

Josep Muntanola Thornberg, ed.

Intriga, inteligibilidad e intertextualidad en arquitectura

Khôra 16

Editor: Josep Muntañola Thornberg
Colaboradores: Angélica Álvarez
Rolando González
María Gómez

Primera edición: Junio 2004
Diseño de la cubierta: Edicions UPC

© Los autores, 2004

© Edicions UPC, 2004
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

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

Depósito legal: B-19.715-2004
ISBN: 84-8301-746-6

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	9
Josep María Muntañola Thornberg	
PRIMERA PARTE	11
Reflexiones sobre la interdependencia entre estética, ética y ciencia en arquitectura	
Discurso sobre las interacciones entre poética y felicidad	13
Ronan Bolaños Linares	
Espacio y fiesta.....	17
Kenia Cristiana de Lima Alencar	
Poesía y arquitectura. Hacia un enriquecimiento de la arquitectura.....	23
Rocío Hernández Larriba	
Interdependencia y autonomía de los factores estéticos, políticos y principios de la arquitectura.....	31
Sergio Martínez Ramírez	
Interdependència i autonomia en les dimensions estètiques i polítiques en l'arquitectura. Una visió de la distancia.....	37
Marc Zaballa i Camprubí	
Interdependencia y autonomía entre las dimensiones estéticas, éticas y científicas de la arquitectura.....	41
Lucía Villanueva Salazar	
SEGUNDA PARTE	47
Intriga, inteligibilidad e intertextualidad en arquitectura	
Museo Judío de Berlín.....	49
Juan Correal	
La plaza de los fueros en Vitoria Gasteiz. Eduardo Chillida y Luis Peña Ganchegui	57
Mauricio Cortés Sierra	
El sueño de un indiano: el parque del Mollet de Enric Miralles Moya	71
Maritza García Padilla	
Por los senderos del bosque. Análisis dialógico de la escuela hogar de Morella, de Miralles-Pinós.....	89
Santiago Hoses	
Variaciones sobre el paisaje. Reencontrando la identidad del Khras esloveno	105
Urša Komac	

Biblioteca pública Vila de Gracia de Barcelona, del arquitecto Josep Llinàs	125
Alfredo Lériða	
Notes sobre la relació entre F. Ll. Wright i el Japó	145
Xavier Ortiz Salazar	
Parque Diagonal Mar de Enric Miralles Moya.....	153
María Gabriela Rivera Rivero	

Introducción

Josep María Muntañola Thornberg

De nuevo la serie Khora agrupa los mejores trabajos de un intenso curso de doctorado centrado en la estructura de la configuración arquitectónica, siguiendo la genial introducción filosófica del francés Paul Ricoeur quien en su avanzada edad, está demostrando una enorme capacidad de definición de difíciles problemas filosóficos como el de la significación cultural del espacio construido, o arquitectura¹.

Estos ejercicios de estudiantes de doctorado luchan por aclarar en qué sentido un edificio es “inteligible”, cómo el espacio participa así de la cultura humana.

No hay duda de que en el esquema que propone Paul Ricoeur entre la intriga, la inteligibilidad y la intertextualidad (o distintos usos, refiguraciones o “lecturas”) está la clave de la comprensión de la significación de la configuración espacial en arquitectura y urbanismo. Configuración “inteligible” que permite el paso de la intriga al “lector” (usuario, crítico, espectador o simplemente habitante del lugar), al “hombre de la calle”, en boca de Alvar Aalto².

Los componentes estéticos, políticos y cognitivos de esta “inteligibilidad” de la obra arquitectónica construida es lo que hay que evidenciar ahora con rigor y con inteligencia, porque no se trata, como demuestran estos ejercicios, de un puro ejercicio de descripción geométrica, sino de dilucidar cómo la obra es capaz de dar soporte simultáneamente a una poética, a una ética y a una epistemología, o, al menos, de intentarlo.

¹ Ver los últimos escritos en *Arquitectónicas 4: arquitectura y hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC, 2005.

² Ver Domínguez, J. A. (2003). *Arquitectónicas 6: Alvar Aalto. Una arquitectura dialógica*. Barcelona: Edicions UPC.

Primera parte

Reflexiones sobre la interdependencia entre estética, ética y ciencia en arquitectura

Discurso sobre las interacciones entre poética y felicidad

Ronan Bolaños Linares

*...el centro fundamental de la poética de la arquitectura, es decir la composición correcta de los elementos constructivos con el fin de constituir un espacio vivo...Además, las enormes posibilidades tecnológicas deben articularse con una complejidad, cada día mayor, de las exigencias culturales si de verdad queremos generar una cualidad poética.
Muntañola, J. Topogénesis IV.*

Mi inquietud al incluir en este análisis dialógico la felicidad, surge de este texto, que intuye la esencia de la poética como una cualidad positiva. Donde se menciona ‘la composición correcta de los elementos’, establece que la poética debe seguir cierto número de normas de consenso, ciertos criterios de aceptación común para establecerse dentro de los parámetros de lo que es correcto.

Encuentro que la poética, de acuerdo con esta reflexión, tiende hacia lo agradable, lo provechoso, lo satisfactorio, y de algún modo se presenta como un mecanismo para la obtención de la felicidad, fin último del pensamiento de muchas culturas.

En lo agradable, se experimenta placer, que es un elemento inseparable de la felicidad. En lo satisfactorio, por medio de un proceso de realización se cumple con expectativas que conducen a la felicidad, y en lo provechoso se vislumbra la satisfacción consecuente.

La poética la podemos entender como el polo opuesto a la retórica dentro del eje estético, y la felicidad es el nodo de entrecruzamiento de los tres ejes, del eje ético, estético y científico, en el modelo topogenético de análisis. En este punto de convergencia, se edifica el equilibrio que devendrá en felicidad no sin antes haber sido violentado, pues es este equilibrio el punto de referencia terminal de un proceso que, cuando se mantiene demasiado tiempo estable, se convierte primero en tranquilidad y luego en normalidad, e incluso en estancamiento y monotonía.

Es decir, cuando el diseño toma una ruta hacia las polarizaciones topogenéticas y finalmente llega al equilibrio, se llega a la felicidad y, cuando la felicidad empieza por olvidarse y lentamente desvanecerse, entra la tranquilidad, donde finalmente podrá regresar a un proceso de opciones, que determinará en qué momento vendrá nuevamente el equilibrio.

Tratar ambos conceptos, poética y felicidad, dentro de un mismo marco tiene como intención no equipararlos dentro de un mismo plano teórico o filosófico, sino buscar cuál es la relación que existe entre ambos, para saber cómo uno provoca al otro, cuál es el que genera a cuál, si es que esto sucede, y de qué manera podremos clasificarlos o insertarlos dentro de un mismo mundo de ideas.

Encuentro que la felicidad es el resultado de la producción poética, o de que el fin que establece se alcanza. Es la culminación de un proceso creativo que cumple con las metas esperadas y que, por tanto, genera este sentimiento de satisfacción. Es también la ausencia de errores o carencias en el diseño, se presenta con un estado que generalmente procede a un clímax, y se manifiesta por lo general con un gesto sonriente cuando adquiere su mínima expresión.

También la necesidad de poética puede, inversamente, ser la provocadora de un estado anímico de felicidad; esto indica la necesidad que el humano tiene por experimentar satisfacción. Esta necesidad, en el caso del diseño, provoca en el individuo la búsqueda de la felicidad por medio de la producción creativa como proceso de realización completa. Es este proceso el incentivo mental, o sea la inspiración, la idea, la poética, el reflejo de la idea en el objeto. La felicidad es la asimilación de esta idea en este objeto, culminando una manifestación subjetiva emocional como expresión interactiva entre idea-objeto-sujeto.

Poética y felicidad se relacionan, dentro del proceso de diseño, al poder cumplir con los requerimientos de un proyecto específico y provocan, como en cualquier proceso humano con expectativas por satisfacer mediante el esfuerzo, felicidad.

Este elemento que cataliza la relación de ambos conceptos en un nivel físico es el esfuerzo, pieza clave para el estado y grado de felicidad que se pueda alcanzar con la poética dentro de la arquitectura. Esta capacidad de poder resolver las tres catástrofes aristotélicas de la doble forma, la doble función y el elemento convencional, provocan el seguro advenimiento de la felicidad como totalización de ese eje creativo particular.

Puede ser un proceso creativo que, desde el inicio hasta el fin, se encuentre subordinado a un proceso creativo mayor, y éste, a su vez, dependiendo de si la proporción en la que se completan estas pequeñas porciones es mayor a la que no, provocará que en la culminación de este proceso mayor se experimente una sensación superior de felicidad. Puesto que la felicidad podrá ser acumulativa, pero con un efecto decreciente, que seguramente está producido por el tiempo que transcurre durante el proceso de la recepción de estas pequeñas cantidades de felicidad. Hay que puntualizar que la felicidad se disipa con el paso del tiempo, pues el equilibrio que requiere se descompone con las circunstancias que aquejan a cada individuo. En caso contrario a la prevalencia de la mayoría de estas pequeñas cantidades de felicidad, sobreviene la contraparte de la felicidad que es la frustración, opresora definitiva y tajante de la poética.

La frustración ocurre cuando el ya mencionado proceso de totalización no se alcanza debido a cualquier circunstancia que lo desvíe de la ruta, del objetivo, o que simplemente desista por cualquier razón.

La felicidad es codiciada y la frustración repudiada, en la búsqueda de la primera. La seguridad juega un papel muy importante, va a ser la que determine la decisión por comenzar cualquier proceso. Es decir, este inicio de proceso va a estar determinado por la seguridad de que existen más posibilidades de alcanzar el éxito que el fracaso.

Conforme al transcurso de la vida, la frustración se va reduciendo al mismo tiempo que el atrevimiento disminuye y en la medida en que la experiencia aumenta.

Supongamos tres etapas de carácter generacional en el ser humano, las llamadas *edades*. Comenzando con la infantil-juvenil, seguida de la adultez o periodo en el que se reproduce el ser humano, donde se espera que ya hayan tenido hijos, seres de primera edad, provocando que trasciendan a otra etapa. Y por último la tercera edad, periodo en el que se espera que los hijos desplacen a las personas de segunda edad a una tercera pues los hijos entran en la etapa donde se espera sean de segunda edad.

En la primera etapa se agudiza el atrevimiento, se explora todo, se busca mucho y se encuentra poco, la frustración es muy frecuente pero poco determinante, y predomina la felicidad producida por la exposición constante al conocimiento, felicidad gracias a la ingenuidad.

En la segunda etapa, el atrevimiento disminuye, la frustración está presente y, en la misma medida que la experiencia lo permite, la felicidad producto de la ingenuidad está condicionada. En esta etapa se busca esta felicidad, que ya no llega tan fácilmente.

Tercera etapa: el atrevimiento disminuye al mínimo, la frustración ahora también es mínima y la experiencia enorme, pero la felicidad por ingenuidad prácticamente nula.

Con la edad, tanto debe evolucionar el individuo como ajustarse el concepto de felicidad, puesto que existe esta creciente disminución del sentido acumulativo de un mismo tipo de felicidad. Como ejemplo, el caso expuesto de la felicidad por ingenuidad, la que se produce gracias a la sorpresa, gracias a la exposición de conocimiento nuevo.

Aristóteles habla sobre la verdadera felicidad como producto de hacer el bien. Significa que uno conscientemente genera actos responsables que coincidan con la satisfacción de demandas propias y ajenas.

Aristóteles establece que la verdadera felicidad es hacer el bien, así mismo puede existir una falsa felicidad que haga el mal, pues existe también el placer y la satisfacción corruptos, es el sentido negativo de la felicidad. Puede haber felicidad en el mal, que no se adecúa al diseño ni a la creatividad por la falta de consenso con una sociedad. Existe esta felicidad desgraciada y amarga que es egoísta y destructiva, producto de un placer de connotación negativa. Es la antítesis de la poética, es partícipe del mecanismo de la destrucción.

Por otro lado, Schopenhauer, el llamado *filósofo del pesimismo*, maneja una postura con acercamiento negativo a la felicidad, no acepta de manera explícita que la intención de su “filosofía verdadera” es la de elaborar una guía para tener una vida con los mínimos dolores posibles, ya que acepta el sufrimiento como algo intrínseco a la existencia, y para reponer de esta manera la felicidad.

Postura que retoma la religión cristiana al exponer la vida ejemplar como una basada en sacrificios para obtener en el más allá la felicidad paradisíaca.

Schopenhauer no llega en ningún momento a mencionar explícitamente la salida del mundo del sufrimiento por medio del humor, que definitivamente nos haría prestar menos importancia a las promesas de la vida, y nos prepararía más para el desengaño que nos espera, nos brindaría el beneficio de volvernos, en cierta forma, resistentes a las desgracias y, por ende, más propensos a la felicidad.

También sostiene que el dolor, por ser lo que verdaderamente sentimos, es lo que es positivo. Algunos sostienen que el dolor lo percibimos tan claramente debido precisamente a que viene a romper el orden y se nos presenta con una violencia que nos arrebata la atención; y es precisamente porque se aleja de lo natural que lo percibimos tan evidentemente, y de aquí que el dolor en realidad sólo sea la ausencia de satisfacción, o que el mal sea la carencia de bien.

Sartre indica que la felicidad no es hacer lo que uno quiere sino querer lo que uno hace. Buscamos hacer lo que queremos, lo que idealmente queremos, cuando es en realidad lo que hacemos lo que más ofrece garantía de asimilación en nuestro gusto, si ya lo hacemos por que no lo disfrutamos, y si lo disfrutamos ¿por qué todavía nos disgusta? Será más bien que lo que nos hace falta no es encontrar la felicidad sino saberla buscar mejor.

¿Es la felicidad algo que debemos buscar?, ¿es ella quien nos tiene que encontrar?, o ¿Ya existe en nosotros en un estado pasivo cuando estamos tristes?

Miguel de Unamuno plantea una situación de carencia, que sin seguir un proceso constructivo, nos lleva a un nuevo interrogante. Dice que alguna ventaja de no ser feliz es que se puede seguir deseando la felicidad. ¿Puede llegar uno a un estado de felicidad por el hecho de desear la felicidad?, ¿puede esto aplicarse a un proceso de diseño?, ¿Podrá alguien ser feliz por el simple hecho de desear la poética?, ¿puede este deseo, en caso de ser verdadero, provocar en todos los diseñadores la misma experiencia de felicidad sin ninguna comprobación de la poética?

Con esto reafirma Miguel de Unamuno la frágil permanencia de la felicidad en el individuo, que en la mayoría de los casos es de tan corta duración que yo le llamé clímax. ¡Son tantos los mortales que no pueden digerir la felicidad!. La felicidad no es cosa fácilmente digerible; es, más bien, muy indigesta. Muy poca gente tiene la capacidad de alargar la duración de la sensación de felicidad, puesto que es fácilmente arrebatable, al surgir la presencia de una circunstancia adversa.

Jacinto Benavente comparte la idea del deseo poético con su frase diciendo que es mejor imaginar la felicidad que tenerla.

Todo lo anterior se inscribe dentro del efecto espontáneo que tiene el clímax de la felicidad y de su corta duración. Siempre es mejor desear algo que tenerlo, pues al imaginarlo se le atribuyen las mejores condiciones y propiedades posibles. Cuando se tiene el objeto, se le encuentran todos los defectos posibles, las limitaciones y en consecuencia, viene el desengaño que elimina la percepción idealizada del objeto imaginado. En este sentido analógico, la felicidad al poseerse perdería su pureza y desenfrenado encanto.

Es por esta previsión a la pronta pérdida de felicidad que los autores rechazan la superioridad de la posesión de esta a la idea o al deseo de tenerla.

Locke nos dice que los hombres olvidan siempre que la felicidad humana es una disposición de la mente y no una condición de las circunstancias. ¿Puede ser truncada conscientemente la futura experimentación de la felicidad, a pesar del desconocimiento de su advenimiento?, ¿es la felicidad un estado mental?, ¿dependerá exclusivamente de la disposición mental del individuo?

Considero que la experimentación de la felicidad, concretamente en el proceso de diseño, se limita al proceso de totalización, que se desglosa en un esquema conceptual de la siguiente manera:

Podríamos decir que en la relación entre poética y felicidad, lo agradable es el vehículo, el esfuerzo el motor, la inspiración el combustible, lo provechoso es el camino hacia la felicidad y lo satisfactorio es la meta que cumple con las expectativas iniciales, dando inicio a la felicidad.

Los mecanismos mentales, así como las posturas de lo ausente, cesan su aplicación desde el momento en que se incluyen los procesos físicos del diseño, o sea el esfuerzo, como motor de la capacidad para recibir la felicidad.

Esta relación conceptual sobrepasa en su aplicación los límites del mundo de las ideas, incursa en la praxis; por consiguiente, implica acción que, a su vez, tiene implicaciones temporales. Esto significa que también queda descartada la postura de la felicidad estática, aquella que pudiera en un hipotético caso permanecer en estadio de equilibrio tras la nutrición poética de una arquitectura, o que permaneciera a la expectativa de su llegada.

La poética es el producto de un esfuerzo creativo, que no imita, sino que enriquece por medio de la aportación y la originalidad. La poética es la esencia de la actividad creadora y aportativa del individuo.

La felicidad es el estado consciente de satisfacción, por medio de la totalización, la sorpresa agradable, el entusiasmo, es el fin último de la existencia terrenal de acuerdo con algunas culturas. Es el motor que busca los medios de la confortabilidad, en la arquitectura, es el aliciente de algún nivel de realización en los procesos mentales y abstractos, es el encuentro con lo buscado, es acompañante inseparable de la inocencia, es el mecanismo que demuestra los niveles de equilibrio en el ser humano, la satisfacción de ser aceptado.

El desarrollo poético, la generación de una aportación, una forma de creación original, provoca en aquel que lo admira, analiza y comprende con cierto nivel de profundidad, una concepción estética que, tiene como fin promover la satisfacción de un esfuerzo hacia la felicidad.

En la generación del diseño, la felicidad es la manifestación de la culminación satisfactoria de un proceso que cumple las metas que previamente se había fijado, como expectativas, la creación poética. Pitágoras engloba esta idea diciendo que la felicidad consiste en poder unir el principio con el fin.

Este pequeño análisis separa, por medio de un mecanismo de exclusión, la relación que, se puede acercar más a la experimentación de la felicidad en la implicación poética del diseño, pero, a su vez, abre incógnitas por resolver en un futuro, debido a las complicaciones filosóficas que las aquejan. Sirve este pequeño ensayo también como incitación a la compenetración del estudio de las experiencias sensitivas y emocionales con el proceso de diseño, que será uno de los futuros temas por tratar.

Bibliografía

- Aristóteles. (1999). *Poética*. Valencia: Ediciones Tilde.
- Barnes, J. (1982). *Aristotle, a very short introduction*. Nueva York: Oxford Press.
- Chávez-Calderón, P. (1992). *Historias de las doctrinas filosóficas*. Naucalpan: Addison Wesley Longman México.
- Muntañola, J. (1979). *Topogénesis uno. Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*. Barcelona: Oikos-tau.
- Muntañola, J. (2000). *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.

Espacio y fiesta

Kenia Cristiana de Lima Alencar

1. Introducción.

Espacio y fiesta: el ambiente festivo como eslabón entre espacio y hombre

La temática elegida para estudio es la duplicidad entre espacio y fiesta. La elección de este tema viene del interés personal por desarrollar una investigación acerca de los espacios con contenido festivo, al ser un tópico atractivo y generador de felicidad. Comprende, el entendimiento del hombre como base para cualquier mudanza, la fiesta como una forma de entender la vida y el espacio como medio propiciador del perfeccionamiento humano. Y, al estudiar el espacio (medio físico), el hombre (ser que habita, vive y percibe) y el ritual (ritmo habitual) como conjunto de actividades humanas, la fiesta encuentra su lugar en la suspensión del ritmo cotidiano. Además, se trata de un tema poco investigado en el campo de la arquitectura, pero que ya está siendo discutido entre historiadores, sociólogos y psicólogos. La introducción de lo festivo en el ámbito arquitectónico quizás pueda contribuir a un proyectar más agradable, un construir más humano y un habitar el lugar más acogedor y feliz.

Al recurrir al término *fiesta* para este ensayo, estoy intentando encontrar una manera de asimilación de lo real por una vía más lúdica. O sea, a través de la fiesta es posible crear y edificar nuevos modos de interpretación y representación de lo real, que pueden variar de cultura a cultura, de acuerdo con los afectos, necesidades, deseos y pasiones de un determinado pueblo. Hay que tratar el sentido lúdico de la fiesta para conseguir una nueva vitalidad urbana y una vida ciudadana de carácter más fecundo y provechoso. Y, por tanto, recurrir a estas manifestaciones de alegría colectiva a través de la espontánea fuerza histórica de los acontecimientos, de la preparación ritual de las fiestas y del libre curso de la imaginación que supone el despliegue de la fantasía.

La idea no es considerar la fiesta en oposición al trabajo, sino como una consecuencia de él. Así, el carácter festivo es considerado como una integración entre ocio, trabajo y habitar en el medio ambiente urbano para reorganizarlo con la riqueza humanística que la recreación permite. Es importante resaltar que lo que aquí se trata no es de la fiesta pormenorizada de explotación comercial y/o inmobiliaria, sino de un acontecimiento con un carácter más comunitario, para los que buscan la fiesta como un descanso o como una actividad física y mental.

La producción del espacio lúdico tiene una historia que aún necesita ser escrita. Ella debería referirse a cómo se formó la fisonomía de las ciudades, de las calles, de los parques y de los jardines, de las viviendas, de los espacios de actividades industriales, comerciales y de servicios, y, naturalmente, a los valores sociales y culturales y a los intereses económicos que organizan el hábitat urbano. Es una historia que está en la génesis de la historia de los espacios de ocio, y que se halla en el conflicto que opone, de un lado, el utilitarismo de la actividad económica –en una sociedad que se erigió sobre la moral del trabajo, de la valorización del espacio productivo– y, de otro, las nuevas aspiraciones del individuo pleiteando un cuadro de vida existencial de más calidad, de más libertad y placer, en el que la dimensión lúdica se impone con una exigencia creciente de más espacio y de más oportunidades.

Como artículos para la contextualización del tema he seleccionado varios estudios en diferentes campos de actuación: desde aproximaciones históricas acerca de la evolución del hombre, pasando por manifiestos, estudios sociales de la vía lúdica como opción de vida, hasta tratados más puntuales acerca de ciudad y fiesta. Hay un intento por agrupar diversos artículos acerca de temas relacionados con la fiesta: ocio, juego y afines. Cabe resaltar que la discusión acerca de lo lúdico no es algo nuevo y exclusivo de nuestro tiempo. Por esto, en este escrito, hago referencias a obras en determinadas épocas de la historia en las que existieron apologías de ocio.

2. Una aproximación a la fiesta y a sus características

Las fiestas son consideradas celebraciones civiles o religiosas, en conmemoración de algún acontecimiento o evento extraordinario, o por otras razones de carácter público o privado. El día de fiesta se caracteriza por una interrupción total o parcial del trabajo y de la actividad cotidiana, y puede estar acompañado de ceremonias públicas y/o privadas, como banquetes (o ayunos), desfiles, bailes o discursos. Cabe resaltar que es el presente estudio, las fiestas que debemos considerar son aquellas en que se mantiene un tema popular con sentido de socialización de una comunidad.

Las fiestas pueden tener tanto un carácter profano como religioso y celebrar las llamadas “grandes alegrías” (victorias, proclamaciones, entradas, bodas, nacimientos, canonizaciones de santos, fiestas teológicas, máscaras, etc.) o acontecimientos (óbitos, funerales, lutos, etc.).

Originalmente, las fiestas eran fundamentalmente de carácter religioso y estaban vinculadas a fenómenos naturales, como la trayectoria anual del Sol o las fases de la Luna. Posteriormente, las fiestas civiles, al conmemorar acontecimientos históricos o personajes notables, fueron más numerosas que los días de fiesta religiosa. Muchos rituales y costumbres de las religiones antiguas han sobrevivido y se han incorporado a ambas celebraciones, religiosas y civiles.

Los días de fiestas se caracterizan por el bullicio popular y por la multitud que corre por las calles y llena las plazas. La risa siempre ha sido la esencia de la fiesta, de la vida festiva, singularizada principalmente en el carnaval, pero también en otro tipo de fiestas, especialmente las agrícolas.

En la Edad Media y en el Renacimiento, el carnaval fue el más representativo de los festejos colectivos y se convertía en la forma que adquiriría la segunda vida del pueblo, utópica y universal. También se convertía en el símbolo y expresión de la libertad, de la igualdad, de la abundancia y de la renovación. Por eso, el carnaval daba origen a una nueva vida, que se construía como parodia de la vida ordinaria, algo que nunca podía hacer la fiesta oficial, pues fomentaba la desigualdad, consagraba la jerarquía, resaltaba las barreras de condición social, edad, ocupación etc. El carnaval creaba una segunda vida en la que eran abolidas todas las barreras y se propiciaban unas relaciones entre iguales, en las que se producían formas especiales de lenguaje, caracterizadas, como la parodia, por la presentación de un mundo al revés y contradictorio, de cambios constantes entre lo alto y lo bajo, el haz y el envés, de inversiones, degradaciones, usurpaciones, profanaciones, etc.

Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos, que iban acompañados de actos y procesiones que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también otras fiestas, como la de “los bobos” y la “risa pascual” (*risus paschalis*), muy singular y libre, consagrada por la tradición. Casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de las “fiestas del templo”, que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares, durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias, etc. La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban también en las ciudades. La risa acompañaba las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los “tontos” asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos (proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, de los nuevos caballeros armados, etc.). Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos de una organización cómica.

Los espacios abiertos y, sobre todo, los formados por una plaza son, dentro de la ciudad, los más aptos para el desarrollo de las fiestas. La plaza, al disponer de una arquitectura con balcones y miradores, con una amplia dimensión para que en ella se coloque gran número de espectadores, se vuelve una edificación teatral, una especie de escenario que a la vez sirve para uso de la vida diaria y lugar de fiesta en las grandes solemnidades y festejos. Las calles y la plaza pública se convierten, entonces, en los espacios en los que se desarrollan los acontecimientos, eliminando la privacidad que las casas, como lugares cerrados, podrían suponer. Y estos espacios, por su naturalidad y libertad, por no tener límites ni barreras, hace que todo sea visible y público, aunando una multiplicidad de gente.

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además, las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los

aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (tomando las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta.

Las festividades, cualquiera que sea su tipo, son una forma primordial determinante de la civilización humana. Así, es posible considerarlas y explicarlas como un producto de las condiciones y de los objetivos prácticos del trabajo colectivo, o de la necesidad biológica (fisiológica) de “pausa” periódica. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. Los ejercicios de reglamentación y perfeccionamiento del proceso del trabajo colectivo, el “juego del trabajo”, el descanso o la tregua en el trabajo nunca han llegado a ser verdaderas fiestas. Para que lo sean hace falta un elemento más, proveniente del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar, no del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir, del mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta.

3. Relación de libros y artículos

3.1 Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español.

BONET CORREA, Antonio

En este libro, Antonio Bonet Correa se aproxima a la arquitectura y a la sociedad españolas del siglo XVIII desde la óptica de la fiesta. Este tema, es tratado como denominador común que, a la vez, hace de conexión entre las distintas clases sociales, evidencia el poder del Estado, genera obras arquitectónicas y mitiga los pesares de la vida laboral. Bonet nos demuestra cómo la fiesta interfiere en el orden y en la estructuración sociofísica de una ciudad. Nos muestra cómo se cambia la pauta de una comunidad al desplazar las atenciones de lo cotidiano hacia un nuevo orden que se está estableciendo, o sea, las fiestas.

Bonet estudia las manifestaciones artísticas españolas en la época de transición del barroco a la ilustración, y, por lo tanto, hace constantes referencias a las características dualistas propias de un período de transición. Así, describe los aspectos esenciales de la vida colectiva y del escenario urbano, resaltando lo culto y lo popular, lo castizo y lo cosmopolita, el centralismo cortesano y la vitalidad de la periferia.

Resalta también el aspecto de multifuncionalidad de las fiestas. Además de su característica intrínseca de deseo lúdico de diversión, las festividades presentan otra serie de funciones. Estaban completamente vinculadas al poder político como forma de mantener el equilibrio y la estabilidad en una sociedad estratificada. Así, las fiestas funcionaban como válvula de escape al colocar en el mismo nivel a las diferentes clases sociales, a fin de evitar posibles revueltas contra los símbolos del Antiguo Régimen. Desempeñaban el papel de lenitivo que suspendía la monotonía de la vida laboral cotidiana para propiciar un nuevo espacio y un nuevo tiempo, utópicos. También funcionaban como un mecanismo de defensa colectiva, al reflejo de las pasiones, temores y esperanzas de una comunidad en la cual se producía una memoria colectiva al mismo tiempo en que se establecía una fijación política. Cabe resaltar que las fiestas poseían su propia estructura interna, es decir, tenían un “código estricto y ritual, de cierta repetición, con un remoto y ancestral origen exorcista”.

Como importante para los estudios que se hagan acerca de las fiestas, Bonet destaca las *relaciones*. Es decir, fuentes escritas en las que se relata lo sucedido en tales acontecimientos. Se caracterizan por poseer un lenguaje lleno de hipérbolas, de frases elípticas y de demasiada repetición, sin proporcionar sorpresas al lector. El autor de una *relación* tiene la intención de convencer al lector de que la fiesta descrita ha sido un “acontecimiento único y de excepcional brillantez” (lo mismo en el caso de ser un hecho no verídico), y hace un relato de la manera más detallada posible con el propósito de ser exhaustivo.

Las fiestas siempre traían consigo obras de arquitectura efímera que se levantaban en ocasión de las celebraciones. Estas obras poseían un carácter emblemático-simbólico y, generalmente, eran erigidas en forma de obeliscos, pirámides y arcos de triunfo por iniciativa de los Ayuntamientos, corporaciones o gremios que constituían las fuerzas vivas de la ciudad. Estas obras, por su propio carácter provisional, se prestaban a las audacias y ensayos para llamar la atención de la gente y ejercer su poder de persuasión. Normalmente la intervención de la fiesta en la modificación de la ciudad era momentánea, pero la construcción de las obras provisionales daba, en gran parte, origen a obras definitivas. A veces, también servían para mejorar la infraestructura de las ciudades y dar forma al espacio urbano.

En su libro, Bonet hace una estructuración de todos los elementos que componen una fiesta, o sea, la analiza desde el gentío que organizaba, vivía o presenciaba los regocijos populares, pasando por los aspectos físicos, hasta las cuestiones de gastos. Así, reúne los siguientes elementos: gentío, regocijo y acato popular, tumulto, represión, comitivas y cortejos (aspectos sociales); montaje y desmontaje de la obra efímera, el escenario urbano, la plaza mayor, las gradas y balcones, las luminarias (aspectos físicos); luchas y simulacros militares como temáticas y una mención a la supervivencia y vigencia de las fiestas.

Además, describe y analiza las manifestaciones arquitectónicas y artísticas en varias regiones de España, desde Madrid y ambas Castillas hasta el barroco periférico en Galicia, Murcia, Levante, País Vasco, Cataluña y las islas. Destaca también la transición del barroco a la ilustración haciendo referencias a la aparición de las nuevas tipologías urbanas y arquitectónicas y de las nuevas ideologías.

3.2 Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII

CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José

En este libro se retrata la ciudad de Granada en el siglo XVIII y sus modificaciones al ser preparada para la realización de las fiestas. La autora hace una aproximación a varios aspectos de la ciudad exponiendo las estructuras que se van formando de acuerdo con las fiestas. Así, describe y analiza el arte efímero que surge como consecuencia de las celebraciones barrocas, ordena los componentes del lenguaje celebrativo, estudia la conformación de las estructuras arquitectónico-efímeras, que son una respuesta a los rituales, explica la imaginería desplegada en las fiestas y se refiere a los protagonistas de las fiestas barrocas, o sea, a los narradores, mentores y constructores. Además, incluye un anexo de descripciones y fuentes documentales de las distintas fiestas.

Así como el autor de *Fiesta, poder y arquitectura* alerta sobre la lectura de las *relaciones*, aquí María José Cuesta también apunta la importancia de estas fuentes e, inclusive, publica una *relación* propia para transmitir la idea del peso que el aparato celebrativo tenía en la vida cotidiana. Y, para dar más veracidad sobre la influencia de lo celebrativo en la ciudad, incluye noticias relacionadas con estas manifestaciones que ilustran el espíritu de la época.

La autora destaca la importancia del lenguaje celebrativo-ritual, ya que determina la complejidad decorativa y la propia conformación de las estructuras arquitectónico-efímeras y es a través de este lenguaje que los observadores descodifican los significados concretos de las festividades. Indica que la utilización ritual indistinta, tanto en actos civiles como religiosos, y su propia repetición incluyendo los lugares concretos elegidos para las celebraciones, la arquitectura y la decoración efímera usada y los mensajes predicados por las figuras des esa decoración, son la puesta en práctica de todo un procedimiento que garantiza la fijación de las ideas de la época en la mente de los ciudadanos. Destaca también que los rituales son los gestores de la arquitectura efímera y que, a nivel urbano, el espacio queda fuertemente caracterizado con una serie de connotaciones majestuosas y trascendentes, implicando al ciudadano en un continuo recuerdo por transitar las calles de su ciudad.

Al hablar del lenguaje celebrativo, la autora se detiene en las características de este lenguaje barroco que configuran un espacio transformándolo en algo distinto, menos real y más cercano a la maravilla y a lo extraordinario, capaz de sorprender sensitiva y racionalmente a los ciudadanos. Todos los elementos de dicho lenguaje son utilizados con el fin de ser incisivos para resaltar la cotidianeidad de lo trascendente. Trascendente entendido como evocación de los protagonistas de la ciudad y de las fiestas, no sólo de la iglesia sino también de la monarquía, incluso revestidos de un “aire” majestuoso y misterioso. Así, como elementos de este lenguaje se señalan las luminarias y los fuegos artificiales (dentro del contexto de la inexistencia de iluminación artificial en las casas y calles de la época); a nivel auditivo, el lenguaje de las campanas y la música; la decoración en fachadas y calles, las arquitecturas y jardines efímeros y el desfile de las propias comitivas (máscaras, procesiones).

El lenguaje celebrativo y la fiesta en sí pasan por un proceso de sistematización que se moldea según la importancia que se le quiera dar y en un intento por conseguir una correcta interpretación de tal lenguaje. O sea, el ritual se perfecciona y en el siglo XVII ocupa más espacio lo espontáneo y lo lúdico, y ya en el siglo XVIII todo se sistematiza y encuentra su directo reflejo en las distintas estructuras arquitectónicas totalmente regularizadas y amoldadas al contenido que se busca transmitir y a los usos que se les da en cada celebración.

3.3 “La ciudad y la fiesta: significado de las escuelas de samba de Río de Janeiro”

FERNANDES, Nelson N.

En este artículo el autor hace un estudio acerca del misterio del carnaval en un país como Brasil, buscando explicaciones para la comprensión de esta fiesta como símbolo de la identidad nacional brasileña.

Lo interesante de este trabajo son las referencias que el autor hace al pensar la ciudad y la fiesta recurriendo a obras de autores como Mijail Bajtín y Lewis Mumford y, también, por ser una ejemplificación de esta temática. O sea, un caso práctico y extremo de un lugar donde la fiesta se tornó la expresión más conocida de un pueblo.

El autor reafirma que tanto la ciudad como la fiesta son fenómenos primordiales de la civilización porque ambas ejercen la función indispensable de promocionar altos niveles de la sociabilidad entre los hombres. Y radicaliza un poco la manera de estos acontecimientos al decir que los hombres hicieron la ciudad para poder realizar sus fiestas y que la ciudad de las comunidades primitivas se construyó en ocasión de los rituales míticos. En acuerdo con Mumford, cita:

“El primer germen de la ciudad está, pues, en el lugar ritual de reunión que sirve como meta del peregrinaje. Se trata de un sitio al que los grupos familiares o clanes retornan, con intervalos de estaciones, porque concentra, aparte de todas las ventajas naturales que puede tener, ciertos poderes “espirituales” o sobrenaturales, poderes de potencia más elevada y de mayor duración, de un significado cósmico más vasto, que los procesos corrientes de la vida. (...) No bien se libera de sus necesidades animales inmediatas, la mente empieza a actuar con libertad en toda la gama de la existencia y a dejar su huella tanto en las estructuras naturales, como las cavernas, los árboles y las fuentes, como en los de factura humana, elaborados a imagen del hombre. Por consiguiente, algunas de las funciones y finalidades de la ciudad, existían en esas estructuras tan sencillas mucho antes de que la compleja asociación de la ciudad hubiera alcanzado su existencia y remodelado todo el medio ambiente para darles sustento y apoyo.” (Mumford, 1982: 17)

Nelson Fernández encuentra un denominador común entre los escritos de Bajtín y Mumford poniendo la ciudad y la fiesta como elementos primordiales de la civilización. Y no considera la fiesta ni como hecho pragmático de descanso del trabajo, ni como una necesidad biológica, sino como una necesidad humana de satisfacer a los propios ideales. O sea, comprende la fiesta como forma de promover “lo maravilloso”, trayendo “el cielo a la tierra” y haciendo posible la “vida ideal de la gente”. Indica que la fiesta es tiempo de risa y de suspensión temporal de jerarquías y artificialismos que agobian al hombre en la vida cotidiana.

3.4 O direito à preguiça

LAFARGUE, Paul

En este panfleto “el derecho a la pereza”, Paul Lafargue, político y pensador francés, se anticipa a nuestra época poniendo en cuestión la importancia del ocio como un derecho de los ciudadanos. En este discurso cuestiona la sociedad de fábricas con duras jornadas de trabajo de doce, catorce o más horas que afligían hombres, mujeres y niños, y alerta sobre el problema creado por las ideologías de exaltación del trabajo. Cabe destacar que el término *pereza* se emplea más bien como provocador de discusiones, pues el contenido de la obra está relacionado con la palabra *ocio*.

Se retrata una época en la que los trabajadores de las oficinas parisinas trabajaban cerca de trece horas diarias y, a veces, se extendían a quince y hasta diecisiete horas. Y, a esta situación, se añadía la circunstancia de que muchos operarios estaban convencidos de que el trabajo en sí mismo era la única actividad dignificante y benéfica. En este contexto, Lafargue denunció la “santificación” del trabajo excesivo en pro de una actividad laboral dentro de los límites impuestos por la necesidad humana que, en este caso, es una actividad imprescindible para la autoconstrucción de la humanidad.

La finalidad de recurrir a este texto viene de la intención de valorar el aspecto de ocio que está presente en las fiestas, acudiendo a una cuestión que ya fue pauta años atrás. Sobre todo en el actual cuadro contemporáneo de euforia neoliberal, de exaltación del mercado, de exhortación de la competitividad y de la búsqueda sin límites de aumento de la producción. Lo que se pretende, es reafirmar el valor de la fiesta como actividad necesaria y el derecho de todo ser humano, dentro de este contexto, al valor del ocio.

3.5 Homo Ludens, el juego y la cultura

HUIZINGA, Johan

“Cuando se vio claro que la designación de *homo sapiens* no convenía tanto a nuestra especie como se había creído desde un principio porque, a fin de cuentas, no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII en su ingenuo optimismo, se le adjuntó la de *homo faber*. Pero este nombre es todavía menos adecuado, porque podría aplicarse también a muchos animales el calificativo de *faber*. Ahora bien, lo que ocurre con el fabricar sucede con el jugar: muchos animales juegan. Sin embargo, me parece que el nombre de *homo ludens*, el hombre que juega, expresa una función tan esencial como la de fabricar, y merece, por lo tanto, ocupar su lugar junto al de *homo faber*”.

En este libro, Huizinga revisa la caracterización del hombre, usando el término *homo ludens* para proclamar que el juego debe ser considerado como una de las principales premisas básicas del ser humano. En determinados períodos de la historia, el hombre consiguió algunas denominaciones: el *homo sapiens* fue una de las primeras en el momento en que se juzgó al hombre racional en relación a los demás seres vivos y, más tarde, fue sustituido por el *homo faber*, caracterizado por la relación con el trabajo.

Es pertinente evocar a Johan Huizinga dentro del contexto actual, ya que coloca en orden la cuestión del significado de los espacios de ocio en las ciudades contemporáneas. Las mutaciones del mundo moderno van progresivamente alejando a los individuos de la convivencia lúdica, principalmente en las grandes metrópolis. Y estos cambios alteran radicalmente las relaciones que los pueblos antiguos mantenían a través de la actividad lúdica (las fiestas), desplazando el eje del ocio compartido hacia un ocio más individual.

Así, es interesante aplicar este tema a la organización del espacio urbano, a la producción de espacios públicos que posibiliten una integración cada vez mayor entre ocio y socialización para transmitir a los usuarios lo que la fiesta, en su esencia, produce: la ilusión de una existencia sin las dificultades del mundo real. Y, al acoplar lo lúdico a la estructuración del espacio y a otras instancias de la vida cotidiana, éste puede volverse un elemento importante de organización colectiva capaz de posibilitar la convivencia entre orden cotidiano y la inversión de los valores habituales.

4. Bibliografía

Bajtín, M. (1971). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.

Bonet-Correa, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal.

Cuesta García de Leonardo, M. J. (1995). *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada.

Fernández, N. N. (1998). "La ciudad y la fiesta: orígenes, desarrollo y significado de las escuelas de samba de Río de Janeiro (1928-1941)". *Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*.

Huizinga, J. (1971). *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.

Lafargue, P. (1990). *O direito a pareguica e outros textos*. São Paulo: Edições Mandacaru Ltda.

Lefebvre, H. (1992). *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes.

Mumford, L. (1979). *La ciudad en la historia*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Poesía y arquitectura. Hacia un enriquecimiento de la arquitectura

Rocío Hernández Larriba

*¿Cómo comprender el arte y la gloria de su historia sin la espiritualidad religiosa y sin el trasfondo mítico que nos lleva hasta las raíces mismas del fenómeno artístico? Sin lo uno y lo otro no existirían las pirámides de Egipto ni las nuestras mexicanas; no habría templos griegos ni catedrales góticas, no los asombros que nos dejaron el Renacimiento y la Edad Barroca; no las danzas rituales de los mal llamados pueblos primitivos ni el inagotable tesoro artístico de la sensibilidad popular de todas las naciones de la tierra. Sin el afán de Dios, nuestro planeta sería un yermo de fealdad. “En el arte de todos los tiempos y de todos los pueblos impera la lógica irracional del mito”, me dijo un día mi amigo Edmundo O’Gorman, y con o sin su permiso me he apropiado de sus palabras.
Luis Barragán¹*

1. Introducción

Sin saber todavía con claridad lo que es la poética ya sabemos de antemano que se encuentra siempre en el artista. En aquel ser que admiramos por la aparentemente “inexplicable” capacidad que posee de transmitirnos fuertes sentimientos a través de un ser material, la obra.

La cita con la que inicié esta investigación acerca de la poesía demuestra lo anterior. Luis Barragán, artífice de la luz, demuestra aquí que, con o sin estudio, sabe perfectamente dónde está el centro neurálgico de toda poesía. En las palabras de O’Gorman encuentran eco sus pensamientos. Sabe que hay mito, que hay irracionalidad y que ambos están presentes en el arte de todos los tiempos.

Ciertamente, hay arte en todos los tiempos desde que ha existido el hombre “La existencia humana, el ser en el mundo, puede representarse y reproducirse de muchas maneras y a través de muchos medios o modalidades. Así, el lenguaje, la música, la danza, la arquitectura, etc., representan aspectos pasados, presentes y futuros de esta existencia, seleccionando los que en cada situación y para cada propósito pudieran ser más relevantes [...] cada medio se coordina y se diferencia de los demás a partir de la existencia humana como totalidad”². Si hoy mantenemos la admiración por las obras estéticas del pasado es porque hay en ellas un lenguaje de ensueño que pone en comunicación esencia con esencia, sin devaluar ni un ápice el valor del pasado leído a través de la reflexión de hoy.

Esta investigación sobre la poética de Aristóteles tiene la intención de comprender este “lenguaje de ensueño”, en dónde radica y, más aún, cómo está ligado su valor a una obra, en particular a la obra de arquitectura, para enriquecerla, para que mantenga su valor a través del tiempo y a través de las lecturas reflexivas que lleva a cabo el usuario-observador: “[...] una poética que produzca cultura a partir de centros de reflexión muy diversos y necesariamente autónomos, sin predestinar nunca ni los diseños, ni la reflexión de los diseñadores, usuarios, etc., ni por supuesto la historia misma”³.

¹ Barragán, L.

² Muntañola i Thornberg, J. (1981). Pág. 55.

³ Muntañola i Thornberg, J. (1981), pp. cit. Pág. 12.

2. Poesía es *mimêsis*. Génesis según Aristóteles. Partes. Clasificación. Finalidad. Mimesis

Aristóteles es el primero que con imparcialidad científica se pregunta: ¿qué es el arte? Con ello sienta las bases de la teoría estética occidental. Él mismo, en su libro *Poética*, considera este concepto como reflexión sobre la apariencia sensible de las cosas. La antigüedad de este documento, el hecho de que esté incompleto y que de él se hayan hecho tantas traducciones e interpretaciones provoca confusión. Para esta investigación me he apoyado en la interpretación que Paul Ricoeur hace en *La metáfora viva*. Esto con el fin de aclarar conceptos y de comenzar a analizar las relaciones entre Aristóteles (384 A.C.-322 A.C.) y la actualidad.

Del origen de la poesía Aristóteles señala dos causas naturales: “[...] imitar es algo connatural en el hombre desde la infancia—ahí radica precisamente su diferencia con respecto a los demás animales, en que es más apto para la imitación, aparte que adquiere sus primeros conocimientos imitando--; la otra causa es el hecho de que goza con la imitación (mimesis)”⁴.

Desde el origen de la poesía existen ya dos sujetos: el que imita (el poeta-creador) y el que goza con la imitación (el mismo poeta-creador y el receptor-espectador). Aristóteles explica en qué radica tal gozo: “Hay aún otra razón en el hecho de que aprender es muy agradable [...] y es que nos complacemos en la contemplación de las imágenes porque, al mirarlas, se aprende en ellas y de ellas se deduce lo que cada cosa representa; [...] y si uno no ha visto previamente el objeto representado, la obra de arte causará deleite no en la medida en que sea una imitación, sino por la mera ejecución, por el color o por alguna otra razón de este tipo”⁵.

En el propio origen, y junto con los dos sujetos hay un verbo: imitar, crear una *mimêsis*.

Volvamos a Aristóteles para tener un punto de partida. “La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y la poesía ditirámica, la aulódica en gran parte así como la citaródica son, en una consideración general, **imitaciones**, pero se distinguen entre sí en tres aspectos; o **por los medios con que realizan la imitación**, o **por el objeto que imitan** o bien **porque imitan de modo distinto y no de la misma manera**”⁶. Ricoeur sabe que el hecho de que la poética se sirva del concepto de imitación ha sido fuente de confusión. Sin embargo, nos recuerda que la *Poética* ha definido la imitación rigurosamente enumerando sus especies y relacionando luego esta división según las especies con los medios, los objetos y las modalidades de la imitación. Finalmente recuerda que su función es engendrar un placer como el que se experimenta aprendiendo. Así Ricoeur demuestra que, siguiendo las propias causas aristotélicas, la definición está completa.⁷

Las seis partes de la tragedia aristotélica —la poesía— son las siguientes: argumento (*mythôs*) carácter (*êthos*) y pensamiento (*diánoia*), que dimanar del objeto de la imitación; música (*melos*) y lenguaje (*lexis*), que son los medios de la imitación; y, finalmente, el espectáculo (*opsis*) que es el modo de la imitación. «*Así la imitación resulta ser un proceso, el proceso de construir cada una de las seis partes de la tragedia, desde la trama hasta el espectáculo*”⁸.

La más importante de estas partes es el entramado de la acción, el alma de la tragedia como la llama Aristóteles. Muntañola dice: “[...] la construcción de una poética.. es ya siempre confrontación, esquematización, representación y reproducción en mayor o menor medida, pero, sobre todo, es poiesis, o sea trama que representa un mito”⁹.

Permitamos ahora a Ricoeur exponer el objetivo y característica esencial de la poesía: “La poesía, en cambio, no pretende probar absolutamente nada, su finalidad es mimética [...] y su objetivo es componer una representación esencial de las acciones humanas: su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del mythôs trágico”¹⁰.

⁴ Aristóteles. (2000). Pág. 24.

⁵ Idem.

⁶ Idem, pág. 19 y 20.

⁷ Ricoeur, P. (2001). Pág. 58 y 59.

⁸ Idem. pág. 59.

⁹ Muntañola i Thornberg, J. (1981). Op. Cit., pág. 48.

¹⁰ Idem., pág. 20

Heidegger dice: “La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa”.¹¹

Así que la poesía es imitación y expone la verdad a partir de la ficción. Pero, ¿qué es imitación y cuál es la verdad?...

3. *Mimêsis* es imitación. Qué es imitación. Qué se imita

Mimêsis es un concepto clave para entender la poesía. Como he dicho ya, las traducciones y el paso del tiempo han afectado el significado de esta palabra. Por eso nos volvemos a Ricoeur y a su interpretación: “*De ello se deduce que no se admite más que una sola definición literal de la mimêsis, la que delimita su empleo al marco de las ciencias poéticas, distintas de las ciencias teóricas y prácticas. No cabe mimêsis más que donde hay un “hacer”. No puede haber imitación en la naturaleza puesto que, a diferencia del hacer, el principio de su movimiento es interno. Tampoco puede haber imitación de las ideas, ya que el hacer es siempre producción de una cosa singular. Hablando de mythôs y de su unidad compositiva, Aristóteles hace notar que una imitación es siempre de un solo objeto*”.¹²

Vayamos ahora al *mythôs* como objeto mimetizado. El argumento, mito o fábula es el entramado donde se teje la poesía. «[...]el *mythôs* no es sólo una reestructuración de las acciones humanas en una forma más coherente, sino una estructura que realza; por eso, la *mimêsis* es restauración de lo humano, no sólo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble»¹³. Aristóteles prevé que la poesía es más filosófica que la historia pues la primera narra lo que ha podido ocurrir. Es decir, «el poeta comprende las leyes universales de lo que necesariamente ha de pasar. Y eso supera todo relato de hechos ya acontecidos»¹⁴. La *mimêsis*, ya lo señala Ricoeur, mantiene una tensión (el impacto poético) entre la sumisión a lo real, lo que hace verosímil la trama y el trabajo creador, la poesía; «[...] por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto»¹⁵

Concluamos, pues, esta parte repasando los conceptos aprendidos. *Mimêsis* es la imitación y *mythôs* es lo que se imita. En poesía las acciones humanas, lo que puede ser (haya sido, sea o aún no) se imita, se entretiene en una trama compleja donde subyace la capacidad reflexiva y sintetizadora del poeta para dar vida a un nuevo ser universal (no particular) y real.

Hagamos una última aclaración. «*Imitar una cosa ya hecha no es crear*»¹⁶. Una copia de la naturaleza, por ejemplo, sería siempre una limitada “calca” de ella misma según Ricoeur. Recordemos que la poética tiene por objeto un nuevo ser. La referencia inicial de éste puede ser la naturaleza, pero ésta no es toda la dimensión creadora. Ricoeur mismo dice que la *mimêsis* aristotélica mantiene unidas «la cercanía a la realidad humana y la distancia de la trama»¹⁷. Muntañola, nos recuerda a Maybeck y dice: “[...]El artista sabe que no trabaja para el objeto en sí ni para conseguir que su objeto se parezca a otro objeto, sino para representar la vida que se esconde detrás del aspecto visible del objeto que crea[...]”¹⁸.

Un nuevo ser, una trama, que no es copia de otro, pero que inicialmente puede tener una referencia a la naturaleza o las acciones del hombre, cuya finalidad es la representación de la vida.

4. Arquitectura como poesía. ¿Qué imita la arquitectura?

Lo que concierne a esta investigación, como ya se había mencionado, es la poesía en arquitectura. Así que la primer pregunta, ya que sabemos que poesía es imitación y entramado de un mito, sería, “¿qué imita la arquitectura?”¹⁹

¹¹ Heidegger, Arte y Poesía. pág. 143

¹² Ricoeur, P. (2001). Op. Cit. pág. 58.

¹³ Ídem. pág. 61.

¹⁴ Woodfin, R., y Judy, G. (2002). Pág. 156.

¹⁵ Ricoeur, P. (2001). Op. cit. Pág. 61.

¹⁶ Ídem., pág. 52.

¹⁷ Ricoeur, P. (2001). op. cit. pág. 60.

¹⁸ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 41.

¹⁹ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 23.

Muntañola responde: «El corazón del problema hay que verlo a partir de lo que Lukács indica como doble *mimêsis* de la estética arquitectónica (o doble estructura imitativa de la poética arquitectónica). Por una parte, la arquitectura transforma (imita) la naturaleza gracias a su capacidad constructiva, por otra parte, transforma (imita) el hábitat social, gracias a su capacidad de habitabilidad. Finalmente, y aquí radica la doble *mimêsis*, el objeto arquitectónico imita la doble imitación a través de una transformación exteriorizada de segundo grado y mimetiza lo construido en lo habitado, y lo habitado en lo construido»²⁰.

