí, hay una doble forma: la forma de la puerta es la de la ventana.

Esto se puede dibujar. Puede haber otras estrategias más complicadas. Por ejemplo, en la Villa Savoie, toda la estructura de la entrada, la rampa, la salida por fuera. En la fachada se entra por aquí y se sale por aquí arriba, hay toda una *promenade* y esto es una doble función.

Es decir, una relación de *promenade*-itinerario que se duplica sobre sí misma. O el hecho de un itinerario en un eje la entrada, espejo, la fuente.

Las estrategias de doble forma están en los libros de *Poética y Arquitectura*. Topogénesis Cuatro (el último libro).

En el Khôra hay cantidades de ejemplos de análisis poético y análisis retórico. El poético para mí es el más interesante, el ver cómo se relacionan la doble forma y doble función. Aquí por ejemplo puede haber una doble función en este eje, metido en una doble forma. ¿Cómo se mete la doble forma en la doble función? Esto es lo principal de la poética, y cada arquitecto lo hace a su manera.

R. Venturi da muchos ejemplos también. Yo creo que un buen análisis poético ya es un buen trabajo. A veces he exigido retórico, poético,... todo. Pero un análisis poético ya es interesante.

La retórica es más de composición. Por ejemplo, un edificio como la casa de campo de Estados Unidos Tucker House de Venturi. Las referencias, las categorías retóricas serían las arquetípicas: la casa del bosque del Far-West. Es el ideal de *cowboy* en medio del Canadá, de madera, etc. Se utiliza la estrategia retórica de la tipología. Venturi intenta aquí hacer una tipología de casa, o sea, es un neovernacular. Pero esta casa no es igual, tiene un ojo elíptico que no estaría en una casa de campo convencional. Esto es un elemento que viene del siglo XVII francés. Aquí él hace un *collage* postmoderno, pero hay la estrategia de arquetipo, de cómo un tipo histórico se puede ir manipulando.

Otra estrategia es la ventana vernacular pero más grande de lo normal. Otra estrategia es la estructura funcional que tiene en este caso, la Tucker House, que es al revés de lo normal: en la planta baja tiene los dormitorios, en la planta entre media la famosa chimenea, es todo comedor, y la cocina queda debajo, lo que obliga a que haya un montaplatos. Evidentemente esto en las casas de campo americanas no ocurría. Esta casa es para un señor multimillonario que tiene servicio, etc. Y se puede permitir tener la cocina abajo, un gran comedor arriba, y después tiene la famosísima biblioteca arriba del todo, metida dentro de la buhardilla. Allí es donde está el ojo elíptico, de manera que desde la librería puede ver los fantásticos árboles del jardín. Esto conecta con el mito americano de vivir en medio de la naturaleza con ordenadores, etc.

Aquí hay una estrategia de transformación e inversión de funciones tradicionales. Aunque parece que el tipo es tradicional, la vida dentro no es tradicional. Venturi ha inventado las funciones, lo que supone otra estrategia retórica de composición. A parte de que hay un eje, una simetría, hay a veces asimetrías. Todo esto son estrategias.

Después hay figuras, que son los elementos que están aquí. La más destacada es su ojo elíptico, que además desde dentro funciona como un ojo, pero que es una elipse, que viene del rococó del siglo XVII francés, que no estaba en el Far-West americano, porque para construir esto en madera es muy sofisticado ponerlo en una casa de campo. Sí que había agujeros redondos en los edificios americanos antiguos, pero nunca había ojos elípticos. Es una figura resultado de coger un elemento de un estilo y ponerlo en otro. A parte es un elemento convencional en términos poéticos, es decir, que es un elemento que no pertenece al estilo, pero que precisamente por ello da un orden poético. Esto es algo que pasa en una estructura artística, que es extraño a la composición, y que precisamente por ser extraño compone. Este elemento, por ser extraño al Far-West, compone el edificio.

Estoy resumiendo cómo hacer el análisis desde el punto de vista estético, que implica el análisis poético y retórico. El retórico siempre es composición, expresión, figuras. No va a la estructura íntima del objeto.

Hay trabajos que empiezan por lo retórico y acaban en lo poético. Lo que me interesa es ver la capacidad crítica de descubrir la estructura más profunda de la metáfora del edificio, de esta doble significación.

Otro año hicimos un trabajo que también era muy interesante. Consistía en ver, sobre un mismo edificio, las opiniones de diferentes usuarios para hacer un análisis dialógico-social. En lugar de hacer un análisis desde el punto de vista crítico, decir, por ejemplo, en un hospital cómo ve el edificio el médico, la enfermera, el paciente, tanto desde el punto de vista de uso como de *confort*. Entonces ver que el edificio es la encrucijada entre diferentes puntos de vista, que es la idea de Bajtín. El mismo edificio significa cosas diferentes, pero esto el mismo edificio ya lo prevé. Todo esto que hemos dicho a nivel de estética tradicional, desde un punto de vista más moderno tendría que llegarse a esta sofisticación, a llegar a ver que precisamente cuando una película tiene una poética muy buena, cada uno reacciona diferente. Cuanto mejor es el edificio, más reacciones diferentes. No quiere decir que porque las reacciones sean diferentes el edificio sea malo, al contrario.

Bajtín explica que, por ejemplo, Italia a una persona puede darle un recuerdo fantástico y para otra horrible porque una haya estado durante la guerra o en un viaje de novios. Y es la misma Italia. Esto no disminuye la unidad del símbolo italiano. Lo

que hace es darle todavía más fuerza. Lo que habría que buscar son las razones por las que a uno le produce un efecto y a otros otro. En este caso si un edificio para una persona es fantástico y para otros es una birria hay que ver por qué. *A través del por qué, a través de la diferencia, se verá la estructura del edificio.*

Por ejemplo, la Plaça Reial de Barcelona. Están todas las arcadas donde la gente se sienta a tomar cerveza. Allí Gaudí hizo un jardincito con palmeras, con unas farolas, que no te dejaban ver de parte a parte la plaza. En los años 80 la plaza se modernizó. Le quitaron el jardín central, ordenaron las palmeras y dejaron unos banquitos, permitiendo que se viera todo de parte a parte.

Había dos razones: una, que la arquitectura era tan bonita y que no se veía con lo de Gaudí, y otra que la plaza estaba llena de drogadictos que se escondían tras las palmeras. Resultado: hay los mismos drogadictos (Gaudí no tenía nada que ver con esto), y la gente no se sienta ya a beber allí, porque está demasiado a la vista. Yo pregunté directamente a la gente, y esto está reflejado en un libro de la cátedra sobre las plazas duras y plazas blandas. A los turistas les gusta mucho, pero a la gente del barrio no. Dicen que ha perdido todo el romanticismo que tenía, ya no están a gusto, van a otras plazas. ¿Dónde estaba el efecto romántico? El efecto romántico era la relación entre lo tropical de Gaudí y lo neoclásico. Esta mezcla da el romanticismo neocolonial que la gente apreciaba. En América esto existe en muchos sitios, esta especie de relación entre naturaleza y arquitectura un poco salvaje. Con este ambiente te podías tomar una cerveza a gusto.

En el momento que sacas el “efecto Gaudí”, ya no te sugiere una arquitectura neoclásica abstracta, no es lo mismo. La gente ha perdido el umbráculo, no se sienten a gusto. Gaudí no era tan inocente cuando lo proyectó. Gaudí lo puso para que no se viera, con perfecta mala intención de decir esto es una plaza racionalista, vamos a reestudiarla, vamos a hacer una forma orgánica. Aquí hay un lance poético, hay una inversión entre naturaleza y arquitectura, como Le Corbusier que pone en el tejado los árboles, etc.

Cuando coges una arquitectura como la Place Vandôme de París, muy seca, si en lugar del obelisco de Napoleón le pusieran un invernáculo con agua, pajaritos, habría una polémica tremenda.

Gaudí sabía lo que estaba haciendo. Para el usuario, en medio de Barcelona, aquello era un oasis. En el momento en que desaparece el oasis me encuentro con una plaza excesivamente agresiva. Cuando da el sol hay mucha luz, cuando hace frío tienes la sensación de que hace más frío. Es puramente psicológico. Esta plaza había tenido otros jardines: el típico parterre, pero siempre funcionaba mal. Gaudí hizo algo más atrevido con lagos, rocalla, levantando el suelo, palmeras, una especie de montaje parecido al parque Güell. La gente al principio se quedó muy parada pero los usuarios enseguida se acostumbraron. Los usuarios del barrio comunicaron con Gaudí.

Cuando les quitas esto, se quedaron sin sitio. Para ellos era más importante esto que la arquitectura. En cambio para los arquitectos Bohigas o Correa lo importante era la arquitectura. Pero yo hice un análisis dialógico. El análisis dialógico-social, que en este caso es estético, político, es todo, se hace a partir de un análisis etnográfico, de preguntar a diferentes tipos de usuarios de diferentes edades, de diferente sexo, etc. En la encrucijada descubres el pastel. Nadie te dice la verdad, y todos te dicen parte de la verdad. Por intersección de las opiniones de diferentes usuarios te sale la razón

de ser de la forma, tanto de la antigua como de la moderna, como de la propia transformación. Te sale la razón de ser poética y retórica. La gente se fija en lo que poéticamente es fundamental, aunque es difícil entender lo que dice la gente. Si dicen “ha perdido lo romántico” muchos psicólogos no entienden nada.

El problema es que si estas preguntas las hace un psicólogo o un sociólogo no lo entienden, porque la gente responde en unos términos muy abstractos. No son respuestas muy científicas, son muy inconscientes, porque la gente no es consciente de sus reacciones con la arquitectura. Como arquitecto has de entender, y, si puedes, llegar a ver que hay una relación histórica entre neoclásico, palmeras, hay una tradición neocolonial. No es tan psicológico, sino que hay una tradición histórica. Históricamente siempre se han asociado las palmeras con lo neocolonial y con el dinero que viene de América, etc. Y siempre ha habido una especie de relación erótica con la cuestión colonial. Hay una cantidad tremenda de libros sobre esto. No es un relato individual del usuario, sino que es un relato histórico-poético. La poética se apoya en una cultura, no se apoya sólo en el individuo. Detrás de cada poética individual hay una cultura. Detrás de la arquitectura hay un relato, hay una historia, una cultura, etc. Que da sentido a las formas. Ellas solas no significarían absolutamente nada.

Yendo por el uso social, si eliges bien a los usuarios, puedes llegar muy a fondo a saber aquel edificio qué significado tiene cultural e históricamente. Pero el secreto es coger usuarios muy diferentes, lo contrario de lo que la gente normalmente dice en estadística, que busques la media estadística. Es al revés, en el espacio, especialmente en la psicología del espacio, has de coger las reacciones completamente diferentes, buscar el origen de las diferencias y entonces descubres que este origen es universal, o sea, válido para todo el mundo. Es el método dialógico. Va al revés de todos los otros métodos. Normalmente los métodos van a buscar consenso, cuanta más gente conteste una cosa esto es la verdad. Aquí no, la verdad es la encrucijada entre diferentes opiniones, y cuanto más diferentes son las opiniones más descubres lo fundamental. En literatura pasa igual. Es el novelista que cambia todo, que innova, el que te da la clave para entender la época. El que no innova nada, el que es igual que todos, ese no te dice nada. Es el que es diferente el que te explica qué pasa.

Existe esta paradoja de que lo poético singular te explica lo universal, justamente por ser diferente y aquí es donde Bajtín insiste. El hecho de que una persona o una novela sea diferente no le quita valor universal, al contrario, le da el máximo. Gaudí explica toda una época precisamente porque es diferente, te da la clave de su época.

En estos análisis dialógicos se ve estupendamente bien. En cada pequeño edificio se puede demostrar que la enorme diferencia entre la gente es la que te demuestra cómo es realmente aquel edificio, de qué sirve socialmente, qué significación histórica tiene. Estamos en un campo que no es el de la estética visual pura o funcional, sino que estamos en la dimensión cultural del objeto. Es decir, historia de la cultura material. Este análisis cabalga entre estética, ética y política y también puede recoger aspectos de teoría de lo social (ciencias sociales). Se han hecho estudios sobre plazas, sobre espacios públicos, etc. Pero si alguien quiere ir por esta línea, es una línea en paralelo a la otra que he dicho antes.

Quedaría una línea más semiótica, la de hacer un análisis lógico, semiótico, cognitivo, muy científico. Analizar el objeto desde el punto de vista de su valor comunicativo,

imaginario, etc. Yo creo que esta línea es mucho más compleja que la estética o la social, la prefiguración y la refiguración. La línea de la configuración todavía está muy espesa como para hacer un análisis de tipo muy formalista. En el fondo es lo que le gusta a H. Piñón y a mucha gente puro visualista, que se pueda hacer un análisis directamente sobre la forma sin el uso y sin la poética. Pero es una cosa difícilísima, nadie acierta nunca. Es muy complicado ver un objeto y decir su estructura formal precisa, sin tener en cuenta su uso, sin usuario, sólo por la capacidad de abstracción que tienes de la forma. Al final resulta que uno acierta por aquí, el otro no. Se convierten en unos estudios muy abstractos, que es el problema de la semiótica. Has de saber mucho de arquitectura, de ciencia ontológica o de la forma. Si a alguien le interesa el tema, hay una serie de libros que ya comentaremos algún día para explicar un poco la lógica de la ciencia de la forma desde el punto de vista de la comunicación. Hay muchos libros ahora, muchos intentos, pero sigue siendo un tema muy complejo.

Yo creo que podéis hacer uno de los dos capítulos: o bien el más tradicional en Khôra que es retórica y poética, o bien el de la interacción sociológica-dialógica sobre el objeto. Al final veréis que las dos cosas van a parar al mismo sitio, pero esta línea segunda puede dar también unos trabajos muy interesantes.

Comentarios sobre los trabajos del curso:
¿Más o menos tenéis ya el objeto escogido?
El próximo día cada uno explica su objeto.

Justin: He elegido la Farinera, porque es un contexto absolutamente roto. Y en comparación voy a citar el MACBA como instrumento de análisis, ya que tenía un contexto similar.

Muntañola: O sea, que tu haces un análisis intertextual, intercontextual. La relación entre el objeto y el contexto en términos estéticos, sociales, todo.

Justin: Sí, pero semiótico muy poco, porque no tiene mucho que ver... La función cultural, no sé por qué, todavía no funciona, ni en uno ni en otro.

Muntañola: Es cierto, ni en uno ni en otro, porque depende de muchas cosas. La relación entre el objeto y el contexto o entre la construcción del objeto y la construcción del contexto, o sea la relación dinámica entre el objeto y el contexto como comparativa entre dos objetos contrapuestos.

Josep: Yo he pensado en el edificio de viviendas de Llinàs en el Raval. Y voy a hacer un análisis dialógico. A pesar de que tiene ciertas evocaciones de la cultura tradicional, la ventana, la persiana...

Muntañola: Sí, hay una retórica que se interesa por ser contextualizada.

Josep: De todos modos intentaré el camino de preguntar a ver qué opina la gente. Me interesa porque de un lado se usa muy bien la calle pero por otro lado entra muy mal en el edificio. Si lo ha hecho bien o no...

Muntañola: Es un caso interesante, tanto desde un punto de vista retórico-poético como desde un punto de vista de urbanismo y configuración del entorno. La intención de Llinàs es ir más allá de la arquitectura normal, replantea el urbanismo al mismo tiempo que replantea el edificio, lo cual está muy bien, igual que Miralles. Es un paso

adelante en el urbanismo. Por el otro lado hay algún aspecto un poco raro tanto del edificio como de la referencia que hace, porque en cierta manera hay unas contradicciones internas que hay que ver si son poéticas o dialógicas o son un poco absurdas. Algo así como una especie de autodestrucción. Una cosa es deformar, hacer que la calle sea más ancha a partir de retrasar la fachada del edificio, pero en cambio, a nivel retórico pasa igual. Tiene aspectos que se basan en una interpretación de la solución histórica y en cambio después otros aspectos parecen de un nivel de muy poca interpretación, de copia.

Josep: La tipología de la vivienda también. Da mucho a la calle en todos los sentidos, en la planta baja y en volumen, pero luego cómo interpreta, cómo mete al usuario: fatal, es no entender las viviendas y las entradas. Pero me gustaría saber qué opina el usuario.

Muntañola: Es un proyecto mucho más interesante que muchos otros que se han hecho que no buscan nada. Éste al menos ha experimentado, se plantea los problemas difíciles. En este sentido ha sido muy aplaudido. Pero todo el proyecto tiene unas contradicciones que no se sabe si es porque no se acaba de crear lo que hace o porque no llega a la buena solución. Porque esto que estamos diciendo con su planteamiento se podría resolver muy bien. ¿Por qué no lo ha resuelto bien? ¿Por qué tenía que trabajar más el proyecto y no le dieron tiempo, además de ser ya bastante complicado? O sea, ¿por falta de tiempo y de capacidad de hacerlo tan rápido, o por otra cosa que sería más fundamental, que está haciendo algo que no acaba de entender? Es decir, por falta de una teoría de lo que hace. Él sabe como arquitecto que hay que superar el urbanismo de Barcelona, pero en cambio no tiene las herramientas suficientes para resolver a fondo el tema. No hay precedentes, porque él no tiene la formación suficiente de historia de la forma urbana. Entonces, claro, hay unas cosas extrañas que para mí en conjunto hacen que el ejemplo no sea lo brillante que pudiera ser. Así como el caso de Miralles es diferente, éste caso, que fue muy apreciado, es muy interesante por esta especie de contradicción interna que tiene. Yo creo que con la dialogía se puede analizar y después ver a fondo la relación entre proyecto y la estructura de la forma previa. Porque yo creo que él ha establecido una dialéctica contextual a un nivel y a otro no. Es muy irregular. Hay cosas de alta calidad y cosas de muy baja calidad. Esto hace que el proyecto tenga una estructura extraña. Como la persona que hace una adaptación de Shakespeare y tiene cosas que están bien y de vez en cuando una cosa que está muy elemental. Entonces el resultado es muy raro, porque ni es una invención ni es una copia... puede quedar en un entremedio. Esto es un error de género, que diría Bajtín. Hacer una cosa irónica que la gente no ríe, es un error de estructura literaria.

Hoy quería también repasar la parte que queda más oscura de la semiótica, o sea la línea científica de la arquitectura que tenía epistemología, ciencias naturales y ciencias sociales.,

Epistemología Prefiguración

Ciencias naturales Configuración

Ciencias sociales Refiguración

Vitrubio decía que había que saber teoría de la forma, astronomía, psicología y sociología, matemáticas. Por un lado había que saber construcción, mucha técnica, climatología, (ciencias naturales), y por otro, historia de las culturas, cómo viven, dónde viven, los mitos de las culturas (ciencias sociales, historia) y después el arquitecto tenía que saber teoría de la forma, o sea, arte, los principios del arte que son mentales en el sentido de creación de proyecto (epistemología). Todo esto el arquitecto lo ha tenido que saber desde la época egipcia.

Ahora resulta que cada cosa de éstas es una ciencia distinta. Y con todo la que se han desarrollado estas ciencias, lo difícil es elegir. Yo por eso empecé por Piaget como una cosa muy concreta: cómo los niños hacían arquitectura, para decir que empezamos por algo muy moderno (la epistemología genética empieza el año 20) pero al mismo tiempo muy elemental y muy general, a partir de lo cual ver un poco. Esto solo ya da un trabajo de 200 años. Piaget se ha muerto y no se sigue en lo suyo, pero sigue siendo una referencia importante. Es como las vanguardias, que todavía están por explotar: dadaísmo, constructivismo,... no está todo aprovechado. Se está desaprovechando mucho de ahí, del dadá, del surrealismo de Dalí, etc. Y Miralles se aprovechó. Está muy bien aprovecharse de todo lo que es artísticamente interesante.

De Piaget también hay mucho por aprovechar, aunque estaba ya prácticamente todo hecho en el año 30. Toda la teoría psicológica de Piaget ya estaba definida, sus primeros libros son del 23, 24. Es en paralelo a Picasso, a Einstein. Pero lo que no está agotado ni muchísimo menos, y creo que tardará siglos hasta que se agote, es todo el impulso que representó el arte abstracto o la teoría moderna de la ciencia.

El niño define la arquitectura a través de dos cosas. La arquitectura tiene dos estructuras principales: una es mirar por la ventana, y otra es andar, salir, correr, etc. Lo que llamo yo el itinerario socio-físico, la arquitectura nómada, y la arquitectura sedentaria. Esto los niños lo hacen espontáneamente. Todos los niños de 3 años hacen una cosa o la otra. O la gente anda, como las tribus salvajes que van de un sitio a otro en verano, en invierno, con la tienda a cuestas, como el presidente Clinton que va en avión de arriba a abajo, es una forma moderna de nomadismo. El ir haciendo arquitectura en función de ir moviéndose. El turismo. Hay culturas muy nómadas, o incluso sólo nómadas, y culturas muy sedentarias. Pero la mayoría son una mezcla. La cultura sedentaria es la persona que mira por la ventana, está dentro de un sitio, y los niños ponen a la persona en la tierra. Aquí la persona va encima de algo, es movable como un tren. El estar en su sitio, el mirar desde la puerta de la ciudad, el mirar por encima de las murallas de la ciudad, esto es lo sedentario. Mumford lo define muy bien.

Fijaos en las dos cosas principales que de aquí salen: el nómada, el turista, la persona que va por la calle, información coge poca. Se entera de poca cosa de lo que pasa, sobre todo cuando va en avión se entera de muy poca cosa. Cuanto más sistema, más velocidad, menos información. Esto es justamente lo que dice Piaget sobre lo que es un concepto. Aquí hay un concepto funcional, se aprende a generalizar. Lo nómada es la base de lo generalizador: el dinero que se mueve, el mercado libre, etc. Todo esto es "conceptualmente correcto", pero el concepto nunca da información. El concepto, lo único que hace es mover las cosas y abstraer. Es un proceso de abstracción. La abstracción es para generalizar transformaciones. Generalizas al andar por la calle, al correr.

Si puedes distinguir entre el correr e ir despacio por la calle, es un concepto de mayor velocidad, pero en todo caso la información sobre dónde, cómo, cuándo, no tiene mucha importancia para el concepto. Puedes correr aquí, puedes correr en Miami, puedes correr en muchos sitios, y siempre corres. El concepto tiene la ventaja que se desplaza, no tiene contexto. La relación contextual de un concepto es conceptual, o sea que el concepto sirve para generalizar. Cuanto más generalizo más movable es el conocimiento, más puedo cambiar las cosas. Pero esto tiene un precio: generalizo la información. No tengo información, porque no puedo al mismo tiempo que estoy conceptualizando y cambiando las cosas sensibilizarme de qué pasa.

El nómada es el actor por excelencia y la sedentarización, la contemplación, los monjes encerrados en monasterios toda la vida son los que recogen la información. ¿Quién hizo el archivo de todos los textos en la Edad Media? Los monjes.

Valeria: ¿Entonces uno sería el actor y otro el espectador?

Muntañola: Sí, exacto, esto forma parte del asunto. Es evidente que no hay un actor puro, el nómada también se para a ver. Pero lo interesante es su estructura fundamental de ocupación de arquitectura del espacio. Por ejemplo, el nómada puro no tiene arquitectura. Muchas tribus nómadas no tenían arquitectura. No había sitio. Había una arquitectura totalmente imaginada se soñaba aquí, se soñaba allá. Rapaport tiene artículos muy interesantes sobre tribus nómadas que no necesitan construir nada. La naturaleza ya les sirve de referencia.

En el extremo a lo puesto tampoco hay arquitectura. El sedentario puro es la muerte. Es la tumba. Y el niño explica en el sentido de *dormirse*. El extremo movimiento, el avión, tampoco da arquitectura.

Aquí, para el niño, a los 3 años, esto es un punto de vista fenomenológico clarísimo. Heidegger dice que el espacio se divide “ante los ojos” y “a la mano”, en el libro famosísimo *El ser y el tiempo*. La mitad del libro le sirve para explicar las diferencias que existen entre “ante los ojos” y “a la mano”. Y siempre dice que el espacio es simultáneamente las dos cosas, que no existe primero un “ante los ojos” y después el “a la mano”. Tan antigua es una cosa como la otra. Hay tribus que cogen una u otra cosa en mayor o menor medida. Es imposible hacer espacio con una sola de las dos cosas. Esta es la tesis de Heidegger, que está relacionada con el concepto de tiempo, porque el movimiento puro no es tiempo y el absoluto sedentario tampoco, porque es la muerte. El tiempo siempre es un entremedio de moverse del todo y quedarse quieto del todo. De aquí sale tanto el espacio como el tiempo.

La teoría poética de Aristóteles es sorprendentemente moderna. Hasta Piaget era imposible estudiar el cerebro con esta estructura, y Aristóteles, a través del valor poético del teatro pensado sobre cuáles son las estructuras fundamentales, llega hasta estas dos estructuras sin nada de epistemología, etc.

Hay como una prefiguración de toda la filosofía en la filosofía griega, o si se quiere, toda una refiguración de la filosofía griega en las otras filosofías.

Esta especie de dilema, a los tres años, sale con el edificio. El cubo con una persona dentro, que entra y sale. El cubo es la suma de estas dos cosas. El paso de aquí para la semiótica, como dice Ricoeur, es complicadísimo, pasar de aquí a aquí en términos de teoría del lenguaje.

La solución del problema no es ni nómada ni sedentaria, o sea, arquitectura normal. Puedes entrar y salir, y el hecho de que la casa tenga un vacío dentro te permite que con el dentro-fuera, público-privado, el mismo edificio sea nómada y no lo sea. Por tanto los *urban-systems* y la forma urbana podrían coexistir perfectamente.

Lo ideal de la época moderna es que tú puedas llegar con el TGV desde el aeropuerto hasta el pueblecito, y entonces te tomas un bistec, con la chimenea, mirando por la ventana. Aquí estás en plena época sedentaria. Que no se coma una estructura a la otra, el TGV no se coma lo sedentario, que coexistan y se articulen bien ambos niveles. En las antiguas culturas el nómada era el cazador y el sedentario era el agricultor. Se pueden combinar caza y agricultura perfectamente y hacer que los dos convivan. Que se pueda vivir tranquilo por un lado y poder viajar por otro.

Esta especie de ideal de velocidad combinada con la tranquilidad, en el fondo está en la línea de lo que percibe el niño. El niño habla de dormir, pero también de moverse, de salir de la casa. Dormir y despertarse, según Heidegger está relacionando con la arquitectura, con el espacio, etc.