La tensión de la *mimêsis* no nos es ajena. Hemos hablado de ella más arriba. Sabemos que es un elemento inclusivo, multinivel y multidimensional, y ahora, aplicado a la arquitectura, parece más confuso. Analicemos lo que se ha dicho antes de proseguir. Arquitectura y naturaleza construyen; en eso consiste el primer nivel de imitación. Para evitar que la arquitectura sea copia y, en lugar de crear un nuevo ser, calque a la naturaleza, es necesario comprender a fondo las estructuras de la misma, las tramas que son matrices de relación y orden, y tomarlas como referencia inicial de la imitación. Entonces la arquitectura construye, y la naturaleza construye. Vamos ahora al “hábitat social”. Éste es el hábitat propio hombre. La arquitectura imita el hábitat en cuanto a su naturaleza social, es decir que toma como referencia inicial un contexto y una manera de habitar, analiza sus relaciones (tramas) y entonces sintetiza y produce una imitación. Ya se sabe que ésta no será nunca una copia ni una calca. Será por definición un ente nuevo creado por un visionario, el poeta, que ha sido capaz de analizar su realidad y de «saber ver, quiero decir, ver de manera que no se sobreponga el análisis puramente racional»²¹. Ya tenemos la doble *mimêsis*. Ahora tenemos que comprender que se “imita es la doble *mimêsis*”. Ricoeur, en su interpretación de Aristóteles, ha sido citado más arriba para declarar que «el hacer es siempre producción de una cosa singular»²². Así que no podría nacer un nuevo ser de dos imitaciones, por eso se “imita la doble imitación”. Ello proporciona un mayor grado de complejidad a la arquitectura que logra este imitar de la doble imitación. La arquitectura va tejiendo, en su trama, subtramas. A eso me refería cuando calificaba de “multinivel” a la *mimêsis* en arquitectura. Existen mayor o menor número de niveles, según la capacidad del poeta-arquitecto, de tramas dentro de otras tramas en la arquitectura. Sin embargo, todas ellas coexisten en una unidad de expresión. Ésta puede ser tan compleja que contenga el universo entero: «Tan inesperado hallazgo de esos valles me produjo una sensación no desemejante a la que tuve cuando, caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirros de ese antiguo palacio. Contenia lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero»²³. Voy a recordar ahora a Heidegger: “Habitar poéticamente significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas”²⁴. ¿No podría ser que el “ser tocado por la esencia cercana de las cosas” sea percibir, al habitar, las tramas que coexisten en cada obra de arquitectura?

Ahora bien, ¿cómo se construye la poética en la obra de arquitectura? “[...] la poesía (y con ella la arquitectura en cuanto poética) opera con imágenes, es decir, con cosas que son y no son. La arquitectura como poética será, pues, la que sea capaz de convertir el objeto en imagen»²⁵. Joaquín Torres García describe cómo llega el artista al nivel de producir imágenes:

“[...] el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y hace a su manera una imagen... desde que se proyecta la idea de una cosa, comienza una cierta construcción. Si además se ordenan esas imágenes, intentando relacionarlas rítmicamente de manera que pertenezcan más al conjunto del cuadro que a lo que quieren expresar, se ha conseguido un grado más elevado de construcción. Pero ésa no es aún la construcción tal y como la concebimos. Antes de llegar a ella debemos aún considerar la forma. En tanto que representación de las cosas, esa forma no tiene un valor por sí misma y no se la puede considerar plástica [...] Por la expresión abstracta de sus contornos y de sus cualidades - adquiere una importancia plástica... Se puede ir más lejos: considerar la unidad de la superficie. Esta superficie va a ser dividida, estas divisiones van a determinar espacios, estos espacios deben estar en relación; debe existir entre ellos una equivalencia a fin de que el conjunto permanezca entero... Pero aquel que crea un orden pasa de lo individual a lo universal [...] En la actualidad. Si el constructor plástico, apoyándose en las ideas puras del entendimiento, puede construir, el artista también puede hacerlo a partir de sus intuiciones”²⁶.

²⁰ Ídem., pág. 57

²¹ Barragán. op. cit. pág. 12.

²² Ricoeur, P. (2001). op. cit. pág. 58.

²³ Barragán. op. cit. pág. 12.

²⁴ Heidegger, M. (1973). op. cit. pág. 139.

²⁵ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 60.

²⁶ Ídem., pág. 52,

“El arquitecto, diferentemente al poeta trágico, no utiliza el médium de las palabras para tramar sus obras, sino el proyecto constituido por diseños, planos o dibujos. Su obra se representa una sola vez cuando se construye, salvo raros casos, y muy pocos edificios, una vez destruidos, se vuelven a construir de la misma manera”²⁷.

5. Poética, retórica y semiótica (en sentido amplio, de semiología) en arquitectura

La poética nunca existe sola en la arquitectura. Las “tramas” no son edificios por sí solas; esto ocurre porque coexistiendo con la poética se encuentran siempre la retórica y la semiótica, de manera físicamente indiferenciada, es decir, relacionadas de tal manera que es difícil identificar los límites entre una y otra. «*La visión coordinada y simultánea de la poética, la retórica y la semiótica de la arquitectura creo que contiene en potencia una revitalización de la cultura arquitectónica y una ayuda para colocar al arquitecto en la situación cultural que le corresponde sin vivir de nostálgicos pasados, sino más bien apuntando a un futuro en el cual poder sentirse útil*».²⁸

“Si los sistemas semióticos nos describen la estructura de invariantes del contexto histórico-geográfico, o lugar, y la poética nos descubre el poder creativo de las variaciones y ficciones que con estos invariantes puede lograrse, entre ambas realidades se desarrollan las estrategias retóricas de persuasión y de transformación”²⁹. “Los cruces entre estos tres niveles aportan energía creadora a la arquitectura”³⁰.

La retórica, o proceso de persuasión, es la manera de traer a la conciencia las intuiciones del artista. Venturi dice del elemento retórico que es “poco frecuente en la arquitectura reciente” pero lo justifica como “un elemento válido, si bien es un medio de expresión pasado de moda”. Es cierto que los medios de expresión los habíamos considerado dentro de la poética, en cuanto a lenguaje que crea y recrea ésta, pero el propio Aristóteles ya había advertido la existencia, simultáneamente en la poética y retórica, de la expresión al diferenciar “*el pensamiento; éste consiste en saber decir lo que está implicado en la acción y en un lenguaje adecuado, lo cual, en el ámbito de la prosa, es la función propia de la política y de la retórica*”³¹. La retórica tiene un carácter rigurosamente contextual-histórico, opuesto a la poética y su autonomía histórica. Es el nivel narrativo, más superficial, es la falsa perspectiva, porque sólo ve desde un punto de vista limitado; cuando cambia el punto de vista cambiará la retórica. Hasta ahora parecería que la retórica tiene una connotación negativa, pero la retórica tiene una gran importancia que la conecta con la tercera categoría: la semiótica: “*Un elemento puede parecer retórico desde un punto de vista, pero si es válido a otro nivel, enriquece el significado subrayándolo*”³². Ricoeur opone las categorías poéticas y retóricas de la siguiente manera: “*La tríada poiêsis-mimêsis-katharsis describe exclusivamente el mundo de la poesía, sin confusión posible con la tríada retórica-prueba-persuasión*”³³.

La semiótica corresponde a la significación: “Una obra construida se convierte en una representación espacial permanente, cobijando mil y una tragedias y cambiando muchas veces su significación”³⁴. “También la semiótica, como la retórica, es susceptible de cambiar con el tiempo. Muntañola ha detectado que «ello genera una lectura a muchos niveles que se confunden y se difunden»³⁵. Venturi también ha detectado en la existencia de varios niveles de significado, “lo uno y lo otro”, entre elementos de valores diferentes, una fuente de enriquecimiento de la arquitectura: “Lo que puede denominarse elemento reminiscente es semejante al elemento de doble función. Es diferente de un elemento superfluo porque tiene un doble significado. Es el resultado de una combinación más o menos ambigua del viejo significado, evocado por asociaciones, con el nuevo significado, creado por la función modificada o nueva, estructural o de programa, y el nuevo contexto. El elemento reminiscente impide la claridad de significados; en su lugar fomenta la riqueza de significados”³⁶. Terminemos con la semiótica recordando su susceptibilidad de cambiar con el paso del tiempo y volvamos a la poesía: “[...] las reglas que regulan el comportamiento significativo deben adaptarse constantemente a los cambios

²⁷ Ídem., pág. 23.

²⁸ Ídem., pág. 69.

²⁹ Ídem., pág. 94.

³⁰ Ídem., pág. 77.

³¹ Aristóteles. (2000). Pág. 31.

³² Venturi, R. (1999). op. cit. pág. 61.

³³ Ricoeur, P. (2001). Pág. 20.

³⁴ Muntañola i Thornberg, J. (1981). Pág. 23.

³⁵ Ídem., pág. 56.

³⁶ Venturi, R. (1999). op. cit. pág. 60.

tecnológicos y sociológicos, por lo que se tratará siempre de un comportamiento muy irregular complejo y ambiguo. Acercarse a este comportamiento irregular es la finalidad de una poética de la arquitectura”³⁷.

“El arquitecto, por lo tanto, mediante la organización de las partes, crea un contexto que les da significado dentro del conjunto. A través de la organización no convencional de las partes convencionales es capaz de crear significados nuevos dentro del conjunto. Si usa la convención de una manera no convencional y organiza cosas familiares de una forma poco familiar está cambiando el contexto, con lo que puede usar incluso el clisé para conseguir un efecto nuevo. Las cosas familiares vistas en un contexto poco familiar llegan a ser perceptivamente tanto nuevas como antiguas»³⁸.

6. Hacia un enriquecimiento de la arquitectura. Mejorar la calidad poética. La tercera persona

La arquitectura, como producto del análisis y síntesis, contenedora de una trama subyacente de multiniveles complejos, producto de un contexto histórico-social-cultural y portador de significado, es siempre poética (y siempre retórica y semiótica). Sólo que lo es en diferente “proporción”, según la sensibilidad del artista y la capacidad que tenga éste de dotarla de tramas que puedan ser entendidas a través del tiempo y a lo ancho de todas las sociedades.

Una arquitectura «compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte»³⁹ no abandona el conjunto. La obra de arquitectura es una, pero, lejos de ser simple, contiene muchos niveles que la enriquecen. Hablemos de dos elementos más de la poesía: “[...] los dos elementos **básicos para el efecto emocional** de la tragedia son las **peripecias** y el **reconocimiento**, y éstos son elementos integrantes del argumento”⁴⁰. “[...] La peripecia, o sea el cambio de sentido de la acción sobre sí misma, el reconocimiento, o el darse cuenta de algún personaje o carácter principal de su propio destino, [...] el lance poético o el paso de vida a muerte, [...] [y] la manera a través de la cual estas categorías están enlazadas en una obra determina su calidad y su estructura poéticas [...]”⁴¹.

Muntañola ve emerger en las tres categorías de Venturi (“lo uno y lo otro”, el elemento de “doble función”, y “el elemento reminiscente”) instrumentos «creados en el interior de cada obra concreta y repetibles en cuanto mecanismos de producción de significado poético en diferentes obras con contextos geográficos, históricos y culturales específicos»⁴²

Muntañola opina que la oposición entre la peripecia y el reconocimiento y la oposición entre “doble función” y “lo uno y lo otro” parece exigir su articulación si se quiere mejorar la calidad poética (trascender histórica y socialmente). La “[...] poética se reinterpreta, pero lo esencial permanece con el edificio y no en las acciones una a una de sus habitantes. Se trata, pues, de una inversión de finalidades pero no de una contradicción formal, ya que la necesidad de que la forma tenga una extensión, unas peripecias y una capacidad de “ser reconocida”, categorías esenciales de una fábula aristotélica trágica, siguen incólumes aunque ahora haya que traducirlas a sus correspondientes categorías formales”⁴³.

Analicemos ahora el papel de la tercera persona. Ya en la segunda parte de este escrito había avanzado que “[...]El artista sabe que no trabaja para el objeto en sí ni para conseguir que su objeto se parezca a otro objeto, sino para representar la vida que se esconde detrás del aspecto visible del objeto que crea[...]”⁴⁴. La tercera persona existe siempre, aunque nunca es la misma. Cada quien interpreta y reconoce en la arquitectura lo que la esencia de ésta le comunica a su esencia y juzga de acuerdo a su contenido y su contexto. Ricoeur reconoce que la interpretación “no depende de la voluntad del autor sino que es permitido por el texto y producido por la lectura”⁴⁵. Muntañola también lo manifiesta a su manera desde sus estudios de Alberti cuando habla de la unidad de las partes en un todo que “no puede leerse directamente desde fuera del objeto, visualmente, sino que debe leerse desde dentro como unidad de finalidad de las partes y el todo. La analogía ha de ir más allá de la superficie, allí donde el equilibrio entre las partes se asume indisolublemente tanto en cuanto sistema de

³⁷ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 58.

³⁸ Venturi, R. (1999). op. cit. pág. 68.

³⁹ Ídem., op. cit. pág. 25.

⁴⁰ Aristóteles. (2000). op. cit. pág. 31.

⁴¹ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 61.

⁴² Ídem., pág. 62.

⁴³ Ídem., pág. 23.

⁴⁴ Ídem., pág. 41.

⁴⁵ Ricoeur, P. (2001). op. cit. pág. 62.

elementos como en tanto sistema de relaciones, tanto en cuanto proporciones de medida física como en tanto valoración social, de uso, etcétera⁷⁴⁶. “En la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones”⁷⁴⁷.

Finalmente hablemos del tiempo, que como ya dijimos antes viene implícito en la arquitectura en las categorías de retórica y semiótica. “Estas discontinuidades [la historia de la arquitectura no es un hecho continuo] cambian la capacidad de proyección espacio-temporal de la producción de objetos arquitectónicos, estableciendo una distancia nueva entre el objeto y el sujeto, lo social, lo físico y lo psíquico”⁷⁴⁸. Ahora sí hemos comprendido la universalidad de la arquitectura: el equilibrio dinámico de todas sus partes en continuas relaciones e interdependencias. Sabemos que la falta o la pobreza de las partes es, como indica Venturi, «el riesgo de separar la arquitectura de la experiencia de la vida y las necesidades de la sociedad»⁷⁴⁹.

7. Conclusiones. Lo indispensable de la poética

He asociado en mi mente el concepto de poética con el de belleza mucho antes de empezar a leer a los autores en los que baso esta investigación. Es tan difícil definir a una como a otra y ambas son tan abstractas que es difícil atraparlas con la mano o con la mente. Sin embargo he sabido siempre que están ahí, en edificios que me hablan o me conmueven. Ahora empiezo a aclararme. Barragán expresa mejor la idea de belleza: “La invencible dificultad que siempre han tenido los filósofos para definir la belleza es muestra inequívoca de su inefable misterio. La belleza habla como un oráculo, y el hombre, desde siempre, le ha rendido culto, ya en el tatuaje, ya en la humilde herramienta, ya en los egregios templos y palacios, ya, en fin, hasta en los productos industriales de la más avanzada tecnología contemporánea. La vida privada de belleza no merece llamarse humana”⁷⁵⁰.

¿Por qué hablo de belleza en la conclusión de este estudio? Porque desde sus inicios la arquitectura ha sido identificada como bella. Aristóteles definía la belleza: “[...] toda cosa hermosa compuesta de partes no sólo debe tener estas partes ordenadas, sino que debe existir entre ellas la proporción correspondiente, pues la belleza consiste en la medida y el orden[...]⁷⁵¹. Y Vitruvio la mencionaba como uno de los elementos necesarios de la arquitectura (comodidad, solidez, belleza). Pero la belleza y la poesía siguen siendo abstractas. Crear poéticamente no significa llenar cada espacio con “algo” para que puedan coexistir los múltiples niveles en la trama. No es exterior la poesía y lo confirma Venturi cuando dice: “[...] la simplicidad estética, que es una satisfacción para la mente, deriva, cuando es válida y profunda, de la complejidad interior”⁷⁵².

Algunos han creído que en la generalización o globalización la arquitectura se enriquecerá, pues será entendida por todos. Lo opuesto es verdad: “[...] la generalización ha simplificado siempre la particularidad del lugar, de cada lugar, sin que uno pueda evitar una cierta sensación de desconcierto y de depresión [...]”⁷⁵³. La poética y la belleza son libres. Tratar de encajarlas en un sistema de “reglas formales cuasi-automáticas basadas en la imitación estática de estilos o proporciones” o en una receta es una altanería del hombre, un Ícaro con alas. El poder creador sólo lo tenemos en la medida en que respetamos su libertad.

No hay receta, ya lo dije, para poetizar, pero sí hay una clave: “Vivir intensamente el momento presente, el diseño presente, es la mejor garantía de que las posibilidades puedan aprovecharse, sin que de ahí pueda deducirse que la historia pasada deje de interesar, sino que en cualquier caso debe equilibrarse con la futura [...]”⁷⁵⁴.

⁴⁶ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 28 y 29.

⁴⁷ Heidegger, M. (1973). op. cit. pág. 143.

⁴⁸ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 49.

⁴⁹ Venturi, R. (1999). op. cit. pág. 28.

⁵⁰ Barragán. op. cit. pág. 12.

⁵¹ Aristóteles. (2000). op. cit. pág. 33.

⁵² Venturi, R. (1999). op. cit. pág. 29.

⁵³ Muntañola i Thornberg, J. (1981). op. cit. pág. 57.

⁵⁴ Ídem., pág. 50.

8. Bibliografía

Aristóteles. (2000). *Poética*. Barcelona: Icaria.

Barragán, L. Composición de recintos. Una poética del espacio por Luis Barragán. *Revista Artes de México*, 23, 12.

Barragán-Mofin, L. (1999). *En el mundo de Luis Barragán* (3a. ed.). México, D.F.: Editorial Artes de México.

Heidegger, M. (1973). *Arte y poesía* (3a. ed.). México, D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Muntañola i Thornberg, J. (1981). *Poética y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Ricouer, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Venturi, R. (1999). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Woodfin, R., y Judy, G. (2002). *Aristóteles para principiantes*. Buenos Aires: Editorial Nueva Era.

Interdependencia y autonomía de los factores estéticos, políticos y principios de la arquitectura

¿Hasta que punto hay autonomía o interdependencia entre las dimensiones estéticas, ético-políticas y científicas de la arquitectura?, ¿son independientes? ¿Sí? o ¿no?

Sergio Martínez Ramírez

1. El arquitecto como cuerpo pensante, como diseñador

El arquitecto, dentro de la función de construir, se ubica en su disciplina como “hacedor de la arquitectura”, oficio que encierra, a manera de dicotomía, al ser y a la existencia del mismo; ante esta dicotomía, el arquitecto se debate entre una serie de procesos de carácter contradictorio, pues, como “ser pensante”, en su mente prefigura (diseña) de manera *subjetiva y abstracta*, objetos arquitectónicos, cuya condición de equilibrio para dicha mente, es que deben ser configurables (construibles), razón por la cual, deberán potencialmente ser también *objetivos y concretos*.

Ante esta contradicción, el arquitecto, que está constituido como ser psicológico, como ser biológico y como ser social, requiere, para legitimar su producción mental (como diseñador), refigurar el resultado de su mente ante el contexto, que encuentra determinado por la práctica social existente.

La arquitectura, se ve determinada hoy en día: por el nivel de desarrollo alcanzado en los recursos humanos del medio donde vive o del cual se rodea, por los recursos tecnológicos de los que se sirve y por los recursos naturales que condicionan la situación en que deberá habilitarse el objeto que imaginó. Esto es, está determinada por el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas.

La refiguración del producto intelectual del arquitecto se evalúa ante la sociedad de la cual éste es parte y a la vez producto, ya que justamente será la sociedad la que valorará el uso cultural de la espacialidad creada¹.

El proyecto llevado a nivel de concreción pasa de una escala empleada para el lenguaje prefigurativo a una escala 1 a 1 (configurativa), pues el proyecto se construye para el uso social, que originalmente fue determinado por la comunicación del usuario hacia el arquitecto a quien hizo patentes sus más altas motivaciones; confiando en él, la consecución de sus propósitos.

El compromiso ético² que adquiere el arquitecto, implica resolver la relación del proceso: proyecto, construcción y uso, con la intercontextualidad que le confrontan tanto con el territorio, como con el grupo social a quien se dirige el proyecto.

A partir de este proceso complejo de generación de un objeto arquitectónico, el sujeto pensante hace una interpretación, al traducir su concepto personal del espacio por el de un “lugar determinado históricamente por la

¹ Bajtín, M. M. (1999). “...En general toda actitud de principio tiene un carácter creativo y productivo. Aquello que en la vida, en la conciencia, en el acto, solemos llamar objeto determinado, tan sólo adquiere su determinación, sus rasgos, en nuestra actitud hacia él; es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura y no al revés”. Pág. 14

² Aristóteles. (2002). “...Por tanto, puesto que la virtud ética es ella misma un estado intermedio y toda ella tiene que ver con placeres y dolores, y que el vicio consiste en un exceso y un defecto respecto de las mismas cosas que la virtud, es necesario que la virtud ética sea la disposición a elegir el término medio relativo a nosotros en todos aquellos placeres y dolores en función de los cuales se atribuye a alguien, según sienta alegría o dolor, una cierta cualidad ética al que le gusta lo dulce o lo amargo”. Pág. 13.

doble función”. Ante este fenómeno, tanto el usuario como el arquitecto le retribuyen la característica de un “lugar construido”³, ante el cual se formula la interrogante si dentro de éste, o a partir de él, interactúan las dimensiones que determinan su inteligibilidad: la *ética* (como norma social o política establecida), la *estética* (como poética y retórica del proyecto), y la *ciencia* (como interpretación hermenéutica del objeto). ¿Cómo podremos definir entonces la relación de los factores de la arquitectura y sus principios? ¿Como interdependientes?. ¿como autónomos?

La arquitectura, en su etapa de configuración, requiere hacer acopio de las normas establecidas dentro de territorio que modifica, así como de otras aún no escritas, a bien de legitimar la pertinencia de su construcción, en virtud de que dichas normas representan las condicionantes de carácter político y ético que habrán de juzgar incluso su posibilidad de habitabilidad.

Existen casos en la historia de la arquitectura en los cuales el resultado del uso y la fisonomía misma de la arquitectura no corresponde con la interpretación que se hace de ella años después, a partir de una visión hermenéutica o interpretativa o como evaluación. Este es el caso de muchos edificios posrevolucionarios, de cuya arquitectura se pudiera esperar una expresión reivindicativa del pensamiento social de liberación y no lo hace. Paradójicamente la arquitectura post -porfiriana en países como México, la post -franquista en España y, en general, la arquitectura producida a posteriori a los procesos dictatoriales no ha sido tan reivindicativa como se esperaba. Bastaría analizar la producción arquitectónica de la década siguiente a dichos procesos en los casos de Alemania, Italia, Chile, etc.

Otros ejemplos determinantes de cómo la política influye sobre la espacialidad se pueden ver en la historia del urbanismo⁴. Por ejemplo, en el plan de París de 1850 se imponen a través del barón de Haussmann los grandes bulevares, fracturando con ello el esquema de plato roto de la ciudad; permitiendo atacar a la población y acabando de raíz con las posibles barricadas populares que eran su alternativa de defensa. Otro caso se dio en 1867 en la ciudad de Bruselas: Anspach elimina la parte del río Senne en el área que cruzaba la ciudad genera encima de éste una gran avenida con propósitos similares. En 1860, en la ciudad de México, el emperador Maximiliano abre el Paseo de la Reforma, para vincular los restos del esquema de la ciudad precolombina y colonial con el Castillo de Chapultepec. Finalmente otro ejemplo es la imposición que se hace en la ciudad de Barcelona en 1859 con el proyecto del ensanche a través de Ildefons Cerdá, habiendo ganado no obstante otro proyecto.

Sin embargo, resulta vital reconocer a la política como una condicionante del diseño, considerando los resultados que, como paradoja o no, ha generado en el proceso de prefiguración, configuración y refiguración de la arquitectura y el urbanismo a través de la historia. Es, sin duda, la condicionante del proyecto⁵ que genera más

³ Muntañola-Thornberg, J. (2000). “Las particiones del espacio son el producto de un espacio que especializa, de una arquitectura, que articula lo físico y lo geométrico, constituye sistemas de referencia que escapan a cualquier límite localmente concebido. Los lugares relativos son la envoltura inmóvil de porciones de espacio material, especializadas por figuras arquitectónicas que ellas mismas forman parte de espacios especializantes, formas puras y lugares de referencia que no ocupan ningún cuerpo. Significación de la topogénesis, o sea del estudio de la construcción de lugares para vivir”. Pág. 13.

⁴ Benévolo, L. (1999). “ *La utilidad de los grandes boulevards rectilíneos permite atacar a las masas con descargas de fusilería. Es natural que ahora se preocupe de acabar de una vez para siempre, con la posibilidad que vuelvan a repetirse las barricadas populares. El plan de París(1850-1870) Haussmann funcionó perfectamente durante muchos decenios, por el amplio margen contenido en sus espacios, pero luego ha resultado inadecuado a las crecientes necesidades de la metrópoli; aquel imponente dispositivo no tenía flexibilidad sino una gran resistencia a cualquier modificación*”.

En Bruselas el burgomaestre Anspach transforma completamente la parte baja de la ciudad, eliminando el río Senne, canalizándolo en el subsuelo y abriendo sobre su lecho una gran avenida rectilínea de 1867 a 1871, une las dos estaciones de ferrocarril de norte a sur, en 1864 obtiene la sesión a la ciudad de Bois de la Cambre, que se convierte en el parque suburbano de la capital belga y construye la avenue Louise para unirlo con la ciudad.

En la ciudad de México, el emperador Maximiliano abre, en 1860, el Paseo de la Reforma, a imitación de los Champs Elisées, para unir la ciudad azteca con el Castillo de Chapultepec.

Hacia 1840, en Barcelona, constreñida dentro de sus murallas, se plantea como condición inicial para un posible desarrollo la desaparición de éstas. En 1941 la junta suprema de vigilancia ordena la demolición de la ciudadela Tres lustros después, el 12 de agosto de 1850 bajo el gobierno de Espartero y O'Donnell. En 1859 el ayuntamiento convoca al oportuno concurso con vistas a la expansión de la ciudad que empezaba a invadir el llano circundante. El primer premio lo obtiene el arquitecto municipal Antoni Rovira i Trias con un proyecto convencional y poco imaginativo en el que, mediante un esquema radial, la ciudad queda dividida en cinco sectores conectados con un paseo de ronda. El dos de febrero de 1859 el gobierno autoriza al ingeniero y ex síndico del ayuntamiento de Barcelona Ildefons Cerdá para que realice en término de doce meses los estudios del ensanche y reforma de la ciudad de Barcelona. Su proyecto es aprobado por Real Orden e impuesto para su realización”. Pág. 109-127. Leonardo Benévolo 1993.

⁵ Muntañola Thornberg, Joseph, “**Discurso en clase**”: Proyecto y contexto cultural. Doctorado en proyectos arquitectónicos UPC 28/X/2002. “Existe un choque entre la estética y la política. El político no hace lo que le gusta en arquitectura sino lo que puede”.

alteraciones en contra del concepto intuitivo del arquitecto. Y de su propósito de materializar lo que subjetivamente ha imaginado, pues habrá que asimilar que el político no considera el concepto del gusto de la arquitectura, sino la normatividad a la que debe restringirse la misma.

2. La dimensión social e histórica del lugar

Son determinantes los procesos de apropiación social de la arquitectura, para definir la condición ético-política de ésta. Existen objetos arquitectónicos que, ubicados socialmente en el sitio correspondiente, son verdaderamente éticos; sin embargo, colocando una réplica de los mismos en otro sitio no correspondiente, o solamente políticos (en el caso de que cumplan cuanto menos con las normas del sitio).

Algo similar sucede a nivel del urbanismo; no cabe la menor duda de, que la ciudad de Río de Janeiro asume una función ética por ser resultado de un proceso cultural de configuración, pero de igual modo, no cabría duda de que, dentro del mismo país, la ciudad de Brasilia es producto de una condición política a partir de que la impone Cubichec en 1957.

En consecuencia, una cultura es el resultado de un proceso histórico que incluye de manera compleja todas las razones de existencia entre los sujetos y los objetos: su geografía y su historia, toda vez que las culturas están determinadas por la relación de los pobladores, con su tiempo histórico⁶ y con su tiempo cósmico. Con su espacio histórico y con su espacio cósmico. De ello resulta que los grupos nativos se vinculan con los elementos que les representan a la naturaleza: el sol, la tierra, la lluvia y el viento. El origen de una cultura está determinado por las profundas relaciones existentes entre sus elementos humanos con el territorio, concepción en la que la interpretación poética y retórica del lugar son fundamentalmente el criterio sensible y determinante para establecerla.

En consecuencia, las dimensiones ética y política⁷, en la arquitectura, son coexistentes; en la medida en que las relaciones de tiempo y espacio en ella están determinadas por ambas dimensiones.

La estética, vista por los sujetos que conforman una cultura, les permite enfocar que la arquitectura implica la ambivalencia del carácter valorativo. Estos sujetos le dan a sus objetos una visión dual, en la que la realidad y la imaginación constituyen una relación indisoluble. Su percepción está determinada por la cosmovisión de su cultura sin delimitar dónde termina lo real y se inicia lo virtual, aspectos que, en principio, están constituyendo su sensibilidad.

La obra arquitectónica tiene entonces la posibilidad estética de ser proyectada como expresión poética⁸ (modo de prefiguración). Haber sido imaginada como un objeto que no necesariamente deba ser real, pero tampoco irreal, sino que como intriga, debe mantener la posibilidad de ser el significante de un concepto de habitabilidad, y en ello radica precisamente el hecho de que la obra arquitectónica pueda representar o no una obra de arte; en la medida que contenga una ficción que represente, no siendo lo real ni lo irreal, sino justo lo posible por significar.

⁶ Ricour, P. (1998). “Si tenemos en cuenta la atribución estrictamente simétrica del concepto de memoria a los individuos y a las colectividades, podemos introducir las nociones de conciencia histórica y de tiempo histórico desarrolladas por Reinhart Koselleck en *Vergangene Zukunft*. La obra esta dedicada, precisamente, a la semántica filosófica de las nociones de tiempo histórico y conciencia histórica. Pág. 21-22.

⁷ Kuri-Breña, D. (1968).

⁸ García-Yerba, V. (1998). “*Diferenciación de las artes por los objetos imitados*: Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, los mejores.

Diferenciación por el modo de imitar:

Hay una tercera diferencia que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas, unas veces narrándolas, o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes. De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran.

Origen y desarrollo de la poesía:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, ambas naturales. El imitar y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa”. Pág. 132-136

La expresión estética de un arquitecto exige, a manera de retórica⁹, un discurso como proceso de disuasión hacia a la dimensión social del objeto. Proponiendo las *figuras* que habrán de representar, la forma y el nivel superficial del objeto, dando vista sólo de aquello que provoca: imaginarse un sin fin de posibilidades en el interior de la arquitectura.

A cambio de palabras, las *estrategias* como falsa perspectiva permiten al objeto arquitectónico expresar su relación de forma, estructura y su función utilitaria de manera falsa, de tal suerte que siempre existe una intriga respecto a lo real e irreal del objeto. La cuestión estratégica radica en que además de valerse de ejemplos se puede explicar a manera de entimemas¹⁰, como razonamientos que debaten las contradicciones de la expresión estética en el objeto con su cometido.

3. El medio ambiente del territorio como aspecto comunicativo

Así como la dimensión estética se explicó a través de la confrontación entre poética y retórica, constituyendo un mensaje¹¹ para disuadir al usuario y a la opinión social relacionándole con el objeto. La dimensión científica (*epistemología del objeto*) de la arquitectura también puede entenderse como dimensión hermenéutica¹². Ya que permite interpretar las formas de la realidad; en razón de que el proceso de refiguración social depende de la interpretación que valide, que el objeto arquitectónico socialmente logra una opinión refigurativa.

La capacidad lograda por el arquitecto de poner lo virtual, producto de su imaginación, ante la realidad denota también su capacidad de replantear su cultura, porque representa la capacidad que tiene para anticiparse a la realidad misma.

Por consecuencia, el proyecto, entendido a través de las dimensiones o de los razonamientos de ética, de estética y de ciencia no puede sustraerse de la realidad histórica ya que es una de las razones que tendrá mayor peso en la

⁹ Aristóteles. (2001). “¿Qué es, pues, la retórica, tal como ha llegado a nosotros? Las valoraciones de los autores modernos han sido muy diversas, por citar dos extremas:

Para W.D. Ross sería “una curiosa síntesis de crítica literaria y de lógica, de ética, de política y de jurisprudencia de segundo orden, mezcladas hábilmente por un hombre que conoce las debilidades del corazón humano y sabe como jugar con ellas”. Parelman y Olbrecht, valoran como de una extraordinaria modernidad lo que llaman “lógica de lo preferible”, planteada por Aristóteles. No obstante la naturaleza del pensamiento aristotélico no permite que su obra se quede tan sólo en eso, en una serie ordenada de recetas para convencer. Su mente estructurada y sistemática sitúa a la retórica en un terreno colindante y a ratos compartido con la ética, la política y la dialéctica. La retórica no debe estar al servicio del engaño”. **Introducción de Alberto Bernabé. 1998**

¹⁰ Aristóteles. (2001). “Los argumentos propiamente dichos los divide en ejemplos y entimemas. Nos resta tratar de los argumentos comunes a todo tipo de discursos, una vez que hemos hablado de los particulares. Hay dos tipos de argumentos comunes: ejemplo y entimema –ya que la sentencia en una parte de entimema. Así pues, hablemos en primer lugar de ejemplos, pues el ejemplo es similar a la inducción y la inducción es un principio de razonamiento. Hay dos tipos de ejemplos, ya que junto al primer tipo de ejemplo, que es referirse a hechos ocurridos anteriormente, hay otro, que consiste en inventárselos uno mismo. Y dentro de este último tipo hay, por un lado, el paralelo y por otro la fábulas, como la esópticas o las libias.

Le llamo elementos de los entimemas y líneas de razonamiento a la misma cosa. Hay dos tipos de entimemas. Unos son demostrativos de que algo es o no es, otros son refutativos, y la diferencia entre ellos es la misma que hay en la dialéctica entre refutación y razonamiento. El entimema demostrativo se configura a partir de proposiciones compatibles, y el refutativo se configura a partir de proposiciones incompatibles. Hemos de formar a partir de ellas los entimemas sobre lo bueno y lo malo, lo hermoso y lo vergonzoso, lo justo y lo injusto. Por ejemplo, que es bueno ser mesurado, porque ser intemperante es dañino”. Pág. 194-215 **Aristóteles 343 a.C.**

¹¹ Muntañola-Thornberg, J. (2000). “Las fronteras entre la lógica, la poética y la retórica son claras. Lo que ocurre es que las figuras de estilo componen el texto del mensaje y, simultáneamente, ayudan a persuadir. No se puede separar composición de persuasión sin destruir lo más específico de cualquier proceso retórico.

a) Las tipologías arquitectónicas más o menos precisas acumuladas por una historia colectiva;

b) Las categorías poéticas que cada edificio o cada conjunto de edificios contienen.

c) Las estrategias retóricas que son las que consiguen transformar las tipologías para producir efectos poéticos nuevos”.

¹² Garagalza, L. (2002). “La hermenéutica entendida como arte- ciencia de la interpretación de textos. Nos encontramos en una supuesta situación originaria de correspondencia o identidad inmediata entre el lenguaje, el pensamiento y el ser, que esa unidad ha estallado; que se ha tomado conciencia de que, por ejemplo, cabe decir lo que no pensamos (mentir), cabe pensar lo que no es (errar), pensar algo que no decimos (callar), decir lo que no es o falta (crítica).

Otra de la raíces de la hermenéutica: la noción socrático-platónica de dialogo, dialéctica (o un juego) de preguntas y respuestas que trasciende siempre lo propiamente dicho. Otra raíz es la concepción aristotélica del saber ético, de la phorónesis que no es ni mera teoría basada en la demostración (episteme) ni pura técnica, si bien tiene con ésta en común el momento de la aplicación.

En este contexto clásico el lenguaje se plantea como una reflexión sobre la cultura decadente de la polis, el discurso humano comienza a ser considerado desde el paradigma del lenguaje comercial y jurídico del ágora para acabar siendo concebido como medio o instrumento de expresión (comunicación) de un pensamiento o de una realidad independientes de él, y a los que finalmente, de un modo u otro, traiciona, con lo que se plantea la necesidad de crear, o de buscar al menos un sistema ideal de signos de la razón”. Pág. 6-9.

refiguración del proyecto. Quedaría con esto entendido que dentro de la historia de la arquitectura, la razón de la deconstrucción del objeto arquitectónico, ha sido más bien una construcción con leyes muy propias pues se ha concebido con ello la deconstrucción solamente como proceso de análisis, sin pretender el logro de estilo alguno. Pues solamente en la medida en que ha representado una solución posible para el ámbito pluricontextual, la arquitectura ha sido reconocida socialmente por la cultura que impactó.

En conclusión, la inteligibilidad del objeto arquitectónico está constituida por la interdependencia entre los factores: estético, ético y científico. Toda vez que el objeto no se materializa por un capricho, sino como el resultado de conjugar la materia con el contenido. Lo que de alguna manera brinda una respuesta a la pregunta inicial, respecto a que si estos factores son independientes o no. Ésta representa el hecho de que el proyecto arquitectónico pone en debate “geografía e historia” contra “proyecto, construcción y uso” aseverando que la poética del proyecto será siempre una historia posible (ni lo real, ni lo irreal). De aquí la importancia de la obra de Carlos González Lobo en la región de los indios mayos (sus personajes)¹³ en México la obra se ubicó en su sitio e interpretando su tiempo histórico, les ofreció *la vivienda posible*¹⁴. No la real ni la irreal sino la que en forma poética, representara una ficción, porque la poética es lo posible por pasar.

Merece la pena mencionar que, si el orden visual de la arquitectura resulta retórico, habrá que afirmar entonces que la poética de dicha arquitectura, estará expresada por los significados que ella contenga; significados que serán mayormente visibles y reconocidos a través de la dialogía¹⁵ de las figuras retóricas, con la poética y, por ende, también a través de la dialogía entre la ética y la política. Dialogías posibles de interpretar de diferentes maneras¹⁶, pues el proceso dialógico, a diferencia de la hermenéutica, tiene la ventaja de que permite producir una interpretación diferente a cada sujeto, en la percepción del objeto arquitectónico.

Finalmente resulta importante enunciar que los factores del proyecto arquitectónico se relacionan, transparentando las razones estéticas, éticas y científicas y que el objeto no es insensible a la situación histórica. Por principio ético arquitectónico, si se hace algo, en contraposición a otro que lo puede hacer; la visión depende del compromiso propositivo y conciente, y el valor diferencial; entre lo que se proponga y el otro también pueda hacer, indica la transparencia de las razones que cada quien tiene al respecto. Lo que determina la aceptación de ese algo es el hecho de que en el proyecto se percibe la interacción social propuesta por cada uno.

Luego entonces, la respuesta concluyente de este artículo es que sí existe una interdependencia entre las dimensiones del proyecto arquitectónico y, no obstante por la dificultad para entender dichas dimensiones en forma autónoma y, se identifican como disciplinas independientes, siempre y cuando, sean consideradas dentro de un proceso inteligible: *proyecto, construcción y uso*, pues, como factores determinantes, son interactivos de manera dialógica.

Si se coincide en que el pensamiento sobre la arquitectura se desarrolla a través de la construcción, el concepto de vanguardia pasaría cada vez más a ser una hipótesis, más que una realidad, pues lo que no es construible resulta más cercano a lo virtual, que a lo posible. Y por consecuencia, no interactúa con la ética, con la estética y con la ciencia como factores constitutivos.

¹³ Bajtín, M. M. (1999). *¡...si nos dirigimos hacia la imaginación creadora, hacia el sueño sobre nosotros mismos, nos convenceremos con facilidad de que la imaginación no trabajó fundada en mi expresividad externa. No evoca su imagen exterior concluida. Desde el punto de vista de la plasticidad artística, el mundo de la ilusión es todo semejante al mundo de la percepción real; pero cuando yo empiezo a contar mi ilusión o mi sueño al otro, debo trasponer al protagonista al mismo plano con los demás personajes. Esta es la diferencia entre el mundo de la ficción creativa y el mundo de la ilusión o la vida real: todos los personajes se representan igualmente en un solo plano plástico de la visión, mientras que en la vida y en el sueño el protagonista (yo) no está representado externamente y no necesita imagen propia*”.

¹⁴ Gutiérrez, R. (2000). “México, La obra para los damnificados del río del Fuerte de Ahome, Sinaloa”. **Carlos González Lobo y María Eugenia Hurtado**. Pág. 185-188.

¹⁵ Muntañola-Thornberg, J. (1999). “El padre más importante de la dialogía fue Michael Bakhtine (lingüista-filósofo ruso) dice: “Las ciencias exactas son una forma de conocimiento fonológico. La cabeza contempla las cosas, y habla de estas cosas, existe objeto sin voz pero no sujeto sin voz. Por tanto el conocimiento del sujeto nunca puede ser fonológico, ha de ser siempre dialógico”.

¹⁶ Muntañola Thornberg Josep **Discurso en clase: Proyecto y contexto cultural**. Doctorado en proyectos arquitectónicos, UPC, 28/X/2002. “Hay una estructura cronotópica narrativa. En los géneros literarios es una estructura polifónica, diversa, hay diferentes personajes. Un edificio polifónico está tomando en cuenta todas las culturas; diferentes usuarios, diferentes puntos de vista, diferente sensibilidad, la estructura de la construcción puede ser una narrativa de diferentes voces, diferentes perspectivas, finalmente el estilo es la culminación entre puntos de vista y cultura”.

4. Bibliografía.

Aristóteles. (2001). *Retórica y Técnicas de persuasión de Aristóteles*. Madrid: Alianza Editorial.

Aristóteles. (2002). *Ética Eudemia*. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, M. M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Benévolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Garagalza, L. (2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea*. Barcelona: Anthopos.

García-Yerba, L. (1999a). *Introducción a la hermenéutica contemporánea*. Barcelona: Anthopos.

García-Yerba, V. (1998). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.

Gutiérrez, R. (2000). *La otra arquitectura*. Barcelona: Lunwerg.

Kuri Breña, D. (1968). *La filosofía del derecho en la antigüedad cristiana*. México: UNAM.

Muntañola Thornberg, J. (1999). *Arquitectura texto y contexto, transcripciones I*. Barcelona: Edicions UPC.

Muntañola-Thornberg, J. (2000). *Topogénesis, fundamento de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.

Ricour, P. (1998). *La lecura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.

Interdependència i autonomia en les dimensions estètiques i polítiques en l'arquitectura. Una visió de la distància

Marc Zaballa i Camprubí

Seguint el raonament de Muntañola sobre de la topogenètica, o sigui de l'estudi de la construcció de llocs per habitar, podem considerar l'arquitectura i l'urbanisme com les disciplines que hi estan més involucrades. Així doncs l'arquitectura, a diferència de les altres arts, està íntimament lligada a la vida humana i, per tant, la divisió entre estètica, ètica i ciència sempre és relativa i mai un sol factor podrà representar tota la seva complexitat.

No és suficient, per tant, considerar-ne només la fase de prefiguració (disseny), ni tan sols la de configuració (construcció)... La refiguració, el seu ús, n'és part essencial en tant que espai habitable (a diferència, per exemple de l'escultura).

Cal considerar les dimensions de l'habitar que són tots els aspectes de la vida humana; la màquina d'habitar ha de ser optimitzada de cara a la dimensió científica quantificable en metres, kilograms, graus centígrads... però també ha de tenir en compte la dimensió ètica-política i l'estètica (emocional). L'arquitectura ha d'emocionar, com deia Miralles. En la seva dimensió estètica, donès, l'objecte arquitectònic ha de tenir una intriga i aquesta ha de ser intel·ligible per a què emocioni.

Per a analitzar els orígens de l'emoció voldria remetre'm als conceptes de *plaer i delit* de Burke, en el seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublim and Beautiful*.

Locke i Hume consideraven negativament el dolor com a pèrdua o disminució del plaer. El dolor s'identifica amb el mal, el plaer amb el bé, i el mal és absència, negativitat. El terror és una espècie o grau de por; i la indiferència, calma o tranquil·litat, és l'equilibri de les passions contraposades, que es destrueixen mútuament.

A diferència d'ells, Burke considera que no tot el que està sota l'àmbit de la pena o que el terror sigui necessàriament dolorós i que no tota pena és negativa. Plaer i dolor són independents i la pena pot fins i tot no provocar-nos dolor sinó delit.

Burke anomena sublims totes aquestes causes lligades a la pena que produeixen delit:

Las pasiones que pertenecen a la propia conservación, versan sobre la pena y el peligro: son penosas simplemente, cuando nos tocan de cerca; son deleitosas cuando tenemos una idea de pena y de peligro, sin hallamos al mismo tiempo en tales circunstancias; no he llamado placer a este deleite porque versa sobre la pena y porque es bastante diverso de todas las ideas de placer positivo. Llamo sublime a todo lo que causa este deleite. Las pasiones pertenecientes a la propia conservación son las más fuertes de todas.

Dues conclusions s'extreuen de Burke. La primera, la radicalitat de les emocions referides a la supervivència, a la mort. És aquesta radicalitat la que origina la *pena positiva, el delit*... Burke ho estudià des de l'experiència directa en la naturalesa: la impressió d'una gran alçada o una gran profunditat, la successió com a infinit artificial, un tamany gegantí... Des de la *Crítica del judici* Kant retreu a Burke aquest empirisme i qualifica la seva teoria de fisiològica. Per a Kant, el sentiment de sublim, i en general els judicis de gust, no poden limitar-se al sentiment, ja que llavors no podríem pretendre que un altre coincidís amb el judici estètic que formulem, i els judicis de gust tenen la pretensió d'elevat-se a categoria d'universal: diem que una cosa és bella, no que ens sembla bella. Per a Kant el sentiment de sublim existeix, i apareix en el salt des de la nostra *sensibilitat* (que és limitada, no pot abastar aquells fenòmens de la naturalesa com te per exemple una tempesta o la immensitat de l'oceà) a la *raó* que ens permet comprendre la totalitat que aquesta vastedat implica: la grandesa del natural enfront del petit de la nostra subjectivitat sensible; i la grandesa de la nostra subjectivitat racional enfront del petit de tot el sensible, del natural que ens ha aterroritzat. Això ens permet elevar-nos per sobre de lo sensible però sense abandonar-ho. Tant en Burke com en Kant la font de sublim és una ADMIRACIÓ per quelcom que considerem superior, sigui

la força de la naturalesa desfermada en Burke o el poder de la nostra naturalesa racional que ens permet elevar-nos per sobre lo sensible en Kant.

La segona conclusió que extreiem de Burke és que, evidentment, aquell deleite que ens produeix el sofriment, el risc, la mort... només és possible si NO ens veiem directament afectats per aquest perill... és a dir quan ens en separa una DISTANCIA. Considerem sublim una violenta tempesta o un desastre natural quan som espectadors, no pas quan ho patim a les nostres carns. La contemplació del què és sublim en la naturalesa ens posa en contacte amb l'absolut amb allò d'inabastable per a nosaltres, éssers humans. Així s'explica com l'espectador "disfruta", es delecta de l'angoixa i la desesperança de la tragèdia grega, d'una pel·lícula bèlica o d'una novel·la de terror...

És aquesta, una sublimitat no natural, una sublimitat artística: el deleite que ens produeix la contemplació d'una escultura, una pintura, la música, l'arquitectura... En aquest cas, no seria tant l'admiració d'una força incontenible o inabastable de la naturalesa com explica Burke des de l'empirisme... Seria més aviat el sublim de Kant, sorgit del salt de lo sensible (l'objecte) cap a lo racional (la idea, el concepte)... una admiració cap a la pròpia transcendència de l'objecte. En qualsevol cas, l'admiració es produeix des de la contemplació de l'objecte artístic: segons Aristòtil, la distància precisa i exacta des de la qual es pot comprendre i veure "esteticament" una obra d'art. L'objecte artístic com una ficció; representa però no és, la naturalesa real. És mimesi poètica, representació d'una realitat a través d'una ficció artística gràcies a una intriga intel·ligible.

Veiem doncs, com la DISTÀNCIA ESTÈTICA és una qüestió intrínseca de l'objecte artístic.

Ara bé, Aristòtil parla de la *distància precisa i exacta*. Això suposa per a les pretensions estètiques de l'arquitectura un handicap en tant que està, per definició, íntimament lligada a la vida. La distància estètica des de la qual s'observa l'objecte arquitectònic té un marge de llibertat molt més reduït que el de qualsevol altre fet artístic. L'arquitectura té una funció molt més concreta, ha de ser espai habitable en totes les seves dimensions i com a tal, malgrat la distància des de la qual ens podem permetre de contemplar-la, NO POT oblidar la seva finalitat última que és la construcció d'espais per viure, altrament deixa de ser arquitectura. En aquest sentit, tan punible és una arquitectura mecanicista que oblidí la vessant emocional, estètica, d'una bona intriga... com una arquitectura que consideri el fet estètic com a únic i autònom ja que imposant-se a la vida, en tiranitzarà els habitants.

I, arribant a l'extrem, pot la DISTÀNCIA ESTÈTICA arribar a confondre's amb un DISTANCIAMENT ÈTIC? És a dir, és lícita la meua admiració per l'arquitectura militar de la Segona Guerra Mundial o de l'ESTÈTICA DE LA GUERRA valorant-ne les sensacions de sublim que descriuen Burke i Kant? No fa gaire una exposició de cossos humans disseccionats va generar una polèmica sobre ètica i estètica (algú fins i tot va titular-ne alguna crítica com a "El Auswitsch del arte"). Afortunadament només és art, és a dir ficció, representació de la realitat... els cossos són de voluntaris i nosaltres estem a la distància correcta per a què ens impressioni. En el cas de l'Auswitsch real no era representació... era la realitat mateixa.

Quan vaig visitar el camp de concentració nazi d'Auswitsch a Polònia, evidentment em va frapar trabar-me de cara amb la brutalitat nazi: els foros crematoris, els filferros espinosos, les vitrines plenes de sabates, maletes... Però la més forta emoció la vaig sentir en resseguir les vies del tren que entraven per la porta del camp veí de Birkenau, passant per sota de la torre de vigilància, arribar a la zona de descàrrega i imaginar que qui no servia per a treballar seguia el camí recte cap a les cambres de gas i els forns situats en el mateix eix, al final del trajecte. A Birkenau no hi queda pràcticament res: les SS van destruir les cambres i els forns per intentar borrar les proves de la barbàrie. Però justament és aquest buit el què emociona. Al meu parer els dos conceptes de sublim (de Burke i de Kant) són causes d'aquesta emoció. Per una banda, la presència directa de la mort, del record del sofriment, de la brutalitat de l'assassinat de milions d'éssers humans i l'eliminació dels cossos en forns... és el sublim burkià "fisiològic" del que ens sobrepassa. Però, sobretot, el concepte kantian, quan ens adonem que allò era una màquina matar esfereïdorament perfecta. Aquella buidor terrible ens fa adonar dels monstres creats per la raó: la racionalització de la irracionalitat d'uns individus en un moment únic de la història d'un país civilitzat, econòmicament i culturalment avançat que engegà un programa de darwinisme social i posa a la seva disposició tots els mitjans necessaris per a ajustar un procés foll de destrucció de la dignitat humana. És per a mi, l'exemple extrem de DISTÀNCIA ESTÈTICA confós com a DISTANCIAMENT ÈTIC... l'ABSTRACCIÓ més radical, abstracció que el mecanicisme modern porta al seu extrem: si els jueus no són estrictament humans se'ls pot marcar; carregar en trens com a animals, esclavitzar i assassinar en un procés racionalment estudiat i perfeccionat. *L'autonomia* de la "idea" respecte de qualsevol ètica o sentiment.

En els dos volums de la biografia de Hitler, Ian Kershaw analitza com va ser possible una figura com Hitler i un impacte tant gran en la societat alemanya i europea. És molt interessant entendre Hitler com a un personatge

d'aptituds mediocres (a banda de la d'agitador), rebutjat dues vegades d'ingressar a l'Acadèmia de Belles Arts de Viena, amb un ego de proporcions colossals com a autodefensa per un sentiment d'inferioritat i frustració d'igual dimensió, amb dificultats enormes per a establir relacions personals amb el seu entorn (fins i tot més íntim); que es refugia (en el clima excepcional de l'Alemanya de postguerra) en el teatral paper de Führer, mantenint-se aïllat per a mantenir l'aura de l'autoimatge heroica de grandesa, "salvador" d'Alemanya, volent en el fons, salvar-se a si mateix assegurant-se un lloc en el panteó d'herois germànics al costat del seu heroi Frederic el Gran.