El arquitecto tendría que ver que es importantísimo el conseguir el equilibrio entre la forma y los sistemas urbanos. Estamos en un paradigma que siempre va complicándose, pero no es tan diferente. Ni el mental, ni el social, ni el técnico. Aquí lo que es importante es la cuestión del vacío: ¿qué relación hay entre el lugar vacío y la gente que va a habitarlo? Esta relación no es estadística, es dialógica. Es una cosa tan fácil, tan elemental y sencilla (una cajita, en la que entra el papá, la mamá,...), pero lógicamente es una cosa complicadísima. Toda esta complicación está metida aquí dentro. Este espacio articula lo sedentario con lo nómada. El arquitecto no hace solamente una caja, está haciendo una articulación entre movimiento y reposo, entre visible e invisible, entre macizo y vacío. Esta cosa que parece tan sencilla, después cuando la analizas temáticamente, cada cosita de estas requiere 20 tomos para explicar lo que ha hecho el arquitecto, desde el punto de vista matemático, histórico, social, etc. Entra la forma de la ventana, la forma de la puerta, la medida interior, la medida exterior, si hay muchas cajas como ésta o sólo hay una, la distancia entre una caja y la otra... Todo esto forma parte del espacio vacío. Es un espacio vacío que articula todo lo que pasa dentro y todo lo que pasa fuera. Estamos en línea dialógica. El espacio relaciona dialógicamente cualquier persona que esté dentro con cualquier persona que este fuera. Y esto lo saben los niños perfectamente, con los dibujos te lo explican. Ellos se dan cuenta que no es tan sencillo, que el interior, no es un interior que yo entro y tú sales y ya está. No, este interior es propiedad de éste, este otro interior de éste, éste va de aquí a aquí... de quién es esta casa. Es muy complicado, porque el espacio vacío es dialógico. No es un espacio monológico, los espacios están cualificados. Para analizar los espacios hay que ver cómo todos los usuarios los perciben: el papá, la mamá, etc. Para entender qué forma tiene realmente el espacio. Cada espacio cualifica la relación de una persona que esté dentro con todas las personas que estén fuera.

¿Qué lógica tienen estos espacios? Los matemáticos se volverían locos, es imposible. Pero no es la lógica geométrica, tampoco la sociológica, es una combinatoria entre significación de los espacios desde el punto de vista físico y desde el punto de vista social.

Precisamente esto es la arquitectura, la relación de un espacio con otro en función de una persona con otra. Hay una relación social por un lado, física por otro, y una

combinación de las dos, que es lo que le da la gracia a la arquitectura. Matemáticamente es imposible enunciar una fórmula que exprese esto, por lo tanto no hay máquinas que lo puedan calcular. Porque si existiesen máquinas que pudiesen encontrar el mejor proyecto para una familia, entonces ya no harían falta los arquitectos... pero resulta que no, que esto no tiene una solución lógica única, sino que hay un juego de probabilidades, de invariantes, de movimientos entre formas. Como no hay solución única con la forma y con la gente que elige, hay múltiples posibilidades.

El arquitecto trabaja en la línea de hacer las formas cada vez más habitables. Y toda la ingeniería de caminos, aunque trabaja también con formas estáticas, trabaja más en la línea del flujo de personas, del movimiento (TGV), y el arquitecto ha de implicarse también.

Nuestro trabajo se ha ido concentrando en modificar los vacíos, en la síntesis. No trabajamos sólo en el movimiento (avión, tren, coche). Si este aspecto de momento se desarrolla, tiene importancia, pero pequeña. En cambio la línea intermedia, por ejemplo la ciudad actual, es de una complejidad tremenda para el arquitecto. Para conseguir una privacidad tranquila y al mismo tiempo una gran conectividad, al arquitecto se le plantean una cantidad enorme de problemas en proyectos a pequeña, media y gran escala.

La teoría epistemológica no está en contra de la poética, la dialógica, las ciencias sociales, la construcción, el territorio, sino que te determina algunos aspectos de su intersección.

Por ejemplo la lógica del Macba con todas las calles que había en el entorno, no es una cosa que se pueda resolver rápidamente con un modelo matemático, geométrico. Aquí hay muchas entradas: sociales, históricas, culturales, que poco a poco te van haciendo entender lo que hay y lo que no hay. No es un análisis que se pueda hacer a partir de un problema tipológico, es algo más complicado. Pero esto es lo que hace el arquitecto cada día. No tendría que asustar a ningún arquitecto el que la teoría fuese tan complicada como la práctica. La práctica del arquitecto es de una complejidad tremenda, mezcla construcción con uso, política, estética,... Si todo eso se mezcla en la práctica, ¿por qué no puede mezclarse en la teoría?

Curiosamente, el arquitecto en la práctica acepta mezclar todo esto y cuando le dices que en la teoría también entonces se asusta, porque la teoría requiere una reflexión, requiere no sólo mezclar, sino ser consciente de un punto de vista. En cambio en la práctica tú puedes mezclar todo y hacer ver que no te acabas de enterar de nada. Hay una cierta inconsistencia en la práctica del proyecto, que da una especie de ilusión al arquitecto de que puede hacer las cosas sin responsabilizarse de nada. La teoría es un poco más problemática, porque para que tenga un cierto interés hay que demostrar que a pesar de esta heterogeneidad, la teoría ha de tener una cierta racionalidad. Una persona que proyecta y que no quiere discutir ni pensar si lo hace bien o no, lo que quiere es proyectar y ya está... Pararse a pensar cuesta, porque te das cuenta de la cantidad de errores que se cometen y de la cantidad de agujeros y de cosas que podrían mejorar. Entonces el arquitecto coge una especie de depresión existencial.

La doble forma y la doble función ya están en la epistemología. No hay nada especial en la poética que no sea debido a la epistemología. Lo que pasa es que la epistemología se fija en el conocimiento. Analizamos el conocimiento científico del

espacio en los niños, cómo el niño lo va haciendo, cómo el proyectista utiliza también las mismas estructuras mentales.

El problema es, por una lado esto, cuando estamos en formas muy complejas, si hay una lógica o hay una teoría semiótica que explique estas formas, es un problema muy complicado, igual que la lógica que sigue el cerebro cuando aprende a hablar. Es el mismo lóo de semántica, sintaxis, etc. que tiene el arquitecto con el proyecto. Lo que pasa es que en lengua parece todo más sistematizado y en arquitectura todavía parece menos sistematizado.

Por el otro lado, la cuestión de la teoría de la narrativa, de la literatura. El hecho de la forma construida y el relato y la historia social.

(Muntañola dibuja esquema en la pizarra)



Todo esto Paul Ricoeur ya lo tiene solucionado. El tiempo es el cruce entre el relato de ficción y la historia real. El tiempo nunca es del todo ficticio ni del todo real, no es mítico ni realidad, sino que la gente interpreta la historia a partir de sus creencias funcionales y la función viene siempre dada por un posible histórico. Si el relato y su poética no tiene nada que ver con un posible, entonces no hay nada. El lenguaje es el que hace posible pasar de uno a otro. Además el lenguaje se estructura en un tiempo, expresa el tiempo y además se apoya en el tiempo. No se puede dar la vuelta al lenguaje, no se puede hablar al revés. Y tampoco se puede dar la vuelta al tiempo en el sentido real. En cambio en el ficticio ya sabéis que se le puede dar la vuelta al tiempo funcionalmente, entonces sale la doble función y la historia social la tengo que interpretar ficticiamente porque nadie puede explicar la historia pasada como real, ya que la historia pasada es tan ficticia como la futura. Aunque existen documentos reales de la historia pasada, has de interpretarlos a partir de una imaginación, e imaginar la historia pasada igual que la futura.

La forma construida, la forma urbana, tiene una importancia tremenda, porque es la verdad que queda del relato histórico. Para saber la realidad social y física de una época has de conocer la historia, los documentos y también ayuda mucho ver la construcción. Cuando pones juntos el documento escrito y el construido entiendes mucho mejor la época. Una cosa es leer sobre una época y otra es verlo. Cuando las cosas de la época las lees en relación a lo que ves te sientes muy identificado con lo que pasaba.

Por ejemplo, la época de las misiones en California en el siglo XVIII, lo que escribían los monjes, cómo vivían los indios. Y cuando vas a ver las misiones lo comprendes todo mucho mejor. En América y en Australia todavía los indios no tienen derecho de propiedad, viven en reservas, etc. En cambio en la época de los españoles sí tenían derecho a la propiedad. Me dijeron que familias de indios de las reservas vienen continuamente a visitar la misión, para sentirse identificados con su pasado. Se

identifican mucho más que con todo lo que ha pasado después. Porque aunque también eran esclavos de los frailes, y no lo pasaban muy bien, tenían un reconocimiento, ya que si se portaban bien, el rey les daba unas tierras. Incluso había indios que tocaban el violín.

Ahora ya no hay nadie que toque el violín en las reservas. Para ellos el pasado era ilustrado. Y se les veía a todos con una devoción tremenda visitando la misión. Han mitificado en cierta manera la historia, pero en contraposición viven una realidad social en la que no tienen derecho de propiedad, no pueden votar, no pueden salir de las reservas, todavía hoy en un país como Estados Unidos.

Ahora están inmovilizados, y en aquella época no lo estaban. Se sentían con mayor importancia antes que ahora, y por eso hacen peregrinaciones a las misiones. Van a ver el sitio, a ver el pasado de su cultura, paradójicamente a través de las misiones. Esto refleja la importancia de la forma construida. Es algo reconocible desde el punto de vista social. Aquí el proyecto es el relato, la ficción de la forma construida. Aquí tienes el lenguaje y por el otro lado la arquitectura. Evidentemente hay una relación, lo que pasa es que no tiene nada que ver la arquitectura como lenguaje con el lenguaje como arquitectura.

Son dos cosas diferentes: una trata sobre el espacio y la otra sobre el tiempo. La arquitectura no tiene una estructura temporal ni el lenguaje una estructura espacial. En un libro no hay espacio dentro, el espacio es imaginario, y en cambio tiene un tiempo que se puede relacionar con el tiempo real o no, pero tiene un tiempo real. El relato tiene una estructura nómada.

Los sistemas urbanos son también siempre nómadas. El sistema urbano no hace ciudad, no hace forma urbana. La gente pasa por ellos, pero no reposan allí. No se construye en ellos ninguna tranquilidad sedentaria.

Hay una definición muy antigua de arquitectura del filósofo de Syros (isla griega), que es la relación entre geografía e historia. Él decía: las islas, cada isla una ciudad, y después los itinerarios entre ellas, que son historias. Como las de Homero, que iba de aquí a allá y explicaba lo que veía, cómo era la gente. La arquitectura es la relación entre todas las historias y todos los lugares posibles. Como *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino.

Vemos en el esquema que, en cambio aquí el espacio es la relación entre proyecto y la forma construida, vuelve a ser lo mismo: el espacio no es la forma construida, no es el proyecto. Es la interacción de las dos cosas. No se puede entender un proyecto sin ver su posibilidad de construcción. Un proyecto de arquitectura virtual no construible sería un gráfico, una pintura, no arquitectura. En el momento que hay una arquitectura es en función del lugar posible que este proyecto realizaría.

Existe una réplica, una dialogía, una co-responsabilidad. Con lenguaje solo no hay nada que hacer y con arquitectura sola tampoco. Si tú descubres unos espacios, unas formas construidas, y no tienes escritura, no hay manera de entenderlo. El espacio humano, a partir de un cierto momento es una combinación. Entonces no se puede descubrir el enigma sólo por un lado. Esto los griegos ya lo tenían claro, que para descubrir el enigma has de relacionar espacio con tiempo, como dice Einstein.

Antes sólo con el espacio no salía nada. Y él se planteó relacionarlo con el tiempo y le salió una nueva teoría de la forma física, que depende de la velocidad, del movimiento, del tiempo, del peso, etc. Se planteó por ejemplo en el espacio real la no-existencia de líneas rectas. Y demostró que en el espacio las líneas se curvan con la gravedad. La teoría de la relatividad demuestra que las paralelas de Euclides eran un mito. En la realidad no existen. La materia necesita un lugar y necesita movimiento, energía. La materia no se da en la total inmovilidad.

El esquema de esta relación es de este tipo, o sea que no hay ninguna cosa rara en que exista este tipo de relación entre realidad, imaginación y arquitectura.

Nosotros tenemos un papel muy importante que compartimos con los escritores: se ha de establecer una relación entre arquitectura y cultura, tanto a nivel de mito como a nivel de realidad. Toda la relación entre la persona y su espacio es de una enorme sutilidad y complejidad: varía con la edad, con la cultura, con el clima. No es una relación fija, es una relación siempre interaccionista y dialógica.

El espacio no es solamente imaginado, sino que también es construido; no es un espacio solamente físico, sino que también es mental. El papel del arquitecto sería el de conseguir que llegara a ser un espacio de la máxima cultura posible, o sea, de la máxima calidad posible. Igual que la persona que escribe trata de que lo que hace sea de la máxima calidad cultural posible. En el espacio urbano también hay un factor político importantísimo: “el poder del espacio” de Aristóteles no era ninguna broma. Hay una cierta “inquisición” para controlar este proceso. Hay mucho control político todavía. Este es un tema de enorme complejidad, porque no se trata ni de no dejar hacer a nadie, ni de dejar que todo el mundo haga lo que quiera. Sigue siendo un problema. La prueba es que Grecia sigue siendo uno de los países más antiguos del mundo, con más filosofía y con menos urbanismo del mundo. En Tesalónica, por ejemplo, hay zonas enteras que se han construido espontáneamente. Se construyen primero las casas y luego va la carretera, que ha de adaptarse al trazado entre casas. Los sistemas urbanos no están previstos, con el consiguiente caos que ello provoca.

6. PROYECTO Y RELATO: La memoria entre la construcción y la comunicación social

Tantos años sin arquitectura moderna y ahora finalmente la podemos hacer. Ha habido una ilusión y esta ilusión ha apoyado un esfuerzo intelectual de hacer un diseño abstracto... Pero esto se ha de estudiar en la situación dialógica compleja. Por un lado, fijaros cómo la hermenéutica permite coger el diseño, cualquier topografía con una forma, y tenerla en cuenta como límite entre lo social y lo físico; evidentemente, cada forma responde a un grupo social y a una geografía.

Siempre la forma de arquitectura, cualquier forma, es siempre un acuerdo entre geografía e historia, o sea, se puede asociar. La historia es siempre social, no hay historia física, lo físico es siempre físico, no hay geografía social en el sentido estricto, o sea los árboles no son sociales sino que son sólo árboles. Quiere decir que hay una parte topográfica que es antro-cosmológica, antes de que existiera el hombre, y después hay una parte social que es histórica.

El límite socio-físico es un límite ético y político. El límite ficción / ideal es un límite estético. Y por último, hay un límite científico. El límite científico en arquitectura es por un lado pasado y futuro, por el otro lado la verdad y la mentira en términos científicos. O sea que el arquitecto construye una cosa, por lo tanto esta línea tiene un valor científico en cuanto no se ha de caer encima la viga, etc., etc., y esto es muy científico, no es nada estético, sino es científico. Y es la misma línea. O sea que tú juegas a la ficción con el puente científico. Tanto en construcción como en uso, como en la cuestión de que esto es una casa real, no es una casa virtual. Aquí también hay una cuestión científica de que la casa no está en el ordenador, sino que está en una montaña, vale no sé cuantos millones de dólares, etc., etc., y esto también es real, es científico, o sea que la línea situada en un sitio también tiene un precio real y tiene un valor técnico y científico concreto. Por lo tanto es la misma línea, la misma línea tiene un valor socio-físico ético, estético y científico.

O sea la hermenéutica te permite explicar la misma línea y esto los arquitectos lo hacen espontáneamente. Un arquitecto siempre mezcla. Está diciendo una cosa que es científica, una cosa que es estética y otra cosa que es de uso social, a la vez. Cuando otro profesional oye a un arquitecto, siempre se le cruzan los cables porque nosotros vamos mezclando niveles, ésto no es problema para nosotros, pero para un profesional normal sí. "Vamos, te he dicho que esta línea es de diseño, es para un comedor y tal..." La gente se ha perdido, porque no ven la relación, nosotros vemos que es lo mismo: la viga, su diseño y el comedor. Pero para alguien que no es arquitecto esto es chino, porque claro, estás mezclando una serie de niveles que hermenéuticamente tiene un sentido para la arquitectura. Pero para un médico o un ingeniero esto es una cosa muy complicada.

Porque ¿qué tiene que ver el uso del comedor, con el diseño y con la viga? Para nosotros tiene que ver con que es un buen caso arquitectónico. Pero los que no son arquitectos no ven la relación.

O sea es lo que decía al principio, que lo bueno o malo de la línea, lo bonito o feo, y lo verdadero o no verdadero de la línea, es lo mismo. La estética, la ética y la ciencia es lo mismo. Por esto la teoría de la arquitectura, la *topo-genética*, tiene que coger todas las relaciones dialógicas y después, en el fondo, hay que sumarlas.

El peligro es pensarse que a partir de lo bueno, un arquitecto éticamente muy bueno, será bueno artísticamente. Hay arquitectos de izquierda que son malísimos y los de derecha que son buenísimos. Lo cual no quiere decir que siga siendo de derechas, el arquitecto, a pesar de ser muy buen arquitecto. Pero los hay de muy buenos. De ahí, el enorme interés de unas obras de arquitectura que pueden solucionar todos sus problemas al mismo tiempo, o sea el proyecto puede ser capaz de decir todos sus aspectos en un solo edificio en un mismo sitio. Y entonces la suma da una enorme satisfacción mental y cultural, porque ves que se ha solucionado todo a la vez. Y que funciona, no se cae, sirve, es bonito y está bien adaptado al paisaje.

No hay ningún inconveniente en conseguir la síntesis desde la arquitectura porque evidentemente se basa en esta síntesis arquitectónica de diferentes niveles dialógicos; todos estos niveles dialógicos pueden tener una misma arquitectura, lo que pasa es que a nivel teórico, aquí tienes dificultades ya que muchas veces es difícil conseguir las tres dimensiones dialógicas juntas en un edificio de alta calidad. Es difícil porque la realidad no es utópica, ideal, sino que todos los lugares tienen inconvenientes, todos los clientes tienen inconvenientes, todos los edificios tienen inconvenientes.

Espero que en cada caso se pueda descubrir la razón de ser de la síntesis, o sea que aunque la síntesis nunca es perfecta, por otro lado sí tiene un cierto nivel: las tesis sobre Alvar Aalto, Siza, te enseñan que sí que es posible argumentar sobre cómo esta arquitectura ha conseguido esto. Y la dialogía lo puede hacer. En cambio, otras teorías lo único que te dicen es que esto está bien, pero no te dicen por qué está bien. Y te escriben bien el interés que tiene el arquitecto, pero después ¿por qué hay este interés?, no dicen nada. Está bien porque el señor sabía mucho de arquitectura. Esto no es suficiente.

En dialogía puedes incluso saber qué ha hecho este arquitecto para conseguir esta síntesis que los otros no han conseguido. La idea de Bajtín con la literatura.

No es suficiente decir es muy bueno, está muy bien, es muy bonito este libro, o está construido de esta manera. Y ¿por qué es más interesante que otros autores?. O sea, ¿qué hace Dostoievski con la literatura que otros no habían hecho? Esto es lo difícil; es decir, es lo difícil en todo y se empieza a ver en la arquitectura. Pero en el curso de doctorado esto es lo interesante, porque es interesante Alvar Aalto, Alvaro Siza. Si se hace bien esto, los arquitectos interesan mucho. He dicho siempre que los buenos arquitectos se lo pasan muy bien con las dificultades. He puesto autores en el tribunal, se hace una tesis sobre Siza, y Siza está en el tribunal. Y esto en Europa está mal visto, porque dicen que no puedes hacer una tesis sobre Siza y ponerlo en el tribunal. Aquí nunca está mal visto porque se critica.

Yo creo que esto no es tan terrible porque él estaba encantado de estar en la tesis y disfrutó, y dijo que era fantástica, a partir de aquí está haciendo unos estudios para la

tesis, o sea, a partir de aquí hay una serie de trabajos sobre Siza desde el punto de vista dialógico, a partir de esta tesis. Si él no hubiese participado seguramente no se hubiesen hecho. Pero ahora él está muy interesado que le sigan estudiando desde ese punto de vista, porque él ve que este punto de vista es mucho más cercano a su manera de hacer arquitectura que a los otros puntos de vista más puristas en otro sentido, que no responden a lo que a él le interesa. Lo que él encuentra bueno en su arquitectura se acerca mucho más a un punto de vista dialógico. Yo sigo creyendo que hay que poner en relación la teoría de la arquitectura con la práctica y con los autores, a pesar de que esto resulte muy polémico.

En el caso de la arquitectura como la construcción, si decimos que el texto es un territorio, entonces en la arquitectura el auténticamente "textual" es el territorio construido. Por lo tanto, no es una cosa virtual, sino que es una cosa bien real. Aquí hay dos categorías que se mueven, que en este caso son reales. En cambio, en el caso de la literatura, son siempre ficticias. Que son: el estar quieto y moverse, o sea la arquitectura, el territorio, la construcción lo que hace es fijar el movimiento, y ahora queremos recuperar la ciudad movable, la casa movable, para decir: todo es movimiento. En el momento en que todo es movimiento, la arquitectura ya deja de existir, porque sólo diseñas autopistas, líneas de cable, etc. Pero la gente no vive en el cable, no vive en el coche. El día que viva en el avión, entonces este día sería una arquitectura nómada que es un caso muy especial. Desde tiempos nómádicos estrictos, ha habido siempre un equilibrio entre sedentario y nómada; esto podría estar en crisis, podríamos llegar a la conclusión en una tesis de que se está acabando la época sedentaria y que está empezando una época nómada pura.

Pero ahora estamos jugando sucio, porque ahora jugamos a lo nómádico pero en cambio todo el mundo tiene una casita al lado de la costa, o sea... tomando el sol quieto en el mismo sitio, éste es un nómada muy raro ¿no? Éste es un nómada, pero después quiere una casita restaurada aquí, en las colinas de Los Ángeles, claro es un nómada con trampa. Como Clinton y esa gente, tienen unos ranchos fantásticos, y después están todo el día en la ciudad moderna. Y tienen un rancho impresionante allá en Texas en un sitio que no hay absolutamente nadie. Entonces de vez en cuando se va a pasar un mes, es un nómada bastante raro. No creo que exista un nómada puro ni un sedentario puro, los sedentarios también viajaban mucho. En la Edad Media había en Cataluña los pueblitos medievales, viajaban una barbaridad, más que ahora, mucho más.

Tampoco en la Edad Media era la idea de las murallas y quietos todos. Ni hablar, o sea que yo creo que tenemos imágenes equivocadas de muchas épocas por falta de estudio concienzudo. Este tema es muy complejo porque hay que darse cuenta que siempre ha habido las dos dimensiones. Ahora el problema es cómo se articulan estas dos dimensiones dialógicamente para producir una estructura sociológica adecuada que no margine gente, etc., y sí que los sociólogos están trabajando bastante. O sea hay un urbanismo, una construcción de la ciudad que margina por culturas, por gente, va colocando el verde cada vez más lejos, al que no tiene la religión también, se utiliza la arquitectura como un medio de marginalizar los que no estamos muy bien, somos inválidos, las mujeres, a los niños, etc. De una manera muy sutil que ya está denunciada por los filósofos de la época, es fácil a través del espacio, sin decir nada y sin hacer lo que se hace, ir marginando grupos de gente.

Es como si dijésemos al ingeniero que es el que relaciona la belleza con la estructura y con la cantidad de gente que pasa por el puente ¿no? Y claro, le planteas a un

ingeniero que el puente es la relación entre la belleza, la estructura y el peso de la gente que pasa por el puente y dice que estás mezclando patatas con cebollas.

O sea el ingeniero es el puente, los kilos que aguanta independientemente de la gente que pase y de los coches, y de la forma de la estructura ingenieril; entonces la estética del diseño, para un ingeniero es una cosa que va de más a más, si el ingeniero tiene un cierto gusto pues mejor. Pero para Fernández Ordóñez (el mejor ingeniero de puentes de España, ya fallecido), que todo lo de Calatrava era una tomadura de pelo, que lo criticaba porque le telefoneaba y le decía: “oye que tengo el puente ¿y ahora como lo calculo?”

Derrida diría que hay una propaganda de un estilo de vida metido dentro de las casas, que por un lado son muy modernas y abstractas y muy interesantes desde el punto de vista estético, y por el otro lado hay un mensaje sociológico clarísimo, que no es tan independiente, porque cuando sacas el mensaje sociológico has de cambiar la estructura de los muebles, la distribución del interior, etc. No es tan claro. O sea que hay una sutil relación, que es un poco lo que dice Paul Ricoeur, que es que cuando hablas de las voces del texto, estás hablando del mundo del texto y también estás hablando del mundo del lector. O sea que el autor pone unos personajes porque quiere impulsar al lector a identificarse con ellos.

Fijaros que los mitos no son más que una historia sobre un lugar, y como toda esta historia de la persona que se va a la isla, y el dragón que está en la cueva. Siempre es algo cosmológico y algo histórico, el héroe que se va allá. Siempre el mito es una posibilidad de juntar alguna cosa social con alguna cosa geográfica. O sea que siempre le damos vuelta a lo mismo, pero quiero que quede claro la posible raíz teórica y filosófica entre la arquitectura y la hermeneútica, sino puede quedar todo muy confuso en la tesis. Poco a poco ha de quedar claro por qué se juntan aspectos sociales con aspectos estéticos. Que este es uno de los temas más difíciles de la teoría del arte, siempre se han negado la relación entre los aspectos sociales y la forma estética. Hay que ir mucho más a fondo. Pero hay que ver la fijación en el proyecto, o sea la enorme dificultad que tienen los arquitectos que se nos presentan cada día en el taller de proyectos, es que después de hacer el estudio de todo lo histórico y social, después acaban haciendo lo mismo que haría sin ninguno de estos estudios.

Es como una especie de obsesión que es irritante, pero no irritante en los estudiantes sino irritante en el noventa y nueve coma nueve profesores de aquí. Y ahora pues ¡mira qué bonito! pero no, si este señor no tiene nada que ver con todo lo que ha estudiado! Pero yo como arquitecto lo veo bien; no pero si este no es el problema, el problema es de qué le ha servido todo el estudio cultural para después no hacer caso del él. Vuelve a ser este tema, que no se ve claro la relación dialógica entre lo social y lo físico, y entre lo estético y lo social; como no se entiende bien, como la teoría falla, entonces el arquitecto vuelve otra vez a una práctica que no hace caso de la teoría, hace caso de la teoría de siempre, es que tú haces la práctica, y haces lo que quieres en la práctica, y no tiene nada que ver con la sociedad, ni con la geografía, la historia, ni nada, no hay cultura en el proyecto, otra vez no es un proyecto culto sino un proyecto que ha salido de la copia de las revistas.

¿Por qué sigue fallando el no entender? Lo que falla es el no entender la historia. O sea se estudia la historia para ver en la historia las relaciones que hay entre un cambio de forma y un cambio social. Un cambio social que no lo ves en la forma directamente.

En la forma ves un cambio de forma, y entonces estudias el cambio y descubres que en el siglo XII hubo un cambio de las puertas de la muralla y resulta que hubo simultáneamente un cambio social, una ley municipal, etc.. *O sea tú vas viendo cómo cambio de forma corresponde con un cambio de actitud social, o sea hay un conocimiento arquitectónico que está en la correlación entre los dos.*

Has de entender que la gente en aquella época no eran tontos, y resulta que hicieron un invento, que es poner las parcelas de esta manera. Pero hay que entender esto en toda su complejidad físico-social.