Hitler no es diferencia del seu paper de Führer. Els mateixos que l'envoltaven admetien que sempre estava actuant. Manté sempre una DISTÀNCIA entre ell i la realitat, entre ell i els sentiments. Ja en guerra, no visita mai als seus soldats ferits als hospitals. No accepta les retirades dels seus exèrcits, ni tan sols les retirades tàctiques, a fi de reduir línies i defensar millor un front extensíssim a l'est i, evidentment en la seva monolèctica del tot o res, del blanc o negre, rebutja qualsevol opció de rendició par als seus homes quan es troben assetjats i sense possibilitat d'escapar de Stalingrad.

Però actua així des del seu aïllament interior, des de la DISTÀNCIA. Agita el poble des de l'escenari, necessita l'excitació orgàsmica que les masses extasiades li proporcionen en compensació pel buit de les seves relacions personals. Però a mida que va avançant la guerra també es separa de les masses. Cada vegada passa menys temps a Berlín i cada any es dirigeix menys vegades al poble alemany. El 1941 quan comença Barbarossa (l'atac a Rússia), es trasllada a viure a un búnquer més proper al front oriental, al Wolfsschanze "el Cau del Llop", augmentant el seu aïllament i distància de la realitat, dirigint la campanya a través de mapes sobre els murs de formigó. No pot quedar-se a mitges, serà la gran victòria o la desaparició del poble alemany, aquest era el seu punt de vista. I realment escenifica el seu paper fins al final. Des del búnquer de la Cancelleria a Berlín en les darreres setmanes de la guerra envia ordres a cossos de l'exèrcit ja inexistents, havia perdut tota connexió amb la realitat.

Par a mi, hi ha molts graus "d'abstracció", d'allunyament de la realitat. El cas de Hitler, és evidentment un extrem de la distància respecte els sentiments i la realitat. Però, no ens situem nosaltres mateixos, arquitectes, a una certa distància quan projectem? És una necessària distància estètica, però i si ens allunyem massa? Salvant les distàncies, perquè evidentment una cosa és l'art (que és mimesi, representació però no la realitat) i l'altra era la política de darwinisme social i racial dels nazis... però: no és d'una naturalesa semblant, la voluntat moltes vegades excessivament purista de la arquitectura que difícilment admet persones en les seves fotos, que fa molt difícil de penjar un quadre en una paret perfectament composada, que en la seva perfecció resta acabada (i potser morta)... i el desig de voler aconseguir una societat pura, lliure d'elements que la perverteixen: malalts psíquics, incapacitats, faces jutjades inferiors... No és el mateix desig de perfecció que busca l'heroisme en la lluita contra la impuresa?

Bibliografia

Burke, E. (1985). *Indagación filosófica sobre le origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (Don Juan de la Dehesa, Traducción.). Valencia: COAMurica.

Kershaw, I. (2002). *Hitler (1889-1936) Hubris i Hitler (1936-1945) Nemesis*. Barcelona: Península.

Muntañola-Thornberg, J. (2000). *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.

Interdependencia y autonomía entre las dimensiones estéticas, éticas y científicas de la arquitectura

Lucía Villanueva Salazar

1. Introducción

Este trabajo pretende desarrollar con claridad las interrelaciones que se dan dentro de la arquitectura como proceso, desde el momento en que empieza a trazarse el primer croquis o primera idea para concebir el diseño de los espacios, como respuesta a una demanda de necesidades y requerimientos por y para el hombre; pasando por el análisis de lo que sucede en su materialización, configuración o construcción, la elección del lugar, los materiales, los procesos constructivos adecuados; hasta llegar a la fase del uso o refiguración y generación del “lugar” como tal.

En la arquitectura como disciplina convergen los principios de la ética, la estética y la epistemología para dar razones de su existencia: la arquitectura está al cuidado de la creación de espacios (prefiguración) articulando lo físico con la geometría, desarrollando formas expresivas, dándole la existencia a la concepción o a las ideas formales del arquitecto¹.

Las ciencias cognitivas, ligadas estrechamente con la prefiguración de la arquitectura, definen el diseño de los objetos constituyendo sistemas de referencia que escapan de cualquier límite local establecido, al mantener un diálogo con la estética. En la construcción de los objetos, lo estructuran, restringen o mueven a través de las leyes sociales, urbanísticas, espaciales, costumbres, etc. Finalmente, en el uso o refiguración del objeto, éste se rige por las ciencias sociales en general y por la historia en particular. Por la importancia y la existencia de un objeto, en un lugar, en una cultura y un tiempo histórico determinado, o bien por su situación social al ser realizado.

Es por eso necesario acercarse y establecer ligas de interdependencia con la ética del diseñador, estableciendo y respetando los fundamentos esenciales de un “saber hacer” arquitectura. Acercarse y definir la estética del objeto arquitectónico, conocer su poética, su lenguaje, su epistemología, su objetivo de principio a fin.

Se pretende también, conocer y esclarecer las interrelaciones de la arquitectura, su retórica y la hermenéutica o el arte de la interpretación² que le confiere la inteligibilidad.

2. Desarrollo

2.1 La arquitectura como objeto de diseño

El objeto de diseño es una acción que inicia en el campo del cerebro. El arquitecto o diseñador, inicia su proceso cognoscitivo sobre el objeto que debe diseñar, interpretando las necesidades y requerimientos espaciales de su

¹ Muntañola, Thornberg, J. (2002). “Las particiones del espacio son el producto de un espacio que especializa, de una arquitectura, que articula lo físico y lo geométrico, constituye sistemas de referencia que escapan a cualquier límite localmente concebido. Los lugares relativos son la envoltura inmóvil de porciones de espacio material, espacializadas por figuras arquitectónicas que ellas mismas forman parte de espacios espacializantes, formas puras y lugares de referencia que no ocupan ningún cuerpo”. pág. 13.

² Garagalza, L. (2002). “La hermenéutica ciencia y arte de la interpretación se inserta en la modernidad a través del romanticismo; de un romanticismo que, sin declararse necesariamente antimoderno, rechaza (o matiza) algunos de los presupuestos de la ilustración y se vuelca en una labor de recuperación interpretativa del pasado. De Scheiermacher a Dilthey la hermenéutica se acredita como metodología propia de las ciencias históricas o “comprensivas” al lado del método “explicativo” de las ciencias naturales.(Introducción de Patxi Lanceros). pág. XI.

cliente o demandante. Por ello la poética representa una parte relevante en este punto de la prefiguración. La poética es la teoría del proceso de diseño, donde la metáfora le incluye una calidad estética al objeto a diseñar.³

El arquitecto, cuando habla de conceptos, se refiere a aspectos figurativos. Muchas de las veces los conceptos geométricos se asocian con elementos conceptuales; cuando se habla de formas o figuras planas, curvas, de líneas y movimientos lineales, todos estos elementos se refieren al correcto manejo del lenguaje de la geometría.

En la prefiguración de la arquitectura, el arquitecto define la peripecia⁴ del objeto, esto es, situar correctamente la doble función de la obra arquitectónica. La doble forma es el reconocimiento de las imágenes, para lo que es necesario conocer la estructura estética del objeto. Un artista crea una nueva relación posible, crea nuevas historias posibles: en la arquitectura, como en la pintura y en la poesía, representar la acción, representa el proceso conceptual del origen de una idea.

La calidad de la arquitectura se da en función de la calidad de su poética, está acompañada de acciones. Quién tiene una verdadera capacidad creadora, tiene la capacidad de transmitir una idea arquitectónica, una idea espacial con todas sus funciones, con todas sus formas. La verdadera arquitectura lleva perfectamente estructurada su poética, una estructura que demuestra si están o no bien colocadas esas acciones.

Lo esencial de la estructura poética en un objeto arquitectónico, se puede analizar observando la respuesta a un espacio, pues sus elementos no sólo responden a una sola función o un solo uso; a una sola forma. Siempre se observará una doble forma: por ejemplo, una ventana sirve para iluminar, para dar entrada de aire, su forma y dimensiones están dadas, en razón de cómo es, qué se quiere y en qué proporción se requiere, la cantidad de luz y su correcta ventilación; a su vez, la forma corresponde a una doble función: qué me quiere decir, o qué es lo que quiero, o no, expresar con ella.⁵

El arquitecto disfruta al saber que existen muchas alternativas y posibilidades de uso del objeto, no sólo a nivel físico, sino también social.

En lo que refiere a la doble forma y doble función, algunas de las veces es difícil encontrarla o evidenciarla. Venturi, cuando habla acerca de los niveles contradictorios de significado y uso de la arquitectura, afirma que requieren de un análisis (se da a entender con el uso de la conjunción *aunque*); en ello, se puede visualizar como a partir de sus elementos, tales como las columnas, los accesos, las cubiertas, y nos ayudan a entender esa doble forma y función.⁶

Vemos cómo los elementos de la arquitectura, pueden jugar una doble función, y una doble forma: el elemento que tiene más significados simultáneos es considerado el elemento poético de la obra arquitectónica. En esencia un buen proyecto es aquel que tiene poética. Y un buen diseñador es aquel que pretende hacer un objeto arquitectónico con poética, vislumbrando que lo que va a suceder es poético, que los elementos con que conforma su proyecto tendrán en juego, objetivo de la doble forma y doble función.⁷

Wright, uno de los grandes maestros de la arquitectura, en sus obras dejó plasmados ejemplos de la poética, desde el inicio de sus trazos hasta el uso y refiguración de las mismas.⁸

³ Muntañola, Thornberg, J. (1999). "La poética es la teoría del proceso y no la retórica, otra vez, para hacer teoría del proyecto. La que define si se proyecta bien es la poética". pág.14.

⁴ García, Yerba, V. (1999). "Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético: peripecia es el cambio de acción en sentido contrario, en el Edipo, el que ha llegado con intención de alegrar y liberarle del temor relativo a su madre; al descubrir quién era, hizo lo contrario. La agnición es, ya como el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de Edipo". pág. 164.

⁵ Muntañola, Thornberg, J. (1999). Repasemos lo esencial de la estructura poética, de las categorías poéticas. La doble forma, el doble uso, y el elemento convencional que es el lance poético. Las de Venturi y las de Aristóteles es lo mismo. La singularidad de un edificio está en cómo se resuelven las paradojas que plantea esto, o sea, un elemento nunca sirve para una sola cosa en la arquitectura, sino para varias. Ejemplo: el muro que divide el aula sirve para aislar el sonido, para que entre la luz, para componer el espacio, sirve para muchas cosas. pág. 16.

⁶ Venturi, R. (1999). "Los niveles contradictorios de significado y uso en la arquitectura implican el contraste paradójico que da a entender la conjunción *aunque*. Pueden ser más o menos ambiguos". pág. 37.

⁷ García-Yerba, V. (1999). Diferencia entre la poesía y la historia: Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podía suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. pág. 157.

⁸ Brooks Pfeiffer, B. (2002). "Buscando formas de plantas más libres, Wright llegó del cuadrado o rectángulo al hexágono; la siguiente aventura en esta dirección sería el círculo. En la casa Lester cada una de las habitaciones principales en un círculo completo; los círculos están situados a intervalos sobre una trama cuadrada, conectados con un patio cubierto, para evitar que los intersticios, los espacios interiores sean demasiado estrechos. Debido a la planta circular de cada habitación, no existen ángulos y el espacio adquiere una línea más regular. Las ventanas exteriores son finas franjas de cristal, a una altura de 45,5 centímetros, de modo que la mejor vista se tiene estando sentado. Pero las puertas de cristal que se abren sobre el sombrero permiten que entre una claridad suficiente, compensando las estrechas ventanas". pág.132.

Dentro de la estética y la poética del proyecto también se juega con las escalas: algo que de lejos se ve, de cerca no se ve o se ve otra cosa. La dinámica de escalas es algo que el buen diseñador no pierde de vista para lograr la doble forma y la doble función de la arquitectura. El arquitecto proyecta a una escala “x” y se debe imaginar qué es lo que va a suceder a escala 1:1; considerar también, qué es lo que se va a ver desde fuera, pero también qué es lo que quiere que se vea o no desde dentro. Según San Agustín, quien interpreta la poética a través del canto, en él refiere la “dilatación del tiempo”; igualmente, cada arquitecto tiene su experiencia y a partir de ella inicia su mundo.⁹

En el proceso de la prefiguración hay implícito el acto mental, llevando una poética rica de intriga, con una relación estética de los contrarios y una correcta relación de forma función.

La poética es interpretada de diferente forma, según la sociedad en la que se encuentre y según el momento histórico de que se trate. Esto se explicita en un recorrido por la historia de la arquitectura, hablando de lo que sucedió en una época, con los distintos movimientos arquitectónicos, como por ejemplo en los principios del modernismo en América y Europa.¹⁰

El aspecto ético, en la prefiguración, representa el sentido de la responsabilidad social, lleva en su haber implícitas las leyes que rigen el proyecto arquitectónico y la arquitectura: leyes urbanísticas, sociales, etc., es decir, la política. La posición ética del arquitecto es el cumplimiento y el respeto a esas leyes. La decisión que el arquitecto toma sobre hacer el proyecto de tal o cual manera es una decisión política.

Y, finalmente, la otra dimensión del acto en la prefiguración arquitectónica es la epistemología o principios materiales del conocimiento humano: representa los conocimientos científicos sobre las áreas del urbanismo, la geografía, la biología, las matemáticas, etc., necesarios para la sustentación del proyecto; la correlación coherente de lo virtual con lo real.¹¹

2.2 La arquitectura y su configuración

En el proyecto, se puede definir una obra arquitectónica de una gran poética, llena toda ella de una doble función y una doble forma, toda ella llena de una gran calidad en todos los sentidos, con interrelaciones que enriquecerían al peor de los espacios. Sin embargo, cuando ésta es llevada a la realidad, a la configuración en un terreno definido física, social y económicamente estudiado como parte de ese propósito espacial, y sucede que afecta de manera negativa a su entorno, esa arquitectura no cumple con ese valor estético asignado.¹²

El territorio es afectado de distintas formas por la arquitectura construida: su edificación trae consigo un cambio ambiental que debería reflejar lo propuesto en el proyecto arquitectónico. En muchos de los casos, esta parte del desarrollo de la obra arquitectónica no es mera casualidad hay ocasiones en que el proyecto se identifica con una realidad social y, al construirse, ya no existe esa interacción de lo físico con lo social.

La inteligibilidad de la arquitectura en el momento de su configuración se da en el logro de una capacidad dialógica de la obra, su estética y su contexto. Habría que tener cuidado que la obra no provoque un choque entre la estética y la política, al construir los elementos que la forman; que en la arquitectura lograda cumplan cada cual con su función, y no sólo por la plástica.

La construcción de los edificios está fincada en razón del uso social, pues cada usuario tiene una cultura distinta. Las necesidades de cada uno son resueltas espacialmente por la arquitectura; es por eso que se requiere una

⁹ Muntañola Thornberg, Josep. Notas de la Cátedra Proyecto y Contexto en la Arquitectura. Doctorado en Proyectos Arquitectónicos. 8/X/2002.

¹⁰ Benévolo, L. (2002). “El término de Art. Nouveau se usará en su significado más amplio posible, incluyendo en él todos los movimientos de vanguardia europeos que se conocen con términos análogos (Jugendstil, Modern Style, Liberty).” pág. 285.

¹¹ Muntañola, Thornberg, J. (2001). “Yo adecuó las matemáticas a la física. Pero no es la experiencia de la física e ir mirando que no me da nada, ni las matemáticas tampoco. O necesito experiencia empírica. Seleccionar qué fenómeno me interesa; uno muy concreto para ponerlo en contacto con una formalidad matemática muy concreta y muy coherente y que se correlacionen. Correlacionar lo virtual con lo real (esta es la meta de la arquitectura). Correlación. No adecuar el modelo a la realidad como la vez. pág. 36.

¹² Muntañola, Thornberg, J. (1999). “La arquitectura, aunque sea muy abstracta, cambia la realidad, redescubre la realidad. Nadie puede imponer una cultura a través de una obra de arte, una pintura puede gustar o no gustar, comprarla o no comprarla, la miras o no la miras, tú decides, pero con un edificio es imposible. No es como un cuadro que miras; es la arquitectura la que cambia la vida. Me redescubre la realidad real, me fastidia, me quita el sol, me aporta un ruido, etc. pág. 20.

búsqueda constante de la adecuación entre ambas. Cada cultura tiene una manera de expresarse en sus espacios, a través de la arquitectura. Es como un tipo de lenguaje.¹³

En la configuración de los espacios arquitectónicos existe una interdependencia entre la poética y la ética o leyes sociales y urbanísticas que lo rigen; muchas veces el arquitecto construye con la idea clara de que su participación es valiosa; pero, como diseñador, deja ver que en el proyecto del edificio no incluye el total de la información necesaria, que le permitió conocer a fondo el entorno social, físico y su significación; edificando por conveniencia espacios y formas que llegan a trastocar al usuario.¹⁴

En la arquitectura, haciendo un símil con la literatura, vemos que también existe una relación cronotópica, que funcionan algo así como las reglas que nos permite orientarnos y nos ayudan a evitar expresar confusión con las formas, los espacios y los elementos que se conjugan en ella: por una parte hay una relación entre el tiempo y la arquitectura, entre el pasado, presente y futuro (*cronos*), y por otra existe la relación entre personajes, yo, tú, nosotros (*topos*).¹⁵

En esta parte, nos interesa definir qué reglas debe seguir el arquitecto para hacer una arquitectura que cubra distintos puntos de vista; la inteligibilidad del proyecto partiría de dar respuesta con sensibilidad a distintos usuarios, a distinto uso social a distintos puntos de vista. Se dice que a este proyecto le correspondería una característica de edificio polifónico, que responde a distintas voces.

Existe en la construcción del proyecto un tipo de interdependencia entre la ética y las ciencias naturales y lo histórico social, que una arquitectura con inteligibilidad logra resultados de gran valía. Mas sin embargo, existen casos en los cuales esta misma interdependencia manifiesta las afectaciones que ella produce al usuario o usuarios.¹⁶

Esto sucede en el caso donde los principios de la arquitectura se desconocen y, si no es así, quizás conviene conocerlos para trabajar sin ellos.

2.3 La dimensión social e histórica del lugar

Así como el diseño o acto de la prefiguración se dan en la mente, y es en este territorio, donde se realiza la construcción o configuración de la arquitectura, así también es la sociedad la que se manifiesta hacia la obra, propiciando su refiguración y su uso.

Es en esta multicontextualidad, donde la arquitectura, se resuelve correctamente a través de promover que exista la dialogía entre la retórica¹⁷ del edificio y la política implícita en la ética del arquitecto.

¹³ Muntañola-Thornberg, J. (2001). "La arquitectura es como el lenguaje; es decir, que forma parte de la cultura. No es una cosa de los constructores que pueden hacer lo que quieran y ya está. La arquitectura forma parte de la cultura y modifica el lenguaje. La arquitectura modifica al lenguaje y el lenguaje modifica a la arquitectura. Hay una gran interrelación, por lo que no sólo es importante escribir, también construir. Por eso yo digo que construir es una forma de escribir. Construir es tan importante como escribir. Por tanto hay que cultivar la construcción, porque si no el arquitecto desaparece". pág. 39.

¹⁴ Muntañola, Thornberg, J. (2001). "El arquitecto en función de los sistemas de representación que usa produce un contenido diferente en el proyecto, y estos arquitectos no lo quieren aceptar. Ellos creen que ya tienen en su cabeza todo (toda la arquitectura que sale) y entonces, vean la ciudad que vean, aplican su modelo sin estudiarse otra representación que el propio dibujo." pág. 45.

¹⁵ Muntañola, Thornberg, Josep. Notas de la Cátedra Proyecto y Contexto en la Arquitectura. Doctorado en Proyectos Arquitectónicos. 29/X/2002.

¹⁶ Muntañola, Thornberg, J. (2001). "El arquitecto ve un desastre pues en muchos casos es un especulador descarado. El arquitecto ve perfectamente el lío que saldrá: ¡ostras! Por aquí destrozaremos todo. Lo que pasa es que hace ver lo que el político le dice. El arquitecto sabe que está destrozando el paisaje pero hace ver que no se entera de nada. No se entera hasta que al cabo de unos años empieza a reflexionar sobre cómo ha quedado el lugar. Hay campesinos que me han dicho que estaba mejor antes, cuando está ya todo destrozado. Porque el agua bajaba por aquí, y ahora baja por allá destrozando todo." pág. 52.

¹⁷ Ricouer, P. (2001). "La dualidad de retórica y poética refleja una dualidad tanto en el uso del discurso como en las situaciones del mismo. La retórica como hemos dicho, fue primeramente una técnica de la elocuencia; su objetivo es lo mismo de la elocuencia: persuadir. Ahora bien, esta función, por amplio que sea su alcance, no abarca todos los usos del discurso. La poética, arte de componer poemas, principalmente trágicos, no depende, ni en su función ni en la situación del discurso, de la retórica, arte de la defensa, de la liberación, de la recriminación y del elogio. La poesía no es elocuencia. No tiene por mira la persuasión, sino que produce la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. Poesía y elocuencia dibujan así dos universos de discurso distintos. La metáfora tiene un pie en cada campo. En cuanto a la estructura, puede consistir en una única operación de traslación del sentido de las palabras; en cuanto a la función, sigue los diversos destinos de la elocuencia y la tragedia. Por tanto, habrá una única estructura de la metáfora, pero con dos funciones: una retórica y otra poética". pág. 20.

La poética en la arquitectura es parte de cómo realizar la prefiguración, y la retórica se utiliza para vender la arquitectura, para convencer con cada espacio, cada forma, cada elemento de composición construido con cierta metáfora.¹⁸

Si bien, es cierto que la arquitectura moderna no tiene que explicarse, por sí sola tiene que expresar su mensaje cultural a una sociedad en la que está inmersa. Ella está realizada con los materiales, con la tecnología que impera en este momento histórico, hace que por sí misma sea parte de un componente científico moderno.

También se puede decir que la arquitectura moderna expresa la capacidad del artista para dar soluciones concretas a pensamientos abstractos; o también respuestas que deberían estar interconectadas entre lo global y lo local.

El usuario de esta arquitectura busca la conexión entre los espacios, el manejo de la luz, las escalas, los colores, la integración y la interacción con un contexto histórico y social, y no sólo una arquitectura como mero juego geométrico de formas, con respuestas de una gran imaginación plástica figurativa, pero muchas veces fuera de contexto.

A partir de una lectura refigurativa de la arquitectura, podemos plantearla como un documento retórico de gran belleza que permita al lector disfrutar en cierta manera de la espacialidad y las cualidades formales de la misma. Sin embargo, el vivir esa arquitectura, entrar en ella, salir de ella, disfrutar o sufrir la luminosidad, colorido, su recorrido, toques visuales, volumetría, espacio y formas que la componen; eso es una cuestión variable ya que, cada tipo de usuario recibe, percibe distintamente como si fueran diferentes voces que la arquitectura utiliza para expresarse.

Se descubrirá y se disfrutará de los elementos que componen la doble función y la doble forma, pues una buena arquitectura habla, expresa y permite reconocerse como tal cuando es una arquitectura dialógica.

La arquitectura a través del devenir del tiempo y sus estilos históricos ha permitido identificar sus niveles de aportación, generando nuevas realidades, permitiendo nuevas expresiones, arquitecturas con lenguajes propios. La arquitectura con riqueza dialógica no sólo está realizada para un uso concreto, sino que es una respuesta a necesidades universales que trascienden con el tiempo. Tiene una gran riqueza ideológica y entra dentro de cualquiera de las modas. Es una arquitectura sensible. No se trata de expresar la arquitectura a través de símbolos culturales, sino como expresión de la cultura misma.

Las figuras estratégicas de las que se vale la retórica del espacio son, en símil con la literatura, los tropos: la metonimia, o sustituir la parte por el todo, y la metáfora, o sustitución de los significados dentro de un texto. Son alternativas para lograr una riqueza visual y estética de la arquitectura, a través del manejo creativo de los accesos, las rampas, escaleras, plazas, plataformas o terrazas, todo espacialmente articulado.¹⁹

Finalmente, dentro del proceso de la arquitectura, la refiguración, representa un juego dialógico entre la poética del proyecto y la retórica del mismo, representa también la justificación de la obra arquitectónica, permitiendo ver la interdependencia que habida entre lo social, lo legal y lo estético.

3. Conclusión

Se ha mostrado el proceso de prefiguración, configuración y refiguración como una secuenciación lógica de cómo se produce un objeto arquitectónico a través del proceso de fragmentación de la arquitectura. En este caso motivados por el cuestionamiento sobre si existe interdependencia o autonomía entre las dimensiones artística, política y técnica de la arquitectura.

¹⁸ Aristóteles. (2001). "Sea, pues, retórica la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente, ya que esto no es la materia de ninguna disciplina. De los argumentos procurados por el discurso hay tres especiales: unos residen en el comportamiento del que habla; otros en poner al oyente en determinada disposición; otros, en el propio discurso, por lo que demuestra o parece demostrar.

a) Por el comportamiento: cuando el discurso se pronuncia que hace que al que habla digno de crédito, pues damos más crédito y tardamos menos en hacerlo a las personas moderadas, en cualquier tema y en general, pero de manera especial nos resultan totalmente convincentes en asuntos en que no hay exactitud sino duda.

b) Por los oyentes: cuando se ven inducidos a un estado de ánimo por el discurso.

c) Se convencer por el propio discurso: cuando manifestamos una verdad o algo que lo parece de lo que es convincente.

Llamo *entinema* al razonamiento retórico y *ejemplo* al razonamiento inductivo retórico". Pág. 52-55.

¹⁹ Muntañola, Thornberg, Josep. Notas de la Cátedra Proyecto y Contexto en la Arquitectura. Doctorado en Proyectos Arquitectónicos. 26/XI/2002.

a) En la filosofía de Kant, se aportan disciplinas de análisis como la estética, la ética y que el carácter científico del objeto ahora demanda también; también la relación entre la poética, la ética y la epistemología para la prefiguración o el diseño arquitectónico.

b) En la configuración, la inteligibilidad de la construcción de la obra arquitectónica intervienen los factores estéticos, las costumbres, las leyes sociales y urbanísticas y las ciencias naturales y matemáticas.

c) En la refiguración o uso del objeto arquitectónico, es la sociedad la que, interviene asimilando la retórica, la política y las ciencias sociales en general; pero, de manera particular, dando validez la historia.

Estos tres momentos de la arquitectura caen en una profunda interdependencia, no sólo por lo que se ve y analiza en su inteligibilidad, sino además por lo que no se. En la síntesis figurativa del objeto, cada lugar tiene una modernidad histórica específica. Así, también cada arquitecto, de una u otra forma, crea su propia teoría al proyectar o configurar sistemas formales diferentes al hacer con su obra, una dialogía permanente con la estética, la ética y el conocimiento de las ciencias matemáticas, naturales, sociales y la historia del lugar.

Cuando esto se logra, el proyecto ilustra la creatividad del arquitecto por contener riqueza poética y expresión en la obra construida. En él se conjuga la retórica en defensa de la estética que estructura su diseño; cuando lo consigue profesionalmente hace acopio de su responsabilidad y de una actitud científica, tomando una postura analítica, del desarrollo de la técnica desde el punto de vista estético. Esto representa puntualizar lo inteligible de la obra.²⁰

4. Bibliografía

Aristóteles. (2001). *Retórica clásicos de Grecia y Roma* (3ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial.

Benévolo, L. (2002). *Historia de la arquitectura moderna* (8ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Brooks Pfeiffer, B. (2002). *Frank Lloyd Wright*. Taschen: Editores Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser.

Garagalza, L. (2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea*. Barcelona: Anthops.

García-Yerba, V. (1999). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.

Muntañola, Thornberg, J. (1999). *Arquitectura, texto y contexto. Transcripciones I*. Barcelona: Edicions UPC.

Muntañola, Thornberg, J. (2001). *Arquitectura, texto y contexto. Transcripciones II*. Barcelona: Edicions UPC.

Muntañola-Thornberg, J. (2002). *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.

Ricouer, P. (2001). *La metáfora viva*. (2ª. Ed.) Madrid: Ediciones Cristiandad.

Venturi, R. (1999). *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (9ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

²⁰ Muntañola, Thornberg, Josep. Notas de la Cátedra Proyecto y Contexto en la Arquitectura. Doctorado en Proyectos Arquitectónicos. 26/XI/2002.

Segunda parte

**Intriga, inteligibilidad e intertextualidad
en arquitectura**

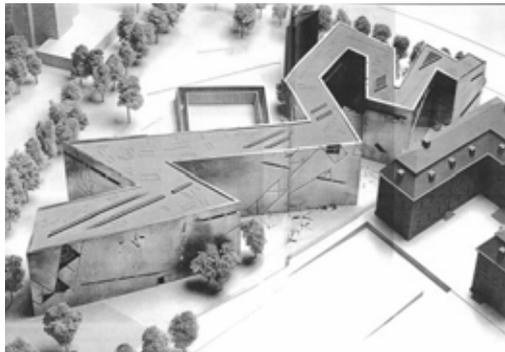
Museo judío de Berlín

Juan Correal



Ich fand, ein Museum sollte nicht eine Kultur simulieren, es sollte vielmehr eine Distanz zwischen sich und dem Publikum schaffen, sich das Publikum entfremden oder es einbeziehen, um es zu einer Entscheidung zu zwingen, was nun genau wo und auf welche Weise in einem Museum zu tun sei, dessen spezifische Funktion die Geschichte einer Stadt – und eines Symbols – ist. Die Erweiterung des Berliner Museums... ist daher ein Versuch, einem gemeinsamen Schicksal Ausdruck zu verleihen, einem Schicksal, das von allen geteilt wird, von Juden und Nicht-Juden, Berlinern und Nicht-Berlinern, von denen, die im Ausland, und denen, die in der Heimat leben, von denen in der Verbannung und denen in der Wildnis.

Daniel Libeskind



In one book, included in the BIBLIOGRAPHY of my favorite books, by Henri Louis Bergson, Two Sources of Morality and Religion the author comes to the conclusion that the universe, to paraphrase loosely, is a machine for producing gods. It seems to me that architecture is, in fact, the machine that produces the universe which produces the gods. It does so not fully through theories or reflections, but in the ever non-repeatable and optimistic act of construction. The qualities of its resistance, which are as pragmatic as the materials from which it is built, form an irascible and volatile field whose smile is not that of Buddha.

Daniel Libeskind

1. Introducción

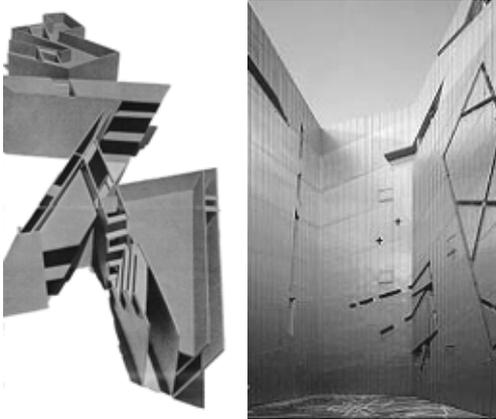
La decisión tomada por el senado alemán de financiar la construcción del proyecto ganador del concurso de la ampliación del Museo de Berlín representa, en términos históricos y políticos, la cristalización de la perspectiva desde la cual la cultura alemana, desde sus instituciones y su gobierno, pretende aliviar la carga histórica que, desde hace bastante tiempo, sostiene. La iniciativa no se corresponde simplemente con la ampliación de un museo existente, sino más bien con utilizar esta disculpa para levantar la reivindicación y, de alguna manera, la reconciliación cultural final.



Berlín es, sin duda, uno de los espacios más apropiados para la reivindicación cultural de los judíos alemanes en un país que aún conserva ese recuerdo en varios de los antiguos escenarios de la guerra y del holocausto judío. Sin embargo, y a pesar de todo esto, es Berlín el único espacio donde la ausencia de judíos ha sido más notoria. En ella habitó un tercio de la población total judía de Alemania y su historia está ligada sin duda a la historia de este país.

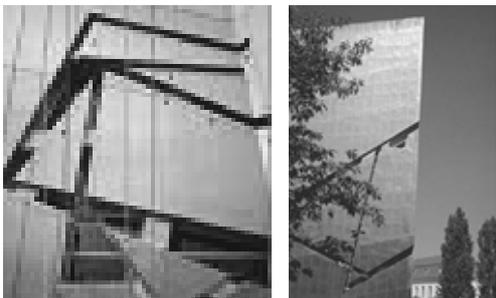


Este proyecto representa un desafío histórico para la ciudad. Articular la inmensa carga de significados en una ciudad que pretende reencontrarse y recuperar su memoria, plantea un ejercicio dialógico, no solamente para el proyecto, sino también para todos aquellos que pretendan aproximarse a él. Es imposible estar cerca sin percibir la carga semántica que se representa en una estructura que casi estaba esperando a ser edificada. El Museo Judío es quizá un claro ejemplo de la construcción de los significados, puesto que no aparece nada en él, que esté exento de ambigüedad asimétrica, sino que, por el contrario, las relaciones semánticas y funcionales que tensionan sus elementos conducen al observador por diversos niveles de significación de la estructura misma.



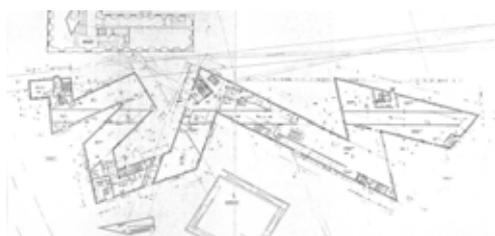
La ampliación del Museo de Berlín en la sección del Museo Judío narra diferentes historias que están estrechamente relacionadas en la historia común de los judíos en Berlín y en Alemania. La superposición de textos como metáforas arquitectónicas de la memoria manifiesta el profundo deseo de contar en cada pieza muchas historias relacionadas. Es por esto mismo que la yuxtaposición de *textos* en una unidad semántica no destruye la fuerza del objeto individual, sino que su presencia carga del drama suficiente como para que todas sus ambigüedades se refuercen.

La construcción del proceso de diseño a partir de la invención de una estructura simbólica y semántica, como son los trazos que relacionan las direcciones de habitación de personajes importantes de la vida judía de Berlín antes de la guerra, es la razón específica por la cual se justifica el análisis de este proyecto, ya que se ubica desde su nacimiento en el plano simbólico para resolver problemas tanto conceptuales como técnicos de la arquitectura. Por esta razón, este proyecto genera una inmensa desconfianza, pues de entrada se sabe que cualquiera de sus elementos comunica, ya desde su gestación, diferentes significados. Realmente es un objeto del cual desconfiar, y es esta desconfianza la que apoya este análisis.



2. Contexto histórico

Berlín es la ciudad apropiada para albergar un museo sobre la historia del pueblo judío en Alemania. Fue uno de los principales destinos elegidos por los judíos en el siglo XIX. Antes de la guerra vivían en Berlín más de 180.000 judíos. Un tercio de los judíos alemanes se concentraba en esta ciudad. Durante el nacionalsocialismo, 55.000 judíos berlineses murieron en campos de concentración. 90.000 lograron salvarse. Medio siglo después, viven aproximadamente 10.000 judíos en Berlín. Más de la mitad de ellos proceden de la antigua Unión Soviética. De las 70 sinagogas que había en la ciudad en 1932, hoy quedan sólo cinco.



La topografía del terror documenta, con caras, nombres y apellidos, quiénes fueron los autores de la masacre judía. De esta manera, el Museo Judío de Liebeskind pretende romper con esta dicotomía, y ser un centro de información, histórica y social, sobre todas las facetas y particularidades de la vida judía en Alemania.

Daniel Libeskind es hijo de sobrevivientes del holocausto. El *trauma cultural* que padece corresponde no solamente a la experiencia abstracta de la vida, sino también a lo perceptible y expresable de ello en la realidad concreta. Esta circunstancia plantea lo que para quienes experimentaron el holocausto resulta difícilmente traspasable y comunicable, lo que sin duda ha sido heredado también por quienes crecieron en el marco de la posguerra. De esta manera, la diferencia entre simulación y apariencia se torna explícita en tanto que la experiencia histórica de lo prohibido y de lo ausente se convierte también en una experiencia relativa y absolutamente catastrófica.

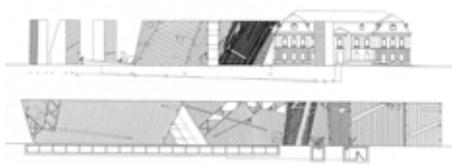
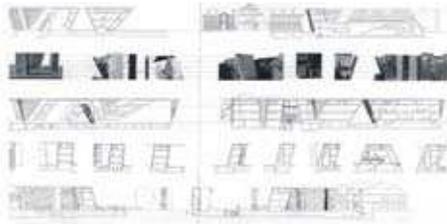
El recuento de la soledad y el abandono que generó el cambio del orden mundial desde 1945 fue una de las experiencias más impactantes en la memoria de Libeskind. Comprender que después de tales acontecimientos la soledad del cementerio judío de Weissensee se prolongaría más allá de la catástrofe compromete aún más cualquier intención sobre el tema. *“The visitors who have to come back to see it are not part of these families and are certainly witnesses of another kind.”* (The Space of Encounter, pág. 204).

La estrecha relación entre la historia de Berlín y la de los judíos se refleja en la idea por la cual resulta difícil imaginar un museo de Berlín sin referencia a sus ciudadanos judíos, así como un museo judío independiente de la historia de la ciudad. El modelo presentado por Daniel Libeskind para el concurso de la ampliación del museo de Berlín en la sección del Museo Judío, mostraba claramente la intención de integrar los conceptos de relación temática y autonomía entre los dos espacios (Museo de Berlín y Museo Judío).

3. Descripción del proyecto

El museo Judío nace como la ampliación del Museo de Berlín. Este museo ha recopilado en los últimos 30 años una gran cantidad de obras de arte desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Desde los años 70, la colección ha crecido notablemente, por lo cual el crecimiento de las partes más nuevas de la colección han forzado la necesidad de ampliar el museo.

A raíz de las incomodidades presentadas por la exposición separada de arte judío, se acordó en diciembre de 1988 la ampliación del museo. El comité director temático determinó la necesidad de albergar en este proyecto todo lo relacionado con la historia de la ciudad desde 1871 hasta la actualidad. Entre todo ello se encuentra el Museo Judío, la exposición de teatro y la colección de moda como las secciones principales para reubicar. Es así como se constituyeron en



parte principal del programa de la nueva edificación. Esto significaba la necesidad de componer e integrar en un único espacio los aspectos más importantes de la historia de la ciudad.

El planteamiento programático de la nueva edificación determinó que para una ciudad como Berlín resultaba de suma importancia relacionar tres aspectos fundamentales de su historia dentro de un único elemento arquitectónico. El primero era relacionar la religión judía y sus aportaciones a la historia de la ciudad, para lo cual esta sección concentraría toda clase de archivos y escritos correspondientes. El segundo correspondería a albergar toda la historia de las diferentes comunidades judías, incluyendo el desencadenamiento de la persecución y masacre de la cual fueron objeto por parte del nacionalsocialismo alemán. Nunca antes ocurrió nada que hiciera cambiar tanto la ciudad de Berlín como estos acontecimientos. Esto mismo significó un cambio interior en la ciudad, puesto que la comunidad judía había sido parte fundamental de la construcción física y social de la misma, y ahora también de los acontecimientos más lamentables de su historia. El tercero y último factor corresponde a la reivindicación y reconocimiento de la comunidad judía que históricamente ha forjado y enriquecido la memoria cultural de esta ciudad.

El cuerpo alargado del edificio cuyas ventanas están siempre inclinadas hacia el este resuelve en dos niveles construidos la totalidad de la historia de Berlín desde la fundación del Reich hasta la actualidad. Toda la historia correspondiente a la época del siglo XIX se mantiene en el edificio antiguo. El Museo Judío, con todo lo correspondiente a la historia común de la ciudad, se sitúa en la planta baja del edificio. El interior del cuerpo principal del edificio está fragmentado en varios subcuerpos. Estas secciones albergan la historia de la comunidad judío berlinesa, enseñando toda la contribución y aporte a la imagen y al espíritu de la ciudad. La división del cuerpo principal en varios fragmentos se consigue mediante la intersección de una franja *semántica* recta que cruza la totalidad del cuerpo construido. Esta franja *semántica* es la materialización mediante el vacío (*void*) de la ausencia física y cultural que representa la caída de los aproximadamente 6 millones de judíos en la guerra. La materialización de la ausencia por medio de vacíos otorga un valor semántico a la arquitectura por el cual se justifica la razón de que estos espacios sean solamente disponibles para exposiciones especiales.

Este proyecto resuelve arquitectónicamente la estrecha relación entre la historia de Berlín y la de los judíos que han ayudado a construir culturalmente la memoria de esta ciudad.

4. Poética y retórica en la composición del espacio del museo judío de berlín

Desde el primer trazado deconstructivo de Libeskind está presente la idea de articular mediante diversos recursos los diferentes valores semánticos planteados en el proyecto. Por lo tanto, el resultado morfológico del primer planteamiento teórico es el trazo fragmentado de una línea continua que relaciona los



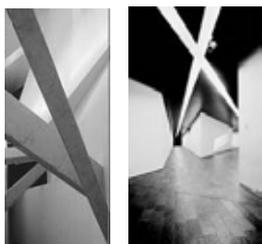
rastros históricos de antiguos domicilios de reconocidos personajes judíos de la Berlín de la preguerra. Esto representa metodológicamente, sin duda, un recurso semántico para la gestación de los trazos básicos más importantes del proceso de diseño, y, paralelamente, demuestra el decidido compromiso del diseño con la historia.

El diseño se enfrenta con la tarea de conectar y articular una de las más importantes premisas programáticas: la contradicción del Museo Judío y del no judío. Esto creaba complicaciones tales como el impacto de la experiencia histórica de la existencia y posterior casi total desaparición de los judíos en Berlín, de lo cual la experiencia que narra sobre el cementerio Weissensee de Berlín es una muestra. Las complicaciones se suscitan al observar que tanto la arquitectura como el material expuesto no deben superponerse entre sí. *“Die museale Darstellung muss von der Architektur unterstützt werden, nicht umgekehrt, eine Auffassung, die auch von Liebeskind geteilt wird.”* (Jewish Museum Berlin, pág. 43)



El proyecto plantea desde su origen la estrecha relación que debe establecerse con la historia y con la cultura. El hecho de ser la continuación (ampliación) de una estructura preexistente lo ata fuertemente a un registro histórico y a un valor semántico que refuerza y encuentra sus valores en la contradicción, o en la dualidad, planteada por la idea de construir un edificio subsidiario de otro, que, por la fuerza de la historia, lo somete a una tensión interna reflejada en la autonomía e interdependencia del proyecto respecto a su *padre*, a saber, el edificio barroco del Museo de Berlín.

La forma poco convencional del proyecto, que en algunos lugares se acerca demasiado al edificio barroco del Museo de Berlín, representa el significado histórico del paso del tiempo. La demarcación de trazados históricos mediante el trazo de un volumen que enfatiza las disonancias de previas intervenciones en la zona ha permitido que actualmente el paseante pueda tener una perspectiva claramente configurada de la Friedrichstrasse. Asimismo, esta disposición del proyecto en el emplazamiento ha ayudado a organizar y a configurar urbanísticamente el sector.



La necesidad de respetar la volumetría del primer espacio del Museo de Berlín es una tarea para la cual el diseño establece un interesante juego morfológico y semántico. De alguna manera, se puede pensar que el entramado de líneas textuales y semánticas que conforman la ampliación del museo *amenaza* directamente la imagen de la estructura barroca existente. Sin embargo, la discontinuidad del volumen nuevo recrea diversas perspectivas que se ajustan tanto estética como semánticamente al entorno urbanístico del edificio antiguo. Para los ojos de quien se aproxima, el conjunto de los dos edificios representa una relación de paternidad, de tal forma, que el mismo respeto jerárquico planteado por la morfología es un valor que, en contraposición, potencia la inteligencia poética del diseño.

Tres tramas temáticas son las estrategias que organizan morfológicamente la disposición del museo. En términos programáticos, la secuencia de actividades que debe albergar este edificio se desarrolla cronológicamente desde las plantas inferiores hasta las superiores. Comenzando por el subsuelo, en



un entramado semántico con diversas direcciones y relaciones, hasta la segunda planta, que corona (junto con la baja y la primera) sinuosamente la volumetría, se exponen desde la historia de la Berlín judía, hasta las muestras de los recientes aportes históricos que la misma comunidad ha ido realizando en la ciudad. La tercera estrategia semántica y organizativa del proyecto está conformada por la ausencia. Los *voids*, a los cuales hace referencia Libeskind como memoria de la visita al cementerio judío Weissensee de Berlín, son las intersecciones espaciales de una línea recta, que se cruza, como la cicatriz de la ausencia, (que nunca es sinuosa), con la imagen y la memoria de la sinuosa historia de la ciudad.

La línea de los vacíos, la ausencia, es la misma que no por casualidad representa la primera imagen de la historia, la historia lineal, la que tampoco existe. Esta línea se expresa paradójicamente por su ausencia, por el vacío. En este sentido es un elemento que cumple por contradicción una de las funciones semánticas y organizativas más importantes del edificio. La franja recta de los vacíos constituye programáticamente el valor semántico más importante del proyecto. Ésta comunica la ausencia pero no tiene forma, pues, al igual que la ausencia, no está presente. “*En architecture des niveaux de significacion et de fonctionnement qui se contredisent entraînent des contrastes et des paradoxes qui s’expriment par la*

conjonction “mais”.” (De l’ambiguïté en Architecture, pág. 30). Los diferentes vacíos logrados por la contradicción de la presencia de la ausencia fragmentan la línea principal volumétrica en varias secciones que permiten organizar el material expuesto en secuencias temporales o temáticas.

El proyecto intenta comunicar y articular elementos del espacio público con lo prohibido, el trauma y la cultura. El trauma no como la consecuencia natural de una catástrofe convencional, sino como el trauma del exterminio que, por la ausencia, adquiere el valor de presencia virtual. Es así como el vacío se convierte en un valor principal para resolver mediante una presencia que comunique el temor al olvido, la ausencia y la desaparición. “*So I am very much interested in the cultural significance of the void – the void of public space, and the void of memo.*” (The Space of Encounter, pág. 204)

El vacío como presencia cultural abre varias cuestiones. La presencia actual y la apariencia histórica del vacío cultural representa en este caso un desafío a la comunicación. Este desafío corresponde, sin duda, a la necesidad real de comunicar y articular su presencia, teniendo en cuenta que, arquitectónicamente, representa una de las más complejas referencias a relaciones físicas y culturales. El trauma personal reflejado en la preocupación por los diferentes valores del vacío conlleva la investigación interdisciplinaria como medio por el cual remodelar el problema en cuestión, como vía que conduzca a soluciones prácticas el tema de la comunicación arquitectónica. “*In my view, the question of culture, public space, and the experience of architecture is part of a larger vision.*” (The Space of Encounter, pág. 205)

En síntesis, el proyecto de Libeskind es una transposición de líneas que contienen diferentes niveles de significados, las cuales se articulan entre sí para configurar un elemento morfológico que surge casi espontáneamente como condensación de valores programáticos, funcionales, históricos y semánticos. El proyecto de arquitectura, y en este caso el Museo Judío de Berlín, refleja en su proceso de gestación la casi generación espontánea que se muestra en su fuerza semántica, que convierte la obra en un acontecimiento en sí mismo. Como tal, el proyecto permanece abierto y es susceptible de interpretación y manipulación, puesto que todos los valores y niveles semánticos que plantea y que comunica, lo convierten directamente en el argumento que sustenta la relación y la renovación de la historia de la Alemania judía.

En este caso la mente creativa del arquitecto opera como una especie de filtro lector que materializa toda clase de valores, que han estado presentes habitando lugares y memorias en una ciudad como Berlín. De alguna manera, se puede pensar que la fuerza de esta obra arquitectónica omnipresente en el aire y la memoria se hubiera resistido siempre a cualquier lectura diferente que buscara cristalizarla. Es como si únicamente la inteligencia del

proceso creativo hubiera conseguido que todo el valor del proyecto encontrara el camino para autogenerarse y hacer desaparecer la presencia del arquitecto reafirmando en su virtualidad. “Todo lo hace indirectamente (a diferencia del médico que es el que corta), el arquitecto hace el dibujito y lo entrega. Es el más indirecto de los indirectos. Indirecto en sentido práctico, teórico, político y estético, desde todos los puntos de vista.” (Texto y contexto: Transcripciones I, pág. 23)

5. Conclusiones

A partir de las tres líneas que se intersectan a nivel horizontal y se superponen a nivel vertical, el proyecto construye el entramado de relaciones que comunican el drama social del cual el edificio es la referencia. La disposición del subsuelo en líneas que se entrecruzan aleatoriamente no es más que la idea en sentido paradigmático que hace referencia a la perspectiva multilineal y aleatoria de la historia en términos contemporáneos. El proyecto refleja, en cada una de sus etapas, una visión sobre la historia que se cierra hasta hablar únicamente de la historia del pueblo judío dentro de la historia de la ciudad, personificada por el volumen lineal sinuoso que se entrecruza con la ausencia, como si metafóricamente quisiera comunicar la constante caída de la memoria en los vacíos de la ausencia.

El proyecto articula paradigmas en una unidad sintagmática. Es decir, la organización de las plantas y la disposición de los elementos y de los espacios conforman coherentemente un hilo narrativo que tiene dos direcciones. La dirección semántica, por la cual se valida toda la organización programática del proyecto, y la dirección sintagmática, que corresponde a la adecuada composición morfológica y volumétrica del edificio. “*Durch die Architektur und in Verbindung mit der Ausstellungskonzeption ist das Jüdische Museum kein Museum im Museum, das lediglich eine Kombination zweier Institutionen unter einem gemeinsamen Dach beinhaltet.*” (Jewish Museum Berlin, pág. 48)

En términos funcionales, este edificio termina de configurar la intersección de tres vías históricamente importantes para el centro de Berlín. La fachada que da a la Friedrichstrasse es donde se plantea, además del acceso al edificio, la relación jerárquica entre estructuras mediante la sumisión volumétrica de la ampliación al carácter barroco del edificio antiguo. Esta figura retórica evidencia la pretensión literal por la valoración de la historia como contenido del proyecto. En este contexto se puede comprender la relación directa entre morfología y planteamiento puesto que el entramado lineal volumétrico por medio del cual se resuelve el proyecto hace referencia a la absoluta perspectiva histórica del mismo.

La idea de crear un espacio para crear en su interior el vacío se puede leer como el sometimiento del valor sintagmático del vacío como estructura morfológica del espacio a los propios intereses semánticos del proyecto. La estructura de este vacío, al ser por contraste conformado, no desde el desalojo, sino desde la delimitación, adquiere la función que requiere el edificio. En otras palabras, el edificio somete mediante la directriz sintagmática el nivel paradigmático de los vacíos, ya que es él mismo quien los crea y los modela. “Pero todo este vaciado es para llenarse, es un espacio de convivencia, no es un espacio de vaciarse para un vacío, sino que es un espacio que se vacía para conseguir mayor convivencia; cuanto más vacío más convivencia, más posibilidades de convivencia diferente que es lo que ahora ha estado haciendo Derrida.” (Texto y contexto - Transcripciones II, pág. 19)

6. Bibliografía

7.

Liebeskind, D. (1997). *Radix-Matrix*. Múnich, Nueva York: Prestel Verlag.

Liebeskind, D. (2001). *The Space of Encounter*. UK: Thames & Hudson.

Muntañola, J. (1999). *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones I*. Barcelona: Edicions UPC.

Muntañola, J. (2001). *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones II*. Barcelona: Edicions UPC.

Paredes, A. *El museo Judío de Berlín: un tejido de la historia*, [internet]. Available: <http://web.ufm.edu.gt/arq/paredes>

Robert, V. (1971). *De l'Ambigüité en Architecture*. París: Dunod.

Schneider, B. (1999). *Jewish Museum Berlin*. Múnich, Londres, Nueva York y Daniel Libeskind: Prestel Verlag.

La plaza de los fueros en Vitoria Gasteiz. Eduardo Chillida y Luis Peña Ganchequi

Mauricio Cortés Sierra

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis y crítica del proyecto de la plaza de los fueros del recientemente fallecido escultor Eduardo Chillida y del arquitecto Luis Peña Ganchequi. Dicho análisis pretende superar las lecturas monológicas esteticistas para entender la arquitectura y el arte en general como una práctica dialógica. El enfoque de estas líneas será el ver cómo influyen los factores sociales en el proyecto, tanto durante la etapa de diseño, como la de construcción y la del uso del espacio. Precisamente para poder analizar con objetividad el uso del espacio hemos seleccionado una obra que, por lo menos, ha tenido veinte años de vida, tanto con aciertos como desaciertos.

La estructura del trabajo será la siguiente: en primer lugar y para tener un mejor entendimiento del contexto físico y cultural, haremos una breve reseña sobre la fundación y la evolución de la ciudad de Vitoria. Posteriormente hablaremos de la historia y actualidad de las leyes vascas, los fueros, para entender la trascendencia del encargo que se les realiza a los autores.

Posteriormente, entrando ya en materia, haremos el análisis poético y retórico del proyecto para luego centrarnos en la comprobación del uso social. A manera de conclusión trataremos de establecer cómo es que el objeto se hace inteligible, y que factores de la dialógica hacen que el proyecto funcione o no funcione.