Esto no es copiar la forma ni copiar cómo vivían en el siglo XII, es entender el mecanismo que ha dado lugar a la forma actual. Entonces, esto es difícilísimo para los arquitectos, porque no están acostumbrados, se quedan con la forma, hacen una casa de esta forma. No, no es esto. Lo que has de entender es el mecanismo. Entonces cuando tú entiendes el mecanismo arquitectónico que ha hecho que esta forma llegue a ser de esta manera, después haces el proyecto en este sitio sin tirarlo, con tu visión, pero a partir de este mecanismo. Entonces evidentemente lo que harás es aprovechar esto para pasar una calle por aquí o torcer esta calle por acá, abrir esta puerta otra vez, o no se qué.

Tú estás trabajando sobre este mecanismo arquitectónico que está en Barcelona todavía, lo que pasa es que hay muchos siglos que a esto no le han hecho caso, pero existe, y como éste pueden existir veinte diferentes momentos. Entonces con todo esto que armaste tienes la suerte de que todavía haya algo, porque si no hay nada, dices vamos a no inventar nada, pero si todavía está, entonces aprovéchalo como arquitecto, no como abogado o como economista, como arquitecto, lo has de aprovechar. Entonces te das cuenta que hay una serie de proyectos, esto se puede subir una planta, se puede tirar al suelo este trozo y poner aquí una caja de cristal de esta forma, etc. No sé, se puede aprovechar esta forma para expresar el conocimiento arquitectónico que tiene esta forma, pero no para copiarla, ni para copiar lo del siglo doce, ni nada, sino aquí ahora pones un bar, o pones un restaurante de vietnamitas, lo que sea, una escuela, o sea, y pones una serie de cosas. Pero aprovechas toda esta estructura. Magda Saura se indigna cuando después de haber hecho esto se ponen viviendas en hilera, viviendas modernas. ¿Y por qué aquí? Entonces viene un profesor y dice "qué bien, qué bonito, me gusta mucho esto, pero oye! Si hemos hecho esto, claro, pero a mí me gusta mucho esto, pero si no tiene nada que ver, puede estar muy bien pero esto puede estar en cualquier sitio!

Pero en cambio esto no está en ningún otro sitio del mundo, porque sólo en Barcelona ha pasado esto, y aquí hay un palacio gótico que está metido... o sea, sólo ha pasado aquí. Claro, entonces por qué no hacer una cosa también moderna con cristal, con acero, con lo que sea, pero aprovechando esto. Mete esto aquí dentro para forzar la gente a hacer esta interpretación, o sea que es un poco el ejercicio sádico.

La teoría es de que para modificar, has de hacer una cosa despampanante aquí y entonces esto lo modifica, y no modificas nada. En el momento en que tú dices vamos a hacer aquí un Mies, o sea, esto se queda igual, no solamente se queda igual, sino que pones todo el dinero aquí y esto acaba al suelo, porque claro, dicen ¿qué es esto tan raro? Mira esto qué interesante y esto tan raro ¿qué es? Vamos a tirarlo. No es un amor arqueológico, ni un amor al pasado, es un amor al conocimiento arquitectónico que no empezó ahora, ya ha empezado hace mucho tiempo en una ciudad antigua. Si estás en un campo tendrás las rayas del catastro romano, tendrás menos trazas si

estás en un trozo de campo, o si estás en un trozo de Barcelona gótica. Aquí hay mucha más condensación de conocimiento arquitectónico antiguo y en un campo habrá una raya así y otra así, un poco y ya está. O sea, habrá menos cosas pero siempre hay algo, porque no existe ya la selva original cuaternaria. Siempre hay algo de arquitectura, la idea es de que la línea hermenéutica, este mito de lo existente vale la pena aprovecharlo, porque si no lo aprovechas no hay nada más por aprovechar.

¿Qué problemas arquitectónicos tenían al resolver esto? Entonces estos problemas los resolvemos ahora con nuestra arquitectura moderna, pero la calle es la que tiene los mismos problemas que tenía, pasearse, ruido, ver, visión de lado, visión de frente, éstas siguen igual, sino has de tirar toda la calle y hacer otra calle. Lo absurdo es tirar toda la calle, todos los palacios góticos, para después hacer una arquitectura mucho peor y no mover la calle, no tiene mucho sentido. O tirar la calle, hacer la calle en veinte plantas cuando la calle estaba pensada en cuatro, entonces resulta que no entra nunca el sol y se vive fatal, con todo lo moderno que sean los edificios.

O sea, esto es típico de la deformación teórica de un arquitecto, el arquitecto se ha acostumbrado tanto a trabajar en espacios que no tienen arquitectura, que cuando tienen, no sabe qué hacer, es así de claro. O sea, a partir de decir que el arquitecto hace edificios, se destruye el ambiente, esto sale del libro que estaba aquí apuntado: *la educación del arquitecto*. O sea, tanto se ha acostumbrado el arquitecto a perder la educación de hacer la ciudad en un territorio, que ha llegado el momento que cuando hay arquitectura, le molesta. Tendría que estar contentísimo de encontrar arquitectura. En cambio ahora cuando se encuentra arquitectura, encuentra una lástima, que no la puede tirar. Cuando no encuentra nada, el hombre está disfrutando porque no hay nada, no hay arquitectura con la cual deba relacionarse, por lo tanto dice: ¡qué bien, puedo hacer lo que quiero! Pensándose que ésta es una situación excelente; pero esta es una situación donde no hace más que repetir los errores que hacen los otros, los resultados en estos sitios en que no hay nada, tampoco te exigen nada, o sea no se exige.

7. LA ARQUITECTURA Y LAS ETICAS POLÍTICAS DE LA MODERNIDAD

Siempre hay que recordar lo que decía Vitruvio, que la teoría no sirve para hacer mejor los proyectos, sino que sirve para entender lo que estás haciendo, para que la gente entienda lo el arquitecto hace, porque sin teoría, lo que hace el arquitecto, no se puede entender. La gente no entiende por qué el arquitecto hace ese tipo de cosas, o sea que el arquitecto hace una relación que no es tan directa como a veces la gente piensa.

La tesis de doctorado en arquitectura tiene estos mismos problemas: cómo hacer una tesis en arquitectura que tenga un alto nivel cultural y al mismo tiempo sea útil para el arquitecto. Estos dos factores plantean la problemática, creo que es esto lo que hace interesante este tipo de tesis, como hacer posible una teoría de la cultura que sea práctica y, a su vez, culta. Esta es la utopía de todas las profesiones; pero para nosotros esta no es sólo una utopía, sino que es una necesidad.

El arquitecto no puede hacer una teoría que no sea práctica, ni una práctica que no sea teórica, es imposible. Por un lado es una ventaja, porque podemos hacer todo lo que queramos, pero por el otro es un enorme inconveniente, porque puede salir una horrible práctica y una horrible teoría. En la arquitectura abunda mucho más la práctica y la teoría mala que la buena, y esto supone un gran problema para la profesión, que tiene esta lucha constante. Muchas veces el resultado es que se coge cualquier teoría y se utiliza durante cuarenta años como una cosa fantástica, porque no hay nada más; en otro caso esta teoría se anula completamente y a veces la práctica realmente buena es la milésima parte del trabajo del arquitecto. Creo que de lo que se trata es de hacer buena teoría y buena práctica, es la única salida posible. Hacer buena práctica no quiere decir que automáticamente se haga buena reflexión, ni que con una buena reflexión se haga automáticamente bien el proyecto, porque la síntesis que hace el arquitecto en la práctica, es una síntesis de muchísimas teorías, y por esto sale una teoría tan dispersa en la arquitectura. La reflexión arquitectónica, al ser tan dispersa, puede ser que en un caso se pueda aplicar y en otro no. Y aquí estamos todos trabajando, en las escuelas de arquitectura, intentando salir como podemos de esta situación siempre compleja. Cualquier libro de teoría y arquitectura puede servirnos un poco de guía general para moverse en la cultura actual. Hay un estructuralismo, desde las topologías de Levis Strauss, con millares de filosofías o de culturas, sistemas culturales, etc., desde los años 50, 60, 70. La teoría de sistemas culturales es muy antigua, pero todo el desarrollo de un análisis de las culturas, como sistema, se da en los años 50 y 60, como corriente del estructuralismo y de la antropología.

Está por otro lado la fenomenología, que empieza con Aristóteles, pero sigue con Kant, y últimamente con Heidegger, quienes son los protagonistas de la teoría de la cultura. Grandes cantidades de arquitectos han hecho arquitecturas fenomenológicas.

En cambio otros, un estructuralismo más tipológico. Y después la tercera que es la que me interesa más, es la hermenéutica, que también parte de Aristóteles, pero que últimamente tiene a Paul Ricoeur y a Jaques Derrida como figuras centrales.

Bernard Tschumi, entre otra gente, ha recuperado la cuestión de la energía, la función dentro de la arquitectura, la interpretación. No es ni analizar el fenómeno, ni analizar el sistema, sino analizar un texto fuera de contexto, o sea, analizar algo cultural fuera del contexto original, con lo cual ni el fenómeno ni el sistema son como eran. Si te metes dentro del texto, uno que esté fuera de la situación original, no te identificas como en fenomenología, te des-identificas como en el estructuralismo, y acabas entre los dos.

En arquitectura sería la persona que reflexiona sobre la arquitectura, la que analiza la arquitectura como un sistema y como un fenómeno, un poco desde fuera. Esto es lo que es un drama para el arquitecto, pues hay que analizar el fenómeno arquitectónico, visto desde fuera, porque si lo haces sólo desde dentro, te identificas con el fenómeno, sabes qué pasa y repites el fenómeno.

El arquitecto tiene que identificarse con los sistemas arquitectónicos, al mismo tiempo que des-identificarse, cosa que le cuesta mucho. Hay otras profesiones donde esto se hace con más facilidad. Al arquitecto le cuesta porque cualquier esfuerzo que hace el arquitecto para reflexionar sobre lo que está haciendo con el proyecto inmediatamente le da la sensación de que se está alejando. Y, por el otro lado, el hecho de estar dentro del proyecto, sin salir nunca del proyecto propio que está uno haciendo, da en la arquitectura un aislamiento cultural tremebundo. Hay arquitectos que sólo hablan de arquitectura; son los tan obsesionados por la mejor arquitectura, a los extremos de decir "sólo hay un arquitecto que me gusta, y de este arquitecto sólo una obra, de esta obra sólo un aspecto y de este aspecto sólo yo me fío". Entonces, claro, resulta que toda la arquitectura mundial es cómo entiendo aquel aspecto de aquella obra de aquel arquitecto mundial. Esto es lo único que vale en arquitectura, lo demás no vale nada. Es una postura monológica aguda: autista.

Por otro lado, a nivel social, es difícil el no tomar en cuenta esta singularidad tan extraordinaria de la teoría. Eso es lo que identifica cómo veo este aspecto de este gran arquitecto que sólo yo creo que vale la pena en esta obra en específico, y en este trozo, y en este punto de vista. Es reducir, a la vez, todo a un punto monológico, obviamente contra el sentido dialógico. Es un extremo monológico de sólo un punto de vista sobre una obra, sobre un sitio, sólo a partir de mí mismo. Entonces quien se identifica con esto ya no se identifica con la arquitectura.

Hay que darle la vuelta al problema, salirse de la monología, es decir, a partir del punto de vista en esta obra única, que a ti te gusta, y en este aspecto, habrás de ver todos los otros puntos de vista, sin tener que renunciar a tu singularidad.

La contrapartida es la visión del arquitecto que lo ve todo desde este punto de vista tan específico, incluso todo lo de los demás; fuera de este punto considera que ya no es arquitectura, es la única solución que le queda, cuestión que sería completamente patológica. Incluso el que sea tan monológico se descubre ante un cliente, un cliente ve desde un punto de vista, entonces ¿cómo ve otro cliente? ¿se ha de ajustar a la misma postura del arquitecto y del primer cliente?. La arquitectura, por un lado, permite este punto de vista tan extraordinario, pero por otro, la arquitectura pide lo contrario, pide que el arquitecto esté abierto a cualquier sitio nuevo, puede instalarse

en China a construir. Yo he elegido esta línea, porque quizás ésta, en cierta manera, es la suma de las otras.

Por otro lado, a nivel de ciencias sociales, hay un paralelismo con: el empirismo, el idealismo y el interaccionismo. Aquí el empirismo es el estudio de la conducta psicológica, sociológica, que dice que el contexto es el que da la inteligencia. O sea, hay un contexto C y un sujeto S y entonces el contexto marca la inteligencia del sujeto. En cierta manera, según la teoría empirista, el objeto es el que causa la inteligencia del sujeto. El objeto, el medio ambiente social, el medio ambiente físico, etc., es el que impulsa al sujeto a desarrollar su inteligencia. Evidentemente en un extremo del empirismo está el empirismo total, que es este que digo yo, y en el otro extremo hay empirismos más estables. Yo creo que un resto de empirismo es el hecho de decir que la obra de arte no necesita ser explicada, sino que la obra de arte buena, causa una inteligencia en el sujeto, de manera genética. Lo hay en una obra de Picasso: una persona la ve y automáticamente la inteligencia de esta persona sube, aumenta por efecto de la percepción del cuadro, sin ninguna explicación. Yo creo que no, que no aumenta absolutamente nada, pero hay quien opina eso, que la dirección es siempre del contexto al sujeto. Ésta es la dirección inteligente. Por lo tanto si una persona inteligente pone inteligencia en un objeto, otra persona viendo el objeto recibe la inteligencia del otro, sin necesidad que esta persona sepa de Picasso lo que es Picasso, ni del cubismo, ni que tenga una preparación crítica sobre aquella obra concreta. O sea, sin que necesite haber recibido una reflexión. Tenemos el caso del cuadro de Miró, o el cuadro de Picasso. Me explicó un cuadro el profesor Slutzky de Cooper Union, me explicó que el cuadro lo dibujó en 1921, después de aquel otro, que el problema de Picasso era tal y tal, etc., y mientras me explicaba esto, el cuadro me cambió a mi, pero cambió completamente, en mi percepción, el cuadro adquirió otra profundidad e intensidad. Investigó el cuadro, y mientras él investigaba, el cuadro iba cogiendo profundidad. Me giró el cerebro, y mientras iba escuchando, el cuadro empezó a moverse, moverse virtualmente, pero se movía. Él pudo manipular mi cerebro y la reflexión, pero a partir del cuadro. Había un triángulo entre el cuadro, su reflexión y mi cerebro. Y él me estaba explicando en inglés, de manera muy abstracta, en teoría de la pintura. Me explicaba muy detenidamente “mira este triángulo, fíjate en esto, ahora esto, él lo que quería era resolver esto y lo otro...” No me explicaba el cuadro, me explicaba lo que quería resolver Picasso y entonces el cuadro me fue girando y cogió una estructura helicoidal que nunca había visto en los cuadros de Picasso. Por lo tanto, esto es una prueba empírica de que el empirismo es falso. Es falso en este sentido, o sea necesita que esté el objeto, pero necesita una interacción que ya no es genética. Se necesita una cultura para poder hacer una lectura.

Hay casos en que evidentemente esto es cierto. Por ejemplo: en una calle con mucho ruido, la mamá y su hijo de dos años no se pueden hablar, entonces, el niño que vive en una calle con mucho ruido, que entra en la casa y pasea en esta calle, retrasa el aprender a hablar. En ese sentido la relación es empírica, porque claro, sino oye el niño cómo hablan los padres, no aprende a hablar, porque hablar se aprende escuchando cómo los otros hablan. Entonces, si hay mucho ruido de tráfico, el niño tarda en escuchar, tarda en enterarse. Como tarda, en lugar de empezar a hablar a los dos años, habla a los dos y medio o a los tres. Y esto es muy grave para su cerebro. O sea que las estadísticas dicen que a los niños que están en calles con mucho tráfico, les pasa esto. Yo le escribí esto al ayuntamiento y al año siguiente el alcalde aumentó las aceras de calle Aragón y de una serie de calles.

No es que el empirismo o el estructuralismo no hayan dado nada, pero hay un límite para ciertos casos, que son muy precisos. Entonces el idealismo, lo contrario, es decir,

es el sujeto el que tiene conocimiento independientemente de los contextos. Puede ser un idealismo de tipo genético, o sea que los seres llevan ya la inteligencia, las personas nacen ya con un idealismo genial. O puede ser, sencillamente, que se idealiza al sujeto, las ideas del sujeto, hasta tal extremo que el sujeto conoce independientemente de donde está, de qué sociedad, de qué es lo que estudia, etc. Es un poco el individualismo moderno en extremo. La modernidad crea un individuo genial, que se hace a sí mismo y que no depende de ningún contexto. También es falso. Es falso porque tú pones un niño en medio de la selva y nada de idealismo, ni de genio, ni de nada, se convierte en otro mico. O sea que sin medio social y ni físico que apoye no hay un hombre genial.

El idealismo tiene una especie de obsesión por dar al individuo, o a los genes, o a la raza, una importancia tremenda y decir que todo es ciego al contexto social. Si sale un arquitecto interesante en algún sitio es porque hay un arquitecto fantástico y todas las condiciones se relativizan, porque lo importante es este cambio.

Este tipo en otro contexto no hace nada. Esta es una idealización de la situación. En la psicología idealista, el sujeto, en un exceso de *freudialismo* por ejemplo, tiene una estructura emotiva innata que hace que la persona la pongas donde la pongas, se va a desarrollar así de todas maneras. Por eso después se ha visto que no, pero ha habido escuelas importantes, un poco es lo que pasaría con una fenomenología excesiva. El fenómeno no hay quien lo cambie. Evidentemente yo me he apuntado al interaccionismo de Piaget, a la construcción social de la realidad, todas las tendencias *interaccionistas*, *constructivistas*, *neoconstructivistas*, etc. Tendencias que parten de la base de que el conocimiento se genera aquí, en el lenguaje; está en la arquitectura como construcción social de una cultura; no está en la arquitectura como la construcción de un genio arquitecto.

Gaudí es genial por todo lo que sintetiza, toda la cantidad de cosas de una época determinada. Es decir tiene una actitud respecto a una época determinada, y tan importante es para conocer Gaudí, conocer Gaudí como conocer Barcelona hacia el mil novecientos, o sea, el contexto. Para entender el conocimiento de Gaudí hay que conocer el contexto y Gaudí, las dos cosas, y sobre todo hay que entender la interrelación entre las dos cosas.

Es en la interacción entre el sujeto y el contexto que el niño crece, que la mentalidad crece, que la arquitectura crece. Por esto en relación a las escuelas, unas escuelas son dialógicas y las otras no, es para el beneficio de los niños, pues crecen en conocimiento arquitectónico en función de la estructura social de la escuela, no en función de que enseñen arquitectura. O sea que lo importante para enseñar arquitectura en una escuela es que la escuela sea culta. La escuela haga teatro, la escuela haga música, la escuela haga fiestas, etc. Entre edades diferentes, entre niños y niñas, etc. O sea la dialogía del niño, nunca la dialogía mayor-pequeño, profesor-alumno, esta dialogía se enriquece con el teatro y con la música, porque provoca esta dialogía y es esto lo que provoca un espacio culto. Un espacio culto viene de la cultura culta, no viene de la arquitectura culta. O sea una sociedad culta produce espacios cultos, una sociedad inculta produce espacios incultos y esto no tiene que ver con el dinero. Hay escuelas que no son las ricas. En Barcelona hay escuelas que son muy baratas que enseñan muy bien arquitectura y escuelas muy caras que enseñan fatal, porque la arquitectura no es el dinero, sino la forma en que se enseña. La forma en que se enseña la arquitectura, por lo tanto, hacer teatro, niños y niñas a la vez, o sea inventarse el teatro, sobretodo, o sea inventarse el espíritu del

teatro, niños y niñas a la vez, es un ejercicio dialógico fantástico que produce un cambio total en la manera de percibir el espacio, la manera de percibir el espacio se relaciona con el cine, con la literatura, pero eso se aprende y entonces se expresa en la arquitectura, y sale una arquitectura mucho más culta.

¿El conocimiento de dónde viene? Viene de la interacción. No viene solamente de los arquitectos, sino de la interacción entre la tradición en la California de los años 20, y una gran sofisticación paisajista, arquitectónica, estructural, de uso, modernidad, de técnica, etc. Y dio la posibilidad de estas casas, que en lugar de hacerse en Austria o en los países de origen de los arquitectos, curiosamente eligen otro país, pero no, como a veces se interpreta, por que fueran estúpidos los californianos, sino porque había una enorme cultura artística en California en los años 1900-1920. Cultura artística no en las élites; cultura artística en las escuelas públicas y por eso la gente compraba estas casas. O sea que el conocimiento realmente no nace de una persona ni de un contexto, sino de la interacción entre personas, entre textos y contextos, o sea aquí es donde nacen las ideas. Por esto en la arquitectura, más que nunca, todas las teorías de arquitectura han de ver cómo conciernen a esta interacción. Por lo tanto si no hay objetos, ciudades objetos, no hay conocimiento, si no hay personas que interaccionan con estos objetos, tampoco hay conocimiento. El conocimiento arquitectónico tiene que nacer de este interaccionismo, igual que nace la música, que nace el teatro, etc. Sería lógicamente y filosóficamente una aberración pensar que toda la cultura es interaccionista, excepto la arquitectura que no, que ésta es una persona que no le interesa y que no tiene nada que ver con el contexto.

La hipótesis de este curso de doctorado es que lo mismo que pasa con toda la cultura también pasa con la arquitectura, aunque no estén en plena armonía. Pero es que aquí viene el culturizar la arquitectura, es decir que la biología permite, o tendría que permitir, una teoría práctica de la arquitectura y una práctica con una claridad teórica suficiente que exige la práctica, porque hay prácticas que exigen una cosa y hay prácticas que exigen otra. Y aquí sí creo que hay mucho que trabajar, porque hay prácticas arquitectónicas que exigen una teoría última que funcione sobre la mente; en cambio hay otras prácticas, por ejemplo la de la dislocación, la disyunción, la deconstrucción, es una práctica que requiere de una teoría un poco más elevada que lo que se ha hecho.

La cultura de un arquitecto no puede ser elemental. Como ejemplo tenemos a Gheary que ha absorbido una serie de aportaciones culturales del pop americano, de la arquitectura vernacular americana, y demás, sus obras son producto de muchos años de trabajo que hacen posible que un objeto deconstruido muy complejo tenga una calidad cultural.

Cada objeto necesita una cultura diferente. En lugar de decir este objeto tiene una cultura muy sofisticada, por lo tanto es malo, y este objeto tiene una cultura muy simple, y es malo. No, a lo mejor un objeto con una cultura muy simple no quiere decir mala, puede ser un objeto de alto nivel estético. En cambio, otro objeto, para tener ese mismo nivel, necesita de una teoría diferente. En esto la arquitectura ha de tener mucho cuidado porque muchas veces nos pensamos que para hacer un objeto de calidad necesitas leer a Heidegger, cosa que no nos hace falta. En cambio, para otro objeto sí que has de ser muy delicado; si uno quiere imitar a Miralles, por ejemplo, hay que ir con cuidado, porque es muy complicado. Entonces en lugar de decir “mira, esto es malo porque es muy teórico”, no, hay que decir “mira, esto es bueno, sólo si aceptas un planteamiento desde la teoría del proyecto, que es bastante complicada;

en cambio este mismo planteamiento, si lo utilizas en otro arquitecto, no sirve de nada, porque no tiene relación”.

Ha de haber una relación muy estricta en arquitectura entre teoría y práctica a partir del precedente de la dialogía. La dialogía es la relación social a muchos niveles, o sea, la relación intersubjetiva. Es la relación ética, estética, política, científica, en inglés, en alemán, en inglés culto, en inglés no culto. La dialogía es intertextual, intercontextual, intertexto-contextual. La dialogía tiene muchos niveles, entonces estos niveles están relacionados con una arquitectura. En un ejemplo análogo: el cerebro tiene imágenes, ideas, etc., los fisiólogos hablan de la arquitectura del cerebro, no hablamos de las arquitecturas del cerebro; porque sólo tiene una arquitectura, y en cambio tiene muchos niveles dialógicos.

Este es el modelo que tenía Bajtín en el año 1905, o sea un modelo que a la vez había de resolver lo dialógico y lo arquitectural. Por ejemplo, lo fundamental de una arquitectura, es que hay una cosa que soy yo y otra cosa que es el otro, y que somos dos. Si somos dos, toda la dialogía la haríamos de una manera diferente.

La estructura arquitectónica fundamental, decía Bajtín, es que yo estoy aquí y el otro está allá. Esto ya es una diferencia arquitectónica, que sirve para cualquier nivel. Para cualquier nivel, por ejemplo, la tonalidad de Italia: Italia, para ti es una cosa y para nosotros puede ser una cosa muy diferente, o sea, en la misma Italia son cosas muy diferentes, por lo tanto la significación de lo italiano, a nivel dialógico, para mí o para otro, tiene una “arquitectura” diferente, porque si yo voy a Italia y tengo una mala experiencia, tengo una mala connotación de los italianos, otra persona en su memoria tiene una buena connotación. Esto no va en contra de la ciencia, sino todo lo contrario. El hecho que yo tengo una tonalidad diferente de un italiano que el otro, precisamente, esto indica la universalidad de mi tonalidad y la universalidad del otro. El hecho que haya diferencias *interconsonales* no va en contra de la ciencia, sino lo contrario, es la prueba de que la ciencia existe.

Bajtín habla de algo que siempre se adjudica a la teoría moderna. La dialogía no suprime una arquitectura por otro mundo físico. Ni el mundo físico, a la dialogía en el mundo de la arquitectura. La dialogía sería un concentrado de la función, el clima, la historia y la orientación de la forma visual a partir de ciertos textos, que son a su vez niveles dialógicos. Pero eso no es arquitectura. Arquitectura quiere decir una escala, una medida, la construcción de una ciudad concreta, esto tiene la arquitectura, y esta arquitectura está en función, evidentemente, de la arquitectura social de aquel que la construyó, que en consecuencia provoca una variación tremenda.

Esta arquitectura tiene que ver con las dialogías y aquí está el punto fundamental. Si la dialogía no tiene nada que ver con la arquitectura, o sea si no hay relación entre los niveles dialógicos y la integración de la ciudad y su arquitectura, entonces el arquitecto no hace falta, o sea la cultura y el arquitecto se encuentran en profunda desarticulación. Si por ejemplo no hay ninguna relación entre el espacio y el tiempo, entre la arqueología y la historia, entonces la arquitectura tiene gusto a nada, o sea el arquitecto termina haciendo sus casitas por donde sea; o sea, deciden otros, no se sabe quién. Es dramático, cuando no hay ninguna relación entre cultura y espacio.