2. Vitoria gasteiz

Para entender esta ciudad de nada nos serviría una descripción morfológica (hablar de qué forma tiene, de qué ancho son sus calles, etc.). No podemos separar la forma de la ciudad, de su historia y de su geografía. Así que trataremos de hacer un solo relato que relacione estos tres aspectos, un poco siguiendo las dialécticas palabras de Italo Calvino acerca de una de sus ciudades: “Podría decirte de cuántos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren sus tejados; pero ya sé que sería como no decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado” ... “Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de la mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas”. (Esta cita la hemos incluido, además, porque quizás estos mismos arañazos y muescas sean los que estén presentes en las esculturas de Chillida, y sean un portal para contar otras historias; pero no nos adelantemos).

El pueblo vasco tiene el origen en una serie de tribus muy antiguas, (se cree que descienden directamente del hombre de Cromagnon), que compartían una cultura y una lengua, aunque los diferentes dialectos a veces eran incomprensible entre tribus. No sufrieron ni las invasiones romanas, ni posteriormente las cristianas; hasta el siglo X se mantuvieron muy aisladas.

Lo que en un principio fue Gasteiz, villa agrícola de aproximadamente cincuenta familias, se convirtió en una ciudad a partir del año 1181, por razones eminentemente geográficas, políticas y militares. La fundación de Vitoria sobre una meseta y próxima a cursos fluviales obedeció principalmente al hecho de su localización

estratégica como frontera del reino de Navarra con el de Castilla. Por estas razones se ofrecieron innumerables exenciones tributarias y privilegios a los que quisieran poblar la ciudad.

De esta manera la forma medieval de la ciudad obedece a un plan bien definido a priori y no a una traza casual elaborada con el tiempo. Dicha parte medieval se estableció en la parte alta del territorio, obedeciendo a una tipología de “ciudad camino” similar a la de Puentelarreina. (Lo que en términos simplistas quiere decir que la ciudad se articulaba alrededor de una calle, y las subsecuentes formaban elipses concéntricas alrededor de ella, sin la existencia de una plaza central como tal.) La gente vivía en calles de acuerdo con su oficio, de manera que había la calle Cuchillería, Herrería, etc. Dicho trazado y el nombre de las calles se conservan hasta la fecha, y son un símbolo de la ciudad y origen de todos los desarrollos posteriores.

La ciudad construida a lo largo del siglo XIII alcanza las 22 hectáreas, y se organiza clasistamente según el espíritu de aquellos tiempos (y de los nuestros): así, en la parte más alta de la ciudad, se asentaban los nobles y los clérigos, descendiendo por las laderas los comerciantes y los artesanos y en la parte inferior la clase social considerada más baja, los judíos. En los siglos XVI y XVII, se seguía con la sociedad estamental medieval, y la fuente principal de riqueza la constituía el mercado, con las principales mercancías vitorianas: lana, hierro y vino. (El mercado se ubicaba en los terrenos que hoy ocupa el centro de la ciudad, es decir la plaza de España.)

En 1781, la posición geográfica de Vitoria seguía siendo estratégica en el tránsito entre la meseta y los puertos del Cantábrico y Francia. En este apogeo se decidió ensanchar la ciudad y ejecutar la plaza mayor. El arquitecto Olaguibel realiza este ensanche en un espíritu neoclásico, estableciendo ejes urbanos muy marcados a partir de la plaza de España; además, Olaguibel realiza los edificios conocidos como Los Arquillos, que, de una manera interesantísima, absorben la diferencia de niveles entre la ciudad medieval y el ensanche, constituyéndose en la liga entre las dos ciudades.

La ciudad sufriría posteriores ensanches con menor fortuna que el primero, así como el derribo de sus murallas, el entubamiento del río Zapardiel y la construcción de la estación y las vías del ferrocarril.



Plano general del centro de la ciudad con el trazado elíptico medieval y los diferentes ensanches

En 1823 se plantea Vitoria como la capital de las tres provincias vascas (Álava, Vizcaya y Guipúzcoa). En el siglo XX se construye la nueva catedral; además, algunos aspectos, que no son importantes para la forma de la ciudad pero sí para su historia, suceden en este mismo siglo: en 1937 Franco visita Vitoria por primera vez y en el mismo año se utiliza su aeropuerto para bombardear Gernika.

Como en la mayoría de las ciudades, es en el siglo XX cuando la ciudad crece más que nunca, debido principalmente a los movimientos migratorios atraídos por la industrialización. El siglo XX trajo tanta construcción (de distintas calidades), como demolición: en los años setentas se demuele la plaza de Abastos construida en 1897 muy cercana a la plaza de España y el edificio de Correos. Dicha demolición deja un vacío urbano en el que el ayuntamiento se planteaba hacer un “jardincito” con alguna estatua en medio; dicho vacío correría una mejor suerte.

3. Concepto de los fueros

Los fueros, palabra que normalmente se refiere a las cartas de fundación de ciudades y villas, tenían como objetivo el concentrar familias en lugares determinados y dar una serie de privilegios y exenciones. Pero los fueros de las provincias vascas y de Navarra son unas leyes de tipo general que estos territorios se dieron a sí mismos, en un momento histórico en que gozaban de gran autonomía. Estos fueros eran por un conjunto de normas de derecho público y privado, de origen consuetudinario, que se formaban de acuerdo con los usos y costumbres que obedecían a la particular forma de pensar y sentir de la gente. De esta manera, los fueros son elaborados progresivamente a lo largo de años y su fundamentación es la propia naturaleza histórica.

El sistema de fueros tenía como base las juntas vecinales, que estaban representadas en las juntas generales (órgano supremo de cada territorio). Por ejemplo, las juntas de Vizcaya se celebraban en la casa de juntas de Gernika, junto al roble milenario que desde el siglo XV es el símbolo de las libertades del pueblo vasco.

Cerca del año 1200, las tres provincias fueron incorporadas al reino de Castilla pero conservando su organización tradicional y reconocidos sus derechos: zona franca, exención de impuestos de la corona, liberación del ejército de armas y respeto a su organización interna.

Los fueros fueron derogados definitivamente en 1876 tras perder el País Vasco las tres guerras carlistas. Actualmente sólo se mantienen unas partes de los fueros, que regulan las relaciones en el orden tributario y de financiación del Estado Español. La actual autonomía vasca es un problema complejísimo, pero para nuestros objetivos podemos resumir que consiste en las siguientes capacidades: educación, sanidad, cultura, vivienda y seguridad.

4. Origen del proyecto

El proyecto fue posible gracias a la conjunción de varios factores: físicamente, la presencia del vacío urbano dejado por la polémica demolición del edificio de Abastos; históricamente, por el 800 aniversario de la fundación de la ciudad (en 1981), además los 100 años de la ley abolicionista por lo que la Diputación de Álava quería regalar a la ciudad de Vitoria una escultura-homenaje a los fueros.

Para dicho encargo se llamó a Eduardo Chillida, el cual, después de realizar un recorrido por la ciudad opinó que la escultura debía colocarse en la plaza de España; que él de ninguna manera colocaría una escultura en el “jardincito” que el ayuntamiento tenía pensado para el vacío del edificio de Abastos. En todo caso, de ser ese el lugar, él tendría que hacer la plaza entera. La juntas generales de Álava acordaron: “Que para recordar esta importante efemérides y como expresión en piedra de la permanencia de sentimientos que caracterizan al pueblo vasco, la Diputación Foral de Álava eleve en el sitio ya designado por el ayuntamiento de Vitoria, un monumento conmemorativo de los fueros”.

La idea despertó polémica desde el principio: para la diputación era el regalo a Vitoria, además la oportunidad de tener una obra de Chillida en la ciudad, que atraería a gente de todo el mundo, y aparecería en todas las guías de turistas. Por otro lado, alguna gente pensaba que no se podrían controlar las pintas de *graffitis* de amenazas y violencia. Hubo protestas por parte de los comerciantes, debates en las estaciones de radio, etc. Pero las voces poco a poco se fueron silenciando, o resignando.

El proyecto lo realizaron en conjunto Eduardo Chillida y Peña Ganchegui, que ya tenía dos plazas en San Sebastián: la plaza del Tenis (paseo del Peine del viento), y la plaza de la Trinidad.

El proyecto sufrió varios cambios durante el proceso: la primera idea de Chillida era realizar la fortaleza a nivel del suelo, posteriormente tomó la decisión de excavar y hacerla en un nivel inferior. La memoria del proyecto menciona algunos elementos que no se realizaron en la fase definitiva, por ejemplo la posibilidad de hacer un estacionamiento subterráneo financiado por la Caja Municipal, así como algunos elementos simbólicos como el agua y el mástil con el emblema foral.

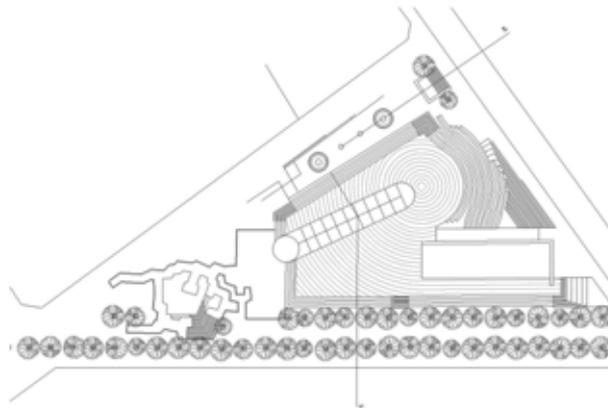
Ahora, sin más preámbulos, conozcamos el proyecto a partir de las lecturas poéticas y retóricas de éste.

5. Análisis estético

El siguiente análisis sobre la poética y la retórica tiene el objetivo de desmenuzar, de explorar, el cómo los autores tratan de convertir el polémico vacío en un lugar (*leku*), que pretende ser, además de un lugar “real”, un lugar tanto arquitectónico, como mítico¹ e histórico, es decir un lugar *Khôra*. Dicho análisis, al habernos puesto tan pretenciosas metas, deberá exceder tanto al espacio como al tiempo reales, tendremos forzosamente que ir y venir entre el espacio real y los espacios simbólicos, y entre el tiempo que aceptamos como presente (que para Chillida es un *límite*) y los épicos tiempos de la representación chillidiana; tendremos que hacer saltos de escalas desde la escala, de la pieza de acero corten a la escala de todas las provincias vascas.

La plaza reúne los lugares para los deportes vascos: (probadero, frontón, una bolera semienterrada, y por el hecho de estar reunidos junto la escultura de Chillida y a retoño del roble de Gernika (desaparecido actualmente), se convierten cada uno y en conjunto en símbolos de todo el pueblo vasco.

Cabe aquí puntualizar que trataremos de hablar de la plaza como un todo, aunque ocasionalmente distinguiremos entre la parte hecha por Chillida de la parte hecha por Peña Ganchegui; separaremos porque, aunque ellos no lo quieran ver así, los espacios tienen tanto poéticas diferentes como estrategias y argumentos distintos. Siendo Chillida un hombre “especialmente sensible a eso que turbiamente llamamos espacio”², su calidad poética destacará del resto del proyecto.



Planta arquitectónica

5.1 La poética

El lugar se construye en este caso excavando, no exactamente desocupando el espacio como diría Oteiza, sino más bien estudiando el diálogo entre la materia y el espacio. A Chillida le importa el espacio como el verdadero material de su creación artística; la forma para él tiene la única y sola función de hacer manifiesto el espacio que, si bien no es visible, sí es experimentable. Para ello necesita a la materia, en su filosofía, o bien la materia es un espacio muy lento o el espacio es una materia muy rápida.

Chillida establece un diálogo entre dos sustancias que tienen distintas densidades (velocidades), así que el punto medular de su trabajo se encuentra en los límites entre estas dos densidades como el presente es el límite entre dos tiempos (pasado y futuro). Su actitud es hermosamente neolítica, ante el vacío (¿qué hacer?), se rodean de piedras algunos espacios, que por el hecho de quedar limitados, se vuelven sagrados (*cromlechs*, menhires...).

Las diferencias en la poética de cada autor, que ya mencionábamos, se ponen en evidencia en la ubicación de los elementos simbólicos en la composición. Para Peña Ganchegui se sitúan en ejes compositivos: por ejemplo, la

¹ El aspecto mítico fue siempre fundamental en Chillida ya que para él los mitos se conciben como símbolos de la inmortalidad del espíritu. Manterola, P. (1993).

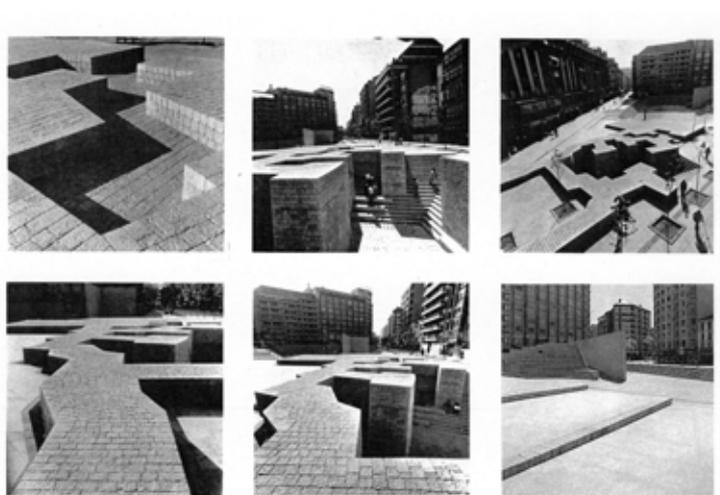
² Celaya, G. (1974).

formación de los árboles de plátano es una metáfora de los paseos neoclásicos hechos por Olaguibel en un eje simétrico a éste de la calle Independencia, o la colocación del anfiteatro con el roble y el foso se alinean en dirección a la plaza mayor, etc. Pero Chillida no cree en los ejes: para él la ubicación de los elementos representa un tiempo inmemorial, alineamientos tan ancestrales como los de Karnak; quizás con una creencia en el poder mágico de las alineaciones, la pieza de acero tuerce sus brazos apuntando a las provincias vascas. (Recuérdese las direcciones hacia la tierra, el cielo y el mar de las tres piezas del Peine de los vientos.)

El elogio a los fueros no es una escultura abstracta (Chillida decía ser un escultor figurativo para el cual la forma no era importante, el primer obstáculo que hay que salvar es la apariencia de las cosas), es una representación de varias cosas: es hierro al rojo vivo, trabajado por manos fuertes bajo una luz negra, es a la vez una especie de criatura mitológica desgarrada y batallada. A la cuestión “de qué animales extraños fueron esqueletos estos hierros”³. Chillida no nos tiene la respuesta, sólo preguntas.

Pero la escultura es en realidad toda la plaza, no únicamente la pieza de acero; este tesoro, este ente, tiene su prisión, su fortaleza, su cueva. Es un laberinto construido con un ángulo secreto (ver análisis retórico), es una fortaleza atemporal a la vez tan contemporánea y tan antigua. No es que la escultura esté en el espacio, insistiremos en que la escultura es el espacio, no las murallas en sí, sino el aire que flota (y es respirable) entre ellas.

Nota: mucho se ha hablado de las coincidencias en el pensamiento de Chillida con Heidegger, quien prometió al primero escribir *Die Kunst und der Raum* (“el arte y el espacio”). El presente trabajo se mantendrá al margen de esta temática. Sólo mencionaremos la concepción del espacio artístico abierto para un amplio espectro de experiencias humanas, en contraste con la concepción del espacio por parte de las ciencias modernas.



Fotografías poéticas y retóricas del espacio.

La cueva madre, o bien, la torre con entradas secretas, tesoros escondidos en un refugio erosionado, socavado en la tierra vasca; esto, aunque Chillida no lo haya reconocido abiertamente, es su manifiesto silencioso por la autonomía vasca.

Qué paradójico que algo sea tan moderno por ser tan primitivo. La obra de Chillida resulta tan humana porque aprovecha la necesidad del hombre por el mito, por lo que significa como el primer refugio, o como amor a la tierra, etc.

Por otra parte, la poética de Peña Ganchegui evoca lo neoclásico, como lo que explicábamos de la metáfora del paseo de la senda y el camino a Armentia realizado por Olaguibel, pero principalmente, y quizá un poco

³ Celaya, G. op. cit.

influenciado por el postmodernismo, tiene referencias clásicas: la plaza como ágora griega, el anfiteatro cuyo escalonamiento representa cierta ruina, etc.



*Izquierda: el paseo neoclásico de la senda diseñado por Olaguibel
Derecha: la evocación poética de Peña Ganchegui y Chillida*

El paseo arbolado tiene doble o incluso triple función: además de ser la representación metafórica del paseo de la senda y clarificar el eje urbano simétrico a éste, sirve de transición entre las fachadas de los edificios de la calle Independencia y la plaza, y, por último, tiene la función de enmarcar y hacer evidentes las visuales cercanas y lejanas: en primer plano la bajada al foso de Chillida, en segundo, el edificio de Correos que aparece en escorzo y, como plano de fondo, la torre de la iglesia de San Miguel. Dicha torre va ocultándose tras el edificio de Correos a medida que uno se va acercando al foso.



El eje urbano que culminará en el edificio de Correos, el croquis de la izquierda lo muestra en el estado confuso que guardan dos calles antes de llegar a la plaza de los Fueros, mientras que en el croquis de la derecha se ve la operación de los autores para clarificar el eje urbano y enfatizar las lejanías conformadas por el campanario de la iglesia de San Miguel. (Croquis de Mauricio Cortés.)

5.2 La retórica

En cuanto a Chillida, esta obra es de alguna manera una síntesis de dos maneras de trabajar con el espacio: la del asalto feroz al espacio mediante los hierros y, al mismo tiempo, el camino tectónico de recogimiento y protección de sus esculturas en granito o en alabastro. De esta manera, Chillida aprovecha el encargo para establecer en el espacio público un diálogo entre estas dos actitudes y comprobar qué sucede en el espacio entre ellas.



Ejemplos de las dos actitudes distintas frente al espacio en la obra chillidiana y presentes en la plaza de los Fueros (Museo Chillida Leku, San Sebastián)

El camino de Chillida es el de la dialéctica, el de la relación hombre-naturaleza-cultura, así como sus manos son tanto las que golpean el hierro como las que dibujan (ambas) a la velocidad del pensamiento, así como su taller es tanto el del obrero como el del pulcro dibujante.

Sus estrategias son adiestrar el material, que la rigidez parezca flexible, que lo duro parezca blando, etc. Pero sin sobreponerse al material, es decir, que mantiene una actitud ética respetuosa ante el material: con el material se pueden hacer una infinidad de cosas pero no todas se deben hacer.

Este poder de transformar una cosa en otra (alquimia) es esencialmente una estrategia que mediante contradicciones visuales forma una especie de antífrasis. (Como utilizar al blanco para decir negro.)

Chillida, hablando de su postura ética frente a su obra, decía que los dos principios que lo guían son el del respeto a la materia que ya mencionamos, y además el hecho de buscar siempre el camino más difícil, trabajar con los materiales, los tamaños e ideas más difíciles. Decía que siempre trataba de hacer lo que no sabía hacer, nunca hacer lo que ya sabía cómo.

Siguiendo con sus estrategias, aparecen la nosimetría, el uso de los conceptos de límite⁴, densidad y velocidad, el rechazo a la geometría euclidiana y la rebeldía ante el ángulo recto, es decir la preferencia por el *gnomon* o ángulo griego, que es aquel que forma un hombre con su sombra (y que podrá ser de 89 o 92 grados pero nunca de 90). Al ser el ángulo de 90 un ángulo tan peligroso, toda la traza se realiza con ángulos un poco oblicuos o un poco obtusos en las tres dimensiones (ni siquiera los muros se elevan a plomo).

Las formas de composición arquitectónica que Le Corbusier clasifica como *volúmenes puros*, *formas aditivas* y *formas sustractivas*, aquí no encuentran ninguna aplicación, porque espacio y materia se funden de manera que cualquier adición a uno es una sustracción al otro.

En cambio, las estrategias que utiliza Peña Ganchequi son más típicamente arquitectónicas: por ejemplo, mediante las formaciones de plátanos rompe el eje de la calle de Postas para enfatizar el eje de la calle Independencia, utiliza la vegetación, los muros y los taludes a manera de pantallas para hacer una transición entre la plaza y los edificios (que él dice que no están preparados para convertirse en fachada de una plaza pública al haber sido diseñados para estar enfrente del edificio de Abastos), mientras que entre la plaza y el edificio de la Kutxa no antepone ninguna transición.

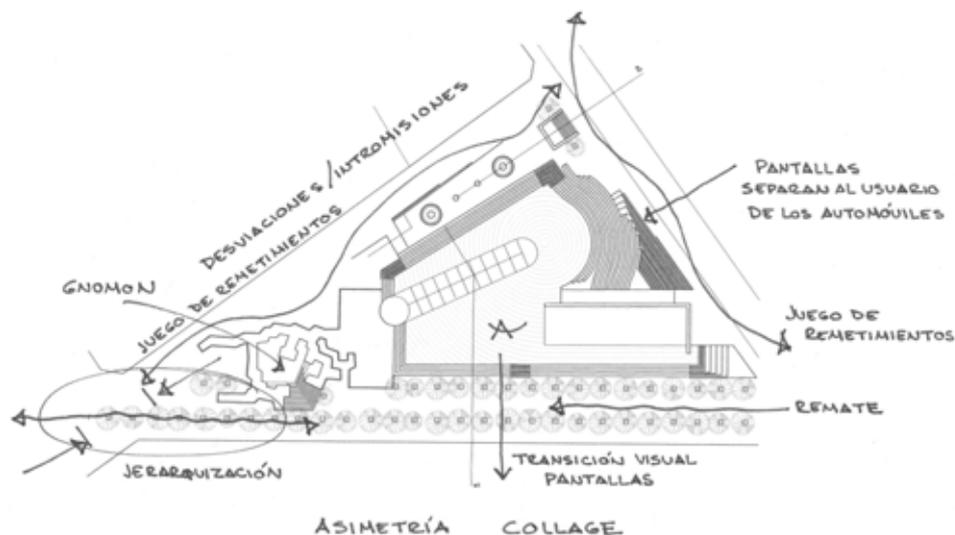
Su modo de actuar es el de hacer una operación similar a las llevadas a cabo por el renacimiento en la ciudad medieval, dice: “con nuevas teorías y lenguajes arquitectónicos y artísticos propios, revalorizar la ciudad gótica”.

Otras estrategias son las propias del *collage*, en donde los elementos aparecen un tanto casuales en la organización de la planta (por ejemplo, la rampa entre el anfiteatro y el muro del frontón no obedece a ninguna referencia con las vistas y remates de los edificios colindantes, etc.).

⁴ “El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo”, de Barañano K. M. (1990).

El principal argumento que comenta Peña Ganchegui es: “la plaza urbana trascendida por el arte como actuación pública”. Pero la retórica se manifiesta de muy diversas formas, incluso podemos decir que las fotografías que aparecen publicadas son elementos retóricos, ya que la mayoría de ellas están tomadas en vistas aéreas imposibles para el paseante. Para gente como Le Corbusier, el espacio es algo que sucede ante un par de ojos que se desplazan a 1,60 m de altura sobre el suelo (a lo que añadiríamos que sucede también ante un par de oídos, nariz, tacto, intelecto, etc.).

Nota: compárense las fotografías del análisis estético con las del análisis del uso social.



Mediante las formaciones de plátanos rompe el eje de la calle de Postas para enfatizar el eje de la calle Independencia, utiliza la vegetación, los muros y los taludes a manera de pantallas, para hacer una transición entre la plaza y los edificios.

6. Análisis del uso social

Aunque este sea el capítulo destinado a revisar el uso social del espacio, en realidad el presente texto ha estado salpicado desde el principio de cuestiones sociales mezcladas con la poética, la retórica, etc., debido en parte a que el trabajo de Chillida tiene ese afán de establecer una identidad cultural en el mundo moderno.

El proyecto ha tenido aciertos y errores; lo más extraño es que los aciertos se realicen en los aspectos más complicados como lo son la generación de lugares con identidad, con valor humano, etc., y haya fallado en cuestiones más inmediatas del diseño arquitectónico como explicaremos. A continuación haremos una breve descripción de los sucesos en la plaza en estos veinte años.

Las protestas de los comerciantes durante la etapa de proyecto y promoción continuaron durante la construcción, al estar sus comercios afectados por las obras, tapiales, ruido, polvo, etc. Hasta se le llegó a reprochar a Chillida el uso del granito rosa de Galicia por no ser un material vasco, a lo que éste contestaba: “Bueno, es que de la cantera vasca ya no queda nada.”

Ahora los comerciantes reconocen que sus locales tienen más luz y que circula una enorme cantidad de gente enfrente de ellos, cuando antes no pasaba nadie. El gerente de una colchonería dice que tenía mucho miedo del proyecto, pero que ahora está contento porque la zona se ha revalorizado. Algún comerciante dice que para qué va a anunciarse si pasan miles de gentes enfrente de su local. Como parte del proyecto, se convirtieron en peatonales las calles de Independencia y Postas, haciendo el espacio mucho más amable y seguro para los niños sin la presencia de los coches.

Otra gente opina que el comercio decayó bastante con la demolición del edificio de Abastos; sin embargo, ahora la plaza de los Fueros es un lugar de reunión para la gente de Vitoria y que es un lugar donde la gente de afuera puede quedar de verse por ser un sitio fácil. Las fiestas y los juegos de pelota la hacen un lugar vivo y alegre.

La gente relata que cuando hay partido de frontón los aficionados se reúnen desde horas antes, a media mañana es un ir y venir de gente, en el sótano suenan los bolos diariamente, hasta el medio, día que la plaza (y las calles) quedan desiertas. A las seis los chavales van al frontón a practicar, las niñas juegan en la plaza y la gente mayor se sienta, los padres de los pequeños esperan mientras sus hijos juegan a escalar los taludes de granito. Todo esto cuando hay sol, porque cuando llueve o hace frío la plaza está vacía.

La gente ha respetado muy bien las plantas y la plaza, excepto los trabajadores del ayuntamiento que, al montar sus tarimas para conciertos y eventos, “se cargaron al menos cuatro veces los retoños del roble de Gernika”, elemento fundamental de la plaza que han terminado por no volver a colocar.

Los otros problemas fueron que la altura de los muros del foso era de 60 cm por encima del nivel de la calle, hasta el día en que un niño se cayó. El foso permaneció tapado con tarimas de madera durante siete años, sepultando la escultura, hasta que Chillida y Peña Ganchegui propusieron subir un metro más los muros (como estaba en el proyecto inicial), de manera que ahora es imposible subir. El pretil del acceso a la bolera tenía solo 30 cm, así que obviamente el ayuntamiento tuvo que colocar barandales. Esta bolera, en realidad, se hizo enterrada y en otro sitio diferente al originalmente proyectado debido a las protestas de los comerciantes que no querían que ningún elemento les estorbase la visual.

Además, se presentó el problema de que el foso se utilizaba como sanitario, así que el ayuntamiento colocó una reja y foso es ahora inaccesible.

Todas estas cosas enfurecieron tanto a Chillida⁵ como a Ganchegui, quienes dijeron que lo que se necesitaba era control de las autoridades. De cualquier manera, la escultura es ahora sólo visible, desde un nuevo vano en la muralla, desde arriba.



Fotografías de las modificaciones que ha sufrido la plaza desde su inauguración: un nuevo balcón para asomarse al foso al que no se puede acceder, la altura del foso se ha elevado un metro más y barandales rodean el acceso a las boleras subterráneas

Con respecto a la falta de previsión de estos problemas, algunas gentes culparon a Ganchegui por ser el arquitecto: Kosme María de Barañano lo describió como “excelente diseñador, pero mal conocedor de la psicología popular y de los hábitos nocturnos de la gente”. (Y yo me pregunto entonces, si uno es mal conocedor de estos aspectos, cómo es que se puede ser un excelente diseñador.)

La plaza, de cualquier manera, ha servido de gran ayuda al ayuntamiento para programar una gran variedad de eventos a lo largo del año, donde los eventos principales son los de deporte rural. Pero, además, ha servido para organizar conciertos y bazares, incluso se ha llegado a utilizar como pista de hielo.

Al recorrer la plaza en invierno me percaté de lo vacía que normalmente se encuentra cuando no hay actividades programadas, mientras que por ejemplo aunque, haga frío, todos los viernes se realiza una manifestación

⁵ Chillida afirmó que, con mucho, la plaza de los Fueros era la obra que más disgustos le había dado.

silenciosa en la plaza de la Virgen, cientos de niños y niñas juegan las tardes de los viernes en la plaza de España y los domingos se colocan puestos de artículos de segunda mano en esta misma plaza. Todas estas actividades se realizan físicamente muy cerca de la plaza de los Fueros, mientras esta permanece vacía.

La gente explica que lo que pasa es que la plaza de los Fueros es muy nueva, que los padres llevan a los niños a jugar a plaza de España por tradición, porque seguramente ha sido así durante cien o doscientos años. Las opiniones más expertas dicen que el pavimento de la plaza de los Fueros es rugoso y que se juega mejor al fútbol en un piso liso.

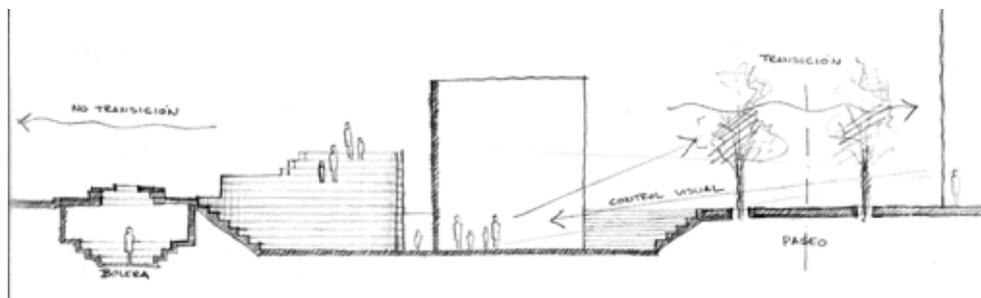
La conclusión a la que podemos llegar es que la plaza de España tiene más *khôra* en parte debido a que se ha ido gestando desde 1781, pero lo importante son las preguntas que surgen desde aquí: ¿el *khôra* es el valor humano del lugar y se puede acrecentar con el tiempo?, o puesto de otra manera, ¿un lugar con poco *khôra* puede llegar a aumentar su valor humano? Trataremos de concluir algo en el siguiente inciso.

7. Síntesis de inteligibilidad

Obviamente cualquier obra arquitectónica, en especial los espacios públicos como nuestro caso de estudio necesitan un tiempo para formar parte de los usos y costumbres de la gente, y más tiempo aún necesitan para formar parte de la memoria del lugar. Así que quizás sea aún muy pronto para juzgar a la plaza de los Fueros: si bien su uso actual depende en gran parte de las actividades programadas por el ayuntamiento, éste es un proceso normal. (Recuérdese que, de igual manera, se necesitó ofrecer incentivos y recompensas para poblar la ciudad en los años de su fundación.)

La nueva plaza pública no puede y de hecho no debe tratar de acoger las actividades de las plazas históricas, sobre todo estando tan cerca unas de otras. Es decir, que la plaza de los Fueros debe servir para las actividades para las que las otras plazas no sirven, y debe simbolizar las cosas que no están simbolizadas.

El punto que Peña Ganchequi defiende acerca de que las fachadas de los edificios circundantes no son dignas de un espacio público (plaza), al estar pensadas para estar frente al edificio de Abastos y no frente a un espacio abierto, me parece en realidad demasiado esteticista. Pero lo que sí es cierto es que los usos sí que no estaban preparados para tal cambio. ¿Por qué cientos de niños juegan en la plaza de España?, sí, por tradición, pero más bien porque esa tradición lleva a los cientos de padres de esos niños a los más de veinte cafés y bares que se ubican tras los pórticos. Es decir, si alrededor de la plaza de los Fueros hubiera cuatro o cinco cafés o bares, en lugar de uno, seguro que la plaza estaría llena de niños todas las tardes, porque, además, voluntaria o involuntariamente, sus autores colocaron la plaza en un nivel lo suficientemente bajo con respecto a las calles (de por sí ahora sólo peatonales) como para que los niños estén espacialmente protegidos; y, a la vez, la colocaron lo suficientemente poco baja como para que no se perdiera el contacto visual desde las accesorias o locales.



Concepciones visuales entre la plaza y los edificios colindantes (croquis de Mauricio Cortés)

Es decir que la obra arquitectónica (y escultórica) por sí sola no puede convertirse en un lugar de gran identidad cultural (porque aunque la intriga poética basta y sobra en este caso), necesita de la combinación de estos factores, y otros como el paso del tiempo, para gestarse como un *lugar de encuentros*.

Por lo pronto, tras veinte años y con las modificaciones que se le han hecho, ha resultado con un balance bastante positivo.

La plaza logra su inteligibilidad ayudada gracias a que el proyecto era muy bueno desde el principio, y los cambios acontecidos no lo han afectado del todo. A continuación enunciaré las razones por las que la plaza logra su inteligibilidad:

a) Porque de entrada el proyecto tiene como objetivo ser una revaloración de la cultura, usos y costumbres de la gente, objetivo heredado de la Escultura Vasca de la Posguerra a la que pertenecieron entre otros Chillida y Oteiza (grupo GAUR) que proponían a la *escultura* “como una renovación mitológica de una cultura que debe restablecer su identidad en sus oscuros orígenes”⁶.

b) Por las distintas relaciones espacio-temporales (*cronotopos*) que se manejan a través de la poética, de hacer inversiones de espacio/tiempo. Es decir, la capacidad del proyecto de tener una estética moderna, pero a la vez de ser metáfora de otros tiempos. O, dicho de otra manera, la capacidad de que se ha dotado al espacio para que cuente historias (relatos) con una imaginación épica, por decirlo así. (Y que a cada quien le cuente un relato diferente.)

Nota: Recordar la cita de Italo Calvino.

Sobre este punto quisiera contar una anécdota del bastante respetado arquitecto marroquí José María Buendía (cuya obra se concentra mayormente en México). Dice que el mejor reconocimiento que ha recibido por su arquitectura lo obtuvo el día en que tocó a la puerta de una de las casas que había construido, muchos años después, y se encontró con otros habitantes distintos (estadounidenses), y al preguntarles cómo se sentían en la casa, la madre le contestó: “Mire, pues basta contarle que yo acompañaba a mi hijo todos los días a su cama y le contaba un cuento; ahora me ha dicho que prefiere irse a la cama solo y que no le cuente ningún cuento, que mejor va a dar una vuelta a la casa antes”. O sea, que con la casa se imaginaba los cuentos, y además lo prefería porque de esa manera él podía ser el héroe de sus propias historias.

c) Por la polifonía de la representación, un poco también producto de la combinación de poética, retórica, ideología etc., de ambos autores. La coexistencia de las evocaciones prehistóricas con las grecorromanas, con las neoclásicas etc.

d) Por las diferentes voces. Quizá aquí esta la clave, en el hecho de que el proyecto toma en cuenta a una gran variedad de tipos de usuarios y concilia los distintos intereses. Por una parte el ayuntamiento queda contento con todas las posibilidades de explotación de la plaza. La Diputación de Álava logra su objetivo de tener una obra de arte de fama mundial, que además es una revaloración de las tradiciones del pueblo. Los comerciantes están ahora contentos con la cantidad de visitantes, etc.

La respuesta social parte de la revaloración de los usos y costumbres vascas, y tiene cierta carga, digámoslo así, de manifiesto de autonomía. Cada quien puede tener la postura que desee en cuanto al problema político y social hispano-vasco (sobre el que quien escribe debe mantenerse imparcial y cuya opinión de todas maneras es absolutamente irrelevante), pero así como la plaza responde dialógicamente a todos los usos mencionados en el punto anterior, de la misma manera el proyecto permite opiniones sociopolíticas diferentes, pero basadas siempre en el respeto.

Por ejemplo para alguna persona la plaza de los Fueros puede significar la celebración de que el pueblo vasco ha recuperado sus fueros, mientras que para otra es un recuerdo de aquellos fueros formados en la edad media, que se convirtieron luego en solo restos que el reino de Castilla les dejó al conquistarlos, y de los que ahora el gobierno español ha dejado una reducida parte con el fin de conciliar. Cada quien es libre de interpretar la obra como quiera, y por eso es que nadie aclara del todo qué leyes son las que se homenajean, ni por qué.

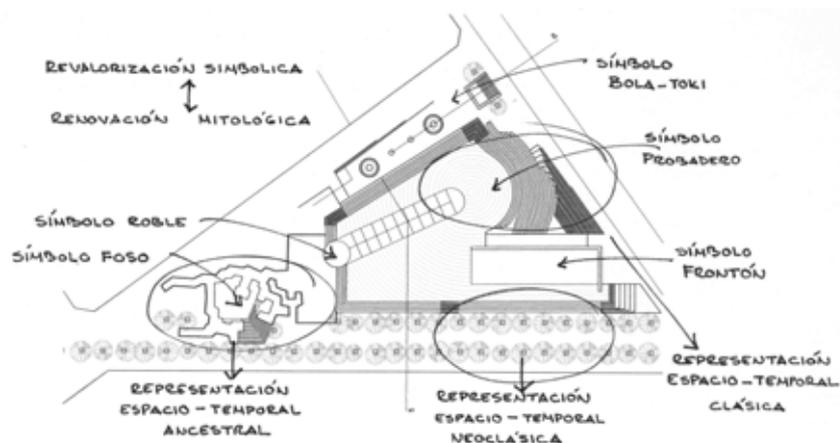
e) Por los diferentes puntos de vista: la principal respuesta es la que se da a los usuarios, y es que la plaza tiene la virtud de permitir una gran variedad de actividades, y a menudo simultáneas.

⁶ Manterola, P. (1993).

El proyecto responde tanto a quien va a jugar frontón, o bolos, a los deportes rurales, como a quien va de espectador, como a los niños que pueden llegar en bicicleta y apoyarla en las gradas (al estar siempre a la vista no es necesario encadenarla a ningún poste o árbol), como al turista que quiere sacar las fotografías (excepto si quiere sacar vistas aéreas y si piensa que aún se puede bajar al foso). “El arte relativo resuelve sólo una parte del problema, a diferencia del Gran Arte, que lo resuelve todo”.

Por otra parte probablemente haya sido un acierto el hecho de que no se pueda jugar al fútbol igual de bien que en otros sitios, ya que de esta manera todos los demás usos (como los de los niños más pequeños) no se ven exiliados de la plaza. Las prioridades que los autores quisieron dar están clarísimas.

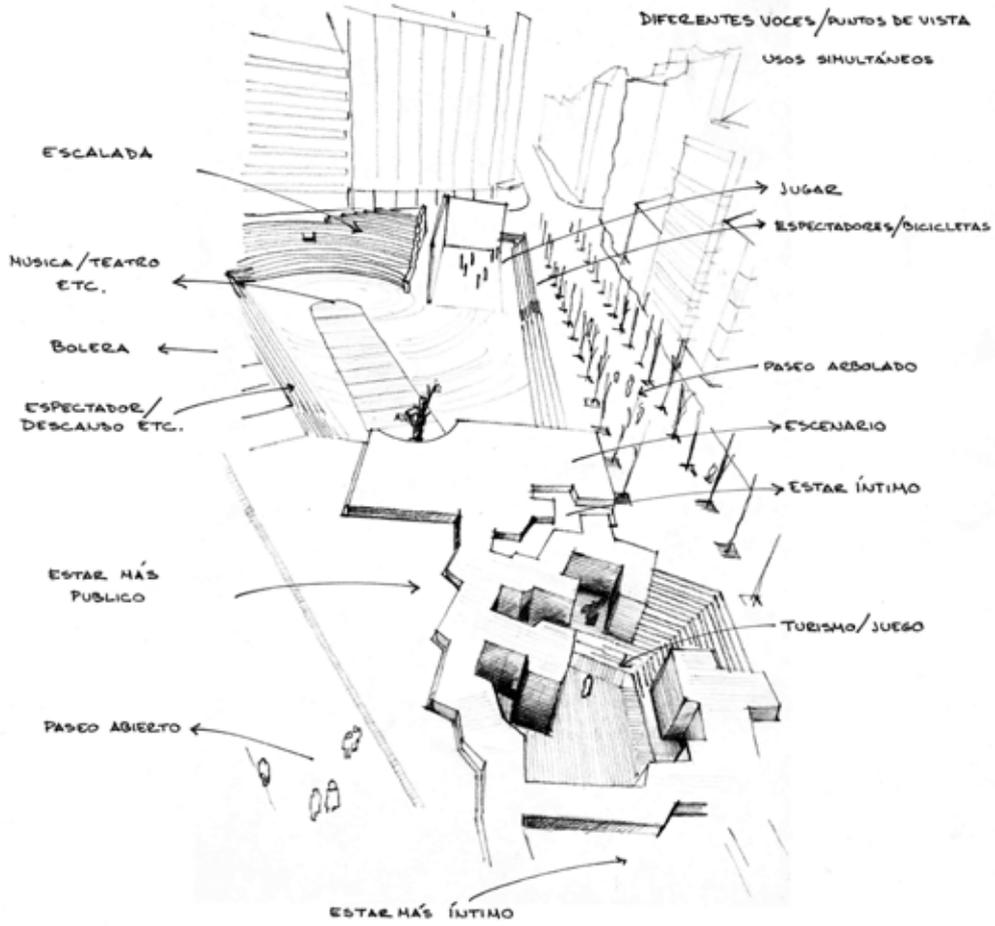
Además de la respuesta al usuario, está clara la respuesta a la ciudad, tanto a la escala de su contexto inmediato, como de su relación con el centro histórico, con los ejes urbanos, etc.



f) Por las diferentes perspectivas. La configuración de este espacio hace que haya una gran variedad de posibilidades de percibirlo y recorrerlo, así como de percibir el entorno inmediato o las perspectivas lejanas y referencias urbanas que se pueden tener desde ahí; es decir, que coloca muchos objetos a diferentes profundidades e incluye las fachadas y el horizonte para generar perspectivas con una gran profundidad de campo (primeros planos, segundo planos, planos de fondo, etc.). De esta manera vale tanto la pena pasar de ida como de regreso, quedarse, darse la vuelta, entrar por una calle, por la otra, etc.



*Al centro: cantidad importante de público presenciando las competiciones de deporte rural organizadas en la plaza
A los lados: actividades espontáneas realizadas por los niños en la plaza a pesar de que la temperatura era cercana a cero grados*



8. Bibliografía

- Una utopía convertida en realidad*. Cuadernillo descriptivo, Museo Chillida-Leku.
- Barañano, K. M. (1988). *La obra artística de Eduardo Chillida*. Bilbao: Caja de ahorros Vizcaína.
- Barañano, K. M. (1990). *Simposium Chillida*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Celaya, G. (1974). *Los espacios de Chillida*. Barcelona: Poligrafía.
- Chillida, E. *Pilaires 30 años*. Barcelona: Centre Cultural Contemporani.
- Chillida, E. *Two public spaces in the Basque Country*. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- Chillida, E. (1976). *Memoria del proyecto de la plaza monumento de los Fueros*. Archivo Municipal de Vitoria.
- Cordero, Á. (1994, 28/08). Chillida y Ganchegui barajan 3 ideas para sustituir la verja de los fueros. *El Correo Español*, pág. 3.
- Landázuri, S. (2002, 26/08). Chillida y Vitoria. *El Correo Español*, pág. 8.
- Manterola, P. (1993). *El jardín de un caballero, la escultura vasca de la posguerra en la obra de Mendiburu, Oteiza y Chillida*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Muntañola, J. (1998). *Pautas de Disseny III, places de Barcelona*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (1999). *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones I*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2000). *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2002). *Arquitectura, modernidad y conocimiento. Architectonics*. Barcelona: Edicions UPC.
- Peña, R. *Luis Peña Ganchegui arquitecto*. Paper presented at the Con motivo del primer premio de arquitectura de Vitoria-Gasteiz.
- Prada, J. (1988, 20/02). Chillida propone elevar un metro el muro superior como solución al foso. *El Correo Español-El pueblo Vasco*.
- Vitoria-Gasteiz. (2001). *Guía de arquitectura*. Navarra: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro.

El sueño de un indiano: el parque del Mollet, de Enric Miralles Moya

Maritza García Padilla

1. Introducción

El presente trabajo se compone de tres partes esenciales.

La primera consiste en un análisis poético -de prefiguración- del parque del Mollet, intentando entender el diseñar del arquitecto. Aquí se aplican conceptos aristotélicos y de Robert Venturi al proyecto, identificando la estructura poética del autor, Enric Miralles Moya.

La segunda parte presenta un análisis retórico -de refiguración-, identificando las estrategias y figuras de composición y las categorías de referencia.

La tercera parte la comprende un análisis dialógico -de configuración- entre el diseñador, el objeto y el usuario, mediante las voces de estos mismos.

1.1 Descripción del parque del Mollet

Este parque se encuentra ubicado en el municipio de Mollet del Vallès, al noroeste del núcleo urbano. Y fue encargado al estudio Miralles-Tagliabue en 1993 por el ayuntamiento del lugar.

El parque se encuentra entre tres zonas o barrios de diversas características:

- a) El barrio La Plana al lado este, una zona con edificios de calidad deficiente.
- b) El barrio Can Borrell al lado norte, con edificios regularmente nuevos.
- c) El barrio de Santa Rosa al suroeste, con viviendas unifamiliares.

El terreno del parque es casi plano, no se aprecian fuertes cambios de nivel y está delimitado por tres de sus lados por calles vehiculares, y por un lado, por una escuela y un pasaje peatonal. Fue denominado *parque de los Colores* cuando Miralles presentó el proyecto a la alcaldía, con una maqueta de colores para representar pavimentaciones, áreas verdes y fuentes.

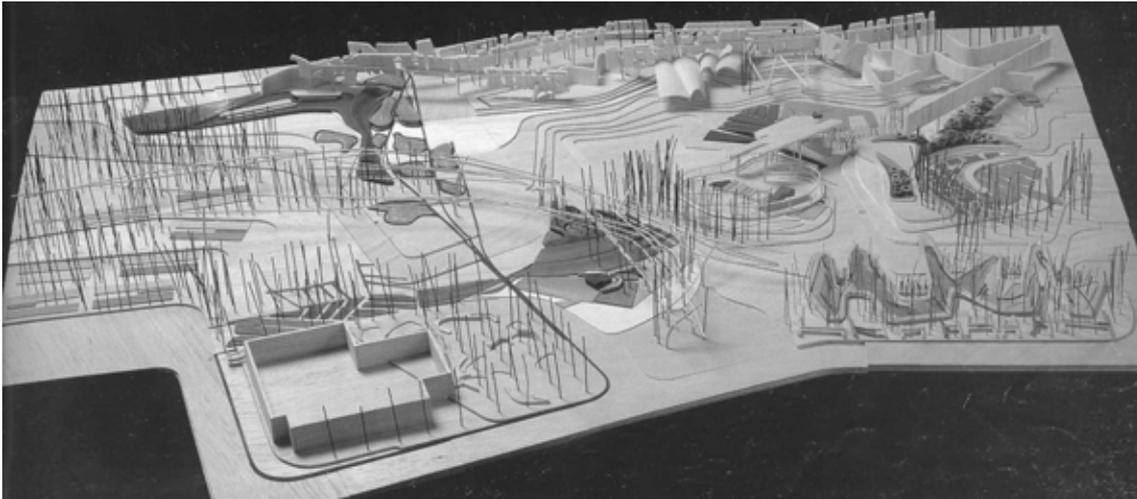
El parque tiene dos construcciones definidas: la zona de juego de petanca y la zona de gradas y pavimentación. Ésta última es como una sala multifuncional al aire libre. Además, tiene zonas de bancos, fuentes, zonas de juegos infantiles, arbolados y otros elementos como pilares, maceteros, muros de celosías, pérgolas, etc., que ayudan a definir las distintas áreas del parque.

Se trataba de una zona residual y sus límites se fueron configurando con la construcción de viviendas de grupos sociales muy heterogéneos, por lo que era importante crear un lugar con personalidad propia, pero en el que se identificaran diversos tipos de usuarios. Un lugar que reclamaba una identidad y que Miralles se la dio mediante

una “topografía social” concepto que “alude a la voluntad por parte de los vecinos del entorno de convertir un lugar hasta ahora marginal en una construcción compartida, destinada a la celebración de actividades comunes”¹.

La topografía social a la que Miralles se refiere tiene que ver con varios aspectos: es un juego con el tiempo, con crear topografías artificiales simbolizando acciones sociales integrándolas al conjunto, fijar el tiempo y movimiento en un lugar, iniciar un proyecto a partir no de un problema específico, sino a través de las huellas del pasado como una serie de variantes, o sea, diseñar a partir de trazas existentes o antiguas o que han dejado rastros en el sitio de lo que fue, de lo que es y de lo que podría ser, además de establecer un diálogo entre lo natural y lo artificial, entre arquitectura y paisaje.

Miralles usa varias estrategias para volcar este concepto en sus proyectos, las cuales trataremos de identificar en este análisis.



Maqueta del conjunto

2. Análisis poético del proyecto (prefiguración)

Robert Venturi ha descrito la estructura poética a través de tres categorías poéticas o catástrofes aristotélicas, en las cuales me basaré para el presente estudio:

- La doble forma (reconocimiento).
- La doble función (peripecia).
- El elemento convencional (lance poético).

Para Aristóteles la tragedia es *mimésis* (imitación) de una *praxis* (acción ideal), que se concreta y encarna en un *mythos* (argumento).

En el estudio de Aristóteles sobre el *mythos* encontramos *peripeteia* (peripecia) y *anagnórisis* (reconocimiento). El primero significa un suceso brusco, repentino e imprevisto -y que, en la tragedia, viene a cambiar la dirección del desarrollo-; el segundo es un reconocer la identidad de alguien o de uno mismo -en la acción trágica es un caer en la cuenta de algo que se había olvidado, es la transición de la ignorancia al conocimiento.

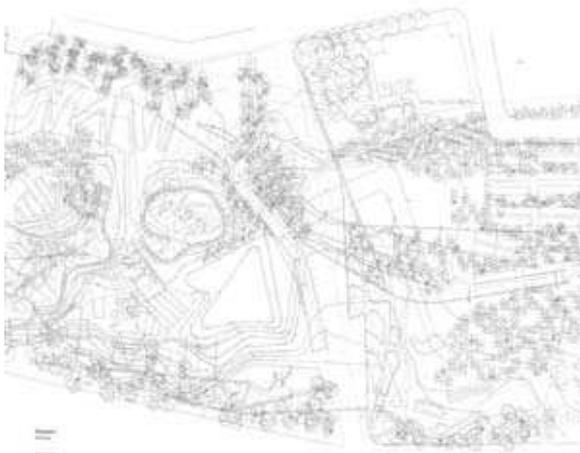
¹ Muntañola, J. (2001b).

2.1 La doble forma

Para Robert Venturi la doble forma es el fenómeno de “lo uno y lo otro”, son los niveles contradictorios de significado y uso que implican un contraste. Recalcando los dobles significados.

Veamos lo que sucede en el parque del Mollet: la planta es compleja, aunque el uso es muy claro y sencillo; el acceso al parque puede realizarse por cualquier parte aunque presenta un “marco o puerta” de acceso; el aspecto formal del parque hace hincapié en formas orgánicas que se disuelven, aunque definen. Algunos elementos “construyen” una topografía física, aunque se trata de una topografía social.

Es decir, la planta de conjunto presentada por Miralles está realizada con unos jeroglíficos difíciles de descifrar y muy complejos, pero el esquema de organización es sencillo. La planta es compleja aunque es sencilla. (esquemas 1 y 2).



Esquema 1. Planta de conjunto



Esquema 2. De organización

En lo referente al acceso podemos anotar que, un visitante normal entra a pie a través del gran muro de grafitos que actúa como marco o puerta de acceso, aunque en realidad es un parque totalmente abierto, a que se puede entrar por cualquier punto. Se entra aunque se sale (fotos 1 y 2).



Foto 1. Acceso al parque



Foto 2. Acceso al parque

Y sobre el aspecto formal del parque, es verdad que predominan las formas orgánicas, que se confunden con la naturaleza, pero que, al mismo tiempo, ayudan a configurar el lugar, con formas que se disuelven aunque definen (foto 3).

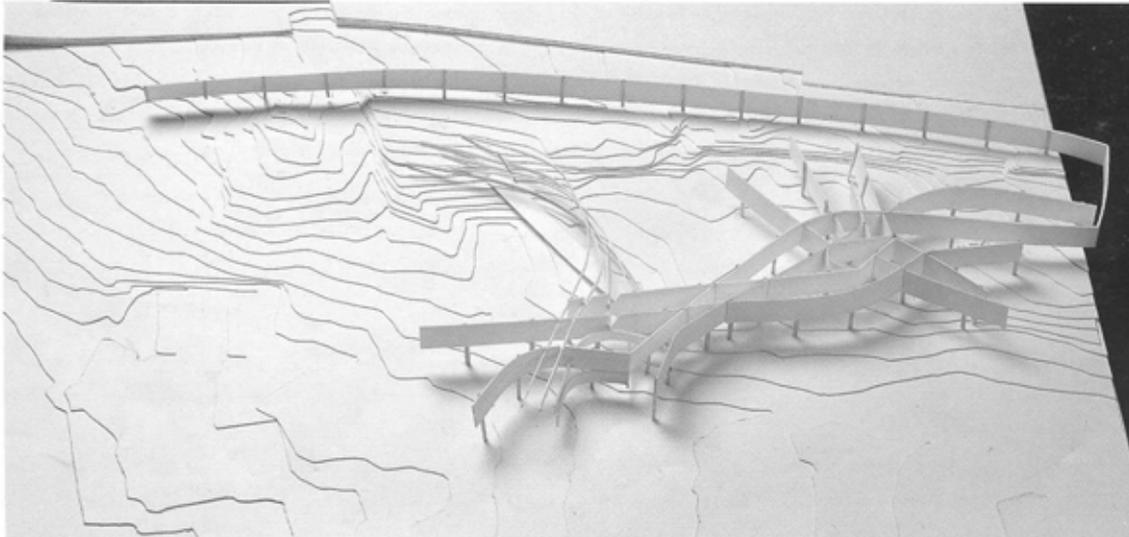
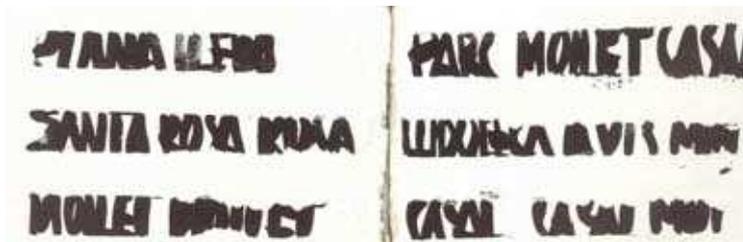


Foto 3. Maqueta de elementos organizadores del conjunto

Por último, el significado de topografía social se antepone al significado de topografía física: idea-objeto-uso, es decir, un elemento en contraste con su uso. Con la construcción de un elemento u objeto físico se ‘construye’ un significado distinto, con un nuevo uso. Es un objeto aunque es una idea.

Hemos explicado que se trataba de un descampado, no había nada que reinterpretar, por lo que había que construir una huella construyendo algo físico. Quizá las palabras de Miralles expliquen mejor la idea: “Esta primera serie de actuaciones se acercaría a esas acciones que se suceden sobre la ciudad consolidada: marcas en los muros, trozos de pavimentos, etc.”. Refiriéndose a construcción de la topografía social. Son ideas que se convierte en símbolos (estudio preliminar 1 y foto 4).



Estudio preliminar del autor 1, “grafitos”



Foto 4. Trozos de pavimento

Ahora veamos cómo la doble forma de Venturi responde a la *anagnórisis* aristotélica (reconocimiento): tan sólo el último ejemplo de Miralles de la topografía social puede darnos la respuesta.

El reconocimiento de la identidad de Miralles en sí mismo se da cuando intenta fijar los conceptos de topografía social en el lugar; en el parque del Mollet fue peculiar porque: “Apenas nada físico ha dejado huella en este sitio... o todo ha sido cancelado”. “El proyecto de este parque y centro cívico tiene un punto de partida diferente al de proyectos anteriores. No se trata de un origen formal, directamente relacionado con la situación topográfica específica... la tarea más importante en este proyecto es la de redefinir las condiciones del lugar antes de decidirse a construir. Algo similar a un paisaje social, o algo más parecido a ser capaz de reconocer la realidad del lugar, en el que la topografía se combina con un deseo social por el proyecto, por transformar ese lugar marginal en una construcción pública y compartida... me puse a trabajar intentando pensar en un edificio que implica un paisaje que no existía allí... un paisaje ideal...”².

Para que Miralles llegara a ese concepto tuvo que haber un cambio de rol entre actor-espectador respecto al objeto. La topografía social se convierte en un concepto personal con el que se identifica y con el que identifica a su obra en sí misma con su entorno y su contexto.

2.2 La doble función

La doble función de Venturi se refiere más a los aspectos de uso y estructura recalando las dobles funciones.

En el parque del Mollet apreciamos este aspecto en los muros de grafitos ya que, al ser muros elevados, con una sucesión de pilares ayudan a definir las zonas del parque y, al ser una manifestación de arte popular, los jóvenes se identifican con el sitio. Así, estos trípodes son el soporte de los grafitos a la vez que definen el parque (foto 5).

También los muros elevados de cerámica, a la vez que definen, dan sombras, y tamizan la luz hacia el parque; son elementos que al ser elevados dejan el suelo libre (foto 6).

² (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000.



Foto 5. Muros de grafitos



Foto 6. Muros de cerámica

La zona de gradas por una parte funciona como teatro al aire libre y por otra como un balcón elevado desde donde ver las distintas actividades como en un mirador; además, el techo de una parte de las gradas funciona como pórtico (fotos 7 y 8).



Foto 7. Gradas como mirador



Foto 8. Gradas como pórtico

Un edificio, una habitación o un elemento con doble forma o multifuncional debería ser una respuesta más acertada al arquitecto contemporáneo y dice Venturi: “Un propósito genérico en lugar de específico... fomenta una flexibilidad perceptiva en lugar de una flexibilidad física...”³. Sin embargo dice que: “El elemento de doble función ha sido usado con poca frecuencia en la arquitectura moderna...”⁴.

¿De qué manera la doble función es entendida por Venturi como la *peripeteia* (peripecia) aristotélica? Quizá seamos muy literales al decir que los conceptos que usa Miralles en su poética, al ser tan singulares, pueden ser entendidos como un hecho inesperado. Pero veámoslo sólo desde el parque en estudio: retomando el ejemplo de las gradas con su doble función de teatro-pórtico, éste es un elemento que es reinterpretado por Miralles: primero, para no comprometer el suelo con ningún elemento construido, le suprime muros portantes y lo sostiene con pilares y, segundo, usa la zona cubierta como pórtico, ampliando las actividades que se pueden llevar a cabo en este sitio: al aire libre y en cubierta. Este elemento, con su doble función, viene a cambiar por un lado la previa imagen que se tiene de una grada y, segundo refuerza, el concepto que Miralles quiso mostrar en este parque. Un suceso inesperado para el espectador, pero previsto por el actor. Aristóteles. (1982). *Obras del alma.*: Aguilar Ediciones.

³ Venturi, R. (1992). Pág. 53.

⁴ Idem Pág. 53.

2.3 El elemento convencional

Para Venturi los elementos convencionales tienen en su uso y expresión algo de su significado pasado y algo de su nuevo significado.

Y abunda que el trabajo del arquitecto es el de organizar el conjunto con elementos convencionales y el uso de nuevos cuando los antiguos ya no funcionan, es decir, que crea un contexto que da a las partes un significado dentro del conjunto.

Podemos apreciar que Miralles usó elementos singulares y formas singulares que muestran su claro acercamiento personal a la arquitectura.

Nuevamente tomamos el ejemplo del grafito, al que dotó de un gran significado en el conjunto. Pero, al contrario de lo que Venturi llama *convención irónica*, Miralles, en lugar de renunciar al paisaje convencional por vulgar o banal, incluye elementos de “mala reputación” del paisaje urbano existente.

Es decir, que da respuesta a la pregunta de Venturi: “¿No pueden el arquitecto y el urbanista, mediante ligeros ajustes a los elementos convencionales del paisaje urbano, existente o propuesto, promover efectos significativos?”⁵. Así, vemos que el grafito usado por Miralles conserva algo de su pasado y algo de su nuevo significado individual, y suscita un resultado distinto al convencional al pasar a ser un símbolo dentro del conjunto.

Además Robert Venturi contempla otras estrategias de análisis, que trataremos de ejemplificar en la obra de Miralles.

2.4 La complejidad y la contradicción contra la simplificación

Los conceptos en arquitectura se refieren a la forma y contenido como expresiones del programa y estructura.

En el parque del Mollet, el programa arquitectónico aparecía sencillo: un lugar de juego, de reunión, de paso, de estar, de convivencia. Se generaba la complicación debido a que se dirigía a una sociedad heterogénea. Así que Miralles tenía que responder con un proyecto igual de complejo.

La estructura del parque se vuelve complicada ya que es difícil encontrar una organización determinada. Las estrategias usadas por Miralles revelan oposiciones, ambigüedades, *collages*, deformaciones, asimetría, desorden... Pero no olvidemos lo que dice Venturi: “Las complicadas formas no revelan auténticamente los complicados programas”⁶. Así que no debe juzgarse la obra de Miralles desde el simple formalismo.

El propio Miralles dice: “Cada proyecto siempre se cruza con una serie de condiciones concretas, lo específico de cada situación... en los proyectos, estas condiciones concretas se transforman en constricciones... el propio trabajo, lo que a uno le interesa, lo más subjetivo, donde buscas, la curiosidad y ese tipo de cosas, al final también es una de esas constricciones... nuestros trabajos... buscan una complejidad parecida a lo real. Buscan y aceptan las constricciones existentes, pero no una o dos, sino todas...”⁷.

2.5 La ambigüedad

Dice Venturi: “*La ambigüedad y la tensión están en cualquier parte en una arquitectura de la complejidad y contradicción... un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura...*”⁷ y abunda: “*Favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado...*”⁸.

⁵ Venturi, R. (1992). Pág. 71.

⁶ Idem, Pág. 30.

⁷ (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000.

⁷ Venturi, R. (1992). Pág. 36.

⁸ Idem, Pág. 36.

Ahora veamos en el parque:

- Los muros de grafito están colocados paralelamente a todo lo largo de una de las calles que delimitan el parque, pero al estar elevados se puede entrar pasando debajo de éstos, por tanto: ¿los muros de grafito funcionan como un límite visual o como un límite físico? (foto 9).

- A todo lo largo de su carrera Miralles insiste en un distintivo tipo de vegetación artificial, que Rafael Moneo llama *fantasmales plantas de acero y madera* y que en el parque son las estructuras de lámparas que en el día visualmente se pierden entre la vegetación natural existente. Por lo que ¿el “bosque” de Miralles son palmeras o son lámparas? (foto 10).

- En las gradas se aprecia un tipo de barandal que, aunque puede funcionar como protección, en las zonas elevadas es muy bajo, además de que las barandas están remetidas (no en el límite) y se puede pasar por fuera de éstas, por lo que preguntamos: ¿la baranda de las gradas son límites o protecciones? (foto 11).

- En una parte los pavimentos, y debido a la topografía del sitio, se van convirtiendo en zonas para sentarse; entonces ¿los pavimentos son pasos peatonales o son bancos? (foto 12).



Foto 9. Muros de grafito como límite visual o físico



Foto 10. Elementos como “palmeras” o lámparas



Foto 11. Baranda como límite o protección



Foto 12. Pavimentos como pasos peatonales o bancas

- Respecto al “teatro al aire libre”, ¿es gradería o es pórtico? (foto 13).

- ¿Los muros de cerámica son pantallas para tamizar la luz o son elementos organizadores del conjunto? (foto 14).

- Hay un tipo de bancos que visualmente presentan vaguedad, parecen dos asientos: uno detrás de otro, de lejos parecen divanes. ¿Los bancos son tumbonas o son dos asientos o es uno solo? (foto 15).

- ¿Los jarrones son maceteros o son bancos? (foto 16).



Foto 13 . Gradería como grada o pórtico



Foto 14. Muros de cerámica para sombrear o para configurar



Foto 15. Bancos



Foto 16. Jarrones como bancos

Así vemos que la ambigüedad usada por Miralles refuerza el significado simbólico, da riqueza al concepto y otorga al conjunto mayor efectividad poética.

3. Análisis retórico del proyecto (refiguración)

Hablar de retórica es referirse a las estrategias de persuasión. En *Topogénesis* J. Muntañola dice que la retórica arquitectónica cumple una triple y simultánea función:

- a) Ayuda en el proceso de diseño y a construir los argumentos retóricos.
- b) Sirve como estructura de “persuasión”.
- c) Es un modelo de relación entre el proyecto y su contexto histórico-geográfico y arquitectónico.

Y abunda: “*Es justamente esta relación entre el contexto inmediato y el contexto cultural histórico y geográfico más amplio la que genera la tensión dialéctica que, a su vez, permite el desarrollo de estrategias retóricas de persuasión*”⁹.

⁹ Muntañola, J. (2000).

La retórica en arquitectura está formada por la combinación entre figuras de composición, estrategias de composición y categorías de referencias históricas.

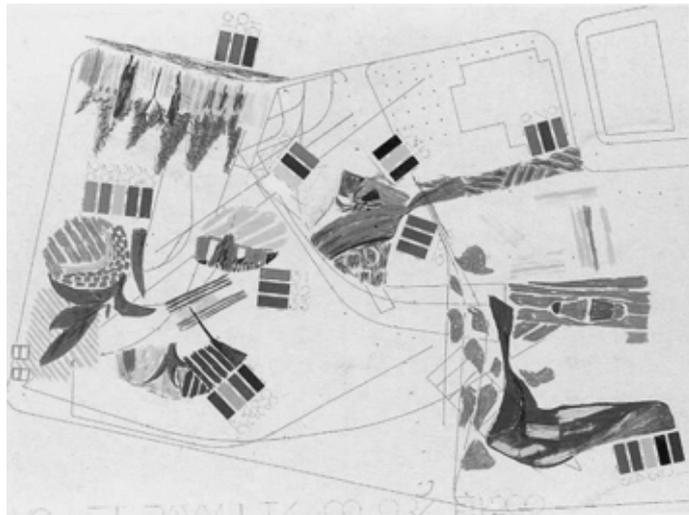
3.1 Figuras de composición

Las figuras de composición relacionan la retórica con la poética. Gracias a estas figuras se da un vínculo expresivo entre ambas. Nos serviremos de ellas para el análisis retórico del parque del Mollet.

La metáfora que podría definir al parque podría ser: una isla o un oasis, con ríos, flores, palmeras y fuentes. Diversas figuras de composición nos ayudarán a corroborarlo:

Las figuras que se identifican en el parque en estudio son varias: por una parte tenemos la comparación quimérica que hace Miralles debido a su amor hacia las flores. Dice Benedetta Tagliabue: “*Las flores son manchas, fuentes, agua...*”¹⁰. Y comenta que se repiten en muchos otros proyectos, así como también “*Las ‘cejas’ como un signo de pájaro infantil*”. A esta comparación quimérica o realismo mágico se pueden sumar los trozos de pavimentos que forman el tronco de una palmera, y que llegan a un oasis, y también otros que forman flores, plantas y follaje.

Otra más son: las fuentes unas con forma de “*gotas de agua sobre un vidrio*”, otras con formas sinuosas como un río y el conjunto como “*un lugar donde llueve cada mañana -temprano-*”¹¹ es muestra, además, de su afán de mezclar la vida natural y artificial (esquema 3).



Esquema 3. Esquema de figuras de composición

Otra figura de composición usada por Miralles es la imagen surrealista, cuando produce con sus “palmeras artificiales” lo que Rafael Moneo llamó *fantasmales plantas de acero y madera*¹². También en la planta se pueden hallar imágenes surrealistas comparables a la pintura de Joan Miró.

El *collage* juega asimismo un papel importante en toda la obra de Miralles; el parque del Mollet no es la excepción y se aprecian formas abstractas deformadas, desplazadas, giradas, superpuestas, invertidas,

¹⁰ (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000.

¹¹ Muntañola, J. (2011b).

¹² (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000. A TAGLIABUE 1995-2000”. ED. EL CROQUIS. 2000

intercaladas, etc., tácticas de tipo surrealista (esquema 3). Y él mismo dice: “Nunca lo he comentado, pero a lo mejor os habéis dado cuenta: ¡los dibujos en planta del parque del Mollet son copiados de Hockney! ¡pero clavado!...”¹³.

Otra figura retórica es la asimetría, que en el parque es evidente pues presenta una planta totalmente irregular. Hay elementos configuradores y ordenadores, pero bajo una estructura totalmente asimétrica (foto 17).

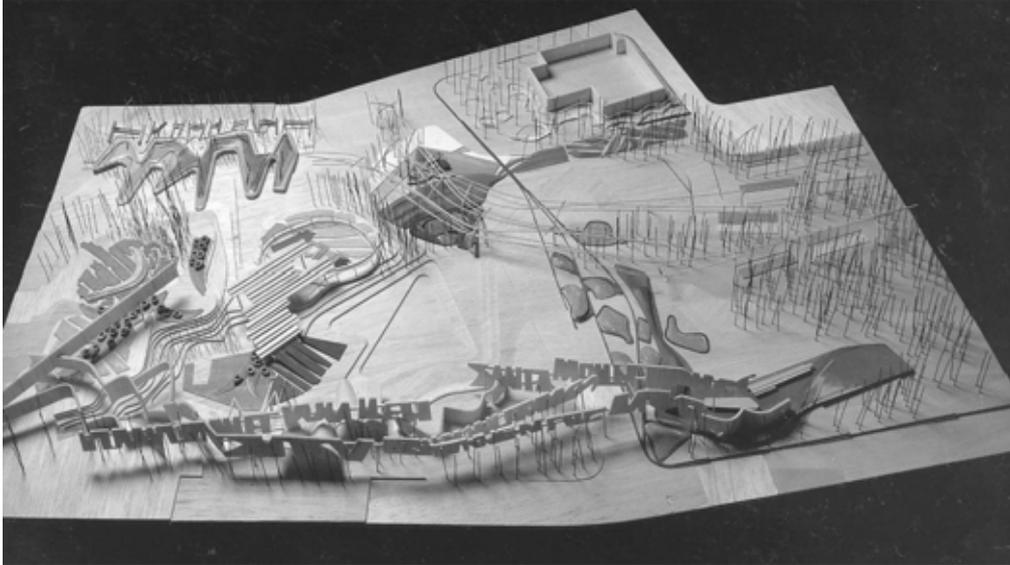


Foto 17. Vista aérea de la planta de conjunto que muestra la asimetría

3.2 Estrategias de persuasión

Las estrategias retóricas usadas por Miralles en este proyecto son claras y estéticamente muy estimulantes.

La primera se refiere a la transposición metafísica entre el paisaje natural y artificial y la cultura. Es decir, la alteración abstracta que se presenta en el parque se refiere a la superposición entre arquitectura y paisaje, al presentarla transformada al usuario. Por ejemplo, la analogía con las palmeras, los muros de cerámica como árboles que dan sombra, la serie de trípodes de los muros de grafito como troncos de árboles, unas fuentes como lluvia, otras como ríos, ... son muestras de la transformación que hace Miralles entre paisaje natural y paisaje artificial presentándolos cambiados al usuario.

Otra estrategia se refiere a la transformación de tipologías, que se podría ejemplificar con las siguientes acciones:

- A las gradas, al darles multifuncionalidad y poder usarlas como graderío o como pórtico, les da un giro nuevo y transforma el concepto.
- En los muros de grafito, que se presentan como delimitación visual del parque pero que al ser elevados no son una delimitación física, también transforma el concepto.

Otra estrategia retórica usada por Miralles se relaciona con la ficción y podría ser un buen ejemplo el muro de grafito como “brazo protector” tanto visual como físico, ya que en esos lados hay viviendas multifamiliares y calles vehiculares que restarían “magia” al conjunto.

¹³ Idem.

El recorrido como un ritual es una estrategia presente en el conjunto, que dependerá del tipo de usuario y del lugar por donde se entre al parque. Pero siempre el usuario tiene la percepción de llegar a un lugar donde están presentes los conceptos de subir, bajar, jugar, brincar, descansar, humedad, sol, sombras, etc.

Finalmente hay una parte, que desde mi particular punto de vista es el corazón del parque, que es el “oasis”, y me refiero al lugar formado por los árboles artificiales y artificiales que forman un camino con agua, sombras, flores, pavimentos y arena (foto 18).



Foto 18. El “oasis”

Miralles recurre a: *“Un código de signos -del que forman parte trozos de pavimentos o muros que configuran rótulos- que alude metafóricamente a la diversidad y multiplicidad de imágenes acumuladas en la ciudad consolidada a lo largo del tiempo”*¹³.

Así, el concepto de superposición entre movimiento y tiempo se convierte en una estrategia retórica, ya que el solar era un descampado, un sitio sin antecedentes históricos. La estrategia fue, mediante trozos de pavimentos que aluden a las demoliciones o a las ruinas que quedan en un solar, *“dejar algunas ruinas en la construcción como una primera ocupación podría ser paralelo al Mollet...”*. O dejar grafitos con el afán de mostrar la intervención previa en el lugar. Se presenta, de este modo, un juego entre el movimiento y el tiempo.

También allamos los muros de cerámica como elementos “sin terminar” (foto 19).

Respeto a las bancas inacabadas o que faltan, ¿pondrán más o quitaron algunas? (foto 20).

¹³ Muntañola, J. (2001b).



Foto 19. Muros de cerámica 'sin terminar'



Foto 20. Bancas inacabadas

3.3 Categorías de referencia

Es lo que Barthes llama *retórica del significado* y Muntañola dice: “*Son los mitos de referencia dispuestos a ser manipulados para persuadir. Mitos o modelos que pueden cambiar de naturaleza y llegar a ser en manos de Aristóteles las oposiciones entre lo justo y lo injusto, la alegría y la tristeza, etc.*”¹⁴. El conocimiento de estas oposiciones semánticas son los indicios que permiten al arquitecto saber cómo conducir su argumentación para persuadir y qué transformaciones pueden conseguir el efecto deseado. Es la figura-efecto-significado.

Miralles lo manipula, sabe muy bien el efecto que creará cada trazo, como él mismo comenta que pasa en el cementerio de Estocolmo de Asplund. “*Lo sabes antes de que ocurra; sabes que entrará alguien, que estará llorando... y luego el banquito aquel que hay para al lado el espíritu del que se acaba de morir... ese banquito es terrorífico, porque levantas la mirada y ves un sitio que está escenificando la ausencia de una persona ¡porque ahí no se sienta nadie, ni en broma! Ese sentido narrativo de las cosas a mí me interesa muchísimo*”¹⁵.

Y ese *sentido narrativo* lo encontramos en el parque. El mismo nombre **parque de los Colores**, su sentido lúdico, la alegoría al movimiento con trazos en zig-zag, senderos sinuosos, la aparente desorganización del lugar que incita a no permanecer estático en un sitio, la metáfora de un parque: platicar, convivir, tomar el sol, pasear, leer el periódico, lugar de encuentro, etc., es lo que muestra un carácter festivo, de fantasía, de sorpresa.

Pero, por otra parte, no olvidemos que Miralles diseñó este proyecto en torno a una topografía social que consideró muy importante: ¿cómo puede un mito social llegar a persuadir?

Veámoslo en las propias palabras del autor: “*El proyecto existió en el anhelo por la construcción más que por el lugar... las actividades que tendrán lugar allí ya existen, sólo que se llevan a cabo en calles y espacios diferentes... me puse a trabajar intentando pensar en un edificio que implicaría un paisaje que no existía allí... un paisaje ideal.*

Un edificio en una colina en la que, ahora, se puede percibir su parte inferior. Un edificio donde la riqueza de las variaciones que resultan de adaptarse a la topografía... haría que, con la ausencia, la riqueza apareciera en el lugar.

El carácter narrativo de esa forma de pensar forma una silueta que se recorta sobre el cielo más que algunas construcciones precisas... Así, el primer modelo fueron los muros perimetrales que se elevan desde el suelo: los mismos muros que definen las limitaciones de un solar en las zonas residenciales... Este suelo, construido como

¹⁴ Muntañola, J. (2000). Pág. 30.

¹⁵ Enric Miralles. *El Croquis*, 72.

un mapa figurativo de diferentes situaciones cotidianas: un paseo, un jardín... los primeros muros del edificio ahora son muros a los que la marca del graffiti proporciona una realidad muy precisa, temporal"¹⁶.

Su propia visión del mundo como un juego entre el tiempo y el espacio, como algo no terminado, como un principio sin fin, como algo en continua transformación, contribuyen en Miralles a dar forma a un mundo en incesante evolución. Tal vez por eso, dice Rafael Moneo, *"...se explica por qué su obra se resiste a reconocer límites y es ondulante, fluida, abierta. Como el principio pero no el fin... para Miralles lo inacabado no es una cuestión de estética, es... el único camino... su modo de entender el tiempo..."*¹⁷.

4. Análisis dialógico del parque (configuración)

Un estudio dialógico requiere la comprensión de lo que acontece en torno a un lugar pero, además, de lo que ha sucedido o pueda suceder. Es un diálogo entre el objeto y el usuario, entre la construcción y la sociedad, que inicia, desde la actitud del arquitecto hacia la situación sociohistórica. La manera en que el arquitecto organiza el espacio es el resultado de ese diálogo, lo refleja en el objeto y éste a su vez lo comunica al usuario. Es decir, es un diálogo, un ciclo que se inicia en la mente del arquitecto hacia el objeto y del objeto hacia la sociedad.

J. Muntañola lo explica así: *"para un espacio dialógico y un arquitecto dialógico... la organización del territorio... es el resultado de un diálogo y de la actitud del arquitecto hacia la situación histórico-social... corresponde a los objetivos de encontrar soluciones para algo, con el fin de... comunicar algo"*¹⁷.

En una de las entrevistas hechas al autor dice: *"...necesitas una especie de documento donde esté condensado el tiempo en este sitio. Pero no para considerar que tu proyecto sea un paso más... sino casi como si el tiempo... en vez de tenerlo a la espalda, lo tuvieras delante de ti..."*¹⁸. Los tres tiempos: presente, pasado y futuro están condensados en esta frase y en toda la obra de Miralles.

El Parque del Mollet hemos visto que era un lugar residual, sin antecedentes históricos y que además está situado entre tres distintos tipos de barrio, por lo que su creación no tuvo un origen formal, sino social. El resultado: un paisaje ideal, onírico, de ensueño.

Pero, ¿dialoga este paisaje ideal con tan heterogénea cultura?, ¿puede el parque agradar a tan diversos usuarios?

Puede darnos respuesta el ejemplo de Muntañola cuando habla de la distancia topogenética entre dos tribus de culturas diferentes: *"Sin la presencia del otro como diferencia, los lugares dejarían de tener significado..."*¹⁹.

La frase que muestra la dialogía de Miralles con el usuario sería: *"Este proyecto es narrativo desde el comienzo anecdótico... para señalar un momento muy concreto: cuando los vecinos de Plana Lledó y Santa Rosa accedan a la construcción"*²⁰.

4.1 Las voces

Este concepto es importante en el análisis del objeto arquitectónico ya que muestra el acierto o fallo del sitio. Las voces son las opiniones del usuario, del diseñador y del lugar mismo. Este análisis requiere de un estudio más amplio que el presente, lo que demanda más tiempo, por lo que sólo lo presento de manera muy general y, mediante un relato con la ayuda de la observación al sitio específico, trato de contestar algunas de las dudas que hayan quedado sin resolver en los análisis poético y retórico del parque del Mollet.

¹⁶ Enric Miralles. *El Croquis*, 72.

¹⁷ (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000.

¹⁷ Muntañola, J. (2000).

¹⁸ Enric Miralles. *El Croquis*, 72. Pág 10.

¹⁹ Muntañola, J. (2000).

²⁰ (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000.

4.1.1 Voz del usuario:

Hay una *intriga* detectada en el nombre del parque. Unos chicos escondidos en unos recovecos de las gradas, al salir me dijeron:

“Es el parque de los Colores pero, sin colores”. Gaby les hizo la observación de que los pavimentos estaban coloreados y dijeron: “se verán desde un helicóptero”. Yo me pregunté qué pasaría con un visitante fugaz ¿llegaría buscando los colores? y ¿qué pasaría si no se percatara de los pavimentos?

La gente mayor está tomando el sol, leyendo el periódico, jugando a la petanca, están en el lado que conecta al centro del poblado, no hay desniveles, la gente pasa y se saluda... ¿será por eso que prefieren sentarse allí?

Es temprano..., sin embargo, hay jóvenes en las gradas, quizá se escaparon de clases. Otros más allá voltean al vernos subir y pienso que bien dijo Miralles que funcionaba como un balcón desde donde se veía todo lo que acontecía en el lugar. ¿Será por eso por lo que prefieren este sitio? Ver quién se acerca y quizá dejar o esconder lo que estaban haciendo o viendo. A Gaby le da miedo verlos en una esquina, la baranda tiene aberturas.

Le digo que yo no cabría en el espacio tan reducido por donde salieron los otros chicos, me asomo para descubrir qué estaban haciendo, pero sólo encuentro las paredes pintadas con grafitis.

Bajo y me encamino hacia los juegos infantiles, parece que los chiquitos se divierten mucho, pero desisto en ello porque unas mamás platican... quizá se enojen si me subo a esos trampolines que se ven tan divertidos.



4.1.2 Un visitante fugaz

Alejandra ya no tiene clases, así que decide acompañarnos al Mollet. Ella no es arquitecta pero siempre escucha las conversaciones entre Gaby y yo. Ha escuchado de Miralles, Beuys, Muntañola, Duchamp, Venturi y es nuestra compañera de peregrinajes arquitectónicos así que, cuando llegamos al parque, dice: “es de Miralles, por las formas”.

Ella decide ir directamente hacia las palmeras. Y casi grito cuando pregunta: “¿por qué ‘parque de los Colores’?”. Gaby y yo decidimos no responder. Minutos más tarde dice que quizá por la noche cuando se enciendan las luces que están entre las palmeras sean éstas de colores. Seguimos haciendo mutis.

La vamos siguiendo y me dice: “estas fuentes no me gustan, ¿esos tubos metálicos para que sirven?”, se refiere a la fuente de forma sinuosa que semeja un río.

Llegamos a los muros de grafitos y dice que no les ve ninguna utilidad, pero cuando se da cuenta de que voy anotando cosas se refiere a los muros de cerámica diciendo: “son para dar sombras entre las bancas”, aunque que no le gustan porque parecen sin terminar.

Aún no se ha dado cuenta de que los otros muros son grafitos y le pregunto que si sabe qué son y contesta: “unas figuras locas, como esa baranda de las gradas que parecen de Gaudí...”.

Nos subimos a las gradas, arriba busca y vuelve a preguntar: “¿por qué el ‘parque de los Colores’?” Bueno, Gaby y yo le decimos que le puso así la alcaldesa, cuando vio los planos y la maqueta que había presentado Miralles, le decimos que busque en los pavimentos... pero, no queda conforme.

Finalmente dice que, siendo un parque, le falta vegetación.

Cuando casi nos vamos le pregunto qué le pareció el parque y opina: “¡es muy original!”. Y respecto a su estructura: “es muy sencillo”. Me pregunto si opinaría lo mismo si le enseñara los croquis de Miralles.

4.1.3 Voz del autor

Aquí presentaré una serie de frases dichas por el autor, que podrían ayudar a dar respuesta a muchos de los planteamientos anteriores:

Respecto a los muros de grafito y de cerámica dice: “La sombra del edificio y la sucesión de pilares ayuda a definir las distintas zonas del parque”.

“El suelo, libre de edificaciones, permite trabajar con la topografía: pequeños cambios en la superficie para establecer zonas de juegos, paseos, etc”.

Cuando dice que un proyecto está en continua evolución: “Este parque será mejor entendido cuando los árboles crezcan”, y tiene toda la razón.

Al hablar de la imagen formal menciona: “No estoy nada preocupado por la imagen o la textura de los volúmenes o los materiales. Me preocupa más la lógica de las dimensiones... lo que da la cara a la arquitectura es el espacio y el contenido que se le da a un proyecto”.

“Si uno se despreocupa de las formas, la arquitectura gana una enorme libertad formal... me gusta pensar desde términos más abstractos como la escala, la envolvente y otras cuestiones”.

“La sombra que proyecta un edificio también es arquitectura. Podría decirse que sin luz no hay forma y sin sombra no hay luz”.

Cuando habla de la relación objeto-uso, dice: “Las cosas y las personas se afectan mutuamente. Es importante utilizar la arquitectura como instrumento para explorar nuevas formas de relación. Cuando la arquitectura está construida, el uso... supone nuevas variaciones... que mantiene viva la arquitectura”.

Opina que el uso está en continua transformación: “En la información social no sirven únicamente los usos históricos... las tipologías dejan de tener importancia porque se debe escuchar al usuario y comprender sus nuevas necesidades...”.

4.1.4 La voz del sitio

¿Cómo puede un lugar darnos información acerca de la forma de uso, del tipo de usuario, del paso del tiempo? Tratemos de descifrarlo.

Hay un señor junto a una fuente y se acerca a ella. Está viendo que se ha formado sarro... y más adelante dice Alejandra que los tubos que no le gustan de la fuente están oxidados...

En las gradas, usadas por los jóvenes, hay rastros de cigarrillos y en los “escondites” hay grafitos en las paredes: ¿los chicos se esconden para fumar a escondidas?, ¿entre ellos están Laura e Ismael?... algunos chicos dibujan grafitos para marcar un territorio: ¿ya se habrá adueñado alguien de estos sitios? Cuando bajo vuelvo encontrar a los chicos de la otra vez... me pregunto si se identifican con los grafitos de Miralles.

Cuando me voy, me percaté de las huellas de un camino que claramente se ve que no está en el proyecto... como un sendero en la orilla del parque -que es una zona arbolada- con la escuela colindante... será que por ahí se escapan los alumnos? ¿O el usuario normal corta el recorrido por aquí?... Nos vamos porque hace mucho frío y Alejandra se está congelando... Pasa un señor muy presuroso junto a nosotras y se adentra en el sendero.



4.1.5 Mi propia voz

Quiero confesar que siempre tuve la intención de estudiar una obra de Miralles. Muntañola lo menciona siempre en clase y realmente llegó a interesarme el conocer más detenidamente sus obras... había visto revistas, y físicamente sólo conocía el parque Diagonal Mar y las pérgolas de la avenida Icaria.

Gaby y yo iniciamos un recorrido de varias de sus obras: primero fuimos al campo de tiro con arco, que nos costó encontrar, porque una señora nos dijo que por ese lado no había nada interesante que ver. Seguro que se imaginó que éramos turistas.

Después fuimos al centro cultural La Mina, pero está en remodelación.

Y luego a la escuela de La Llauna, pero estaban de vacaciones y no pudimos entrar.

Finalmente, cuando conocí el parque del Mollet, decidí que ese sería el elegido para mi análisis. Debo aclarar que mi primer encuentro fue sin previo conocimiento, no llevé croquis, planos, fotos de revistas ni nada.

Llegamos un miércoles por la mañana y preguntando por el parque del Mollet nos dijeron que nos informáramos en el ayuntamiento. Después a una señora nos dijo “¿uno con cosas raras? Se llama el ‘parc de los Colors’, es del Miralles”.

Muy pronto estábamos debajo del muro de grafitos. Me pareció que había poca gente... Presurosa, saqué mi cámara fotográfica... “Este es un buen ángulo” pensé. Continué sobre el pavimento, de frente hasta las palmeras y a medida que me acercaba y recorría fui “descubriendo” la gente... “Este es otro buen ángulo”, me dije. Me llamó la atención los “trozos” de pavimento, la forma de las fuentes y las bancas que parecen dos en una... Tomé foto. Había unos señores mayores tomando el sol y otros más jugando a la petanca. Un señor me confundió con un turista y posó para mi cámara, creo que están acostumbrados a los visitantes.

Llegamos al muro de cerámica y nos preguntamos si Miralles lo había puesto o existía desde antes.

Subo las gradas, escucho voces, pero Gaby tampoco sabe de dónde provienen. Desde arriba vemos una cabeza que se asoma en medio de las gradas, pero no entiendo de dónde sale. Por un lado de las gradas van apareciendo dos chicos más y luego otros. Me piden que les saque una foto y me dan su dirección. Cuando se alejan dicen algo de que “mis papás... regañar...”.

Nos vamos, pero antes decidimos dar una vuelta por los alrededores.

La siguiente vez que regresamos fue en sábado: pelotas, perros, gritos, risas,...

5. Bibliografía

- Aristóteles. (1982). *Obras del alma*.: Aguilar Ediciones.
- Muntañola, J. (1999). *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones I*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2000). *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2001a). *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones II*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2001b). *Arquitectura y prefiguración: hacia una crítica dialógica*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2002). *Arquitectonics. Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: Edicions UPC.
- Enric Miralles. *El Croquis, 72*. Madrid: Ed. El Croquis.
- (1994). *Miralles/Pinós*. Roma: Architettura Tragandemi Editore.
- (1999). *Miralles-Tagliabue. Arquitecturas del tiempo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000. *El Croquis, 100-101*. Madrid: Ed. El Croquis.
- Venturi, R. (1992). *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Por los senderos del bosque. Análisis dialógico de la escuela-hogar de Morella, de Miralles-Pinós

Santiago Hoses



La alameda de Morella ()*

1. Análisis dialógico

Introducción

Sin duda la toma de conciencia de una nueva complejidad es el rasgo característico de esta postmodernidad, los paradigmas estructuralistas y positivistas que se han manejado tradicionalmente en ciencias humanas para explicar la realidad difícilmente pueden resolverla. Actualmente, parece que las teorías provenientes del lenguaje son las que presentan un horizonte más prometedor. El modelo dialógico ha comprendido la necesidad de entender la realidad sin fragmentarla, situándose sincrónicamente en los diferentes planos que la conforman (lógico, estético y ético). Desde esta perspectiva el lenguaje no sólo es visto como un sistema de fórmulas lingüísticas sino como un sistema de valores ontológicos, sociales y culturales que influyen en la mediación de la experiencia externa y en la construcción misma del sujeto social.

El objeto de este trabajo es ilustrar este enfoque dialógico a partir del análisis de una obra de los arquitectos Enric Miralles y Carme Pinós. La escuela-hogar de Morella (1986-1994) corresponde a la primera etapa de la actividad profesional de Miralles en su propio despacho. No se tratará de identificar entre las invariantes

* Todas las fotografías son del autor del texto, excepto: • Fig. 1, 10 y 12: extraídas de Enric Miralles. *Documentos de arquitectura*. Editorial Electa, Madrid, 1996, 1996 / • Fig. 13 : extraída de *El Croquis*, Nº 30+49/50+72[II], 1999 / • Fig. 16: cedida por F. Cellini / • Fig. 19: Extraída de Luis Barragán. *Paraisos*. J. Molina y Vedia - R. Schere. Kliczkowski Publisher, Madrid, 2001.

formales que caracterizan el trabajo de estos arquitectos cuáles son las que se han empleado aquí, sino de desentrañar cuál ha sido el conocimiento arquitectónico específico que ha dado lugar a esta obra.

Al observar los planos y fotografías del proyecto seleccionado, recordé aquella frase del célebre filósofo francés Deleuze, que dice: “La obra sólo puede expresarse cabalmente por sí misma, nunca un discurso teórico o su representación pueden sustituirla..., en cada dominio del arte la obra tiene que ser creada por sus propios medios: con imagen y tiempo en el cine, con trazo y color en la pintura, con palabra y sintaxis en letras, con modo y ritmo en música,... con espacio y tiempo en arquitectura” (1988). Nada de la intelegibilidad de la obra podía adivinarse en la documentación que figuraba en libros y revistas, en esa primera instancia de recolección de información la escuelita me producía una notable antipatía y se me presentaba ciertamente hermética; no obstante, la circunstancia de haber obtenido el Premio de Arquitectura Española en 1995, así como la calidad y el reconocimiento de algunas otras obras que Miralles estaba llevando a cabo por esa misma época, daban algún crédito a mi apuesta.

Desde una perspectiva dialógica, el proceso de creación comprende tres momentos: prefiguración, configuración y refiguración (Ricoeur, 2001). Este trabajo seguirá el mencionado esquema; inicialmente tratará de descifrar el modo de pensar del arquitecto a partir del análisis de la estructura poética de la obra; después se lo relacionará con las estrategias empleadas para la construcción del objeto; y finalmente se ensayará un análisis a partir del uso y el sentido que los distintos actores sociales dan a la obra.

Enric Miralles es uno de esos profesionales que hace un culto de la posibilidad que tiene la arquitectura de ser pensada, prueba de ello es la densa carga intelectual que muchas de sus obras más conocidas ostentan. Algunos de sus pensamientos sobre este encargo nos revelan, o mejor dicho, nos insinúan mucho de lo que la obra contiene. Es por ello que los transcribo aquí a modo de introducción:

Trabajar con todos los sentidos, no solo con la vista, descubrir con todos ellos lo que es Morella ...

Sentir la necesidad de protegernos del paisaje vacío, lleno de añoranza de un tiempo más activ ..., buscar la buena orientación como la busca el pueblo;

Es un proyecto hecho al aire libre, en el sitio, respondiendo a todas las vibraciones que te produce el cuerpo, fueron muchas las horas que estuvimos frente al lugar donde teníamos que construir familiarizándonos con los caminos que delimitan el territorio... fue casi este primer impulso, acotar nuestro ámbito con un camino, que a la vez era edificio, que cobijaba un aire que nos iba a pertenecer.

2. Poética

Polifónicos senderos

En este apartado intentaré relacionar el proyecto arquitectónico con la visión aristotélica de la tragedia griega. Quien no está imbuido en el tema, inmediatamente se preguntará qué relación existe entre la tragedia y la arquitectura. Los escritos de Muntañola han tratado este tema con mucha profundidad, pero a los efectos del análisis que se pretende llevar a cabo bastará con decir que, a partir de la relectura de Aristóteles, la antigua *mimesis* de la naturaleza en que se suponía se fundaba la arquitectura clásica ha sido revisada y reentendida como una mimesis de la acción. Por lo tanto, la *Poética* se ha convertido en una referencia obligada. Aristóteles considera que la poética es *producción*, entendida como creación o poiesis, la cual a través de la mimesis compone una representación esencial de las acciones humanas que provoca el goce – elevación del sentimiento o liberación de las pasiones- en aquel que la contempla. El espectador de estos hechos, generalmente graves y dramáticos, resulta afectado por la semejanza con los actos de su propia vida, pero justamente la circunstancia de que éstos se desarrollen en el plano de la ficción hace que el dolor se convierta en placer (*poiesis* > *mimesis* > *catarsis*).

La tragedia tiene por objeto generar una intriga, y mantiene una estructura en la que todo se ordena en torno a un factor determinante, la trama o el *mythos*. La manera en que se entretajan las categorías aristotélicas determina la calidad de la obra. Al igual que la tragedia, el hecho arquitectónico sintetiza una activa conexión entre una trama estructural (*construir*), una fábula psicosocial (*habitar*) y la poética transformación de lo físico en significativo (*pensar-interpretar*).

Si tomamos este argumento como válido, cabe preguntarnos cuál es el mito que reinterpreta esta obra, y de qué manera se trama esa mimesis. En la arquitectura, habitualmente, tomaríamos como material de análisis tanto al objeto como al discurso verbal que al respecto hace el autor para explicar su obra. En este punto surge nuestra primera complicación: aunque coincido con Quetglas (1999) cuando dice refiriéndose a Miralles: “sus dibujos, plantas, secciones y escritos siempre vienen después de la imaginación, después de la arquitectura, y pueden ser solo aproximaciones que no preceden sino que siguen el arquitecturar, sin poder coincidir exactamente con él... su arquitecturar no puede ser explicado por su hablar”, considero que esto es una verdad a medias. En mi opinión, Miralles no tiene intención de explicar detalladamente la obra para no agotar la intriga; su discurso es poético, lleno de metáforas y figuras que admiten un indefinido desplazamiento de sentido, por eso, su discurso se articula con las estrategias retóricas y se entreteje en la trama de la ficción, como una especie de voz en *off* del autor de una novela. Esto establece una diferencia fundamental con otros arquitectos que, como el caso de Moneo, elaboran un metarelato de su obra colocándose en un plano exterior a la misma, con el objeto de que todas y cada una de sus intenciones queden cabalmente explicadas (Moneo es profesor, Miralles artista).

El discurso de Miralles también “arquitecturiza”, colabora en la construcción de la ficción y por ello no intenta develarla explícitamente; se trata de una actitud hermética que admite un sinfín de interpretaciones, por lo tanto mi visión no difiere de la de Quetglas, sino que la enriquece. Aquí no se trata de verificar si un discurso se corresponde o no con una acción de proyecto, sino que se trata de reinterpretarlo.

Para referirse a Morella, Miralles escribe: “Me gustaría hablar del gigante escondido en la montaña que aparece en un dibujo de Hockney: el gigante, al aparecer, rompe la montaña en una explosión de cristales que reflejan la luz... Es imposible no recordar esas configuraciones geológicas míticas trabajando en Morella: la propia ciudad funciona como un reloj de sol, produciendo calles que tienen aspecto de tajos y que ofrecen la mejor orientación a los lugares habitados. La imagen muestra ese trabajo que parece casi hecho con las manos, de construir un vacío bien orientado” (fig. 1).

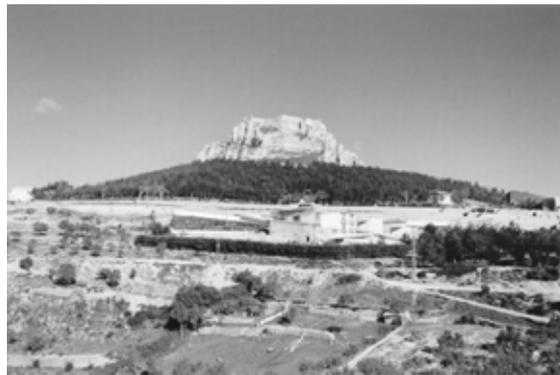


Figura 1

En esta cita Miralles nos dice todo y no nos dice nada. Permanentemente emplea metáforas que nos van introduciendo en su ficción, nos revela quizás la parte más superficial de la trama. Destaca de Morella su topografía definida por las fuerzas geológicas (míticas), el sol (naturales) y la mano del hombre (sociales); y señala el vacío como el lugar central del habitar, allí es donde anclará su búsqueda. También nos habla de un interés por establecer un diálogo con los tiempos históricos precedentes cuando, jugando con la doble forma de la escritura, dice que “la escuela es ante todo la última construcción del lugar, la única situada más allá de la muralla”; es obvio que no se refiere con esto a la ubicación de la escuela. El lugar al que se refiere Miralles está emparentado directamente con el *khôra* que propone Derrida.

Dejemos la cuestión del mito por un segundo y comencemos a internarnos en la trama. La escuela-hogar está enclavada en una ladera de suave pendiente, al pie de una alameda en las afueras de Morella, un pequeño poblado de origen medieval. Las agudas aristas de un imponente castillo del siglo XII dominan la sinuosas curvas del paisaje desde lo alto de la montaña y la ciudad se concentra en torno a él. Al aproximarnos al emplazamiento de la obra el cuerpo se expande en la alameda contemplando las vistas de este paisaje de ensueño. Desde arriba, la escuela presenta una lógica irregular de placas yuxtapuestas que se acomodan “azarosamente” en la pendiente (fig. 2). En esta topografía se distingue la rectitud y claridad de un muro que acompaña la calle, sin interrumpir las visuales, parece debatirse entre seguir la lógica de la muralla y contener el empuje de la montaña. Una hendidura señala, casi accidentalmente, el inicio de una *promenade*.



Figura 2

El espacio desciende por una rampa y las placas comienzan a transformarse en calle, dando lugar a un elemento cuasiconvencional que rememora el tortuoso tejido urbano de Morella. Este es el primer gesto del que hablan los proyectistas, “definir una calle que a la vez es edificio”, un vacío que separa y a la vez une la escuela y el hogar. El encuentro con un lugar que, entre calle medieval y fisura geológica, no remite a las características distintivas de nuestros edificios institucionales tradicionales sorprende al visitante (fig. 3).

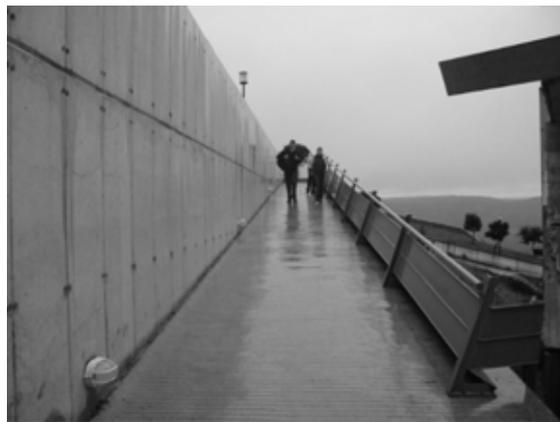


Figura 3

La rampa nos deposita frente a un estridente portón que permanece siempre abierto y se distingue notablemente de las topografías que cincela el espacio. La simbólica colocación de esta puerta nos asegura enfáticamente que estamos invitados a entrar (fig. 4).



Figura 4

En el punto privilegiado de la proyección se advierte un portal de madera y las vistas del paisaje se van cerrando gradualmente, una especie de galería queda definida por aleros asimétricos en el perímetro de ese espacio; el visitante intuitivamente busca esa protección y hace un rodeo para acercarse al portal. En este preciso instante se percibe que la entrada al hogar ya ha quedado atrás, pasando casi inadvertida. La jerarquía que expresa el acceso a la escuela resulta muy acertada en tanto que su carácter es público, mientras que el hogar sólo es usado por los alumnos. A medida que avanzamos, el reflejo de nuestra propia imagen en el ventanal del salón de usos múltiples (SUM) nos introduce en la “trama”, y el espacio se va comprimiendo hasta que se nos acaba el camino. Nos alejamos del ventanal, porque es necesario hacer una diagonal para llegar hasta el portal; una vez allí se produce la pausa necesaria para reconfigurar el espacio. La calle ha perdido la irregularidad de su traza, se advierte una ortogonalidad insólita y una compresión del espacio inusitada hasta el momento, se pierde toda referencia del paisaje y la calle da la sensación de convertirse en un interior, se produce una catástrofe de gran valor estético (elemento de inflexión). Se reconoce un elemento que juega a ser lo que no es, el espacio se ha invertido (doble función). Desde este punto la sensación de interioridad se ve acentuada por el reflejo del paisaje que se proyecta sobre el ventanal del SUM, que como si fuera la vista desde un interior nos vuelve a dar la referencia del paisaje. Esta estrategia especular que permite reconfigurar un orden recuerda notables obras como la casa Tucker (Venturi) o la casa de la Caritat (Viaplana-Piñon) (figs. 5 y 6).



Figura 5



Figura 6

Una vez que se traspasa el portón de madera el espacio literalmente fluye, y se nos presenta con toda su fuerza el centro poético de la obra. Nos encontramos con un espacio indefinido, donde inesperadamente las visuales se liberan nuevamente hacia el paisaje; en este momento todos los personajes cobran sentido, las series de elementos verticales se convierten en una lacónica arboleda, y la dinámica sucesión de plataformas, en rectilíneas curvas de nivel. El descubrimiento del bosque constituye el lance poético de la obra, allí el visitante se reconoce transportado a la alameda y el espacio-tiempo interior se convierte en un exterior intemporal, se produce un auténtica conmoción de los sentidos, la resonancia de la que tanto hablaba Alberti. Este acontecimiento es la evocación romántica en clave moderna del otro mito que estructura la mimesis: la construcción mítica del lugar se articula en este punto con la idea, proveniente de la liturgia escolar, de que la

mejor escuela es la sombra de un árbol (Rousseau) o quizás una reinterpretación más cercana en el tiempo, de aquel modelo de enseñanza, la escuela catalana.

En este punto, el visitante se encuentra en la encrucijada de infinitos senderos -una detención en el movimiento, como decía Miralles. Los senderos se escurren entre los árboles que, a la manera de pantallas, tamizan y distribuyen el espacio; el bosque invita a ser descubierto, y la elección de un camino personal es la metáfora de la experiencia individual en un relacionarse con el otro que, en definitiva, es el objetivo de la educación (fig. 7).



Figura 7. Collage del autor

Se establece a partir de aquí un principio pero muchos finales posibles, internarse en el bosque y recorrerlo es dar vida a un sinfín de acontecimientos, un discurrir entre sucesivas bifurcaciones descubriendo fragmentos de ese espacio que resuena en toda la obra, un vacío que siempre aparece demarcado por la alameda (figs. 8 y 9).

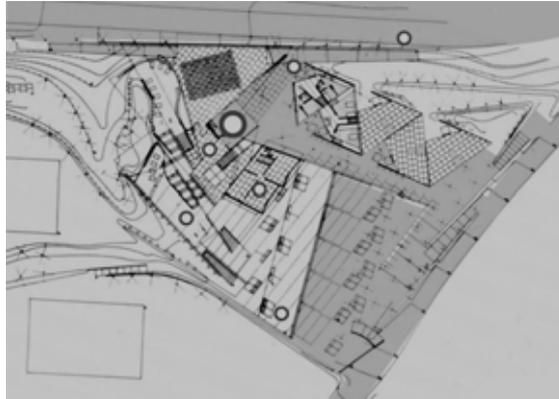


Figura 8



Figura 9

La inclusión del hogar en el argumento de la obra, aunque resulta acertada, no logra el efecto estético de la escuela, digamos que sólo es un correcto *partenaire*. Es más que nada un elemento cuyo valor radica en la configuración exterior que le otorga al conjunto y en el rol que adquiere en la determinación del lugar. El espacio interior, aunque conserva la idea de los senderos que se bifurcan, plantea la prefiguración total de un recorrido determinado. Es un interior excesivamente fragmentado y repetitivo, la experiencia transcurre en una sucesión geométrica de corredores y escaleras, que el lector percibe inmediatamente, y la sorpresa que deparaba la percepción fragmentaria del espacio en la escuela, aquí se convierte en monotonía. Conserva la idea de las visuales tamizadas por los fustes de los árboles que definen todo el conjunto pero pareciera ser un elemento extraño, generado a priori del contexto a partir de algún patrón de crecimiento orgánico (una rama caída), y el resultado es un “vacío” que no es el mismo que inunda el resto de la composición.