Bajtín postula que sí hay una relación, y que esa es la relación fundamental, es decir la relación entre espacio y tiempo geográfico y experiencia histórica y social, que es la relación esencial de la cultura occidental. Por lo tanto, la teoría lo que ha de buscar es

la relación. ¿Hay alguna relación entre ciudad y su uso social?, ¿hay alguna relación entre la forma de un edificio y la manera en que se inicia en aquel momento, en aquel siglo, etc.? Si hay alguna relación, entonces funciona esta relación y funciona la dialogía. Si no hay ninguna relación entonces el interaccionismo y la hermenéutica al final terminan en una pura relatividad epistemológica. O sea que cada persona entiende lo que quiere, no hay interacción. Entonces, ¿cómo se construye el conocimiento? Todo vale, cualquier cosa es posible, cualquier dialogía es positiva, cualquier arquitectura nos sirve para la dialogía, o sea si no hay relación aquí, si no hay ética y no hay estética, no podremos comprender el problema.

El movimiento moderno plantea un cambio total de valores, que es positivo y sobre todo es a partir de aquí cuando ya la televisión está en constante cambio. ¿Es a partir de aquí donde encontramos conocimiento adecuado? ¿Qué hay que enseñar en los colegios? ¿Tendrá poca importancia? ¿Se enseña lo que sea? ¿Hay algo sólido para enseñar? Esto es el problema de todas las culturas y sigue existiendo la esperanza de que existe una ética mundial (los derechos del hombre y demás), una ciudad más digna, una ciudad sostenible, pero estas son ideas que están intentando acogerse a algo, a ver si volvemos al hombre, en el fondo, que es un concepto sostenible.

No todo lo físico es socialmente positivo, o sea, que hay una transformación del medio ambiente físico, sostenible y no sostenible. *Sostenible* no es un término físico, es un término sociológico, por lo tanto lo que quiere decir es que hay transformaciones que producen un desgaste constante de la naturaleza y otras que a través de un buen uso social de este cambio no producen ese desgaste, este es un concepto que relaciona dialogía con arquitectura. El concepto de sostenibilidad, según Bajtín, a este nivel filosófico concuerda. Hay que distinguir una serie de cambios en lo físico que no producen sostenibilidad y otros que la producen en función de una cultura y de una estructura sociológica. Es diferente la sostenibilidad para la tribu del norte de África que para Marte, o sea que es diferente el tipo de sociedad. En todo caso la sostenibilidad puede ser defendida en ambos casos: una, en función de la manera en que vive aquella tribu; y otra, en función de la manera que se vive en Marte. Si hay un ejemplo de antisostenibilidad es alimentar corderos con gallina, a las vacas con cordero y al final nosotros, con la vaca. El resultado de esto es una antropofagia, o sea, antes la vaca comía hierba y ahora la vaca come cordero, desechos de cordero procesado, y resulta que el cordero come restos de gallina, siempre los restos; los restos baratos de las gallinas alimentan los corderos, esto es lo antisostenible total, porque lo que han provocado es una antropofagia, o sea, la enfermedad de las vacas *locas*, que se descubrió en una tribu de Nueva Guinea, que era antropófaga, el cerebro lo tenía mal pues era alimentado de cerebro de su especie, así, el cerebro se estropea. Es una cuestión bastante lógica, que no puedes alimentarte de tu propia especie porque esto genera problemas de alta sostenibilidad. El no alimentarse de su propia especie es un mecanismo de autodefensa. Nuestro organismo no puede defenderse de enfermedades que vienen a través del propio organismo. Las tribus que se comían el cerebro de los enemigos, estaban comiendo el propio cerebro, imposible que el propio cerebro se defiendan, porque te estás comiendo lo mismo. Esto se descubrió después, pues ¿quién tenía esta enfermedad?, los antropófagos. La sostenibilidad es imposible en estos casos en que a la propia especie le haces alimentarse con la propia especie; en cambio la vaca cuando se alimentaba de hierba, no hay problema, porque ahí la distancia genética es enorme.

Este tipo de problema antinatural se presenta también cuando se casan entre primos hermanos, presentan trastornos genéticos. Es imposible mantener una limpieza genética en situaciones como la de una familia que se casa entre ella en las tribus de

las islas. El sistema inmunitario necesita distancias para funcionar, pero si recibe algo configurado para una misma estructura genética, no hay manera de defenderlo, o sea, la estructura se defiende de cosas que de las cuales ha podido desarrollar una defensa tras pasar generaciones de mejora. Cuando el organismo acaba teniendo un microbio que eres tú mismo, el organismo se queda completamente paralizado, es muy difícil reaccionar en contra. El sistema inmunitario atacaría al propio organismo. Hay una programación cromosómica muy bien hecha para que nunca se ataque al propio organismo, o sea, se reconozca. Hay que reconocer lo que es propio y lo que es ajeno.

No todos los urbanismos son igualmente tolerantes y sostenibles con la pluralidad cultural. Hay algunos que marginan, por ejemplo, la policía para ricos; es evidentemente un urbanismo que desfavorece a la dialogía social, es un extremismo. Hay otros movimientos sutiles de sacarse de encima a los pobres y ponerlos cada vez en un sitio peor; es un movimiento sutil, pero el mercado tiende espontáneamente a marginar al pobre porque paga menos, esto deberá someterse a medidas correctoras.

Gracias a los ricos Le Corbusier y Mies han podido hacer cosas espléndidas, no se trata de atacar esto, sino de ser consciente de que a escala pequeña es evidente que se pueden hacer experimentos con gente rica, muy interesantes. A escala mayor esto provoca inmediatamente otro tipo de problemas como en el trabajo de Le Corbusier, Mies, etc. La escala aquí es muy importante.

Son muy complejas este tipo de relaciones entre dialogía y arquitectura, no es lo mismo a escala pequeña que a escala grande; en el interaccionismo, todos los libros del orden social, sean psicológicos o sociológicos, están relacionados con la dialogía. Todo lo que es hermenéutica está relacionado con la dialogía. Hay mucha relación entre Bajtín y Heidegger, no son compartimentos estancos.

Las últimas tesis sobre Alvaro Siza y Alvar Aalto, se ve que son ensayos sobre análisis dialógico. Y por lo tanto son ensayos en los cuales mucha sofisticación de forma visual se va relacionando con una sofisticación del uso social, este trabajo es muy difícil y largo. No solamente analizar el objeto como una forma empírica de calidad sino también el contexto y la intencionalidad sociológica que Alvar Aalto escribía al mismo tiempo sobre su objeto; y entonces en lugar de decir que todo lo que escribió Alvar Aalto es nada y sólo hay que mirar el objeto. Yo digo lo contrario, que hay una dialogía entre el objeto y lo que escribía, y que esta dialogía entre el quehacer y la arquitectura, es el conocimiento de la arquitectura. Si se tomaba la molestia Alvar Aalto cada vez que hacía un pequeño edificio en los años 20, 25, de escribir algunos artículos sobre el hombre, la intencionalidad y el espacio finlandés, no lo hacía para perder el tiempo, sino lo hacía para que la gente viese más claramente el origen de su estética. Él está haciendo una renovación estética y da su opinión sobre esto. Es decir, la gente que opine lo que quiera, pero yo hago esto por estas razones. Se toma la molestia en muchos artículos producidos a los 25 años, 26, 27, y siempre que hacía un pequeño edificio escribía dos o tres artículos de autoreflexión. Esta tesis¹, por ejemplo, recoge estos artículos, no como algo superficial, sino como algo importante a la arquitectura, lo cual quiere decir que la dialogía puede coger la arquitectura o la escritura, puede coger muchas cosas y relacionarlos para una arquitectura de fondo, más potente. La idea es que el arquitecto que diseña bien también pueda pensar bien, y no con la idea de que siempre el arquitecto como es práctico, tiene que ser inculto. Pero que no hay

¹ Se refiere a la tesis doctoral de Luis Ángel Domínguez. *Arquitectonics 6*. Edicions UPC. Barcelona, 2003.

por qué. Hay médicos que saben mucho de música. El arquitecto puede también ver que las obras de Alvar Aalto tienen una clarísima innovación plástica con respecto a muchas artes modernas, etc.; además resulta que Alvar Aalto le ha dado una significación social muy específica, no cualquiera, muy específica, que cuando ves el nivel social, el nivel artístico, la relación con la naturaleza, todo esto junto, todos estos niveles juntos producen esta arquitectura. La arquitectura no viene solo del nivel visual, viene del visual, del escrito.

Con Alvaro Siza pasa igual: la plasticidad, el realismo, la construcción, son niveles diferentes de una situación social compleja, cultural, de Siza en Portugal, o de Alvar Aalto en Finlandia, se produce un concierto texto-contextual y entonces al comparar estos niveles se valoriza la dialogía.

Tal vez se pueda pensar que en esta arquitectura lo importante es la situación de los pilares aunque después resulta que a partir de una dialogía esto no es importante, más importante es otra cosa, lo que uno ve a primera vista, o a lo mejor no lo es. Hay que analizar con mucho cuidado el objeto arquitectónico para saber qué es lo importante en aquel objeto. Lo que decía con respecto a Picasso: "mira qué composición más bonita de verde y rojo" y después me lo explican y resulta que no era lo importante, la composición de verde y rojo, sino la distancia vertical entre el cuadrado y el rectángulo pasado por el negro, o sea una estructura del cuadro diferente a como yo lo he visto; en cambio, visualmente yo vi una estructura, y todo mundo ve esto, pero no es lo más importante del cuadro, lo más importante es esta otra cosa. La reflexión ha de servir para ver lo importante del objeto, o sea la dialogía ha de servir.

La complejidad dialógica si no sirve para que el objeto se vea mejor entonces no sirve para nada. Si no se entiende mejor el objeto en la ciudad después de hacer la tesis doctoral, entonces, ¿para qué sirve? La teoría sólo sirve si al final uno dice ahora entiendo mucho mejor esta forma arquitectónica. Al decir que la forma ya se ve sin ninguna reflexión, es lo que hay que criticar, porque la forma no se ve así. No solamente no se ve sin reflexión, sino que cuando cambia la reflexión cambia la forma. Por lo tanto no es indiferente la reflexión en la construcción de la forma, tema que es lo que aquí se está tratando, la hermenéutica.

El texto hay que entenderlo, e interpretarlo a partir de una situación de contexto, aunque esté en una situación diferente que el interaccionismo. Hay que entender que el conocimiento está en el proceso de interacción, con las personas y con los contextos. Cuando se enriquece el proceso dialógico, se enriquece la arquitectura y la profesión de la arquitectura.

Un ejemplo muy claro del que habla Ricoeur es sobre Bajtín, una analogía a la obra polifónica de Dostoievski que a diferencia de la obra de todos los anteriores que era monológica, presentaba esta polifonía. Según Bajtín y Ricoeur, en un sentido muy preciso, en las novelas, las literaturas de Tolstoi y de todos los anteriores hay un solo narrador, o sea hay un narrador que se relaciona con diferentes personajes, pero siempre hay una persona única. En el caso de Dostoievski hay varios narradores que se relacionan simultáneamente con varios personajes, Dostoievski no escribe, se desdobra en varios narradores y estos varios narradores se relacionan con varios personajes, lo cual da una lectura mucho más complicada. No te puedes identificar con un narrador que te explica una historia, sino que te tienes que identificar con varios narradores que te explican varias historias que están entrelazadas y, además,

un narrador respecto a un personaje puede tener una actitud completamente diferente a la actitud de otro narrador con respecto a este personaje, con lo cual la relación *punto de vista del narrador/ punto de vista del personaje* se complica y es polifónica. Por esto Bajtín tiene un libro de quinientas páginas explicando por qué es polifónica. Ricoeur considera esto de interés artístico en el sentido de que no por ser polifónico es menos arquitectónico. No hay peor composición en la novela por ser polifónica, ¿Es peor la novela del Dostoievski por ser polifónica que otra que sólo tiene un punto de vista?. No es verdad, tu puedes tener una sinfonía polifónica. Tu polifonía de voces puede ser como una arquitectura fantástica; puede tener un sentido global único, muy interesante, a pesar de ser polifónico o gracias a ser polifónico, que es la idea de Bajtín. O sea que la idea de Bajtín es que Dostoievski es polifónico y no abunda la literatura polifónica; y precisamente por esto es mucho más universal, mucho más, arquitecturalmente, interesante, que otros monológicos, que son menos interesantes, porque ofrecen un solo punto de vista en la narración; y la composición de la novela en Dostoievski es mucho más rica y mucho más compleja. A partir de aquí Bajtín define otras obras polifónicas. Pero la idea es que antes de Dostoievski no, y lo mismo en otros cambios históricos. La novela ha cambiado muchas veces, teniendo cambios fundamentales en diferentes épocas. Pero él lo que quiere es ver cómo hay relación entre dialogía y arquitectura; en la historia de la novela, la dialogía de la novela, en este caso se pueden detectar cambios fundamentales, cambios que no son solamente cambios del personaje, cambios en la manera de la novela, cambios del género novelístico, innovaciones, como innovaciones en la arquitectura, innovaciones fundamentales y otras innovaciones que son más accesorias. Hay innovaciones como Le Corbusier o Mies o Wright. Hay innovaciones no sólo de un estilo, sino innovaciones de la manera de hacer arquitectura, que son más fundamentales. En la arquitectura de Miralles, yo creo que son cambios no sólo accidentales, sino que son cambios de manera de proyectar. A partir de la manera de proyectar de Miralles se puede producir mucha otra gente que utilice esta manera propia, que no es la misma que se utiliza comúnmente.

El concepto de dialogía permite afinar en la crítica y afinar en el conocimiento de la arquitectura y la cultura. También las tres figuraciones de Paul Ricoeur: *prefiguración / configuración / refiguración*. Hermenéuticamente e interaccionalmente a partir de aquí sale el diseño: *prefiguración* es el proyecto, el territorio es la *configuración*, y el uso es la *refiguración*. En el caso de la literatura, el uso es la lectura. La *refiguración* se produce a partir de leer. En el momento que se lee, dice Ricoeur, el mundo del texto, de la *configuración*, y el mundo del lector, que es el mundo de la historia, se ponen en relación a partir de la lectura. Tú lees un libro y pones el texto escrito en relación con tu experiencia como lector.