Se ha establecido una articulación entre la acción y el mito, a través de la cual la obra se transforma en una representación espacial permanente que cobija infinidad de tragedias. La ficción creada permite reconocer la raíz histórica de una sociedad y una determinada relación con el paisaje. La escuela es la demarcación simbólica del paisaje sociohistórico o, tal como anticipó Miralles, “la escuela es la construcción de un vacío”, un vacío que se expande y se comprime entre los planos cincelados en la topografía. Esta metáfora es el vehículo que permite condensar todas las ideas expresadas y construir la “trama” que estructura los acontecimientos.



3. Retórica

La construcción del vacío

Aristóteles definió la retórica como “el arte de extraer de cada tema su composición” y “la facultad de describir especulativamente lo que en cada caso pertenece al persuadir”. El juego estético consiste en hacer ver algo que no es, componer y convencer a través de la construcción de un verosímil utilizando las categorías, las estrategias y las figuras. En consecuencia la retórica intenta:

- construir el propio discurso apoyándose en el sistema de convenciones que estructuran el lenguaje (semiótica);
- persuadir, para lo cual debe valerse de “la prueba”, tal como la poética se vale de la mimesis

[retórica > prueba > persuasión],

- relacionarse con el contexto en el cual se desarrolla.

Dentro del análisis que estoy haciendo, no tendría sentido detenerme a enumerar las estrategias y figuras empleadas por Miralles en cuanto invariantes formales de su obra (Lahuerta, Quetglas, Montaner y Curtis, entre otros, se han encargado de ello). Un análisis retórico, en mi opinión, sólo tiene sentido en cuanto explica ese

juego estético que se establece con una determinada poética. Desde esta perspectiva el diseño de la escuela-hogar tiene una clara intención tal como he analizado anteriormente; sin embargo, las categorías, estrategias y figuras se entretajan con una extraordinaria ambigüedad, atendiendo a diferentes escalas y puntos de vista, dando lugar a mil y una interpretaciones.

La estrategia principal sobre la cual se sustenta el resto del discurso es la integración del objeto al entorno. Una serie de recursos que remiten a las fuerzas geológicas, naturales y sociales, alternativamente, se desarrollan en torno a esta idea (quizás el mejor ejemplo sea la metáfora del gigante de Hockney saliendo de la montaña, que menciona Miralles).

El proyecto construye su propia imagen quimérica de la montaña: los planos inclinados de las cubiertas, las series rítmicas de las celosías y las agudas aristas del perfil del edificio son la representación directa de las pendientes del terreno, la alameda y el perfil del castillo respectivamente. Las formas, las texturas y colores se funden con los ocres del paisaje (figs. 10 y 11).



Figura 10



Figura 11

Al centrar la atención en la “azarosa” morfología, fracturada e irregular del edificio, se reconoce una velada pero innegable referencia al Carpenter Center de Le Corbusier, cuya volumetría parece dar cierta lógica al conjunto (figs. 12 y 13); el plano inclinado de la calle que pasa tangencialmente a esta especie de *belvedere* es análogo a la rampa en forma de “S” que plantea aquel centro. La escuela parece fracturada por los empujes geológicos y erosionada por el tiempo y la mano del hombre. Las placas que recubren el edificio imitan las técnicas tradicionales de construcción en piedra, pero reinterpretadas con tecnologías industrializadas (fig. 14).



Figura 12

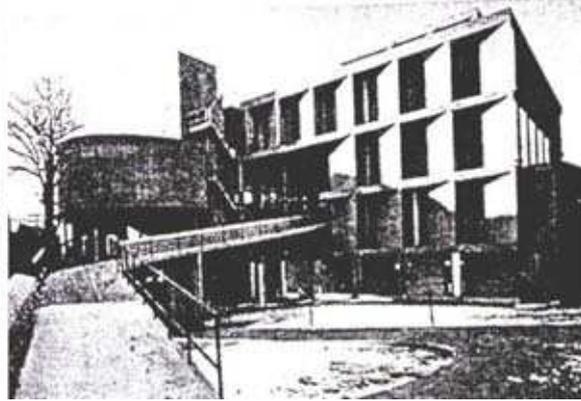


Figura 13



Figura 14

La calle es estrecha y en pendiente, irregular y fragmentada, se comprime y se expande, y los desagües corren por ella... es una imagen arquetípica de calle medieval o, quizás, el espacio de transición de los Smithson. En esa calle un portón estridente, que se debate entre manierista y surrealista, crea la ilusión de estar siempre en perspectiva aun estando cerrado. La sutil definición de una forma regular dentro del “desorden” establecido es el elemento extraño donde el arquitecto lleva a cabo la máxima compresión del espacio y juega con una estrategia especular que, como ya hemos dicho, remite a la obra de Viaplana-Piñon (figs. 4, 5 y 6).

La estrategia principal toma un nuevo impulso al articularse con otra: el retorno al ritual original, que en nuestro caso remite al regreso de la escuela a la naturaleza –o a la sombra de un árbol (a la alameda). Son innumerables las figuras que se componen para crear esta ficción que, como en el resto de la obra, son síntesis de dos o más conceptos. Las columnas interiores se suceden rítmicamente delimitando irregulares plataformas, análogamente a cómo los árboles acompañan las curvas de nivel. La referencia a la villa Mairea de Alvar Aalto, no se puede obviar, en tanto introduce dentro del espacio formas (fustes) provenientes de la naturaleza; sin embargo, las celosías que “demarcan” el bosque, y fragmentan la visión del paisaje, consiguiendo dar unidad a todo ese interior, tienen la resonancia mística de la capilla del Bosque de Asplund (figs. 15 y 16).



Figura 15



Figura 16

Las celosías y columnas se desprenden de todo rasgo figurativo, y la evocación de la alameda es sólo reconocible por el rítmico contraste que producen. Las escaleras son como senderos, las barandas parecen provisionarias delimitaciones, y los radiadores troncos en el suelo. En la terraza, un piso lustroso que refleja el cielo crea la ilusión de ser agua, y pareciera dar vida a un estanque en el cual nadan unos patos abstractos bancos (Fig. 17). Una serie de columnas, resabio de un pasado histórico, se convierte en un metafísico acueducto que llega hasta el estanque- terraza; en una composición en la que es imposible no hacer referencia a *Los amantes* de Luis Barragán (figs. 18 y 19).



Figura 17



Figura 18.



Figura 19

4. Uso y representación

Interpretación de un mundo

“Toda creación artística es un acontecimiento que inaugura y cierra un mundo en su misma textualidad, y como tal, sólo tiene sentido cuando acontece” (Deleuze, 1969).

Desde el enfoque dialógico que nos hemos propuesto reviste interés poder superar el análisis en términos puramente funcionales, o enfocado desde una perspectiva lingüística exclusivamente; por el contrario, nuestra intención será abordar las relaciones que se establecen entre ambas posiciones. Interpretar el uso y la significación que genera la obra a partir de la intermediación de sus metáforas y figuras, reconociendo que la inteligibilidad del objeto admite siempre una intertextualidad.

Miralles es consciente de que el lugar sociofísico se define por una estructura simbólica muy compleja; en consecuencia, intenta permanentemente redefinir las convenciones establecidas entre forma y función. En el caso que analizamos, la inversión de algunos planteos tradicionales causa un cierto desconcierto y polémica, pero simultáneamente libera a la imaginación. También sabe de la importancia de los materiales y la relevancia de las relaciones emotivas del momento, que dependen del clima, el ambiente y el entorno social.

La obra es el escenario de la acción y por tanto acoge y da lugar a infinidad de acontecimientos y ritos sociales. La creación de un nuevo ritual de acceso y el sentido colectivo de pertenencia que el infante desarrolla en el espacio que reinterpreta la calle son, desde mi punto de vista, los aspectos más sobresalientes en un primer acercamiento a la obra. Los alumnos descienden por la rampa mientras los padres observan desde arriba, es el acto inicial, un simbólico portón rojo delimita el mundo de los mayores (exterior) y el de los niños (interior). La espera de los alumnos frente al portal hace que ese espacio se transforme en una concurrida y dinámica postal (al bajar por la rampa inmediatamente me vi abordado por sus preguntas en catalán, hasta que la presencia casi mística del maestro abrió las puertas). A partir de aquí, Miralles crea un espacio polifuncional y polisémico, que cambia con el clima, con cada actividad y con cada persona, es el espacio para la “enseñanza informal”. El acceso, el salón de usos múltiples, el comedor y la biblioteca conforman este lugar, tanto como cada uno de los intersticios y recovecos que define la obra.

El arquitecto comprende perfectamente cuales son las habilidades y capacidades que los infantes deben desarrollar en esa etapa, es por eso, que no recurre a espacios que prefiguren exactamente una determinada conducta; construye un mundo de posibilidades donde poder recorrer lugares itinerantes, crear rincones, observar la realidad, regular espontáneamente los lugares sociales, convivir con el otro y construir lugares sociofísicos. Cada acontecimiento es una puesta en escena que incorpora la presencia del paisaje; las fiestas, el juego, la llegada al aula (Fig. 20), la observación (Fig. 21), el almuerzo y la merienda (Fig. 22), el guardado de la ropa (Fig. 23), la gimnasia, la reunión en grupos, los recreos, las clases de pintura y música, las dramatizaciones, entre otras actividades, tienen cabida ese espacio.

El componente ideal de este centro del habitar son las aulas, que si bien se contraponen en su determinación formal a la libertad de los espacios comunes, ello no impide que se articulen extraordinariamente. Las celosías tamizan la luz, a la vez generan el vínculo directo con el paisaje; la relación de las aulas con el exterior permite que se lleve a cabo el ritual de salida de los niños más pequeños directamente desde los pisos inferiores, evitando que los padres entorpezcan a los transportes escolares que esperan arriba, en el acceso principal (Fig. 24). La luz es uniforme en las aulas y se filtra a través de ellas hacia el interior, definiendo nuevos contrapuntos en el espacio informal. Los trabajos de los alumnos empapelan casi por completo los muros de las aulas otorgándoles calidez.



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23

En el hogar se advierte que la síntesis entre forma y función no logra la calidad que alcanza en la escuela. Lo que en la escuela era libertad de acción, y pensamiento, aquí se traduce en absoluta previsión e imposibilidad de modificar lo que el arquitecto ha hecho. A pesar de los aciertos que implican algunas de las decisiones proyectuales tomadas en esta parte del edificio (tales como la independencia que mantienen los alumnos del instituto, y la generación de ámbitos que dan cabida al estudio y la privacidad), el hecho de no permitir que el usuario efectúe transformaciones en el espacio es un aspecto que se percibe como negativo. Los alumnos que viven en el hogar reconocen que se respira un aire familiar pero la falta de un lugar de reunión de mayores dimensiones es una de las carencias principales, ya que ellos no utilizan la escuela. Esto posiblemente sea un problema de gestión de los espacios que el arquitecto no pudo haber adivinado; sin embargo, el rechazo que

producen los muebles fijos en las habitaciones y la sobreabundancia de pequeños sillones en los fragmentados espacios de estar no permiten establecer una buena sintonía entre el usuario y la obra.



Figura 24

La nueva articulación simbólica lograda a partir de la invención de formas y la reinterpretación de usos presenta algunos cuestionamientos, que principalmente son expresados por los maestros. Es cierto que el hecho de que el edificio se desarrolle en cuatro niveles y sólo cuente con escaleras conlleva alguna incomodidad, pero la polémica radica en que algunos opinan que resultan “peligrosas para los alumnos”, en tanto para otros no es problema porque existe un acuerdo de uso que permite un funcionamiento normal, tal como lo reflejan las fotos (fig. 25). Sin embargo, todos destacan la ductilidad de la zona de acceso, el SUM, el comedor y el espacio de actividades especiales, que es una especie de gran sala de estar doméstica (fig. 26).

Estos docentes, al igual que muchos arquitectos, demuestran una imposibilidad de pensar e imaginar nuevas



Figura 25



Figura 26

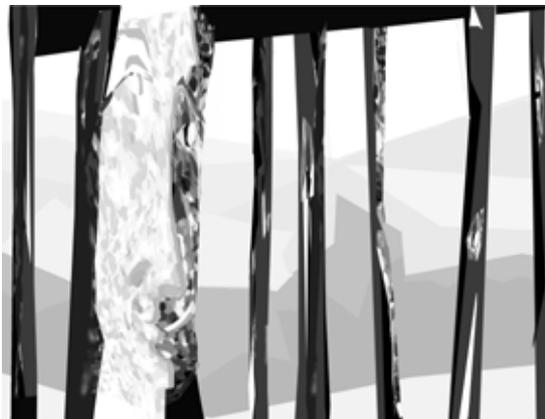
opciones, romper con los viejos constructos hechos para otro tiempo, para otra sociedad y para otro futuro, pero esto es el reflejo de una sociedad que en el fondo se resiste a cuestionar las convenciones. Es absolutamente lógico que cada participante perciba la obra según sus propios factores referenciales, contexto social, familiar, económico, cultural y afectivo, pero de ninguna manera es entendible que se prive a un niño de experimentar una infancia libre y creativa en ámbitos que lo permitan.

Desde el punto de vista técnico -entendido como una derivación de la ciencia- el arquitecto también ha elegido el camino de la experimentación; los materiales y tecnologías son utilizadas de manera creativa, pero esto sería tema de otro trabajo; solo enumeraré algunos aspectos que han sido señalados negativamente por los usuarios: los grandes paños vidriados son fijos y no permiten la ventilación en verano; hay una presencia importante de radiadores y de ellos depende exclusivamente la calefacción de los interiores en invierno, de lo cual resulta una importante demanda energética; y las superficies de las claraboyas transitables que se ubican en las terrazas son excesivamente resbalosas. Casi una década después de su ejecución, la escuela presenta algunas deficiencias, básicamente derivadas de la falta de mantenimiento, pero conserva inalterado el valor de la poética que el arquitecto ha creado. Queda claro que la valoración de una obra de arquitectura no se apoya únicamente en la materialidad del objeto, sino que también lo hace en los valores y representaciones que sostiene.

5. Conclusiones

En el contexto disciplinar, la sola invocación de la palabra *escuela* conlleva unos postulados normativos y disciplinares que automáticamente se traducen en una interminable recurrencia a modelos anacrónicos que no reconocen la necesidad de adaptarse a los tiempos y lugares. Históricamente, en la mayoría de los casos, esta situación ha anulado toda posibilidad de creación poética. Miralles y Pinós, demuestran una absoluta desconfianza por las tipologías o cualquier otra tipo de receta prescriptiva y proponen su propio modelo pedagógico, en el cual los elementos constitutivos son: a) una profunda relación con el paisaje y la naturaleza, a partir de la cual el infante pueda descubrir el mundo a través de la propia experiencia; y b) la inclusión definitiva en el ámbito de la escuela de la enseñanza informal que fomenta una libre y creativa interacción entre los niños. Estos arquitectos han logrado desterrar el modelo de aula y pasillo, lo cual no sólo implica una crítica al modelo establecido, sino también una postura ética que conlleva un doble compromiso: con sus propias convicciones personales y con la idealización de los programas sociales. Tal como hemos visto esta obra admite interminables puntos de vista, desde el del niño hasta el de la institución, pasando por el resto de los actores sociales, y eso es lo inherente a una perspectiva dialógica.

Es una obra valiosa, establece un diálogo con el contexto y lo transforma otorgándole un nuevo valor político, económico, técnico y estético; sin embargo, desde mi punto de vista, es un ejemplo que demuestra en pequeña escala los valores y preocupaciones de estos arquitectos pero no revela aún la madurez que especialmente Miralles conseguirá en sus obras posteriores.



Dibujo del autor

6. Bibliografía

Aristóteles. (2000). *Poética*. Barcelona: Icaria.

Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Curtis, W. (1999). Mapas mentales y paisajes sociales. La arquitectura de Miralles y Pinós. *El Croquis*, 30+49/50+72(II).

Deleuze, G. (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G., y Gattari, Félix. (2000). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Escolano-Benito, A. (2000). Tiempos y espacios para la escuela. Ensayos históricos. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Miralles, E. (1996). Enric Miralles. Documentos de arquitectura. Madrid: Electa.

Muntañola-Thornberg, J. (1981). *Poética y arquitectura*. Barcelona: Anagrama.

Muntañola-Thornberg, J. (1990). *Retórica y arquitectura*. Madrid: Hermann Blumme.

Muntañola-Thornberg, J. (1996). *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Edicions UPC.

Muntañola-Thornberg, J. (2000). Topogénesis. Fundamento de una nueva arquitectura. Barcelona: Edicions UPC.

Muntañola-Thornberg, J. (2002). *Arquitectonics. Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: Edicions UPC.

Quetglas, J. (1999). No te hagas ilusiones. *El Croquis*, 30+49/50+72.

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Trotta-Cristianidad.

Variaciones sobre el paisaje: reencontrando la identidad del Kras esloveno

Urša Komac

1. Contextualización del proyecto

Toda intervención arquitectónica sucede inevitablemente en el tiempo y en el espacio. En cualquier caso es necesario conocer el contexto para saber cuáles eran las intenciones de los arquitectos, las necesidades que pretendían satisfacer. En el caso que nos ocupa la contextualización es, si cabe, más importante: es éste un proyecto en el que se intenta hacer visible una región, dar algunas pistas que ayuden a entenderla mejor. No se quiere crear un contexto nuevo, aunque esto sea del todo imposible si se interviene de alguna forma, por mínima que sea.

El espacio forma parte de la República de Eslovenia. Este es un pequeño país de dos millones de habitantes que se independizó de Yugoslavia en 1992. Anteriormente fue una provincia del Imperio Austro-Húngaro. Más en el pasado el litoral pertenecía a la Serenísima República de Venecia. Eslovenia es una tierra de múltiples transiciones. Entre la Europa central alemana y los Balcanes eslavos. Es lo que queda en medio de dos países tan diferentes como Italia y Hungría. Los eslovenos hablan una lengua eslava propia (el esloveno), son tranquilos, reservados, amantes de la naturaleza y los deportes. Como los habitantes de cualquier país pequeño y relativamente próspero están muy orgullosos de ser quienes son. A pesar de que casi todos pueden hablar inglés, alemán o italiano, son cerrados culturalmente y en general desprecian con cordialidad a sus vecinos. Salvando las distancias se podría decir que Eslovenia era la Cataluña de Yugoslavia, aunque una Cataluña sin Barcelona.

La región del Kras es una meseta que domina el golfo de Trieste. Ha tenido una gran importancia estratégica y todavía tiene una importancia relativa como lugar de paso. El ferrocarril que unía la capital del imperio, Viena, con el puerto comercial y militar más importante, Trieste¹, lo atravesaba. El Südbahn fue construido con los criterios más estrictos y avanzados de su época. Hoy en día sigue existiendo el mismo ferrocarril pero su importancia es mucho menor. En cuanto a su población, el Kras ha sido hasta hace relativamente poco tiempo una zona difusa, de frontera. Los habitantes eran mayoritariamente eslovenos pero también abundaban los italianos. La agricultura, fundamentalmente de subsistencia, y el contrabando eran las actividades de las que dependía el sustento. Después de la II Guerra Mundial la región de Trieste se dividió en dos zonas, la zona A que incluía la ciudad y se puso temporalmente bajo control italiano y la zona B que incluía parte del Kras bajo control yugoslavo. Se creó entonces una nueva frontera, la que dividía la Europa occidental de la Europa bajo influencia soviética. Sin el acceso al puerto el contrabando y la posibilidad de vender productos agrícolas en la ciudad se acabó. Además la política agraria socialista no tenía en cuenta a las zonas de orografía difícil y agua escasa. Así que el Kras perdió gran parte de la población eslovena que le quedaba, los italianos habían ya huido o habían sido asesinados por los partisanos.

El Kras es mundialmente famoso por su geología. De hecho, de Kras, o, más bien Karst, el nombre de la región en alemán, deriva el adjetivo kárstico que designa un tipo de suelo formado por roca caliza. Este tipo de roca se erosiona con el agua con mucha facilidad. En el Kras no hay ríos, toda el agua se filtra y forma cavernas subterráneas.

¹ Como gran puerto de mar, Trieste (Trst para los eslovenos) era una ciudad cosmopolita. James Joyce da en sus memorias una visión de la ciudad más próxima a la de los habitantes italianos partidarios, en su mayoría, de que la ciudad se integrase a Italia. Los eslovenos triestinos eran generalmente (excepto los comunistas) más favorables al imperio, aunque su primera elección fuese Yugoslavia.

Si el espacio es de frontera y transición otro tanto sucede con el tiempo. En la época en la que se hizo el proyecto del Kras y se llevó a cabo la intervención Eslovenia sufría varias transiciones simultáneas. La primera, el cambio de un régimen dictatorial a una democracia. Es cierto que la mayoría de los políticos en activo han sido miembros destacados del Partido Comunista reciclados, pero también lo es que se disfruta de libertades y derechos civiles que antes no existían. La segunda es el cambio económico de una economía más o menos planificada, con una elevada intervención del estado y centrada en los intercambios con el resto de Yugoslavia, a una economía de mercado librecambista. Por último, el paso de ser una república de la Federación Yugoslava a un estado independiente con pretensiones de integrarse en la Unión Europea. Como se puede ver ninguna de las tres transiciones ha sido culminada hoy en día y mucho menos hace cuatro años. Sin embargo, en el pequeño país se respira mucho mejor que en la Yugoslavia socialista. Mucho de este aire fresco (*ma non troppo*) se puede sentir en el proyecto de las pistas para ciclistas del Kras esloveno.



2. Proyecto

2.1 Concepto y estrategia del proyecto

En 1999 la Unión Europea, a través de un programa de cooperación para el desarrollo de regiones atrasadas en la Europa central y del este (parte del programa Phare), propuso la creación de un sistema de rutas para ciclistas en el Kras esloveno. La idea era muy abierta. Para empezar, ni siquiera se definía la longitud de los circuitos. Las únicas restricciones que se imponían eran la presupuestaria y la de que el proyecto se debía orientar al público general, interesado tanto en el ciclismo como en el contacto con la naturaleza o el conocimiento de la historia local. Hay que tener en cuenta que en Eslovenia recorrer 30 km en bicicleta de montaña se considera un entretenimiento familiar de fin de semana.

Se decidió aprovechar unos 900 km de caminos y pistas existentes, casi la mitad sin asfaltar y prácticamente en desuso, que cubren una superficie de unos 1500 km². Dado el estado de los caminos, se vio que en algunos lugares había que arrazar la maleza, retirar piedras o apisonar el firme. En ningún caso se optó por asfaltar más pistas. El conjunto de rutas elegido surgió de recorrer la zona durante un año. Es muy importante señalar que el proyecto comenzó por la exploración y no por la documentación. Una vez se tuvo una primera impresión se empezaron a leer cosas sobre zona del Kras y no al revés. Se trataba de descubrir un contexto, de dejar que el paisaje hablase por sí mismo.

En un determinado momento, una vez el área hubo sido explorada en bicicleta, surgió la idea de incluir unas áreas de descanso. Un área de descanso debía cumplir varios objetivos. En principio, como área de descanso para ciclistas, debía estar convenientemente situada. Es decir, había que tener en cuenta la distancia en vertical y en horizontal (una distancia “familiar”) a las áreas de descanso más próximas y a los lugares donde los visitantes dejarían sus coches o llegarían en tren. También se tuvo en cuenta que los ciclistas no necesitan sentarse para descansar y que las áreas de descanso deben ser espacios para relajarse caminando o para tenderse. Además, por otra parte se pretendía que cada lugar tuviese algún significado, que contase alguna historia o más bien alguna

anécdota. Una decisión importante que se tomó en esta fase fue la de que estos lugares debían tener varias lecturas, se debía dejar a los visitantes cierta libertad para entender el espacio y disfrutarlo a su manera. La idea era contar, pero más sugerir que imponer. En este punto empezó una labor intensa de documentación. Además de obtener información sobre la geología, la botánica y la historia oficial se buscó la música, la poesía, las leyendas y los mitos del Kras. Para esto último fue una vez más muy útil el trabajo sobre el terreno. Se aprendió mucho de encuentros fortuitos con gentes del lugar.

A la hora de tomar partido por unos lugares y no otros para colocar las áreas de descanso apareció un problema no del todo banal. El criterio *distancia* no siempre era compatible con el concepto *interés*. No hubo más remedio que conjugar ambos criterios; el resultado es muy personal, no podía ser de otra forma. Sólo en una ocasión, para incluir la torre de observación en el recorrido, se rediseñó un itinerario.

Como filosofía global del proyecto se podría mencionar la idea de las 3R (*reduce-reuse-recycle*) aunque no se hablase de ello de esta manera en concreto al proyectar. Los gastos mínimos de reutilizar o reciclar los lugares no son una decisión de estilo; tampoco surgen de la modestia, sino que se pensó que para este contexto ello sería lo mejor.

2.2 Los problemas de desarrollo

Surgieron bastantes problemas en el desarrollo y realización del proyecto y casi todos fueron inesperados. Para empezar, apareció el problema de la propiedad de los caminos y de los lugares donde se querían construir las áreas de descanso. Por extraño que pueda parecer, los propietarios privados de los terrenos se mostraron encantados de participar, aunque en algún caso la división de la propiedad hizo imposible cualquier tipo de acuerdo y, por tanto, de intervención. Las pegas, los malentendidos y quizás alguna dosis de mala fe aparecieron cuando el propietario era una administración pública. Con el agravante de que la propiedad y la gestión del espacio podían estar divididas entre varias entidades (muchas veces varios ministerios tuvieron algo que decir).

Un caso paradigmático fue el de la señalización de los cruces. Se diseñaron unas señales sobrias consistentes en círculos que se debían colocar en el suelo. Por una parte se pretendían evitar los postes indicadores, que parecían demasiado agresivos con el entorno, y por otra se querían hacer unas señales legibles para los ciclistas que pedalean en bicicletas de montaña. Fueron los encargados de la conservación del patrimonio, no los deportistas (supuestamente más interesados en una señalización fácil), los que rechazaron esta forma de señalización. Al final, de más de 600 señales previstas sólo se colocaron 13 en las áreas de descanso.

2.3 Datos técnicos

Rutas para bicicletas y áreas de descanso: Kras
Cliente: Ministerio de Medio Ambiente y Espacio
Contratista general: Unión Europea, Phare Programm

Autores:
Planeamiento: Urša Komac y Špela Kuhar
Gestión del proyecto: Urša Komac y Špela Kuhar
Coautores:
Codiseño del refugio con *morca*: Radivoj Mulić
Codiseño de la escultura del viento: Boštjan Drinovec
Codiseño de la señalización en el suelo: Miha Klinar
Codiseño de los grabados: Metka Dariš, Tomaž Perme

Superficie: 1500 km²
Longitud total de las rutas para bicicletas: 900 km

Comienzo de la planificación: 5/1997
Comienzo de la construcción: 5/1998
Coste: 30000



La torre de vigilancia sobre la bahía de Trieste

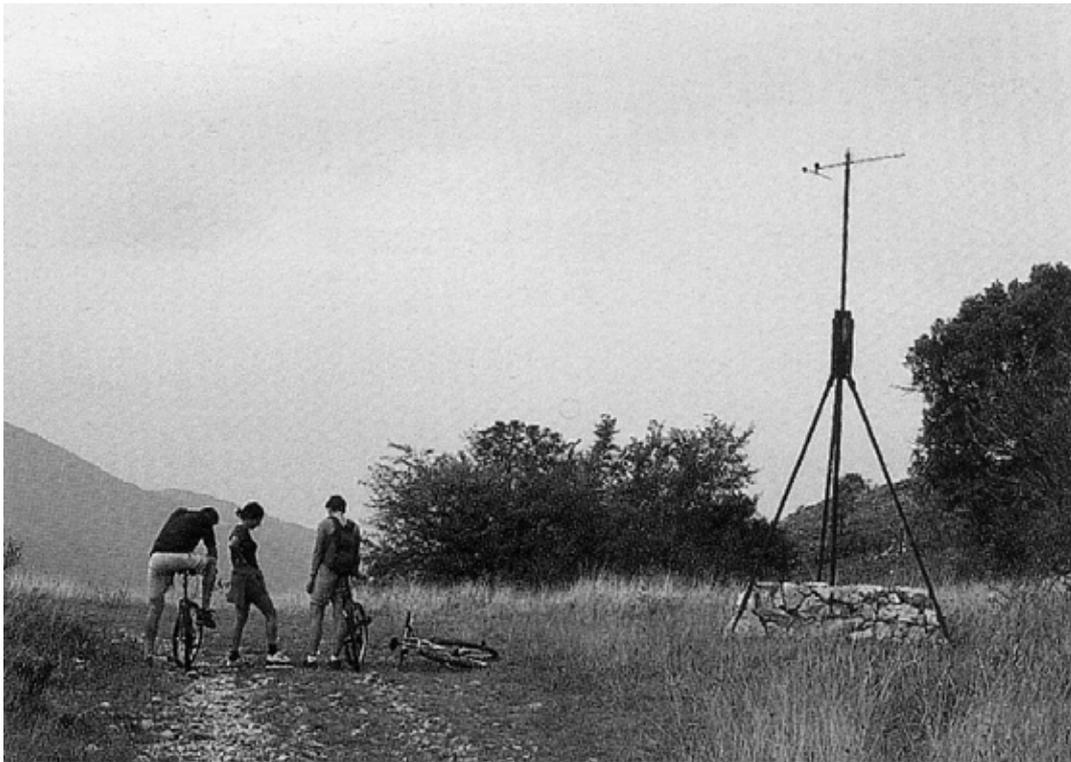
La torre de vigilancia abandonada del ejército yugoslavo está situada en medio del bosque, al borde de un acantilado. Desde la nueva tribuna de la torre hay una hermosa vista de la región del Kras, de la bahía de Trieste y, además, en un día despejado, se puede llegar a ver Venecia.



Los restos prehistóricos de Debela Griza

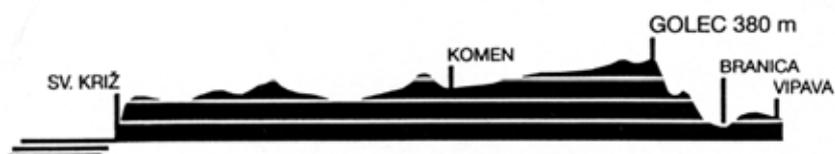
Las ruinas arqueológicas de Debela Griza son el testimonio de un poblado prehistórico del segundo milenio antes de Cristo. El emplazamiento de este lugar es estratégico, expuesto sobre una colina llana dentro de la muestra del Kras. El poblado estaba fortificado con una muralla, que se puede observar todavía.





La escultura del viento *burja*

La colina Golec (*desnudo* en esloveno), situada 300 m por encima del valle de Branica, es conocida por su gran exposición a los vientos. Las ráfagas del fuerte viento del noroeste (bora o *burja* en esloveno) pueden alcanzar la velocidad de 180 km/h. La escultura del viento hace que recordemos la velocidad del bora, el tipo de viento más común y significativo del área del Kras. Además, mide la velocidad del viento.



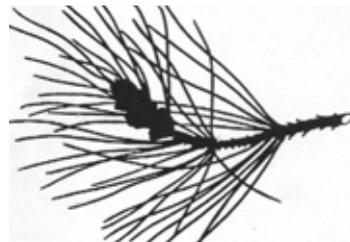


Pinos negros de Kobjeglava

Los pinos negros (*Pinos nogra*) y los muros de piedra caliza forman parte de la identidad del Kras. El emplazamiento de esta área en los terrenos de pinos negros cuya edad llega a los cien años. En la señal al nivel de suelo hay un poema del escritor expresionista esloveno Srečko Kosovel:

Un poema del Kras

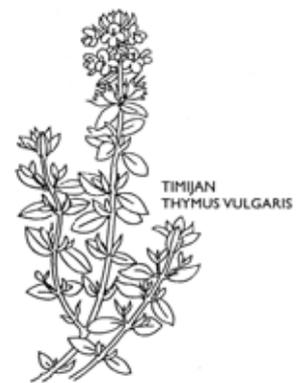
“Los pinos son olorosos, los pinos son olorosos, su aroma es saludable, fuerte, y cualquiera que vuelva de esta soledad no volverá a conocer el sufrimiento...”





El hoyo en Sezana Kras

El hoyo, un aforma topográfica particular del Kras donde se acumula la tierra, se ha usado tradicionalmente para los huertos. El muro redondo ha sido reconstruido y el tomillo (*Thymus vulgaris*) fue plantado dentro de la muralla como parte de la intervención.





El polvorín italiano

El polvorín abandonado de Orlek fue construido por los soldados italianos en la década de 1930 y se utilizó hasta el final de la II Guerra Mundial. Afortunadamente ya hace tiempo que no se usa con fines militares, aunque la antigua edificación de diecisiete construcciones esparcidas en un terreno plagado de hoyos tiene un interés didáctico. Sería fácil pasarlo por alto si no llegase a ser por estas señales.



El puente del Südbahn

El área de descanso se encuentra en un puente que pasa por encima de la vía que forma parte del enlace estratégico llamado Südbahn (ferrocarril del sur). Este enlace, que une Viena con Trieste, fue construido en el año 1857 durante el reinado del emperador austro-húngaro Franz Joseph II. Su situación ofrece una magnífica vista en la que se llegan a distinguir las cumbres de los Alpes Julianos.





El refugio con *morca*

Un refugio actual es la zona de recreo que puede cumplir muchas funciones, como la de merendero. Está construido a partir de trozos de vías de tren y vigas de madera marcadas con símbolos tallados llamados *morca*. En la mitología local la *morca* es el símbolo que otorga mayor protección.





El foco de erosión Babe

Debido a la baja consistencia del terreno de este lugar al margen del Karst, la erosión causada por el agua ha creado un paisaje espectacular. Un camino recién despejado, señalado al nivel del suelo, conduce a través de un puente peatonal hacia un escondite.



3. Uso

3.1 Casos locales

Durante las fases de proyecto y realización se recogieron varias opiniones de residentes del área del Kras. El propietario del huerto de lechugas se mostró encantado de que se limpiase la zona de arbustos y se recuperase el huerto. Recordó cómo su madre tardaba una hora en subir cargada con agua para las lechugas. Esto lo tenía que hacer tres veces a la semana.

Se encontró a un lugareño en el área de la torre de vigilancia del ejército yugoslavo. Éste insistió en que, por favor, no se derribase la torre. Al decirle que no se iba a hacer tal cosa mostró su contento y empezó a contar historias sobre crímenes cometidos en la zona durante la postguerra. Al parecer, decenas o cientos de italianos fueron asesinados por comunistas eslovenos. Dijo que existían cuevas llenas de cadáveres.

Una vez terminada el área del puente sobre el Südbahn por casualidad nos encontramos con dos ancianas cargadas con leña. Se sentaron en un banco del lugar y una de ellas comentó que era muy agradable que se pudiese descansar allí cuando se volvía del bosque.

3.2 Un caso global: Antonia Kreppel

En agosto 2002 recibí el primer email firmado por Antonia Kreppel, una visitante de la zona. Adjunto sus emails en original (en inglés), sin cambiarlos:

----- Original Message -----

From: "Antonia Kreppel" <a.kreppel@utanet.at>
 To: <ursa.komac@guest.arnes.si>
 Sent: Monday, August 26, 2002 9:47 AM
 Subject: Kras-Project-karst

Dear Ms.Komac,

>

> I make a feature about the karst for a german broadcastingstation
 > (Südwestrundfunk Baden-Baden. I think, your project in the karst is very
 > interesting and I would like to talk about with you.

> I will come wednesday (28.8. to Ljubljana). You are here, you have time?

> I know, its short-term. Or I can meet you when we go back, 3.,

> 4.Septembre. I try to call you and give you my handy number:

> 0043/(0)676/6441655 .

> I live at Vienna (0043/1/5050827), but we start tomorrow.

>

>

> best wishes

>

> Antonia Kreppel

----- Original Message -----

From: "Ursa Komac" <Ursa.Komac@guest.arnes.si>
 To: "Antonia Kreppel" <a.kreppel@utanet.at>
 Sent: Tuesday, September 03, 2002 11:16 PM
 Subject: Re: Kras-Project-karst

> hello.

>

> i ve just come from holidays, im sorry i couldn t answer you before.

>

> of course it is possible that we meet tomorrow, on the 4th of septembre, whenever
> you wish.
>
> just infom me in advance, please, the best way is by email, but in case of
> emergency
> this is my mobile phone:
> +386 31 386 496
>
> kind regards, ursa komac.
>

----- Original Message -----

From: "Antonia Kreppel" <a.kreppel@utanet.at>
To: "Ursa Komac" <Ursa.Komac@guest.arnes.si>
Sent: Thursday, September 05, 2002 1:22 PM
Subject: Re: Kras-Project-karst

>
> Hello Mrs.Komac,
>
> sorry, I get this e-mail today at home and now I'm back from Slovenia and
> it's to late. But I saw some stations of your project - for example the
> wind-sculpture, it was so beautiful on the top of the montain and I get at
> Stanjel a good map of the bicycle tour. Now I will talk in my feature a little
> bit about this project and my impressions. I get an interesting article about
> your project in Architektur aktuell - I think, its enough information. But If
> you have some informations more (english odr german) - please send it to my
> Vienna adress: Antonia Kreppel, Wohllebengasse 11/12, 1040 Wien.
>
> Sorry, that we couldn't meet together - yesterday I passed Ljubljana on the
> road .
>
> The Karst is such an interesting and senistive landsscape - I really like very
> much.
>
> kind regards
>
> Antonia Kreppel
>

4. Encuesta

Se realizó una encuesta para evaluar diferentes aspectos de la percepción del proyecto. Dada la dispersión geográfica de las áreas de descanso, el visitante tipo nada más llega a una o dos en el mismo día; habría sido muy difícil si no imposible encuestar a visitantes reales. Se optó por diseñar una encuesta en la que se evaluaran los lugares usando fotografías. Existen evidencias de que las encuestas basadas en material gráfico dan un resultado similar a las que se hacen a los individuos in situ.

Se tomaron muestras en dos poblaciones que se suponían distintas: una población de expertos (arquitectos asistentes a un congreso) y una población no experta (estudiantes de Humanidades de la Universidad de Ljubljana). En la tabla 1 se incluyen los datos muestrales.

Tabla 1. Datos muestrales

Grupo	Mujeres	Hombres	Edad media	Mujeres+hombres
Expertos	44	9	20,00	53
No expertos	42	11	29,80	50
Expertos+no expertos	86	20	24,76	103

A cada participante se le pidió que evaluase seis lugares, que figuran en la siguiente tabla. Cinco pertenecen al proyecto de las áreas de descanso y uno (el número 2) fue construido por gente de la región del Kras y se utiliza como control. La evaluación consistió en otorgar de uno a cinco puntos a cada lugar, en una serie de características. La tabla 2 muestra las preferencias sobre los lugares, cada individuo valora cada lugar de uno a cinco, y tres la mejor nota, cinco. La misma información se incluye en forma de histograma en el gráfico 1. Las tablas 3 recogen las variables de “sentido” (*making sense*) e “implicación” (*involvement*) en media sin diferenciar entre grupos muestrales. El gráfico 2 muestra un resumen de los datos obtenidos para variables semióticas diferenciando entre grupos muestrales.

Tabla 2. Preferencias

Lugar	Media	Desviación típica	Moda
1	3,07	0,90	3
2	2,94	1,11	2
3	4,11	1,01	5
4	3,11	1,02	3
5	3,11	1,28	4
6	4,59	0,76	5



Lugar 1



Lugar 2



Lugar 3



Lugar 6

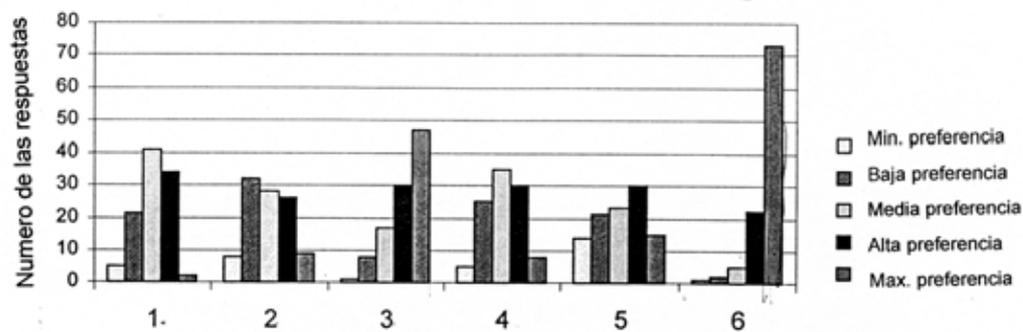


Lugar 4



Lugar 5

Gráfico 1. Preferencias



El lugar más preferido, el número 6, se percibe como el más tentador y llamativo (y por tanto coherente) por una parte, y por otra comprensible y recordable (y por tanto legible). Por el contrario, el espacio número 2 (control) es el menos coherente y legible. El número 3 es el más misterioso y arreglado.

Tabla 3. Resultados del cuestionario libre

Lugar 1	Lugar 2	Lugar 3	Lugar 4	Lugar 5	Lugar 6
Torre de vigilancia para cazadores	Área de descanso que no se necesita	Lugar bello e íntimo	Lugar para descansar un poco	Lugar de recreo	Meditación, levitación
Lugar para dibujar	Lugar para picnic	Lugar para estar feliz	Lugar para tomar el sol	Lugar para hacer juergas	Lugar para suicidarse
Lugar misterioso	Lugar para camping	Lugar para jugar	Lugar para pensar	Lugar para juegos infantiles	Lugar para meditar
Lugar de recreo	Lugar para alucinar	Lugar para escuchar el crepitar de los árboles	Lugar para encuentros íntimos	Lugar para hacer deporte	Lugar para escalar
Lugar de la frontera próxima	Encuentro	Lugar de relajación	Lugar para meditar	Lugar con circuitos de ejercicios	Lugar para suicidarse
Lugar para pensar y leer	Lugar para jugar	Lugar para coger setas	Lugar para jugar	Lugar próximo a un camino	Lugar para photo-sesión
Expectación del evento	Lugar para pensar y leer	Lugar para un huerto privado	Lugar para reposar un poco mientras caminas	Lugar para merendar	Lugar para creación artística, Lugar para escalar
Mirador, torre	Aislamiento, contemplación	Lugar para cultivar plantas raras	Lugar para tenderse	Lugar para pensar y leer	Para recreo
Faro (que da luz por la noche)	Trabajo, aprendizaje	Lugar para perderse	Lugar para leer	Lugar de la acción	Lugar para meditar
Observación de animales salvajes y pajaros	Lugar privado	Lugar de creación	Lugar para dormir	Lugar para hacer picnic	Lugar del peligro
Aventura	Lugar para quedar con alguien, encontrarse	Lugar del juego	Lugar para pensar	Lugar que no molesta pero tampoco encanta	Lugar para meditar
Buen aspecto del paisaje	Lugar para picnic	Lugar de la arqueología	Lugar para leer	Lugar de recreo	Lugar para pensar
Lugar de la aventura	Picnic	Lugar de la meditación	Punto de la identidad en el paisaje	Lugar para hacer deporte y para al recreo	Lugar para tomar decisiones
Lugar para soñar	Lugar de picnic	Lugar para pensar y leer	Meditación, yoga		Lugar para pensar y leer
		Lugar de la intimidad			Contraste estructural
		Lugar para pensar			Lugar de la aventura
		Lugar de la soledad			

Tabla 4. Variables de sentido (*making sense*) e implicación (*involvement*)

Lugar	Tentador	Misterioso	Complejo	Arreglado	Llamativo	Comprensible	Recordable
1	3,43	3,09	2,15	3,52	3,9	3,65	4,24
2	3,68	2,14	1,74	3,59	2,46	3,69	3,28
3	4,4	4,38	1,74	4,11	2,54	3,67	3,7
4	3,48	2,79	1,94	4,05	3,24	3,66	3,8
5	3,42	2,43	1,96	3,95	3,42	3,94	4,17
6	4,68	3,85	2,66	4,08	4,52	4,23	4,63

Gráfico 2. Variables semióticas (lugares en el eje horizontal, puntuaciones medias en el vertical)

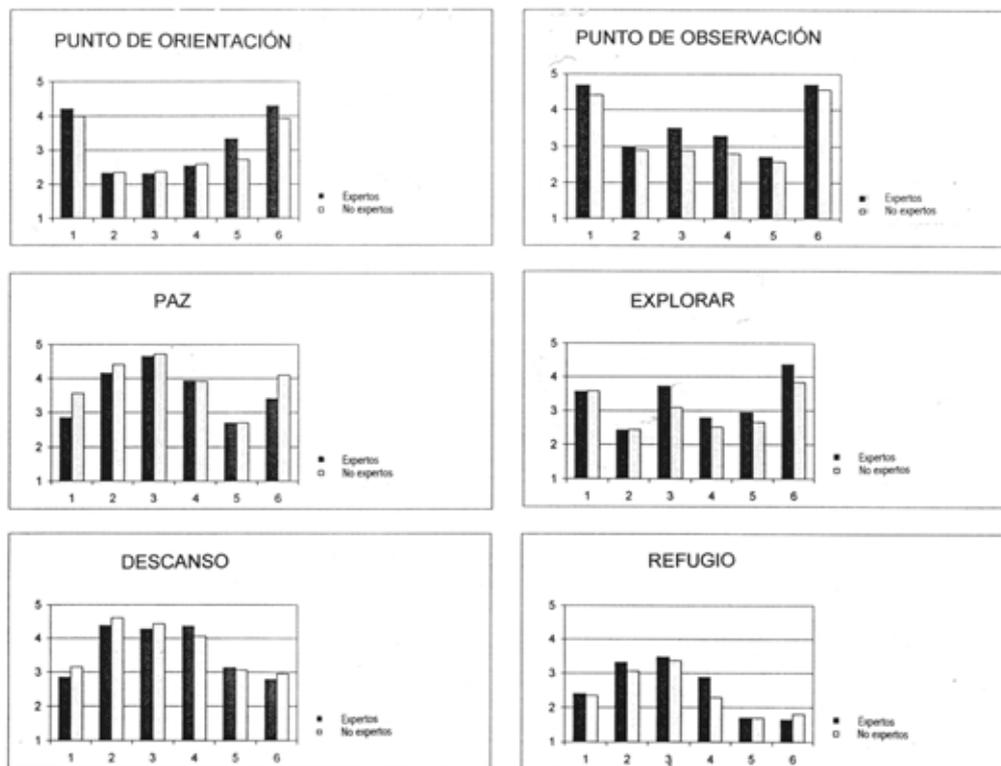


Grafico 3. Grafico de Russel = estimación de los afectos



A partir de estos resultados se hace un análisis del tipo del propuesto por Russel (gráfico 3). Este análisis se basa en un gráfico bidimensional: en el eje horizontal se califica el lugar en algún punto entre agradable y desagradable y en el eje vertical se sitúa la calificación en algún punto entre excitante y somnífero. Los cuadrantes se explican como: interesante (agradable y excitante), frenético (desagradable y excitante), aburrido (desagradable y somnífero) y relajante (agradable y somnífero). Según el gráfico de Russel los espacios 3 y 6 resultan ser los preferidos pero por diferentes razones. En esto no existe ningún tipo de contradicción. El espacio 3 se percibe como relajante y el 6 como excitante. Tanto los comentarios libres (tabla 4) como los resultados del análisis de variables semióticas van en la misma línea. Además, no se aprecian diferencias significativas en la percepción de los espacios según los grupos muestrales.

Los comentarios son muy interesantes y van en la línea de los datos obtenidos en el resto de la encuesta. El espacio 3 es el que tiene más capacidad narrativa: es el espacio del relax, la intimidad y la meditación. Los lugares 2 y 5 son los más pobres desde un punto de vista semiótico. Los sujetos encuestados los perciben como utilitarios, el 2 para pícnic y el 5 como lugar de recreo.

Se puede concluir que el contenido semiótico explica, hasta cierto punto, las preferencias por los lugares. Los que tienen más significados son preferidos a los más prosaicos. Los resultados de la encuesta demuestran la correlación entre preferencias por un lado y contenido cognitivo y afectivo por el otro. Además, dado que los resultados no difieren entre grupos muestrales, la percepción se puede calificar como percepción humana en general y no idiosincrática.

5. Bibliografía

- Kaplan, S. (1992a). Where cognition and Affect meet: a theoretical analysis of preference, *Enviornmental aesthetics*, 56-63. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaplan, S. (1992b). Perception and landscape: conceptions and misconceptions, *Enviornmental aesthetics*, 45-55. Cambridge: Cambridge University Press.
- Komac, U., y Kuhar, S. (1998). *Omrezje kolesarskih poti po Krasu*. Ljubljana: Pocivalisca.
- Krizic-Roban, S. (1999). Ursa Komac & Spela Kuhar. Fahrradwege and Rastplaetze im slowenischen Karst. Reduce, Reuse, Recycle. *Architektur Actuell* 236, 82-87.
- Muntañola, J. (1979). *Topogénesis Uno*. Barcelona: Oikos-tau.
- Muntañola, J. (2000). *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.
- Russel, J. A., y Prat, G. (1980). A Description of Affective Quality Attributed to Enviornments. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38, 311-322.
- Russel, J. A. (1992). Affective appraisals of enviornment. *Enviornmental aesthetics*, 120-129. Cambridge: Cambridge University Press.

Biblioteca pública vila de Gracia (Barcelona).

Arquitecto: Josep Llinàs

Alfredo Lérída

1. Introducción

La elección del edificio viene marcada por tres motivos. El primero, su condición de edificio público (en este caso una biblioteca de distrito), con todo lo que ello conlleva en relación a su entorno sociocultural. El segundo, su contexto determinado. La ubicación se realiza en una parcela, podríamos decir “paradigmática”, en el centro del barrio barcelonés de Gracia. Y el tercer motivo y último, el interés personal hacia el arquitecto autor de la obra, Josep Llinàs, en el sentido que es un autor que en su trayectoria siempre ha mostrado una especial sensibilidad a la hora de contextualizar sus proyectos, con un lenguaje en mi opinión propio y coherente. Antes de entrar a evaluar la refiguración del objeto, es decir, la interacción físico-social o cómo el objeto articula lo social, es necesario comprender el proceso del arquitecto de prefiguración del objeto y su posterior configuración, dedicando especial atención a la realidad constructiva. Finalmente intentaré establecer algunos grados de inteligibilidad del objeto, a través fundamentalmente de extraer datos empíricos de la realidad social por medio de preguntas hechas a la gente que reacciona in situ ante la obra arquitectónica.

Se trata de una obra acabada hace relativamente poco tiempo (mediados del 2002), por lo que la asimilación por parte de la gente podríamos decir que se está fraguando en muchos casos (con ello no quiero decir que este proceso sea cerrado, sólo que el momento conlleva unas relaciones determinadas de asimilación). Definiría el estado actual como un contexto de expectación y novedad relativa de cara a la sociedad. Igualmente, hasta ahora el proyecto ha tenido poca difusión, por lo que hay pocas opiniones especializadas críticas sobre él. Sería interesante revisar este mismo estudio de aquí a unos años para ver los posibles cambios que se hayan producido alrededor suyo.

A la hora de plantear el proyecto, se toma como una de las primeras premisas el conocimiento del contexto urbano, el conocimiento del territorio sobre el que el arquitecto actúa. El barrio de Gracia de Barcelona nace a principios del siglo XIX como un asentamiento pensado completamente para la vivienda. Conlleva una atención al suelo, que se convierte en el protagonista de crecimiento urbano. Por primera vez en Barcelona, y de una forma absolutamente moderna, el desarrollo urbano se proyecta por conjuntos parcelarios, con ordenaciones siempre alrededor de una plaza central, en posición lateral respecto los ejes primarios de acceso: la calle Gran de Gràcia y Travessera de Gràcia. La ciudad empieza a proyectarse como una serie de solares con parcelas tipificadas, unas en el sentido perpendicular a la calle, muy profundas (mayoritarias), y otras marcando líneas sencillas de edificación limitadas por medianeras, de poca profundidad, siempre dependiendo de su posición respecto las plazas, que actúan como focos de actividad.

Este valor racionalizador de la sistemática proyectual de Gracia, la modulación de las parcelas, aparece en la coherencia del tipo edificatorio, que ha absorbido con eficacia posteriores variaciones compositivas y estilísticas, así como los fuertes desarrollos del entramado urbano (servicios públicos, utilización intensiva de los patios, bajos comerciales, etc.). Todo ello hace que el barrio de Gracia tenga un carácter propio totalmente asimilado e identificable para sus habitantes. La mayoría de la población pertenece a una clase media, jóvenes y gente mayor que ha vivido en el barrio toda su vida. La calle Torrent de l'Olla actúa como segundo eje principal del barrio en el sentido norte-sur, tras la calle Gran de Gràcia.



Ubicación del solar

Respecto al solar del proyecto, vemos su posición estratégica respecto al barrio, al encontrarse en la crujía de dos de los ejes vertebradores del barrio. Ello conllevará toda una serie de relaciones que más adelante analizaremos, pero es uno de los puntos esenciales a la hora de prefigurar el objeto. En palabras de Llinàs: “La biblioteca se sitúa en Gracia, en el cruce de Torrent de l’Olla con Travessera, que desde todos los puntos de vista, pero especialmente desde el circulatorio, es una conexión de primer orden entre este barrio y el plano de Barcelona”.

En segundo lugar, la parcela corresponde a la esquina de las dos calles, un rectángulo que se desarrolla sobre la calle Travessera, y que responde al grano característico de la parcelación del barrio, como hemos descrito anteriormente correspondiente a un uso pensado originalmente residencial. Con la exclusividad que confiere su posición de testero. Citando al arquitecto: “El solar tiene una superficie y dimensiones similares a las que constituyen el tejido de Gracia y la misma capacidad edificatoria desarrollada en la arquitectura del entorno”.

La característica de edificio público hace que necesite de una cierta representatividad respecto al barrio, posición ético-política que el arquitecto define muy claramente. La biblioteca debe albergar un programa y una representatividad que no están acordes con las dimensiones de la parcela, destinada en su origen a vivienda. No hay que olvidar que los edificios representativos se ubican dentro de este tejido urbano dando frente a las diferentes plazas, ocupando raramente posiciones de frontalidad respecto a las calles. Evidentemente, el primer problema surge de la incoherencia entre características del solar y uso determinado (biblioteca): “La biblioteca tiene, por su situación, un carácter excesivamente representativo en relación al reducido tamaño del solar, estrecho y alargado, con mucha fachada”. Llinàs detecta el problema y lo convierte en parte fundamental de su discurso lógico proyectual. Lo incluye en el proyecto no con el afán de resolverlo, pues ello es un a priori irresoluble, sino con la intención de significarlo de manera que el proyecto responda a su realidad concreta. No parece casualidad que este proyecto haya sido otorgado a Llinàs, pues en su obra aparecen proyectos marcados por complejidades a priori derivadas de su contexto físico-social. Alejandro de la Sota lo define así: “(Llinàs,) confiado, se somete al peligroso experimento de hacer presente, fragmentar y jugar con el programa dado, con un solar imposible, una propiedad díscola, un cambio de presupuesto o unas normativas olvidables, para una permanente renuncia al objeto arquitectónico acabado, redondo”.

De nuevo en el proyecto, vemos cómo Llinàs muestra el problema, convirtiéndolo en una virtud de cara a su proceso de creación arquitectónico. El arquitecto lo explica de la siguiente manera: “(...) este solar de vocación doméstica y civil desvía su uso probable y pasa a ser sede de la biblioteca del barrio. Expresar este desajuste entre continente y contenido, esta no coincidencia entre el molde de arquitectura privada y uso público de columna de pisos, nos lleva a introducir diferentes grados de abombamiento de la fachada, como sistema para expresar la importancia y excepcionalidad del uso interior.

Una de las ideas fundamentales del proceso proyectual ha surgido directamente como reacción al contexto, a nivel estético (tipo edificatorio) y a nivel social (urbanismo). Algo parecido a lo que sucede cuando en una maleta se introduce más ropa de la posible: el molde geométrico se deforma y el límite entra en carga.” La idea servirá como fuerza creativa del arquitecto a la hora de desarrollar su discurso lógico, en un proceso complejo donde finalmente un equilibrio entre el discurso retórico (configuración) y el conceptual (prefiguración) determinará la inteligibilidad del objeto arquitectónico.



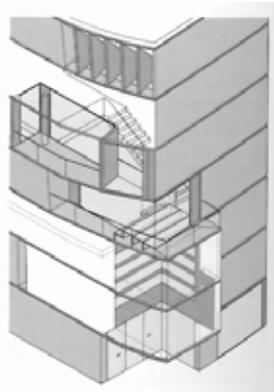
Calle Travessera de Gracia

El tema de la plaza como elemento aglutinador de actividad del barrio será igualmente retomado por el arquitecto. La desapropiada situación del objeto público lleva al autor a formular una reinterpretación de dicho espacio previo al edificio. La acera crece en la esquina de Travessera con Torrent de l'Olla, creando un espacio “ganado a la calle”, cerrado circularmente a ella a través de unas protecciones urbanas. Allí se ubican unos bancos y configuran un lugar estático al que hay que ir, no es un lugar de paso, es un lugar de encuentro. Responde así a la excepcionalidad de su posición respecto al barrio, creando un lugar donde se representa ese encuentro, y da un espacio previo a la biblioteca que remarca su condición de edificio público. Vemos que esta actuación se realiza siempre a la escala del barrio. Como veremos después, esta sensibilidad respecto a la escala del lugar posibilitará su correcta, casi natural, interpretación por parte de la sociedad. Llinàs insiste en repetir que su arquitectura se basa en “la mejor comprensión de esta realidad”, una arquitectura que se produce desde la reflexión sobre los múltiples datos que le ofrece la realidad en la que tiene que intervenir; datos entre los que se incluyen de forma natural, además de los parámetros del proyecto, las asimiladas “preexistencias ambientales” de su educación. En este caso vemos la importancia de la condición urbana del proyecto.



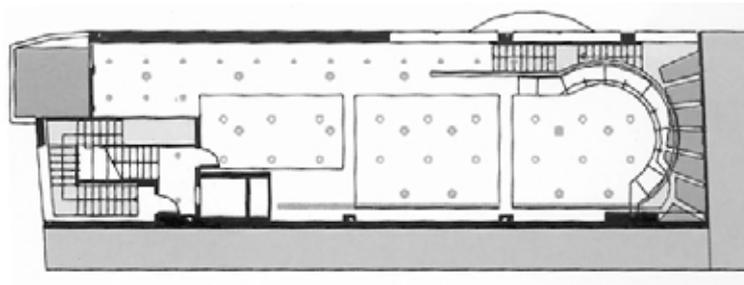
Vista de la entrada al exterior

Esta escenografía iniciada desde la “plaza pública” (llamémosla así) tiene continuidad con el acceso a la biblioteca, otro de los temas fundamentales en la configuración del edificio público. La entrada rompe la esquina en planta baja, reforzada por un porche invertido, es decir, desarrollado en su eje vertical con un triple espacio oculto. A mi ver, este elemento tiene una especial poética en el conjunto. Leemos una doble forma: elemento macizo que surge en sentido horizontal para abrazar la entrada y, a su vez, gran espacio vacío en el sentido vertical, que dota de representatividad al acceso, pero en una segunda mirada. Es y no es aparente desde el exterior (lo entrevemos subiendo desde Torrent de l’Olla, y se presenta como un volumen macizo en el resto de visuales). Funciona como una caja vacía. Este espacio limpio, puro, tan sólo tocado por la luz, se recorre visualmente sin penetrarlo desde el interior, siguiendo el sentido ascendente-descendente de la escalera colocada a su lado en paralelo, si invadirlo. Finalmente, en la tercera planta, este espacio vacío entra en el edificio, y se convierte en vacío construido, incorporado ya a la interioridad de la biblioteca. Es entonces cuando el usuario los descubre en su totalidad, a través de la transparencia del suelo-techo. Doble función de nuevo en este juego poético. Principio y fin unidos en una visual. La luz juega un papel fundamental en esta experiencia del edificio. Hace aparente la forma, cambiante en su devenir, y llena de vida dichos espacios. Otro factor fundamental a la hora de prefigurar el objeto es su relación espacial entre exterior-interior.

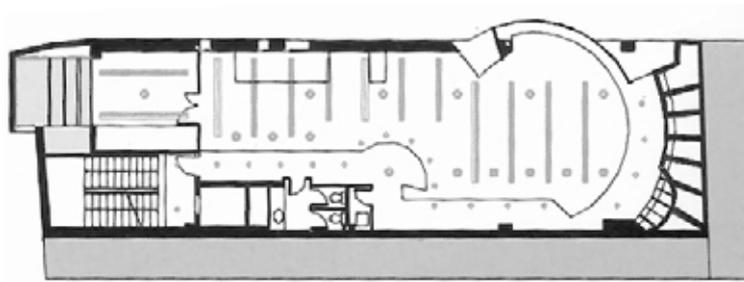


Axonométrica del triple espacio

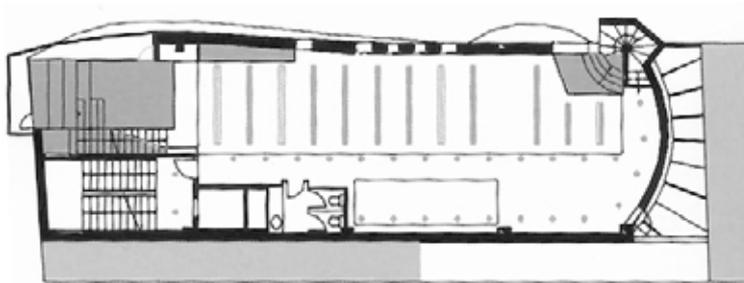
La característica de edificio público y, más concretamente, de foco cultural, lleva al arquitecto a plantear la relación exterior como una relación abierta, yo diría “intima”. El edificio se muestra hermético por lo que respecta a la volumetría general (amplios paños de pared lisos), pero abierto con importantes oberturas significativas, que niegan a su vez ese hermetismo figurado. Se utiliza la figura del balcón, con todo su nivel simbólico-representativo, pero bajo una estrategia de falsa apariencia. El balcón no es tal en la configuración espacial del interior, es un falso balcón. Las grandes oberturas significan acciones del edificio: la galería de la zona infantil (en un esfuerzo de mostrar esa limitación de espacio con respecto al programa y su ubicación), la escalera posterior evidenciada de una manera casi gestual,... La planta baja presenta esta relación exterior interior como absolutamente permeable. En especial en la obertura posterior de la calle Travessera, donde el edificio muestra su configuración interna, su encuentro con la medianera de piedra se desnuda ante el espectador, igual que el usuario se ve expuesto al exterior.



Planta baja



Planta primera

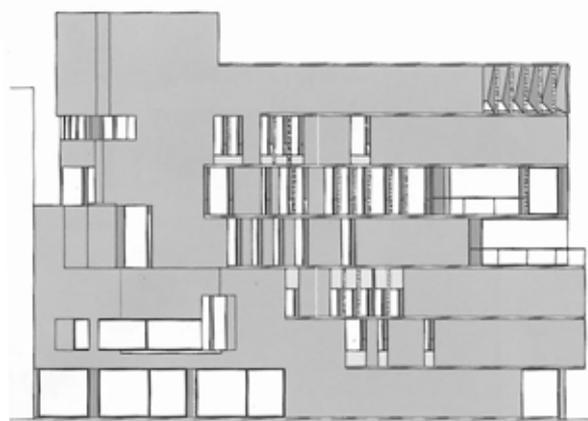


Planta segunda

La forma circular da un final sin contacto con la medianera, que se convierte en un foco de luz que significará este espacio, tanto interior como exteriormente. De nuevo doble función: parte posterior, de final del edificio (por su situación respecto al acceso), como inicio de la experiencia espacial del edificio. Aunque aparentemente poco expresivo (debido a un lenguaje neutro), el edificio muestra en determinados puntos una fuerte tensión interna, y una tensión palpable con sus propios límites, con la caja volumétrica en la que debe acomodarse.

Es importante el esorzo como percepción visual del objeto en su entorno. Llinàs prefigura el objeto teniendo en cuenta este punto de vista. Así, apreciamos en su configuración efectos retóricos de doble forma, como el abombamiento de la fachada longitudinal y el volumen saliente del balcón antes citado. El primero se nos hace aparente desde el esorzo de la calle Travessera, no así desde su frontalidad (vemos cómo la representación de la

fachada, en cuanto a dibujo, no destaca tal efecto). El volumen saliente se convierte en el único dato de representatividad del edificio subiendo la calle Torrent de l'Olla; no así desde Travessera, debido a su



Alzado de Travessera

posición tangente respecto el lado más corto del solar. Siempre buscando una representatividad y una escala adecuada que el proceso lógico (y la propia idea arquitectónica) propio del arquitecto se plantea como premisas. Todo ello manteniendo la coherencia de conjunto antes citada, en un juego complejo de citas visuales y volumetrías, buscando al observador como legitimador de ellas.

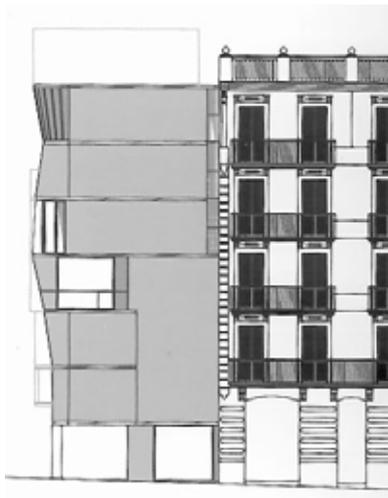
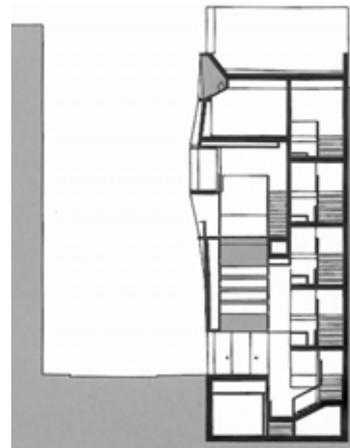


Calle Torrent de l'Olla



Calle Travessera

Llinàs introduce en su obra factores externos a la propia concepción arquitectónica como dinamizadores y enriquecedores de la obra realidad, en un intento de aproximarla a una realidad profesional contra la que otros arquitectos luchan. En concreto, habla del proceso de construcción: “(...) Pot arribar a aparèixer en darrera instància una arquitectura altra, que desfaci el llenguatge, o que almenys l’abonyegui (en el sentit in què Wittgenstein es referia al treball dels filòsofs com el d’abonyegar el llenguatge), si es deixen els canals oberts durant el procés de construcció per liquidar el projecte”. Llinàs establece en cierta manera un proceso dialógico en el que no cierra las puertas a factores que a menudo se suponen subordinados al proceso proyectual, como por ejemplo la construcción. Se entiende más como una interacción. De alguna manera, en mi opinión, se podría leer una cierta reflexión de este concepto en la biblioteca: el lenguaje se deforma, se abomba, para mostrar esa interacción del proceso proyectual con factores exentos a la prefiguración. En todo caso este último comentario es una pequeña licencia interpretativa que me parece oportuna.

*Alzado de Torrent de l'Olla**Sección transversal*

He comentado estas reseñas sobre la prefiguración-configuración del objeto, algunas derivadas de mi estudio, otras citadas directamente del autor (me hubiera gustado tener más información del edificio a través del arquitecto, pero tampoco es objeto de este estudio un análisis exhaustivo del proceso creativo del autor, sino la refiguración del objeto por parte de la sociedad), con el objetivo de establecer ciertas relaciones objetivables de inteligibilidad del objeto arquitectónico en su entorno, centrándome en la dimensión social de éste. Para ello busco datos empíricos a través de encuestas in situ a la gente, tanto dentro de la biblioteca como en su entorno próximo.

2. Entrevistas sobre el edificio

En el propio edificio y en su entorno próximo, he realizado una serie de preguntas a la gente para extraer el significado y la percepción que del objeto tienen, así como de su uso. Me he centrado en pocas preguntas para acotar el debate, y he especificado preguntas según el colectivo a el que debían ir destinadas. En primer lugar, preguntas para la gente que pasa por el exterior del edificio, para ahondar en el grado de asimilación del objeto. En segundo lugar, comerciantes y vecinos próximos, a los que insisto en la repercusión del edificio en su entorno. Por otro lado, usuarios de la biblioteca, tanto ocasionales como habituales, a los que les presupongo una cierta acomodación al objeto. Y, por último, los bibliotecarios o trabajadores del edificio, que experimentan la realidad del edificio de una manera continua. En general, pido a los entrevistados una síntesis del edificio en una palabra y un dibujo, para estudiar la relación concepto-figura.

2.1 Preguntas generales

1. ¿Conoce el barrio?
2. ¿Sabe qué función tiene el edificio? s/n ¿Qué función cree que tiene? ¿Por qué?
inicio(usuarios, vecinos, comerciantes, trabajadores)
3. ¿Cree que el edificio se integra al barrio?¿Por qué?
 - 3.a. ¿Qué es lo que le gusta del edificio?¿Por qué?
 - 3.b. ¿Sabe si se le identifica con algún nombre?¿Por qué?
4. ¿Quién cree que lo ha pagado-construido?

2.2 Preguntas a los usuarios (3,4)

5. ¿Por qué acude a esta biblioteca y no a otra? ¿Iba a alguna anteriormente?

6. ¿En qué zona le gusta colocarse? ¿Qué zona le parece más atractiva? ¿Por qué?

Preguntas a vecinos y comerciantes (3,4)

7. ¿Qué cambios ha notado respecto a la calle (actividad, ambiente,...)?

2.3 Preguntas a los trabajadores (3,4)

8. ¿Qué zona es la más concurrida? ¿Por qué cree que es esa?

9. ¿Cómo definiría la relación de la biblioteca con la calle? ¿Hay problemas con algunas visuales?

10. ¿Cómo definiría el ambiente de la biblioteca?

Preguntas en la plaza (1,2,3,4)

11. ¿Se siente a gusto en esta zona? ¿Por qué?

2.4 Final

12. ¿Podría definir el edificio en una palabra?

13. ¿Podría dibujar el edificio esquemáticamente (lo que quiera, una parte,...)?

3. Respuestas sobre el edificio

Haré una pequeña conclusión por preguntas de los resultados obtenidos, que me han servido para redactar el capítulo de conclusiones sobre la interacción física y social del objeto arquitectónico. Creo que pueden resultar de interés las conclusiones por preguntas de cara a ampliar algún estudio posterior.

1. La mayoría de la gente es del barrio, y vive en él. Algunos paseantes son ocasionales

2. Toda la gente que es del barrio conoce su función como biblioteca. Los que no, la mayoría identifican la biblioteca por la transparencia de la planta baja, que muestra las estanterías de libros. Alguien identifica el objeto con un edificio de oficinas, seguramente porque el tipo edificatorio residencial común hace que edificios relativamente contemporáneos y más abstractos parezcan más impersonales. La abstracción de la forma recuerda los edificios de oficinas, por su simplicidad, más relacionada con la ausencia de elementos retórico-decorativos, que con la sencillez volumétrica. Se analiza aquí la relación forma-función. No se interpreta la representatividad del objeto como edificio cultural.

3. En general la respuesta es positiva por parte de todos los colectivos excepto el de los trabajadores del edificio. Aquí hay igualdad de opiniones a favor y en contra.

La no integración viene determinada por la diferencia de lenguaje con el entorno próximo. No se lee la copia retórica y la abstracción de formas; la modernidad (entendida como retórica formal) se interpreta como simplicidad, y ello no liga con la figuración tipo edificatorio del contexto (ornamentación,...). La gente mayor es más reacia a la asimilación, aunque muchos lo hacen por la necesidad del barrio de equipamiento cultural y otros por entender que la modernidad, pese a no asimilarla, es necesaria y actual.

Por otro lado, el edificio se ve integrado básicamente por dos motivos:

El primero, por la aceptación del concepto de modernidad, y el segundo, por la satisfacción con la función de la biblioteca. Se confunde estética y funcionalidad. Evidentemente era un servicio muy necesario para el barrio. El

efecto renovador de la arquitectura también se valora, sobretodo en gente mayor. Pocas personas destacan la integración volumétrica, pero se valora, inconscientemente, que el edificio se ajuste a las alturas reguladoras, ya que permite reconocerlo en el barrio.

3a. Esta pregunta se relaciona directamente con la anterior. Añade, sobretodo los usuarios, la luminosidad del edificio, básicamente representada en el cristal como elemento lumínico. De nuevo esta pregunta depende del grado de asimilación del concepto moderno. También se destaca la utilidad y el fácil uso. Los trabajadores destacan el aprovechamiento del edificio, entendiendo la relación continente-contenido. La entrada con el falso techo provocado por la pieza en triple espacio destaca siempre, junto a la plaza, como punto de encuentro. Se destacan, en los casos de mayor acomodación al edificio (comerciantes), las formas curvas del edificio, su apariencia.

3b. Se busca detectar el carácter simbólico del edificio. La reciente construcción del edificio hace que este simbolismo sea aún difícil de detectar. Se relaciona con formas como el barco, por el abombamiento y el balcón exterior. En todo caso, se destacan la forma y el uso, y mucha gente detecta la situación del edificio como punto de encuentro.

4. Se buscaba una cierta relación política con el objeto. El ayuntamiento es la respuesta común.

5. El uso de la biblioteca viene dado por la proximidad. Se detectan casos en los que el usuario se estrena con esta biblioteca, por la zona de revistas de entretenimiento. En estos casos la reacción estética es positiva. En todo caso su situación promueve su uso, su fácil acceso.

6. Las prioridades vienen definidas por la función (audiovisuales, lectura, estudio,...). En estas zonas, se prioriza la luminosidad, pero curiosamente poca gente detecta el doble espacio del tercer piso.

7. Se destaca la mayor actividad en cuanto a ambiente, como movimiento de gente, siempre significando el punto de encuentro de la plaza como extensión del espacio interior de la biblioteca. No se aprecia un aumento de la actividad comercial en el barrio.

8. Coincide con la pregunta 6. Se destaca la luminosidad y la amplia cantidad de gente que usa la biblioteca.

9. Se buscaba la relación interior-exterior de la biblioteca y sus puntos significativos o más atrayentes. Las transparencias del cristal, las relaciones que crea con el exterior se ven como una gran virtud, que hace el trabajo más cómodo. También se destaca la obertura hacia la plaza, pese a no tener visuales directas desde el interior.

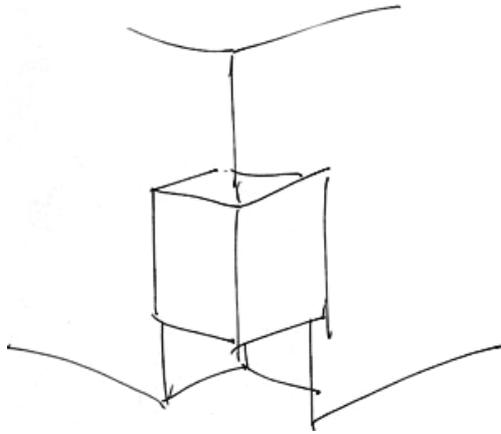
10. Se aprecia comodidad en el ambiente y mucho movimiento de gente, pero de una manera agradable. Pese a las reducidas dimensiones de las plantas, la sensación es de amplitud.

11. El espacio previo a la entrada, a modo de plaza, lo usa sobretodo la misma gente que está en la biblioteca y sale a tomar el aire. Además de punto de encuentro. Estos son los principales motivos de la gente para colocarse en el lugar, pero se define como agradable, al amparo de la biblioteca.

12. Se busca abstraer el concepto que origina el objeto en el sujeto. Esta pregunta la interpreto según el entrevistado, pero las definiciones más usuales son: moderno (el más citado), integración, escalera, agradable, grande, amplio, práctico, original, hormigón (se relaciona superficie con material), innovador, raro, luz,... Los trabajadores coinciden mayoritariamente en definirlo como aprovechado.

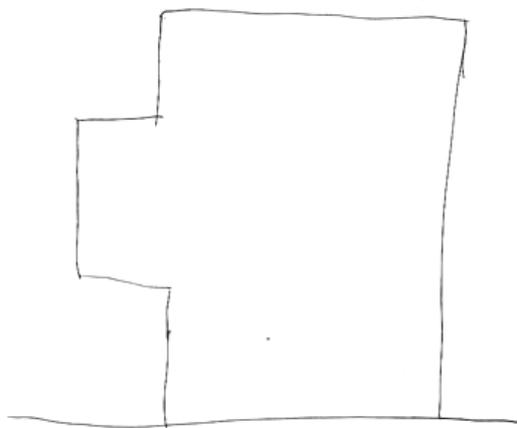
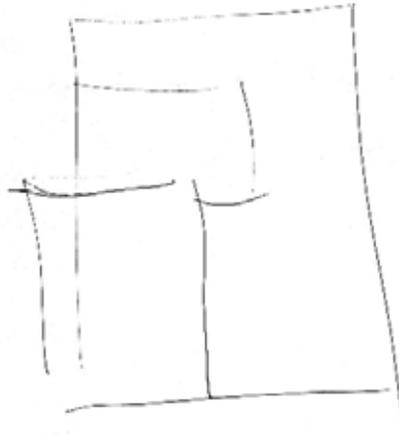
13. Sobre los dibujos de síntesis del edificio, haré algunos comentarios, para aclarar algunos datos sobre la realización de los mismos y poner de manifiesto, en la medida de lo posible, su posible significado. Todo ello sin pretender establecer juicios ni interpretaciones más allá del objeto arquitectónico. Expondré la mayor parte de los dibujos por tratarse de un material que creo puede aportar mucha información al estudio.

4. Comentarios sobre los dibujos



1. La entrada como elemento significativo. Se lee el volumen exterior del balcón como aislado, remarcando la entrada en la esquina.

2. El chico joven, extranjero, identifica la forma con unas cajas, significando el volumen saliente de la entrada. Dibuja desde la calle Torrent de l'Olla.

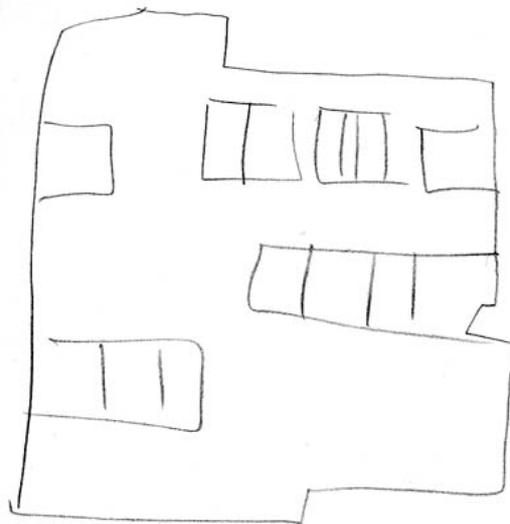
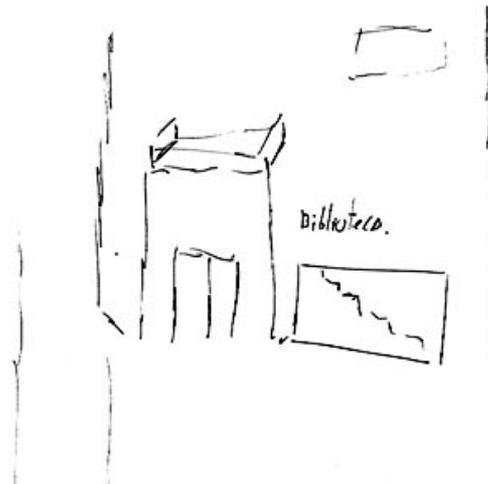


5. Remarca el aprovechamiento del espacio exterior, asimilando el objeto saliente en la esquina como representativo. Dibuja desde la calle Torrent de l'Olla.

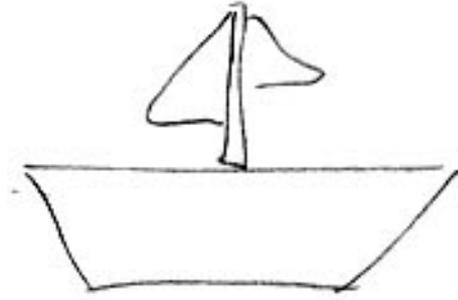


6. Esta usuaria joven identifica el edificio con la zona interior donde estudia, de ahí las piedras del muro medianera en las salas de estudio. Hay que tener en cuenta que dibuja desde la calle Torrent de l'Olla.

7. La escala del edificio se ve reflejada en la planta baja. Dibuja desde la calle Travessera y no lee el giro de la entrada, aunque intuye la profundidad vertical del porche. Dice que pone biblioteca "para saber que es una biblioteca". El dibujo puede mostrar o bien que entiende que el edificio no tiene la suficiente representatividad o bien que no sabe dibujarla. Dibuja desde Torent de l'Olla.

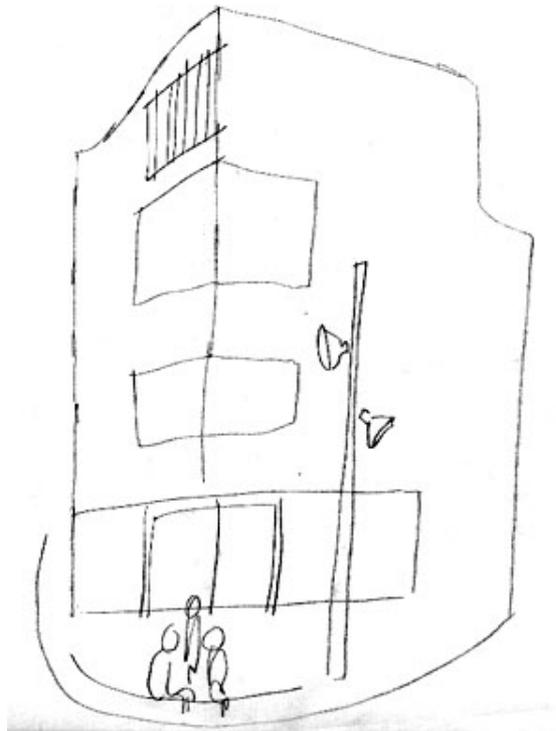
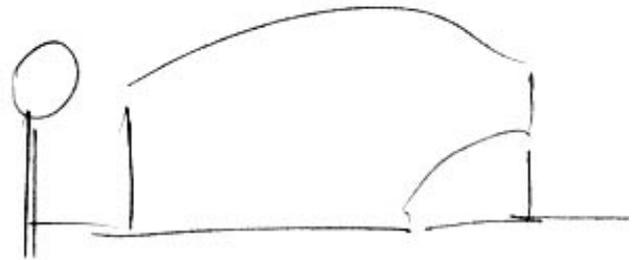


8. Esta mujer de 45 años no es del barrio, y es la primera vez que ve el edificio. Delimita el contorno mirando lentamente el objeto. Domina la vertical sobre la horizontal, debido a la proximidad respecto el objeto. Dibuja desde Travessera de Gràcia.

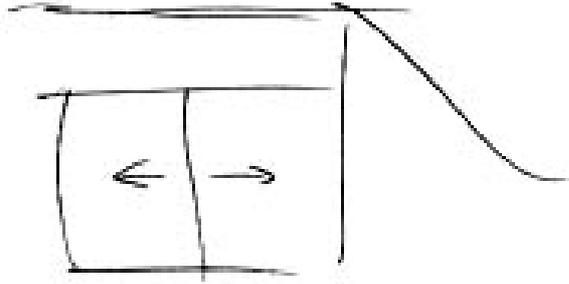


10. Dibuja lo que el edificio le recuerda, su carácter simbólico. Otros entrevistados hablan también del barco. Las ondulaciones de la fachada y el balcón como una alegoría de la cubierta de un barco.

11. El abombamiento de la fachada se traslada a la línea de cornisa, al plasmar la perspectiva directa desde la calle Travessera. De nuevo, la significación de la entrada. El esfuerzo por representar la calle se ve en el árbol, como signo.

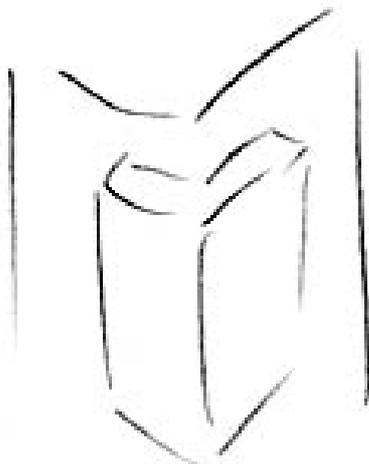


12. Es el dibujo más completo. Curiosamente representa el lado más corto del rectángulo correspondiente a Travessera, al contrario a la realidad. Representa el giro y no la volumetría que lo propicia. Por primera vez se resalta el espacio previo de la plaza, con personas. La farola como signo, la calle. El dibujo se realiza diametralmente a la entrada, donde la perspectiva es más completa.



13. El chico joven dibuja lo que tiene enfrente, el acceso. Y significa el porche.

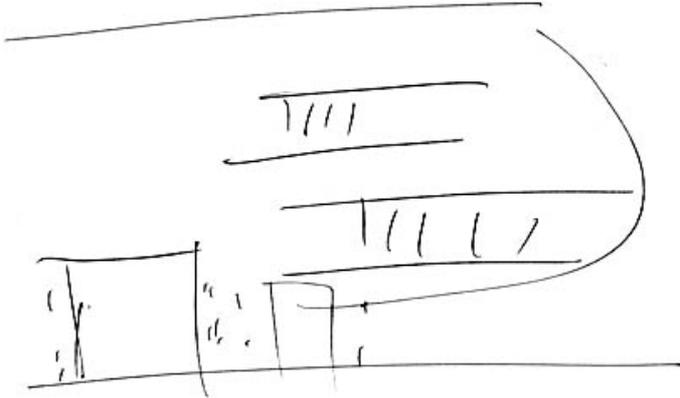
14. A la joven usuaria (15 años) se le pide que dibuje lo que es para ella la biblioteca.



15. De nuevo vemos el giro representado en la esquina a través del volumen del balcón de la entrada. Curiosamente la vista se realiza desde arriba, quizá siguiendo la perspectiva de la línea de tierra.

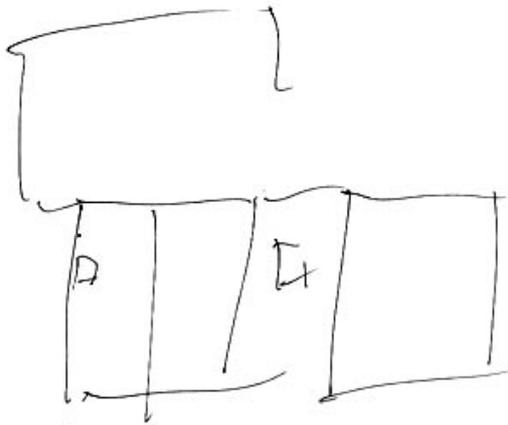
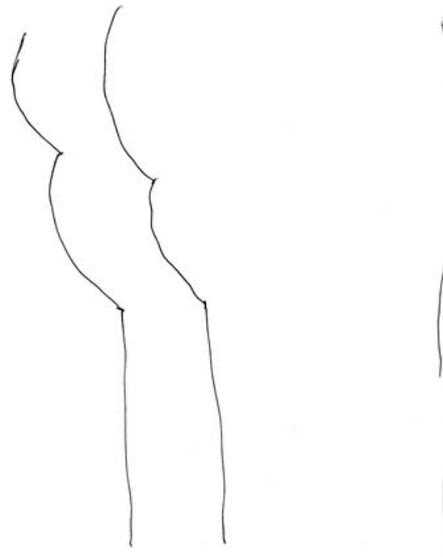


16.a. La dependienta joven recuerda cuando iba a la biblioteca. La función recupera la memoria de la joven, el lugar que el concepto *biblioteca* tiene en su memoria “Lo que representa para mí”.

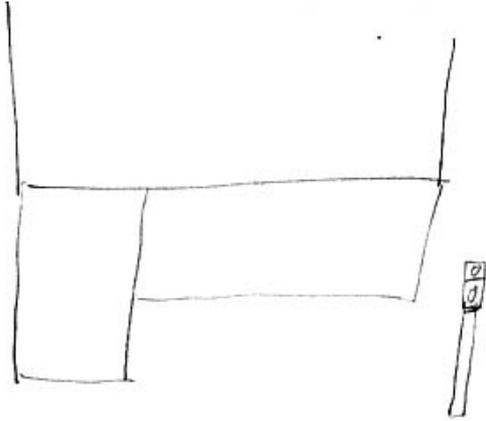


16b. La dependienta mayor (54 años) dibuja una planta de la distribución, desde su perspectiva desde la calle Travessera. Vemos aquí cómo la transparencia de la sección posibilita la interpretación del volumen interior. Dibuja las mesas y las estanterías. Relación exterior-interior. Curiosamente, la planta recuerda el alzado.

17. Busca la perspectiva a través de diferentes secciones, remarcando las formas onduladas. Se ve la asimilación del objeto y su escala. Dice que parece un barco. El dibujo se realiza desde Torrent de l'Olla, y es curioso porque significa la fachada de Travessera, mostrando un alto grado de asimilación.

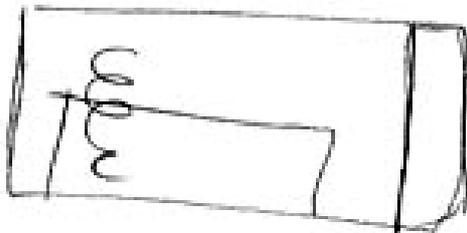
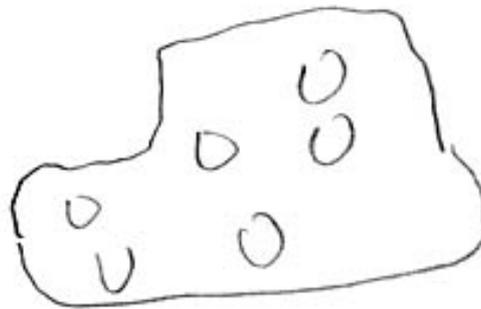


18. De nuevo la significación de la entrada, e intenta representar el giro del balcón. Los carteles enganchados en las puertas como signos de identificación del vidrio, quizá relacionado con que sea el propietario del bar de enfrente, en Torrent de l'Olla.



19. El edificio visto desde la Travessera. De nuevo el porche de entrada, esta vez totalmente fuera de escala en relación a la fachada. Los signos (semáforo) sitúan la calle. Las marcadas líneas horizontales como recurso retórico son muy reconocibles.

22. La bibliotecaria dibuja el interior, la obertura como relación física hacia el exterior, y la escalera como elemento característico de su experiencia diaria.



20. El hombre del quiosco de Travessera se acomoda a la parte próxima a su posición: el encuentro con la medianera, de la que el edificio se separa a partir de la segunda planta.

23. Al igual que su compañera, las escaleras son las protagonistas. La función se impone a la forma como elemento significativo.

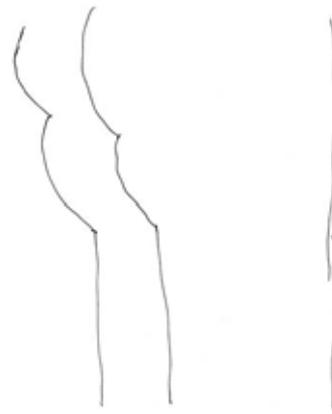


5. Conclusiones: Interacción físico-social: ¿Cómo se articula lo social?

De la realización de las entrevistas, así como de los escritos y de mi propia visita al edificio, extraeré una serie de relaciones acerca de la interacción físico-social del objeto arquitectónico, y cómo el proceso lógico mental del arquitecto y la configuración de dicho objeto reaccionan con su realidad social. El estudio no pretende ser completo, tan sólo incide en algunos puntos de esta interacción, sobretudo en lo que respecta al uso y la asimilación y acomodación del objeto arquitectónico por parte de la gente que lo experimenta.

Principalmente, vemos que el grado de asimilación del objeto viene determinado por el grado de asimilación del concepto de modernidad. Podríamos decir que si se acepta el segundo término, la gente reacciona positivamente al edificio. Un mayor grado de conocimiento de éste lleva a una acomodación respecto al objeto, es decir, se interpretan condiciones de uso y forma.

En este punto, podríamos decir que el esfuerzo del arquitecto por significar el desajuste entre continente y contenido tiene una respuesta en el sujeto. Pero no se interpreta directamente de la forma de abombamiento de la fachada. Se interpreta, primero por la abstracción de la forma manteniendo la volumetría doméstica al igual que su entorno, y segundo por la función inusual para la gente en un edificio de esas características, desvinculado de la plaza de barrio como elemento aglutinador de los servicios públicos. La gente entiende que el objeto, dada la función, está bien aprovechado. Por lo tanto hay un conocimiento del desajuste continente y contenido, reafirmado por el objeto arquitectónico. El abombamiento sirve más como recurso retórico a la hora de significar el edificio público de cara a la calle Travessera.



Calle Travessera

El escorzo exalta esta superación de los límites geométricos de una manera calmada, simple a los ojos de muchos espectadores, superando la agresividad urbana que supondrían por ejemplo los elementos salientes como galerías, etc. Además, esta formalización sugiere en el imaginario colectivo formas simbólicas (barcos, olas,...) que el sujeto automáticamente traduce en edificio singular. Por tanto vemos como uno de los elementos claves en el proceso lógico proyectual del arquitecto se ve incluso amplificado y dotado de nuevos significados. El objeto facilita la intertextualidad.

El acceso en la esquina, y su relevancia en el edificio público se ven igualmente amplificadas. La esquina de acceso es seguramente el elemento con mayor carga significativa para el sujeto. Juntamente con la condición urbana del espacio previo de entrada (la denominada plaza). En la mayoría de los dibujos la gente representa la entrada. Y para ello el giro del falso balcón juega un papel fundamental, no tanto el triple espacio interior como experiencia interior del recorrido de la biblioteca. El giro del balcón no se interpreta como tal en la mayoría de los casos. El fuerte contraste entre los alzados de la calle Torrent de l'Olla y Travessera, debidos en parte a la condición rectangular del solar, hace que se desvinculen a nivel perceptivo. El elemento balcón posibilita en el proceso proyectual del arquitecto esta conexión, pero su interacción social no responde plenamente a este propósito. Sí al de significación de la entrada, e incluso como elemento representativo del edificio público. De hecho, el falso porche funciona como fuerte atractivo de cara al exterior, como una especie de absorbente de flujos circulatorios. La esquina se reconfigura bajo esta influencia, y es rápidamente asimilada por el paseante. Refuerza la condición ya existente por la propia situación del objeto arquitectónico, de punto de encuentro.



Doble espacio interior-planta tercera



Calle Travessera. Falso porche y balcón

Pese a no acomodarse a la configuración formal del triple espacio, éste aporta calidad y luz, una nueva espacialidad hacia la que la gente se aproxima con cautela, bajo la intriga suscitada por el objeto desconocido. Este hecho posibilita el proceso dialógico de múltiples interpretaciones. Es curioso ver cómo el espacio interior, más abierto y espacialmente agradecido, como es el doble espacio de la tercera planta, que tiene su repercusión externa en el balcón, produce tal respeto ante la gente, tal representatividad, impropia de un elemento doméstico, una escala doméstica reconocida en el resto de la biblioteca, que los usuarios no invaden este espacio con facilidad. En la realidad de su uso, el paso por este doble espacio se convierte en un falso recorrido, como un escaparate donde se muestra el barrio que la gente reconoce. Cumple esa función dentro del conjunto, con lo cual la experiencia del recorrido, con toda su poética o intriga, se ve coartada en la mayoría de casos en este punto.



Vista desde el interior al triple espacio de entrada

La abstracción de la forma, así como los elementos sutilmente salientes, generan una sensación de grandeza, la forma parece más grande de lo que es, sin desajustarse a su entorno próximo. Esta percepción es tomada como una virtud del proyecto, sin interferir en la opinión de integración en el barrio. De nuevo la configuración de la idea de desajuste entre continente y contenido encuentra una aceptación, una reacción social positiva.



Galería curva hacia exterior

La escala del edificio, que acepta su envolvente geométrico según el tipo edificatorio, y sobretodo la correcta relación de la planta baja con la calle, con una escala diríamos doméstica, hace que se interprete rápidamente como integrado en el barrio. La condición de la planta baja y su amabilidad respecto al peatón crean una escala adecuada para el paseante, una escala adecuada al barrio. Nadie habla de no integración volumétrico-formal, sino de no integración del lenguaje arquitectónico (según el principio de asimilación del concepto modernidad, como he comentado anteriormente). Curiosamente, cuando no se acepta éste último, no se incluyen las oberturas como algo negativo dentro de este lenguaje. El cristal y las transparencias se excluyen de este lenguaje. En el proceso de configuración del objeto, las relaciones interior-exterior están presentes. El edificio se abre al exterior de manera controlada, y significativamente buscada en ciertos puntos. Esta obertura, potenciada en la planta baja, hace que el espectador experimente visualmente el interior, como pasa en el



Vista exterior de la zona de lectura



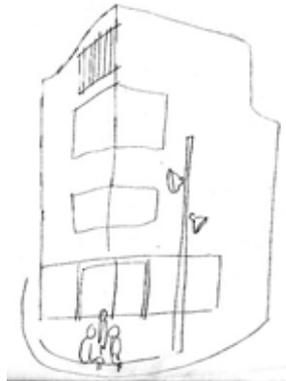
Muros de piedra en la sala de estudio

extremo de la zona de lectura, donde la sección interna se hace evidente al exterior. En este punto el espectador se para y descubre el edificio que se le muestra como doméstico. Se plantea una relación inmediata entre interior y exterior que potencia la sensación de edificio asequible, público. Todo ello sin perder la escala humana. Igualmente el muro de piedra de la medianera, en las salas de estudio, se convierte en un elemento representativo, en cuanto el muro excarvado adquiere el simbolismo de lo antiguo, la permanencia, que contrasta con la novedad del conjunto. El sujeto responde a estos guiños del arquitecto y los dota de significado.

Respecto al interior, la luz domina el ambiente y refuerza la espacialidad de las diferentes salas, pese a las reducidas dimensiones de la planta. El espacio se percibe como amplio y luminoso. El exterior se mete en la biblioteca para darle amplitud y crea una sensación de la gente de cercanía al barrio, como si siguieran en la plaza urbana de acceso. La gente establece cerca de las oberturas sus posiciones privilegiadas. Esto, unido a un buen funcionamiento interno, hace que la gente se identifique con la espacialidad interior, se sientan cómodos. A excepción de los trabajadores, poca gente remarca el inconveniente de los largos recorridos verticales de la biblioteca. El tratamiento de los espacio de circulación, siempre en relación con el exterior (la escalera principal con el triple espacio, la posterior por su singularidad formal y relación forzada hacia el exterior), dotan a los núcleos de conexión verticales de calidades espaciales que calman su constante utilización, debido a la configuración del edificio. El hecho de que nadie hable de ellas es la muestra de su completa integración con el ambiente de las salas. Por lo tanto, el esfuerzo retórico del arquitecto, que podría parecer a primera vista caprichoso (el saliente de la escalera posterior, las oberturas de la escalera hacia el triple espacio exterior), consigue un efecto de anestesia del usuario frente a la dura tarea de subir y bajar escaleras.

*Escalera interior posterior**Vista hacia el exterior desde escalera posterior*

De las síntesis de las respuestas a las preguntas, así como de los dibujos, se pueden extraer cantidad de significado y ejemplos de interacción del edificio con su entorno, como he intentado demostrar. Pero para finalizar, yo diría que la sociedad legitima bastantes de los puntos en los que el arquitecto ha basado su proceso de prefiguración y posterior configuración del objeto. Lo resumiría en que el edificio responde a la primera premisa del arquitecto de punto de encuentro del barrio a la vez que edificio representativo, todo ello consiguiendo una correcta integración con su entorno próximo. Hay una relación entre forma y función que en la mayoría de los casos hace inteligible el objeto a la sociedad que lo vive. El lenguaje arquitectónico, la retórica del arquitecto, en algunos casos encuentra dificultades para su inteligibilidad por parte del espectador. “Muy moderno, rompe con lo antiguo” es la frase que define este argumento en muchos casos. Pero en muchos otros va acompañada de “pero me gusta, no queda mal”. Si como arquitectos lográramos descifrar el mensaje que la sociedad nos manda con estas afirmaciones y lo relacionaremos con nuestros procesos lógicos, proyectuales, seguramente nuestra arquitectura sería mejor, y de paso avanzaríamos en el conocimiento de esta disciplina, expuesta a tantos factores que muchas veces no se tiene en cuenta.



Notes sobre la relació entre F. Ll. Wright i el Japó

Xavier Ortiz Salazar

1. Introducció

Aquest treball és un recull de notes sobre la relació que Wright va mantenir al llarg de la seva vida amb el Japó. La intenció d'aquestes notes és la de ser una base per a treballar en una possible tesis tenint com eix central del treball el diàleg entre cultures arquitectòniques diferents com la occidental i la oriental i els diferents nivells de lectura que es produeixen quan aquests diferents contextos interactuen.

2. Principis de la influència japonesa als Estats Units

- El Moviment Estètic format a partir de la gran exposició al 1851 a

Gran Bretanya. Principi de la valoració de estètiques no occidentals. Idea central Moviment Estètic britànic: La idea de bellesa pot transcendir els límits ètnics i socio-culturals.

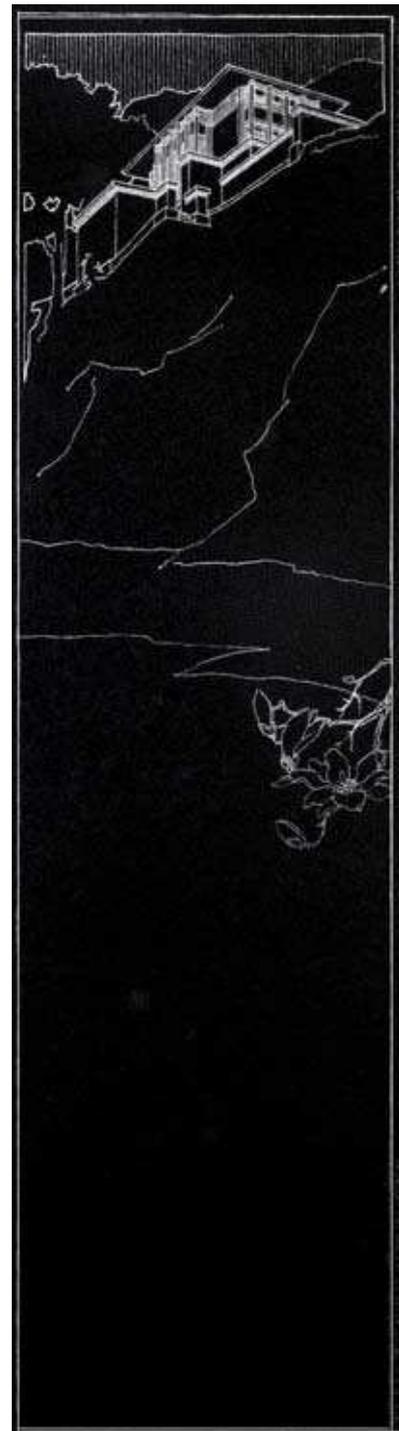
- Filadèlfia 1876 Exposició del centenari. S'exposen objectes del Moviment Estètic britànic. El moviment estètic arriba als EUA. Centres Filadèlfia i Boston que històricament són ports amb connexions tant amb Europa com amb Àsia..

- Fèlix Bracquemond. Artista francès primer en descobrir les pintures ukiyo-e de Hokusai al 1856 a París. Té un gran impacte pels pintors impressionistes. Wright serà un col·leccionista de ukiyo-e, de fet en períodes de la seva vida aquesta activitat serà financerament tant important com exercici de l'arquitectura.

- Anglaterra, La influència del ukiyo-e arriba al 1862 una dècada després que a França: James Whistler, James Jaques Tissot, Edward W. Godwin. Influència també en C.R. Mackintosh. Certs artistes influenciats de les fonts directes altres de segones fonts.

- Exposició de Filadèlfia 1876. Es construeixen dos edificis d'inspiració japonesa. La casa japonesa i el Basar Japonès. Segur que la mare de Wright va anar-hi. Molt possible Wright amb 9 anys la va acompanyar.

- Influència d'aquest dos edificis en l'arquitectura nord-americana. Casa Addison Canmack a Tuxedo Park estat de Nova York 1898 de Bruce Price i casa Arthur Knapp a Fall River, Massachusetts. al 1897 de Ralph Adams Cram, aquesta última té a dins un pavelló de té ja que va ser feta per a un missioner que va viure anys al Japó.



- Wright. Més interessat en conceptes que en detalls formals a diferència dels altres arquitectes nord-americans.
- Els arquitectes occidentals no coneixien arquitectures de primera ma. Imatge romantitzada del Japó.