El mundo de la lectura está en un mundo de *refiguración* y hace de puente con el de la *configuración*. Pero entonces él dice, el mundo de la *configuración*, de hecho, es el mundo de la composición, o sea el texto compuesto o el edificio, la ciudad, la composición de la ciudad. Es muy curiosa la relación composición del libro-composición de la ciudad, esto es *configuración*. En la composición del edificio, el punto más importante es el punto de vista. El punto de vista con el que el narrador ve la realidad, ve el personaje y esto es exactamente igual en la arquitectura. Es el punto de vista bajo el cual nosotros construimos la forma, de modo que se vea de una manera determinada. O sea que el punto de vista, no el punto de vista en el sentido barroco de tener una cosa en el fondo, es un punto de vista que permite la existencia de otros. El punto de vista, más general, filosóficamente hablando, sería el punto de vista de Alvar Aalto o de Le Corbusier, que expresa en su arquitectura, como él ve y

proyecta en el territorio, cómo proyecta la construcción. Esos son los puntos de vista que configuran el edificio.

Paul Ricoeur menciona otro aspecto de la dialogía, que a su vez es uno de los criterios dialógicos de Bajtín, y es que hay otro punto, que es la voz, no desde donde se ve la realidad y desde donde se ve el personaje, sino quien habla; si es el rey, si es el pobre, el rico, ¿quién es el que habla?, ¿en quién pone la voz el narrador? Es muy diferente poner la voz en una persona de origen árabe, que ponerla en un personaje judío. ¿Quién habla? El quien habla pertenece también al mundo de la *refiguración*, o sea, cómo se compone con voces. Como Dostoievski que compone diferentes puntos de vista para diferentes voces y si el resultado de esto es una *configuración*, es un texto configurado o es un *poti-poti*.

Pensar que este problema hermenéutico es muy complicado, pero en arquitectura lo tenemos igual. Pensar que una ciudad ha de tener una configuración, ha de tener una relación entre puntos de vistas, personas, o ha de ser Miami Beach, donde no ha de haber ninguna relación entre los puntos de vista, las personas, no ha de tener un espacio público central, ornamental, o sea con un orden público-privado. No es igual, a que si todo es público, todo es privado, todo es mahometano o todo es judío, todo es igual, todo es rico, todo es pobre, o sea una impersonalidad y al mismo tiempo una falta de identidad. El hecho de que una novela no tenga un argumento o tenga muchos sin relaciones entre ellos, al final se llega a una falta de configuración, a una falta de identidad absoluta en la novela, no sabes si esto es una novela o veinte novelas. No sabes si es una novela o varios cuentos. No sabes si los varios cuentos están relacionados en una polifonía o no.

Bajtín defiende que hay la posibilidad de una composición polifónica con identidad, una narrativa polifónica. No es verdad que la polifonía excluya la narratividad. Lo digo porque esto es un tema ahora en arquitectura muy discutible. Estos temas parecen muy alejados pero no lo son tanto. Por ejemplo el tema de que el individuo actual tiene muchas identidades, yo soy medio colombiano, medio español, medio cubano, etc., yo estoy aquí pero luego vuelvo a mi país. Entonces esto crea una variedad, esto disuelve la identidad, la identidad de los grupos, etc. Por lo tanto no existe la necesidad de identificar espacios y de dar alguna cultura identificaría a los espacios, o sea que los espacios aquí pueden ser igual que los de Bélgica, a los de la China, porque en el fondo la gente es un suma de identidades, yo me hago mi identidad a partir de veinte identidades, no necesito que el contexto tenga identidad. Lo polifónico se disuelve incluso en asinfónico, o sea que ya estamos aquí en una identidad moderna en que nadie es hereditario de nada. Esto es un debate muy importante en arquitectura, porque hay los dos lados, pues al haber una complejidad de escalas, equilibrada, o sea que hay una estética de la gran escala y una estética de los espacios modernos y otro que dice que no, que hay una estética de este y de aquel objeto. Hay una fragmentación de identidad, y una destrucción de identidad al final. Nada tiene identidad porque nada tiene contexto. Este es un debate complejo que está muy poco resuelto, porque es el problema de la globalización y de la localidad. En el extremo un mundo globalizado es un mundo sin dialogías ni monologías ni nada, es un mundo donde todo es igual, en el cual por un lado existe la monología mundial pero, por otro lado, existe la indiferencia de la situación. Sencillamente hay unos sistemas que van mundializándose y lo local desaparece.

En cambio, lo que está pasando es que está renaciendo lo local. Cuanto más se globaliza, la idea sería que tendremos menos problemas para ponernos en cualquier

sitio, o sea, si vendemos hamburguesas, vendemos hamburguesas en todos los sitios y contra más *burgers* haya, más se juntará la gente a comerlas y es el mismo *burger* en todos los sitios. Resulta que no. Que contra más *burgers*, los del pueblo aquel no quieren ni hablar esto, sino que quieren lo otro. Ahora hay que hacer un *burger* especial en cada sitio, si no, no se vende nada, además las medidas sanitarias en cada sitio son diferentes y ha de haber alguien hablando de que nadie coma porque ha de ser *vaca loca* seguro, coges el mal de inmediato porque ponen el cerebro y no está controlado de quién y de dónde vienen la vacas. Pero es que antes de esto ya tenías que hacer un *burger* polaco, un *burger* ruso, porque si no nadie compraba nada. Por un lado, todo mundo come en McDonalds, pero por el otro lado hay un crecimiento de una exigencia, que les ha obligado a ir multiplicando los costos y al final resulta que ya no es global. Esto ya ha pasado en Norteamérica con otras cosas. O sea que al final cada venta de lo mismo era diferente: la patata de aquí no es lo mismo que la patata de allá, aunque todo el mundo tenga patatas, y la gente ya no come patata aquí sino es aquella patata que es de aquí. El proceso es mucho más complejo, porque la dialogía produce una complejidad que a primera vista parece que no existe, pero después existe.

Al nivel de arquitectura, de una manera mucho más prolifera, si se quiere, también hay este proceso. No hay que pensar que porque todo mundo tiene varias identidades, o sea que tenemos identidades polifónicas, tenemos historias polifónicas, entonces ya no hay composición monológica. Hay un problema que están enfrentando no sólo los arquitectos, uno terriblemente complejo, la deconstrucción es muy compleja. Pero por otro lado, lo que se ve es que lo que sale no es un *poti-poti* cualquiera, porque la gente no quiere vivir en una situación caótica de estas, la gente no quiere salir de la calle, no quiere vivir en un sitio completamente desestructurado por el que no se pueda andar, que no se pueda ir a jugar a ningún sitio, que en el sitio que vas a jugar no haya ninguna identidad social, local. La gente quiere un sitio donde el niño va a jugar y juega con los niños de la escuela. Sigue habiendo, al contrario, un crecimiento enorme de una autodefensa local y lo que sale es un nuevo local y un nuevo global, cada vez. Se unifica lo global y se unifica lo local. Hay una reconstrucción constante de la identidad, se reconstituye cada día. Es un polifónico nuevo cada día, pero no quiere decir que no haya identificación, que se haya perdido todo el control. Si se ha perdido todo el control entonces las patologías surgen, como la esquizofrenia, hay problemas, personales, locales, de violencia, guerra, etc. Si en una forma antigua se mezclan las culturas y se vive en paz es porque se ha creado una identidad. No hay un barrio en París, no hay ningún sitio sin problemas, seguro que ahí no hay identidad de barrio. Si no hay identidad de barrio se matan, se asesinan por la calle. En el momento que hay una convivencia es porque hay una identidad. Y esta convivencia no sale sola, sino que sale porque ha habido algún conocimiento dialógico. Si se rompe esta relación entre arquitectura del barrio y dialogía del barrio, crea problemas, a base de irlo transformando sin tomar las necesarias precauciones ni físicas ni materiales han provocado el problema. Ahora se ha desestructurado y se ha de volver a estructurar la identidad entre dialogía y arquitectura que no es fácil, o sea, requiere trabajo de años, como quien tiene memoria de que tuvo problemas con aquel, que ese roba. Entonces sacar esta memoria cuesta y no es inmediata. Dirían "ahora tenemos la policía estamos mejor". Solucionar el problema a base de establecer reglas de uso de los espacios públicos y reglas de uso de los espacios privados, eliminaría los problemas. Hay que solucionar los problemas a partir de una identidad mixta, una polifonía de identidades que se adecue a la arquitectura, que se adecue a la vida social.

En Barcelona, han sido, en parte, un fracaso los espacios públicos, la vivienda, pese a los comercios, porque no ha habido ningún esfuerzo por encontrar una identidad

diferente. Las identidades son diferentes, chocan y entonces se molestan; después, entra el vandalismo y el robo. Si no hubiese esta situación, a la que entra una persona que no se identifica ya la detectan enseguida y ya está. Lo que pasa en los pueblos, porque ya detectan enseguida el que se sale de la identidad y no es fácil actuar de manera anti-identitaria. En cambio, en una situación de baja identidad es más fácil que roben. No por el hecho de decir que cada uno somos un invento identitario, en estos momentos, polifónico y variado, quiere decir que ha desaparecido el problema de conseguir una convivencia, de conseguir una arquitectura, porque el problema sigue igual. La gracia está, según Paul Ricoeur, no pensar en la manera de solucionarlo en el siglo XII, sino pensar cómo solucionar. Pero después es diferente. En Jyvaskila, un pueblecito en el que nació Alvar Aalto, muy frío, un pueblo muy pequeño, donde ahora hay fábricas, el lago sigue igual y la casa de Alvar Aalto también, pero ya es una zona industrial y muy fea, excepto lo que ha hecho Alvar Aalto, el edificio de la universidad y unos edificios preciosos, que es lo único que vale la pena, lo demás no vale nada, el alcalde actual es una persona de nueva identidad polifónica, está muy cerca de ser polifónico por todos lados, o sea muy cerca de Bajtín. La política que hace es sumamente interesante, hace asambleas con representantes de todas las fuerzas sociales, sin partidos políticos ni nada. Cada vez que plantea una asamblea con los habitantes, los padres, los maestros, los que cortan la madera, todos, los pone en un cine y los pone a discutir sobre la política, sobre el consejo, es un finlandés joven y me pareció muy interesante su visión de una especie de neomunicipalismo anarquista, completamente asambleario. El gran problema que había era que los jóvenes de catorce años se emborrachaban frecuentemente, porque no tienen nada que hacer y por el frío tan severo. Los padres trabajan, hay una presión económica tremenda en Finlandia ya que han tenido problemas económicos; entonces todo el mundo se mata trabajando y de los niños, en consecuencia, nadie se ocupa.

Es un problema así que vamos a hablar, para ver qué hacer. Esto es una nueva identidad. A pesar del cambio tremendo que ha tenido este pueblo, no por esto quiere decir que ya no hay política, no hay social, no hay cultura. Todo el mundo trabajando, qué pasa, que los niños hasta los dieciséis no pueden coger un coche; por lo demás coger un coche allá, o una moto, es imposible, por el hielo, que hay todo el año. En moto no puedes ir, tienes que ir en un coche y con clavos. O sea que hasta los dieciséis los niños no pueden moverse y los padres van todos en coche, de aquí para allá. No hay estructura arquitectónica, se ha roto la estructura entre la arquitectura y la dialogía porque hay un nivel macro multicultural en un clima muy difícil. Total que la familia desaparece como tal identidad de convivencia y por eso existe el problema.

El alcalde no se lo ha tomado como “vamos a traer a los frailes y las monjas aquí para que les enseñen religión”; se lo ha tomado en sentido moderno, y pueden salir cosas muy interesantes. Una cosa muy interesante es el calentamiento de las zonas públicas. Las calientan por abajo, pues claro, sino no hay quien esté fuera. Lo más importante es la calefacción de los espacios públicos. Ya hay centros comerciales sociales que han hecho esto, ya son diferentes, está caliente el suelo y todo el mundo se sienta en el suelo. Es común, por lo tanto, que todos los niños, y todos los adolescentes y toda la gente joven esté en este plan, claro, porque es el único sitio que está caliente, al aire libre. Hay todo un cambio importantísimo de la actividad social, porque esto antes era imposible. Esta es una instalación que hace cinco años que está en marcha y que están copiando en diferentes sitios. O sea calentar por debajo del piso, en Finlandia, es un cambio muy importante en la vida social.

La narrativa se cambia no sólo por aspectos sociales, sino incluso por aspectos fenomenológicos como éste, que cambian fundamentalmente todo: hay que poner

actividades al aire libre, hay que poner actividades para los niños en estos espacios y sino se emborrachan. Esto lleva a una modificación de la cultura, pero no pensando siempre en el pasado, sino pensando en aprovechar la cultura del pasado. Entonces hay que proyectar una dialogía y una arquitectura diferente. No es que se defienda con esta tesis la cuestión de la historia. Lo que pasa es que hay que entender la interacción, o sea, no hay que entender sólo el contexto técnico o los sujetos históricos. *Hay que entender la interacción como un puente de conocimiento y es para esto que es interesante la historia, para estudiar la interacción.*

Por lo tanto el problema no es la modernidad ni la mala modernidad. En todas las épocas se ha hecho bien o se ha hecho mal. La inteligencia de la arquitectura viene de la interconexión y de la interacción entre lo social y lo físico, y si estudia algo histórico es para ver la manera de entender el proceso. Que si lo que haces es destruir el proceso, aunque sea con un edificio supermoderno, el problema no se resuelve.