3. El cercle orientalista de Boston

- Edward Morse viu al Japó en tres períodes entre 1877-1883. Escriu “Japanese homes and their surroundings.” Text molt influent sobre arquitectura domèstica japonesa.
- Ernest Francisco Fenollosa. Professor de filosofia i política econòmica a la universitat de Tokio des de 1878. Queda fascinat per la cultura japonesa. Pel 1884 era ja internacionalment llegit al publicar en el Japan Weekly Mail un article criticant el fet de que en occident es dona excessiva importància als ukiyo-e per sobre de la pintura clàssica japonesa d’ influència xinesa. Primer occidental en fer-ho.
- . Fenollosa crea en el Japó associacions pel desenvolupament de la cultura japonesa. Ell veu com a tragèdia la influència occidental dintre la cultura japonesa i ensenya cultura japonesa als mateixos japonesos.
- Kakuzo Okakura. Estudiant de Fenollosa al Japó. Un dels més importants historiadors del art Japonès. Molt important en quant a explicar l’ art del Japó als mateixos japonesos.
- El cercle de Boston: Morse, Fenollosa, Dow, Okakura. L’ avantguarda dels estudis japonesos a finals del s. XIX principis del s. XX als Estats Units. Creat al voltant del Tokyo Imperial University i el Boston Museum of Fine Arts.
- Connexió del cercle de Boston amb Wright. El primer arquitecte pel qual Wright va treballar Joseph Lyman Silsbee cosí germà de Fenollosa.

4. El llibre “Japanese homes “ de Edward S. Morse

- Imprint l’ any 1886.
- Moltes coincidències de paràgrafs sencers del llibre Japanese homes i les explicacions que Wright escriu en la seva autobiografia sobre les vivendes japoneses.
- Wright :”the Japanese dwelling is in every bone and fibre of its structure honest and our dwellings are not honest”. Concepte de “veritat” en arquitectura.
- Fragment del llibre:” An American finds it difficult indeed to consider such a structure as a dwelling, when so many features are absent that go to make up a dwelling a home-no doors or windows such as he has been familiar with; no attic or cellar ;no chimneys, and within no fire-place, and of course no customary mantle ;no permanently enclosed rooms ;and as for the furniture ,no beds and tables, chairs or similar articles ,-at least .so it appears at fist sight.. En les cases de la pradera Wright també elimina el màxim nombre de convencions de la casa tradicional nord americana.
- Semblança entre la casa que surt publicada en Japanese homes i la casa que Wright publica en la revista Life al 1938.”House for a family of \$5000-\$6000 income”.
- Japanese homes explica com les vivendes japoneses son bàsicament una gran habitació dividides per “fusumas” .La casa com gran habitació única .Idea molt important en Wright.
- .Japanese homes. S’ explica com en les cases japoneses urbanes les vivendes es tanquen al carrer per ser molt obertes al jardí interior. Igual que en la primera casa Herbert Jacobs 1936 o en la segona casa Herbert Jacobs de 1944.

- Wright explica que en les vivendes japoneses és impossible dir “where the garden leaves off and the garden begins”. Quan Wright explica els objectius de les cases de la pradera en building a new house diu :“my sense of wall was not the side of a box. It was the enclosure to afford protection against storm or heat when this was needed. But it was also increasingly to bring the outside world into the house ,and let the inside of the house to go outside”.

- En el llibre de Morse explica que “an American misses in Japan the cheerful open fireplaces around which the family in his own country is wont to gather” Potser que Morse trobés a falta la llar de foc va inspirar a Wright de fer la translació de tokonoma japonès a la llar de foc en les cases americanes com a centres de les vivendes.

- Japanese homes “the kamaoi , or lintel ...is a beam that runs entirely across the side of the room at the height of nearly six feet from the floor. En moltes cases de Wright hi ha aquest detall .Exemple :la sala d’ estar de la Francis Little house. 1913. Explicació de Wright de perquè els seus interiors són tan baixos: It has been said that were I 3 inches taller (I am 5 feet 8 ½ inches tall) all my houses would have been quite different in proportion. Perhaps.”

-Japanese homes: En els edificis japonesos els moviments en zig-zag per a aproximar-se als edificis són bons per a allunyar els mal esperits. En moltes cases de Wright també s’ ha d’entrar fent zig-zag per exemple “Home in a Prairie town” per al Ladies Home Journal al 1901.

- Wright en la autobiografia :”strangely enough, I found this ancient Japanese dwelling to be a perfect example of the modern standardizing I had myself working with .The floor mats ...are all three feet by six feet. The size and shape of all the houses are determined by mats.”

- Wright diu que moltes de les coses que va veure al Japó quan va arribar al 1905 ell portava 20 anys treballant .Segurament per la influència de llibre “Japanese homes” de Edward Morse.

- La mirada de Wright sobre l’ arquitectura japonesa molt condicionades per aquest llibre.

5. Temple Ho-o-den en l’ exposició Universal de Chicago

- Wright tenia 25 anys quan l’ exposició de Chicago de 1893.

- Paral·lelament es publica el poema East and West de Ernst Fenollosa.

- Reunió al setembre 1893 de diferents religions (budisme ,confucionisme, brahmanisme) en el Art Institute of Chicago.

- Morse i Fenollosa ven fer conferències durant l’ exposició.

- Kakuzo Okakura responsable del catàleg explicatiu del Ho-o-den.

- Fenollosa: consultor de l’ exposició d’ objectes asiàtics al interior.

- Ho-o-den dissenyat per Masamichi Kuru.

- Wright rebutjant el classicisme.”I had just opened my office in the Schiller building, when came disaster-Chicago’s first World Fair. The fair soon appeared to me more than ever tragic travesty: florid countenance of theoretical Beaux-Arts formalism; perversion of what modern building we then had achieved...A senseless revision.”

- Ho-o-den: Gran contrast amb l’ arquitectura neoclàssica que el rodejava.

- El pavelló del Ho-o-den estava en un lloc privilegiat dins la exposició i a més va ser-hi durant 50 anys fins el 1946.

- Wright obre la seva pròpia oficina al mateix temps que la exposició.
- A Chicago l'edifici va aixecar una gran expectació així com els constructors japonesos que van fer que la mateixa construcció es convertís en un espectacle en sí mateix.. Comentaris de diaris locals: "watching the Japanese at their work one can understand why they captivate the foreigners who visit their country".
- L'edifici va ser molt comentat per tots els diaris ,no només revistes d'arquitectura.
- Ho-o-den reproducció del Ho-o-do també conegut com el pavelló del Hall del Fènix construït en 1053 a Uji a prop de Kioto. Aquest era una part d'un conjunt anomenat Byodo-in.
- Quan Wright ha de començar a establir-se pel seu comte ha d'assolir un nou estil per a no ser considerat com un simple deixeble de Sullivan. Moment en que Wright estava especialment preparat per a agafar noves influències.
- En el Ho-o-den hi ha una barreja entre usos sagrats i residencials .Influència per la Unity Church.
- L'ala nord del Ho-o-den Està basat en el Ho-o-do original i en el palau imperial de Kioto. decorat en l'estil de les cases aristocràtiques del període Fujiwara (894-1195).
- L'ala sud .Més sòbria ,inspirada en el interior del Ginkaku o pavelló de plata .Decorat segons la influència del estil Muromachi (1333-1490).Influència estètica Zen ,i de la cerimònia del té. Wright possiblement va poder referir els interiors d'aquesta sala als que havia vist en el llibre de Morse Japanese Homes. Possiblement més interessat per la ala sud que la ala nord.
- Edifici central decorat segons el estil Shoin (període Edo). El estil més opulent dels tres pavellons .Poder la decoració no va impressionar molt a Wright però sí el tipus de distribució que el va influir molt en les cases de la pradera . Sobre tot la idea d'un espai central al voltant d'una xemeneia amb areas d'estudi i menjador a cada banda tots oberts i connectats entre sí.
- Substitució del tokonoma per la llar de foc.
- Edwin Cheney house. Com el Ho-o-den però substituint el tokonoma per la llar de foc. Aquesta casa va ser construïda al 1904 però el disseny és de 1893.L'any de l'exposició.
- Durant la exposició degut a l'afluència de visitants es va retirar les escales centrals del Ho-o-den i en comptes de accedir-hi frontalment s'hi accedeix lateralment .Igual que en la casa Ward Willis de 1902.
- Estructura del Ho-o-den ja implicava la destrucció de la capsa que Wright desenvoluparia en els seus projectes.
- Jodanoma. Espai en els edificis tradicionals japonesos on el sostre és una mica més alt de tal manera que implica la creació d'un àmbit espial. Això estava en el Ho-o-den i ho trobem en projectes de Wright com la casa John Pew.
- Influència en Wright no immediata. Gairebé cap influència fins la casa Goodrich de 1896. Influència en aquesta casa sobretot evident en el sostre.
- També influència de la casa Foster de 1900 i la Arthur Heurtley de 1902.
- Hi ha autors que també han destacat la influència del pavelló turc de l'exposició de Chicago en algunes obres com la William Winslow house. de 1893.
- Apart del Ho-o-den hi havia 2 altres edificis japonesos a la fira .el Basar japonès similar al de l'exposició del centenari de Filadèlfia i la casa de té japonesa que pot haver tingut certa influència en els sostres d'algunes de les cases de la pradera.

6. Ernest Fenollosa

- Arriba a la universitat de Tokio al Setembre de 1887. El seu background filosòfic era una barreja entre "Emersonian pantheism, Spencerian mechanism and Hegelian metaphysics". Aquest background era bastant comú entre els artistes nord-americans de finals del segle XIX. Entre ells Sullivan també tenia interès en els tres filòsofs.

- Fenollosa el primer en aplicar les idees d' Emerson i Hegel al art oriental.

- Poema "East and West". Poema que proposa la barreja d' ideals d' occident i l' orient com a manera de millora el món. Fenollosa : "within the coming century the blended strength of Scientific Analysis and Spiritual Wisdom should web for eternity the blended grace of Aesthetics synthesis and Spiritual love".

- La importància de Fenollosa es que no és només un historiador sinó que dona les claus per que els principis que emanen del art oriental es puguin aplicar fora del Japó i especialment a Amèrica.

- Idea essencial de Fenollosa l' art no ha de reproduir la natura sinó que el que és important és el pur formalisme. La base del art japonès és la pura relació formal de línia color composició.....En el fons un punt de vista molt occidental .Típic del idealisme de finals del segle XIX .Barreja del concepte de Kant de la pura idea estètica formal exemplificat pel tot orgànic i la explicació metafísica de Hegel de la forma orgànica com la més completa manifestació del esperit o idea metafísica.

- Un altre idea important .Així com els japonesos havien de mirar a la seva tradició els americans havien de fer el mateix .En els cas dels EUA aquestes arrels s' identifiquen amb la democràcia.

- Idea de que la individualitat del artista portarà a crear una obra d' art orgànica única. Molt influent en Wright qui diu:"Individuality, Individuality in the most precious of qualities as it is the supreme entertainment of life."

- Per a Fenollosa és la combinació del fet particular i l'universal el que produeix la bellesa artística més que no la individualitat sola. "we ought to guard against mere idiosyncrasy, the extravagant vagaries of a diseased imagination, against mistaking eccentricity for creative individuality." Wright també participa d' aquestes idees.

- Fenollosa fa analogies entre música i arquitectura. Wright també les fa. La Música és la clau per les altres arts.

- Per Fenollosa l'art japonès és el que demostra que en art la representació és secundari. Idea important en Wright. Per a Wright la representació en arquitectura és el programa.

- Assaig de Fenollosa. "The nature of Fine Arts".

- Idea central que Wright agafa de Fenollosa. Que en l'arquitectura orgànica la forma a pesar d' haver d' estar íntimament lligada al programa i als mètodes de construcció és fonamentalment una qualitat purament formal no dependent de cap concepte racional exterior.

- Interpretacions de Fenollosa sobre l'art japonès molt importants per a Wright.

7. Llibre "composition" de Arthur W Dow

- Dow transforma les idees de Fenollosa a la pràctica. Influència molt directa en F. LL.Wright.

- Deixeble de Fenollosa.

- Publica Composition en el 1899.

- Llibre bastant llegit en la comunitat d' arquitectes de Chicago.

- Basat en el concepte de "pure design". Ell explica que el llibre l' ha escrit "to develop his appreciation of the beauty of line, form and colour, and the necessity of harmonious inter-relation between these to produce beauty".

- Obertament reconeix el seu deute amb les idees de Fenollosa.
 - En el seu llibre molts exemples de malles i dibuixos abstractes com a exemples de bellesa purament formal.
 - Molt influent per a Wright .Els seus dibuixos són també composicions formals. Wright: “there is more beauty in a fine ground plan than in almost any of its ultimate consequences. In itself it will have the rhythms, masses and proportions of a good decoration if it is the organic plan for an organic building with individual style.”
 - Wright utilitza algunes de les idees formals provinents dels seus dibuixos amb malles de línies en projectes seus.
- .Els dibuixos d'estructura línia de Dow analitzats per científics s'expliquen també com els tipus d'estructura en els que la natura s'organitza amb el que Wright els utilitzés com a base per les seves plantes orgàniques sembla més que justificat.
- Apart de utilitzar aquestes idees malles per a base per a les plantes dels seus edificis també les utilitza per a detalls decoratius com les vidrieres de les cases Storer i Millard.
 - Les idees de Dow semblants a les de Fenollosa en el sentit de que la base “abstracte-musical” és en el que es fonamenta l'art.
 - Wright explicava gravats ukiyo-e: “these print are design patterns, in themselves beautiful as such; and, what other meanings they may have are merely incidental, interesting or curious by-products.”
 - Dow explica Hiroshige (el artista d'ukiyo-e favorit de F. Ll. Wright) de igual manera, fins i tot suggereix que Hiroshige té molt en comú amb els arquitectes.
 - La mateixa tècnica que Dow descriu que Hiroshige feia servir per a ordenar matemàticament els seus gravats a través de malles irregulars de “idees-estructura” Wright també els utilitza pels seus propis dibuixos de presentació com en el projecte de Como Orchard, la perspectiva de la Ward Willis house i de la Thomas Hardy house.
 - Conclusió: De Fenollosa i Dow, Wright agafa la idea del art pictòric com a síntesi d'idees – línia, Wright ho aplica tant a les plantes dels seus edificis, als motius decoratius i a les perspectives que fa dels seus edificis.

8. Els gravats de fusta (ukiyo-e)

- En la seva autobiografia “Ever since I discovered the print Japan had appealed to me as the most romantic, artistic nature-inspired country on earth”.
- Les imatges que té Wright del Japó molt mediatitzada per la imatge romàntica que proporcionen els ukiyo-e.
- Oscar Wilde en el seu assaig “the whole of Japan (as depicted in Japanese art) is a pure invention. There is not such a country; there are not such people. If you desire to see a Japanese effect you will not behave like a tourist and go to Tokyo... You will stay at home and steep yourself in the work of certain Japanese artists.” Wright és conscient de que les imatges que ell té del Japó provenen d'una idealització.
- Ukiyo-e important també perquè li va donar la possibilitat de construir les bases de la seva concepció del art.
- Wright interpreta l'art dels ukiyo-e des d'un punt de vista hegel·lià i platònic Hegel “Physical beauty itself has at the root the same explanation as moral beauty, the two being different elements of one unit.”
- La interpretació de Wright del ukiyo-e molt influenciat pel pur formalisme de Fenollosa.
- Wright diu que l'art japonès és fonamentalment decoratiu. Ell explica que la paraula decoratiu té mala reputació però que en el fons és pel mal ús que es fa. El mateix comentari el podem trobar en els llibres de Fenollosa “The Nature of fine art” i Dow en “Composition”. Dow en “Composition”: “The Japanese know of no such divisions as Representative and Decorative: they conceive of painting as the art of two dimensions: an art

with roundness and nature imitation are subordinate to the flat relations. As in pre-Renaissance times in Europe, the education of the Japanese is founded upon composition”.

- Wright explica els seus propis dibuixos de plantes com a treballs d’ un bon decorador.

- Wright admet que els ukiyo-e li van servir com a base per a dibuixar les perspectives de representació dels seus projectes.

- Wright “Japanese art is a thoroughly structural Art; fundamentally so in any and every medium....The word structure is here used to designate an organic form, an organization in a very definite manner of parts or elements into a larger unity-a vital whole.”

-Ryakuga Haya-oshie (1812-1815).Llibre de Hokusai on explica com les forma de la natura es poden reduir a simples esquemes geomètrics. Wright ho vol aplicar a l’ arquitectura. “In design ,that element which we call its structure is primary the pure form, as arranged or fashioned and grouped to build the idea.” Aquesta idea pot haver vingut d’ altres fonts .Herbert Spencer o “the grammar of ornament” d’Owen Jones.

- Segons Wright la lliçó més important que va aprendre dels ukiyo-e va ser que eren “the gospel of the elimination of the insignificant.-“ Segons Wright els artistes d’ ukiyo-e tenien “the ready ability to seize upon essentials, which is the prime condition of the artist’s creative insight”. Hegel també diu que “Truth in Art...does not consist in mere fidelity in the imitation of nature. The real has been soiled by its mixing with the accidental ,and Art must eliminate this defilement and restore the contemplated object to its harmony with its veritable Idea”.

- Wright:”To imitate the natural modelling of the subject in shade and shadow-or merely to render realistically its appearance and position-would require certain dexterity of hand and mechanic’s eye. But in the artist mind was a living conception at work-the Idea....” Molt semblant a Hegel.

-A diferència de Fenollosa Wright no només té en conte a Hegel sinó també a Plató. “The forms ,for instance ,in the pine tree, (as of every natural object on earth),the geometry that underlines and constitutes the peculiar pine character of the tree-what Plato meant by eternal idea-the Japanese artist knows familiarly. Aquesta idea de barrejar Hegel i Plató segurament prové de les conferències de John Kedney a Chicago al 1885.

- En els retrats de persones en els ukiyo-e les cares surten simplificades. Oscar Wilde a “Decay of lying” “If you set a picture by Hokusai ,or Hokkei, or any of the great native painters, beside a real Japanese gentleman or lady ,you will see that there is not the slightest resemblance between them.

- Wright té similars opinions sobre Hokusai.”...he never drew Fujiyama honestly, the way Hiroshige did. He always lied about it. He thought that it was too heavy and too flat so he improved on it....He looked at Fujiyama in 57 different ways but never did he tell the truth about it once!....see what he could do in the way of blocking out defects ,he didn’t hesitate! See the pattern he , made. He liked the design. He knew what would be natural but he wanted to get that lovely effect ,and he got it. These always had a bad effect on me-I mean he did, I felt that if he could go at it that way, why couldn’t I?

- Per a Wright en arquitectura el programa és el que en pintura són els detalls del objecte real que reproduïx l’artista realista .Per a Wright s’ agafa l’ essència del programa ,la simplifica i la fa abstracte com feia Hokusai amb els seus retrats.

- Per a Wright els ukiyo-e és art popular ,art de la gent. En el moviment estètic i en l’ Arts and Craft (Walter Crane) aquesta idea és molt important

- Per a Wright els ukiyo-e són orgànics en 3 sentis 1-Per que representat un tot estèticament bell des d’un punt de vista pur- formal, 2- És un us de materials correctes per a fins apropiats. 3- És una expressió democràtica de la vida quotidiana.

- Influència dels ukiyo-e per les seves pròpies perspectives en especial de la sèrie d’Hiroshige “Cent vistes famoses sobre Edo”. Sobretot la idea de que les imatges no es concentrin dins d’un marc sinó que respirin fora d’ ell. “Where is the focus, show me. On what is your attention focused?. Nothing. You are right in the great breadth and spread of scene”.

- Punts de vista de les perspectives de Wright normalment fora del marc. Igual que Hiroshige utilitza troncs d'arbres per a donar la impressió que l'espectador està dins la perspectiva.

-Marion Mahony l'ajudant de Wright que va fer les perspectives més "japoneses."

- Poder el més important és el fet de que poder el fet de trencar el marc en els ukiyo-e pot haver inspirat el trencament de la capsa.

- En el gravat de Hokusai la manifestació del cim es veu com el mont Fuji sobre passa el marc del recuadre, això era molt admirat per Wright. "You get an idea of the mountain that you never could if you cut it off in a frame. That is a characteristic Hokusai trick". Wright fa el mateix truc en les perspectives del projecte de Huntington Hartford i la casa George Struges.

- Concepte de Notan. Balanç de llum i ombres en una composició bidimensional .Molt apreciat per Wright: "Do you notice how this man sees? He doesn't see the way our western artists see at all. He doesn't see the same things. His chiaroscuro, you see is not there .He has these substitutes for it...this, what we call "notan", is a substitute for chiaroscuro. Wright sobretot admirava el notan de Hiroshige en les seves representacions del cel. De fet Wright ho utilitza en les seves presentacions de projectes com per exemple en les seves perspectives del projecte de la casa V.C.Morris.

- De igual manera que en els ukiyo-e japonesos hi ha una falta de representació d' ombres, també passa el mateix en les perspectives de Wright.

- Apart dels aspectes formals del ukiyo-e, el contingut també és molt important. És un catàleg d' arquitectura japonesa. Al igual que ens el retrats de persones aquestes arquitectures apareixen simplificades ,és a dir, més abstractes. Potser per a Wright eren més interessants aquestes representacions que els edificis en sí.

- Molts dels edificis del ukiyo-e estan en llocs amb entorn natural molt dramàtics igual que molts dels edificis que Wright acabarà fent.

- Similitud entre la vista del temple en Kiyomizu de Ando Hiroshige i la casa en voladiu George Sturges (1939).

- Similitud entre la vista d' un santuari shintoista en la cascada de Ono i la fallingwater house.

- Molt important l' activitat de Wright com a tractant d'ukiyo-e.

- Al 1913 Viatja al Japó com a marxant d' ukiyo-e per al col·leccionistes William i John Spaulding. Durant 5 mesos compra molt intensament gravats

- Wright es sentia incòmode pel fet de ser marxant "I grew ashamed of it finally...Wrieto san is getting to be too much of a merchant, I thought, I believe I lost caste a little in Japan by way of it.

- Durant la depressió nord-americana Wright va haver de vendre molts dels seus gravats.

9. Bibliografia

James, C. (1968). *Frank Lloyd's Wright's Imperial Hotel*, . Nueva York: Dover publications.

Lloyd-Wright, F. (1996). *Una autobiografia*. Madrid: El Croquis Editorial.

Meech, J. (2001). *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The architect's other passion*. Nueva York: Japan Society and Harry N. Abrams Inc. Publishers.

Nute, K. (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan*. Londres: Chapman and Hall.

Parque Diagonal Mar. Enric Miralles Moya

María Gabriela Rivera Rivero *



1. Introducción

El interés despertado por las clases de Josep Muntañola y una visita accidental a un lugar lleno de magia son los motivos principales de la realización de este trabajo, que aunque corto en su extensión, ha resultado extraordinariamente rico para darme una visión dialógica y regocijarme al haberme acercado a la obra casi mágica de un arquitecto-poeta.

Iremos descubriendo su obra tomando el ejemplo del parque Diagonal Mar, el cual se presenta desde diferentes puntos de vista. Veremos el parque desde el contexto anterior a su planificación, el arquitecto desde su trayectoria y el parque como lugar físico en primera instancia. Luego pasaremos a estudiar su estructura poética, la intriga producida por la doble forma, la doble función y las contradicciones y fenómenos que en él se producen.

Una vez vista la poética, pasaremos a conocer un poco más del arquitecto, esta vez desde el punto de vista de la retórica en arquitectura, lo que hay en su formación, su pensamiento y su trayectoria que logra persuadir al lector de su obra, y las estrategias y figuras por él utilizadas para el logro de tal fin.

Este prefigurar, configurar y figurar del parque no puede dejar de verse en contacto con sus actores, la relación del objeto construido con las personas que lo visitan y la comunicación que llega a darse entre este objeto inanimado o artificio arquitectónico y quien vive la experiencia de recorrerlo y disfrutarlo es lo que, al final, nos podrá demostrar o no la inteligibilidad del objeto.

A manera de paseo se presenta este recorrido por el parque Diagonal Mar...

2. Marco general

El marco general se organiza para ofrecer un primer acercamiento, haciendo el intento de tratar lo menos posible, aspectos del análisis dialógico ya que se presentaran en puntos posteriores. Para este apartado, tres puntos han sido tomados en cuenta: el contexto, la obra arquitectónica y los autores.

* Becaria de UNET - CONICIT – de Venezuela.

2.1 Contexto

Ildefons Cerdà, que planteó la plaza de las Glòries como el centro neurálgico de su Eixample, no imaginaba que la plaza acabaría siendo un límite donde moriría la gran arteria, mientras la ciudad, desde Sant Martí hasta el Besòs, crecía sin demasiado orden y concierto. En la zona del Poblenou industrial, junto al río Besòs, se planteó, en 1987, un área para una nueva centralidad de la Barcelona del futuro, en la que se iba a construir un centro direccional, es decir, de servicios, que no llegó a tiempo para 1992. Al final, se planificó una nueva área eminentemente residencial, una de las operaciones de mayor magnitud para la Barcelona del 2004. Una operación urbanística privada, de capital extranjero, como difícilmente se harán más, ya que la ciudad está agotando su suelo urbanizable; por tanto, al final de la emblemática avenida Diagonal nace un nuevo barrio: Diagonal Mar, alrededor del tercer parque más grande de Barcelona y frente al mar, con 1.300 viviendas con terrazas y vistas al mar y al parque. Cada fase residencial dispone de espacios comunitarios con servicios como piscinas, zonas de juegos, etc. Tendrá 3 hoteles de 4 y 5 estrellas, el centro comercial que está en funcionamiento y 3 edificios de oficinas.

En 1990, la empresa Kepro, filial de la corporación financiera norteamericana Kemper (de Chicago, Illinois), compró 34 hectáreas de terreno (13 de ellas eran propiedad del Hòlding Olímpic) y comenzó la tramitación urbanística para construir un centro comercial de 67.000 metros cuadrados, casi 221.000 metros de techo de oficinas y 54.000 de vivienda. Además del Hotel Arts, de inversión americana y japonesa, y del centro comercial que una compañía francesa quería construir en la plaza Catalunya; ésta era una de las grandes apuestas de la inversión extranjera en Barcelona.

El permiso urbanístico llegó a finales de 1993, y a mediados de 1994 la Generalitat autorizó el centro comercial. El nuevo complejo constituía una de las principales piezas de la transformación que se preveía, de unas 120 hectáreas de suelo en el litoral de Poblenou. Un proyecto general del arquitecto Ricard Bofill planteaba para Diagonal Mar veintinueve edificios de oficinas presididos por una torre de veintisiete plantas de altura. Pero hacía falta capital y una aseguradora suiza compró la empresa matriz norteamericana en 1995. Zurich no estaba interesada en la operación inmobiliaria y una de las nuevas áreas de Barcelona parecía condenada a no urbanizarse jamás. Hasta que en verano de 1996 se encontró un nuevo promotor, la inmobiliaria tejana Hines.

En los terrenos se construyó, desde la primavera de 1997, el centro comercial y de ocio de 87.000 metros cuadrados. La empresa norteamericana eliminó las oficinas, porque aún no vio viable su venta y propuso 1.600 viviendas, distribuidas en cinco supermanzanas, un nuevo barrio de cara al mar. Para el proyecto arquitectónico la empresa consultó a varios arquitectos, entre ellos uno que le pudiera adaptar los conceptos americanos a Barcelona. Se previeron, en las viviendas, sistemas de ahorro de energía y la red de recogida neumática de basuras que ya se instaló en la Vila Olímpica.

Diagonal Mar incluye un parque de unas quince hectáreas cedidas para uso público cuyo diseño se encargó al arquitecto Enric Miralles, quien concibió el espacio como un inmenso árbol. El tronco es un paseo central que comienza en la avenida Diagonal, a la entrada del centro comercial, y baja zigzagueando junto a un gran lago hasta el mar. Saltando por encima de la Ronda Litoral desembocará en el nuevo espacio público de playas reservado para un zoo y parque marítimo que se pretende ganar al mar justo delante del complejo Diagonal Mar.¹

2.2 La obra arquitectónica

En la historia de la ciudad, Barcelona ha iniciado el siglo XXI con un gran espacio ajardinado que ocupa los antiguos terrenos de la fábrica MACOSA. Sus autores, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, contaron con la colaboración de Elena Rocchi. Y su inauguración se dio con la fiestas de la Mercè 2002.

El parque, uno de los mayores de la ciudad, es definido así por el Instituto Municipal de Parques y Jardines en uno de los carteles situados en la instalación:

¹ http://www.publicacions.bcn.es/bmm/44/cs_qc2.htm#mar

El Parque Diagonal Mar fue concebido por el arquitecto Enric Miralles como el jardín de una casa, como un árbol que nace del mar... y donde todos sus elementos se integran para crear un gran espacio verde para que todos sus visitantes puedan disfrutarlo. Mediante un sistema de dunas se protege la vegetación del viento marino y de la sal que éste pueda transportar. El verde existente es autóctono o adaptado, de manera que responde a los criterios que favorecen el desarrollo sostenible: resistencia a la salinidad, bajo consumo de agua, adaptabilidad, atracción de la fauna, etc.

En el diseño y realización de este parque se han tenido en cuenta criterios de sostenibilidad para su posterior mantenimiento que, por un lado, optimizan los recursos naturales y, por otro, usan la tecnología más reciente en materia de energías renovables y de ahorro energético. Cuenta con catorce hectáreas en ellas, dos partes diferenciadas: un paseo que se inspira en las populares Ramblas y un jardín bautizado como “La vida del hombre”, donde se exaltan las etapas de la vida.

El parque, que ha sido concebido para evocar continuamente al mar, cuenta con zonas para juegos infantiles y juveniles -la Montaña Mágica es un sistema de rampas y toboganes- y tiene un lago de 12.000 metros cuadrados, adornado con fuentes escultóricas y pérgolas. El césped ocupa 32.000 metros cuadrados y se han plantado un total de 1.100 árboles, de 51 especies distintas. En el centro se sitúa un gran lago que se nutre del caudal freático y almacena el agua de lluvia como fuente de riego, y en general consta de dos ejes principales que estructuran el parque:

El eje del paseo se inspira en una de las calles más emblemáticas de Barcelona, la Rambla, que en el caso de Diagonal Mar une el mar con la avenida Diagonal.

La segunda gran rama del árbol se inspira en la vida del ser humano y se estructura como una trayectoria en que las distintas etapas de la vida tienen su correspondiente ubicación en el parque: infancia (zona de juegos infantiles), adolescencia (la montaña mágica) y la edad adulta (zona de participación).

Cronología del proyecto:

Noviembre 96, primeros croquis

Enero 97, dibujo de las primeras ramblas de la ciudad al mar

Mayo 97, primera propuesta

Junio 97, cambio de la topografía, zonas de agua y juegos de agua

Diciembre 97, los planos de detalles de la primera propuesta están preparados

Enero-mayo 98, segunda propuesta, reinterpretación de la esquina de la retícula de Barcelona

Mayo 98, presentación a la prensa

Junio 98, fiesta en una carpa en el lugar

Julio 98, discusión con el Ayuntamiento de Barcelona

Octubre 98, presentación de la última propuesta al ayuntamiento

2.3 Los autores

El parque de Diagonal Mar ha sido diseñado por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, EMBT Arquitectes Associats. Enric Miralles (Barcelona, 1955-Sant Feliu de Codines, 2000) está considerado el arquitecto español de su generación de mayor proyección internacional. Estudió en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) y en la Universidad de Columbia, centros a los que volvería pocos años después en calidad de docente. Compaginaba una cátedra en la propia ETSAB y otra en Harvard, además de dirigir un máster en la Städelschule de Frankfurt.

Miralles empezó su trayectoria profesional con el equipo de Albert Viaplana y Helio Piñón (1973- 1983). Tras este periodo de formación, montó estudio propio con su primera esposa, Carme Pinós, con la cual firmó ya obras de proyección internacional, como la escuela-hogar en Morella (1994) y el cementerio de Igualada (1995) ambas finalistas del premio Mies van der Rohe- o el polideportivo de Huesca (1993). En sus inicio con Piñón y Viaplana, “ofrece imágenes de una arquitectura que parece servir a un doble propósito, por un lado los fragmentos de dibujo que hablan del compromiso racionalista para con los programas y, por otro, la escena urbana que se describe amplía la actuación estrictamente edificatoria, al incorporar siempre en ella la ciudad.”²

Su segundo matrimonio, afectivo y profesional, fue con la arquitecta Benedetta Tagliabue (Milán, 1963), madre de sus dos hijos, quien se graduó en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia en 1989. Su asociación ha coincidido con una gran internacionalización de sus encargos, algunos de ellos de gran envergadura. Cabe destacar la remodelación del Ayuntamiento de Utrecht -en la que dejó atrás a 32 competidores-, un auditorio universitario en Frankfurt, la ampliación del Museo Cárcova de Buenos Aires, o un muelle en Salónica. Aunque el proyecto que más le absorbía en los dos últimos años era el Parlamento de Escocia, tras la devolución de la autonomía a la región. Esta obra ejemplifica la arquitectura de Miralles, caracterizada por el equilibrio entre una estética fragmentada y convulsa y el respeto por la tradición del lugar.

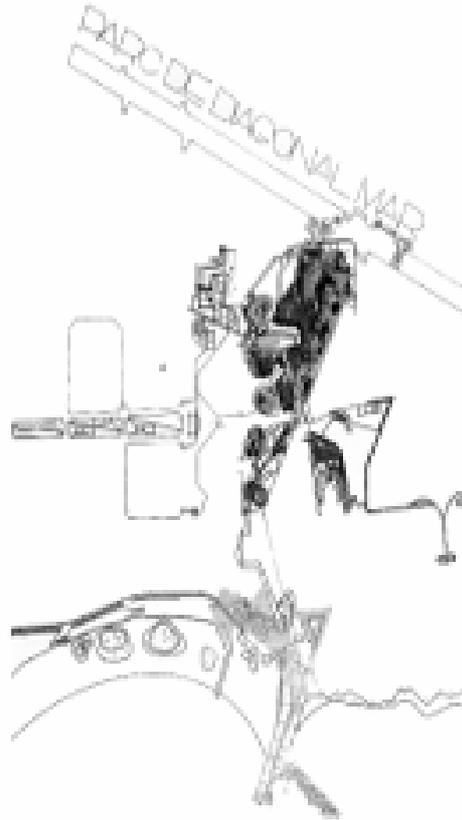
Afortunadamente, Miralles también ha sido profeta en su tierra, y tenía varias obras en distintas fases en Cataluña, entre las que destaca la reconstrucción del mercado de Santa Caterina, en Barcelona, además de un parque y un centro cívico en Mollet y una biblioteca en Palafolls. Entre sus obras ya terminadas cabe destacar las instalaciones de tiro con arco de los juegos olímpicos de 1992, el Centro Cultural del Círculo de Lectores en Madrid, el Centro Nacional de Entrenamiento Gimnástico de Alicante o la cobertura con marquesinas metálicas de la avenida Icària. También cuenta con una estación de tren y un pabellón de meditación en Japón.

Entre otras distinciones, Miralles mereció el León de Oro de la Bienal de Venecia (1996) el premio Ciudad de Barcelona (1992), Ciudad de Madrid (1993) y Nacional de Arquitectura (1995). Sus obras han sido objeto de una docena de libros monográficos y de exposiciones.

En España, el despacho Miralles & Tagliabue tenía previsto comenzar a construir la reordenación del *campus* universitario de la Universidad de Vigo, y la reconstrucción del antiguo mercado de Santa Caterina, un proyecto muy querido por Miralles, vecino del barrio barcelonés. Barcelona, su ciudad natal, verá erigirse muchos de sus proyectos futuros. El parque Diagonal Mar lleva el sello del arquitecto y también el nuevo edificio para la sede de Gas Natural, frente al puerto de Barcelona, que será su primer rascacielos, un proyecto que Miralles sólo alcanzó a imaginar, pero que servirá para que la ciudad lo recuerde para siempre inventivo, osado y con la vista despejada, formando un nuevo paisaje frente al mar.

Como su propia arquitectura, Miralles fue un hombre excesivo, extraordinario y vitalista. Con sólo 45 años, consiguió lo que todos persiguen y muy pocos logran: construir un lenguaje propio en el que el paisaje dictaba la forma de sus edificios. Murió el 3 de julio de 2002 en San Feliu de Codines.

² Moneo, R. (2000). Pág 306.



Plano del parque Diagonal Mar

3. Análisis poético

“Es una pasada cuando ves la capacidad que tiene una cosa de conectarse a sí misma, y dejar de serlo, ir siendo otras cosas...”

Miralles

La poética tiene que ver con la calidad, la poética no vende, le da diferentes impactos o interpretaciones a quien lo percibe estéticamente, ya que es dialógica y multicultural, produce polémica y hace diálogo entre las culturas, ya que implica ficción y transforma lo físico en significativo.

Desde el punto de vista poético, el parque Diagonal Mar refleja una dialéctica entre lo concreto y lo abstracto, entre el objeto proyectado y el contexto histórico-geográfico, como una crítica situada entre el cuerpo y la historia, como hecho psicológico y hecho sociológico, en contacto con un entorno donde se va entrometiendo intentando expresarse en pequeños espacios que van zigzagueando desde la avenida Diagonal hacia el mar.

El corazón de la poética está entre el mito y el rito; tal vez el lago es el centro poético del parque, que mimetiza mutuamente el construir, habitar y proyectar, ya que es un punto privilegiado en el proceso de diseño como lugar central y, a su alrededor, el parque se representa constantemente a sí mismo, con elementos que inflexionan, como los jarrones y los tubos.

El parque es aparentemente simple, pero es a la vez complejo; pero para dar una mirada más cercana o detallada de la poética del parque Diagonal Mar, y de acuerdo con las categorías poéticas del diseño, o “catástrofes” fundamentales, trataré de analizarlo desde el pensamiento con el que Robert Venturi inauguró la poética arquitectónica:

3.1 Doble forma

A lo largo del porque se ven elementos que hacen de él un recorrido de sorpresas para el que lo visita; estos elementos pueden leerse de diferentes maneras, mostrando lo que son y lo que parecen ser:

3.1.1 Ambigüedad

Elementos que ofrecen discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico, como forma, estructura, material y sustancia del parque. Así se presentan los *tubos* sobre el agua: son tubos o marañas de hilos entretreídos o el signo del “infinito” repetido; los *jarrones* son macetas o gigantes; los *toboganes* son una mano gigante o cinco toboganes con diferente pendiente; los *bancos* ondulados son dunas de piedra o animales de mar o bancos; la sede de *Parques y Jardines* es un edificio o un refugio bajo una montaña o una cueva; el *agua* es un lago o un sistema linfático que recorre el parque; las *fuentes* son de agua o de humo. Estos elementos permiten ir más allá de las cosas materiales que ofrece el espacio con un impacto poético que seduce.

3.1.2 Lo uno y lo otro

Elementos que ofrecen discrepancia entre hechos que parecen distintos o contrarios, pero que al mismo tiempo son ciertos. Así se presentan los *tubos* sobre el pavimento, que son la abstracción de plantas, aunque soportes; la oficina de *Parques y Jardines* es un edificio, aunque también una montaña; los *bancos individuales* son grupales, aunque también individuales, ya que se disponen de tal manera que ofrecen ambas posibilidades; los decorados de los jarrones son piezas en relieve de colores y, también, la presentación del despacho EMBT y, a la vez, rememoran el *trencadís*.

3.2 Doble función



Bancos individuales en montaña de recogimiento



Banco ondulante

Son muchas los elementos que en el parque ofrecen diversas utilidades e igualmente han sido algunos citados en puntos anteriores. Se asocian a lo uno y lo otro pero tienen que ver más con uso y estructura. Así por ejemplo, se presentan las *canchas*, que ofrecen la posibilidad de ser usadas para actividades deportivas o para fungir como anfiteatro en representaciones; las *graderías* sirven para sentarse y a la vez sirven para retener la tierra a diferentes niveles que dan relieve al parque; los *bancos ondulados* sirven para sentarse y también para acostarse, a la vez que ofrecen una sinuosidad que conecta poco a poco el parque con las olas y la arena del mar; los *jarrones*, sirven para albergar las plantas que van creciendo y a la vez para definir virtualmente espacios y caminos; el *lago* sirve para almacenar agua y también funciona como elemento que



Montaña edificio

enlaza todas las áreas del parque; los *puentes* sirven de comunicadores entre un lado y otro del lago o del accidente topográfico, a la vez que son miradores en los que el transeúnte no deja de pararse para admirar su alrededor; los *bancos individuales* fomentan la comunicación cuando se ubican en grupos y también el recogimiento individual cuando su posición se dirige hacia diferentes ángulos; los juegos musicales son trampolines y son pianos; los juegos de aire son “sube y baja” y son flautas.

3.3 Elemento convencional

Resultante del cruce entre la doble forma y la doble función, el elemento convencional no es convencional, “todo es mito y nada es como el mito”, se ha deformado lo tradicional imitando la estructura construida, habitada y proyectada, pero sin copiar literalmente su localización espacial, ni proporción ni organización funcional. Este juego entre lo convencional y lo nuevo se observa en las fuentes, bancos, toboganes, columpios, puentes, lago, caminos, jardines y jarrones. Todos, si los nombramos sin conocer el parque, ofrecen una idea de lo que son, es decir, todos los podemos imaginar por las referencias que tenemos, porque son de uso común, porque son elementos convencionales; pero nadie diría que son tan diferentes los que encontramos en el parque de Miralles.

3.4 Interior y exterior



Parque saliéndose de los límites

En el parque hay límites que le permiten estar cerrado en horas nocturnas. Esto hace que, aunque sea un lugar al aire libre, pueda percibirse en él un dentro y un fuera; sin embargo, en algunos sitios, parece que el parque se niega a subordinarse a estas barreras y es cuando se le ve como un ser vivo saltando una verja, los tubos que sostienen los jarrones están dentro del recinto, y también están fuera, en las aceras; el área deportiva está dentro del parque, pero también fuera de sus rejas, el espacio bajo el recorrido de jarrones, de tal manera que esta fuera por ser espacio abierto, pero tiene un dentro en el área que delimita virtualmente.

3.5 Contradicción adaptada

La contradicción adaptada es “tolerante y flexible, admite la improvisación, implica la desintegración de un prototipo con aproximaciones y modificaciones, crea un todo quizás impuro”³: la sede de parques y jardines no es una edificación típica, su techo es una montaña que ve en él una posibilidad de dar relieve al parque; sin embargo, tanto montaña como edificio se adaptan muy bien a ambos roles: los bancos ondulados dando relieve.

3.6 Contradicción Yuxtapuesta

La contradicción yuxtapuesta “es inflexible, contiene contrastes violentos y oposiciones irreductibles, crea un todo que quizás no está resuelto”⁴: los jarrones y tubos que los sostienen son el elemento convencional, que es a la vez un jarrón en su función, pero al mismo tiempo se sale de su escala bruscamente, delimitando un sector que da la bienvenida llamando la atención en los accesos del parque; al mismo tiempo da la idea de un todo no resuelto, pues sus soportes metálicos quieren ser plantas, pero no lo son y los grandes jarrones deben tener plantas, pero casi



Jarrones y futuras sombrillas

³ Venturi, R. (1999).

⁴ Idem, op. cit.

no se ven; este estado pasajero y cambiante es el que hace que se vea en él un crecimiento, ya que a medida que pase el tiempo, las plantas irán saliendo de los jarrones para invadir los soportes, combinando así la naturaleza y el artificio de una forma casi mágica.

4. Análisis retórico

Dentro del ámbito estético de la arquitectura, y particularmente en la refiguración, se halla inmersa la retórica que, de acuerdo con Paul Ricoeur, es el tercer nivel de un producto cultural, el de la lectura; por medio de éste, el arquitecto dará un resultado en función de su conocimiento cultural, en el que se basará para utilizar estrategias de convencer y persuadir, ofreciendo diversidad adaptada a la sensibilidad y tradiciones de cada lugar, adecuación a diversas culturas, gustos y lugares, y representación de todo esto en la arquitectura, como un modelo de relación entre el proyecto y su contexto histórico-geográfico y arquitectónico previo y aumentar la redundancia del propio discurso. Trataré de “descubrir especulativamente” lo que en el parque Diagonal Mar pertenece al persuadir, siguiendo las partes descritas por Muntañola⁵ en *Topogénesis*, siguiendo las denominaciones de Barthes, citadas por el mismo.

4.1 Retórica Del Significado

La retórica del significado es según Aristóteles, la “retórica del que habla” o “retórica del sujeto”. Como la denomina los “Tipos de referencia”⁶ de Muntañola están referidos a aquellas categorías culturales donde podemos encontrar las causas de la persuasión, tanto sociales como individuales. Hay que decir que no bastaría un libro para definir la retórica de Enric Miralles; sin embargo, intentaré hacer un recuento de sus frases más significativas, agrupadas en los puntos siguientes.



“Plantas metálicas”

4.1.1 Conceptos y reflexiones

Miralles entregaba con sus palabras casi las claves de su retórica en unas de tantas entrevistas a las que respondió, a la que pertenecen estas frases que nos van llevando por un camino figurativo de la arquitectura: “No tenía una idea a priori del espacio a construir, ya que trabajaba desde las plantas donde estructuras sistemas, recintos... están definidos por sutiles estructuras filamentosas como un haz en diferentes direcciones, concibiendo el espacio mediante una superposición coherente de niveles, con lo cual la forma tridimensional se produce al final del proceso”... “me siento participe de la tradición que valora el hacer, el fabricar, como el origen del pensamiento”... “En la naturaleza prevalece la triangulación, como forma simbólica, porque, en efecto, geometría, estructura y construcción no son sólo instrumentos, son también, y tal vez sobre todo, símbolos”...

Una visión del mundo como algo no acabado, como realidad cuyo rasgo más característico es el de un continuo hacerse, le hace decirnos que tiene “una convicción muy profunda de que los proyectos nunca se terminan, sino que entran en fases sucesivas en las que quizá no tengamos control directo sobre ellos o quizá se reencarnen en otros proyectos que hacemos”...da forma a un mundo en continua evolución. Tal vez así se explica porque su obra se resiste a reconocer límites y es ondulante, fluida y abierta. Conoce el principio pero no el fin...: “cualquier construcción que ha sido capaz de sobrevivir al paso del tiempo, por propia definición, es una continua transformación”... Proyectar, construir, era para Miralles “contribuir generosamente a la vida del universo, descubriendo materiales, incluyéndolos en el flujo de las estructuras”, situándolos en la atmósfera de transparencias en la que a él le gustaba vivir.⁷

⁵ Muntañola, J. (2000).

⁶ Muntañola, Josep (2000).

⁷ Moneo, R. (2000). Pág 306.

“Cada proyecto siempre se cruza con una serie de condiciones concretas, lo específico de cada situación. Sin embargo, proyectar es un trabajo continuo. En los proyectos, estas condiciones concretas se transforman en constricciones... el propio trabajo, lo que a uno le interesa, lo mas subjetivo, donde buscas la curiosidad y ese tipo de cosas, al final también es una de esas constricciones”... “Siempre hemos presentado nuestros trabajos, no como única y mejor solución, sino como una de las muchas variantes que, sin embargo, buscan una complejidad parecida a lo real. Buscan y aceptan constricciones existentes, pero no una o dos, sino cientos, ¡todas!, diría yo. La propia tradición arquitectónica sería una de ellas”...”Mil y un proyectos, casi una narración continua que va pasando de una situación a otra”...”desarrollas un pensamiento para trabajar continuamente sobre unas trazas, como en Santa Caterina y Diagonal Mar. Necesitas una especie de documento donde este condensado el tiempo en ese sitio. Pero no para considerar que tu proyecto sea un paso... sino casi como si el tiempo... en vez de tenerlo a la espalda, lo tuvieras delante de ti”...”el tema de iniciar un proyecto: no a partir de un problema concreto, sino a través de una serie de variantes, descubrir el pasado como serie de variantes”⁸.

En particular, el concepto del parque Diagonal Mar tiene algo del gigantesco jardín de Manhattan. Benedetta asegura que Enric Miralles sentía admiración por ese lugar tan neoyorquino⁹...y cuando ella misma atiende otras entrevistas señala en recuento al trabajo en el despacho que “todos estábamos preparados para una cosa y para su contraria, para responder lo que nos pedía ... y también para proponernos a nosotros mismo un diálogo que nos aburriese nunca”¹⁰.



Fuente en el pavimento

Moneo, en un escrito de julio 2000, manifiesta que la arquitectura de Miralles es vibrante, intensa, agitada y exuberante, con un afán por activar el pasado, avivando toda sensación de quietud y estatismo. Es sus proyectos, el resultado nada tiene que ver con la forma del solar, pues pretende, desde sus primeras obras, entender la arquitectura desde la globalidad. Quiere que la arquitectura modifique el todo, es decir, afirma que la obra arquitectónica es el comienzo de un proceso que anticipa el cambio del territorio en el que se inscribe y desea que en toda obra haya un lugar para una omnipotente creatividad.

Miralles no quería esperar a que los árboles crecieran, y desde el comienzo de su carrera llenaba el vacío de ramblas, los accesos y otros edificios, con fantasmales plantas de acero y madera. Su arquitectura es atmosférica, difusa, representarla es una difícil tarea, y no dibujaba para ver sino para construir. No hay solo geometría, estructura y construcción en su obra. En los momentos más logrados aparece el sentimiento... los segmentos de su arquitectura trascienden lo estrictamente funcional y constructivo.¹¹

4.1.2 El tiempo

El tiempo como modificador, como variante y respuesta, es el responsable final de la obra de Miralles¹²:...”*con el tiempo te das cuenta de la estrecha relación que existe entre el viaje, el movimiento, el aprendizaje y nuestra profesión de arquitecto. Los arquitectos cargamos ideas de un lugar a otro, somos efectivamente mensajeros*”...

⁸ *El Croquis 100-101*, pág. 21.

⁹ *La vanguardia*, “El Parque según Benedetta”, Barcelona 27 octubre 2002

¹⁰ *El Croquis 100-101*, 2000.

¹¹ Moneo, R. (2000). Pág 306.

¹² Miralles, E., y Tagliabue, B. (1999).

“la arquitectura que copia no tendrá nunca la fuerza de lo que copia, no se trata de copiar sino de incorporar... cuando te identificas con algo, ese algo se convierte en una especie de fantasma y te metes en su propio cuerpo, uno se incorpora repitiendo los gestos de un lugar y de una persona, se aprende por repetición, por absorción o por incorporación” “la arquitectura tiene tiempo, pero tiempo relativo”... “no estoy nada preocupado por la imagen o textura de los volúmenes o de los materiales, me preocupo más por la lógica de las dimensiones”...”lo que da la cara a la arquitectura es el espacio y el contenido que se le da a un proyecto”...”en mis últimos trabajos utilizo la técnica y la experiencia que he ido adquiriendo con mis proyectos anteriores para experimentar con los contenidos”...”la idea inicial no es una forma, es la raíz de la forma, una vez que se tiene una idea válida, la forma viene detrás”...”lo más importante en arquitectura es tener claro lo que no se quiere hacer con cada proyecto, lo que quieres hacer lo vas averiguando y va saliendo”.. “las cosas y las personas se afectan mutuamente, es importante utilizar la arquitectura como instrumento para explorar nuevas formas de relación”...”cuando la arquitectura está construida, el uso que le dan los ciudadanos, supone muchas veces nuevas variaciones y esas variaciones siguen siendo un viaje que mantiene viva la arquitectura”...”El espíritu de un tiempo viene dado más por la capacidad crítica, la capacidad de interpretar de una sociedad que por las formas de los arquitectos, por eso no es fácil trabajar dentro de ese espíritu”... “se trata de volver a entender a la gente, las tipologías dejan de tener importancia porque se debe escuchar al usuario y comprender sus nuevas necesidades, esta información será la que decidirá el proyecto, el conocimiento será lo que lo construirá”... ”si uno se despreocupa de las formas, la arquitectura gana una enorme libertad formal, hay algo más allá de esta especie de decoro que para algunos arquitectos es muy importante desde el principio y que para mí sólo lo será al final, me gusta pensar en términos más abstractos como la escala, la envolvente y otras cuestiones”.

4.1.3 Graña para la arquitectura

Amplio repertorio de su fondo cultural son los motivos, instrumentos y signos que guían su visión fantástica en que enredadas intersecciones de líneas desencadenan, casi por milagro, la imagen de arquitectura. La particular sensibilidad que distingue su trabajo corresponde como fina escritura a una presente necesidad de comunicación artística, a la investigación de un lenguaje figurativo, basado en una composición de signos precisos que definen el espacio en función del sentido de movimiento de la percepción visual de la luz, material: líneas que modelan el cemento y el hierro, la sabia composición de líneas en las que cada una cumple un rol preciso. En cuanto su forma de diseñar, necesita medio de diálogo entre dos proyectistas y un gran equipo, que trabajan en un continuo intercambio de intuiciones, en el eje de una metodología fundamentada en la comunicación.



Grandes toboganes

“Il loro approccio alla composizioni ed alla costruzione, il loro minimalismo, che non é minimo di intenzioni, es il loro programa fondato su un’emancipazione istintiva, permette di chiamarli costruttivisti quali eredi del modernismo russo”¹³. Son referencias igualmente en su obra las vanguardias artísticas de principios de siglo y en particular la experiencia de Kandinski, para el cual el arte es pura operación estética del modo de vivir y actuar. La línea, el plano y el punto se intersectan en un clase de revolución geométrica que interviene para regular y proporcionar los elementos del proyectos, sin seguir la abstracta lógica matemática, pero a través de las relaciones simpáticas que generan en el observador la fascinación emocional instintiva que produce una lectura racional de la arquitectura misma.

Es el cuerpo humano que se presenta como agente en movimiento moldeando el espacio que lo acoge, ya que es participe y no sólo ocupante. Caminos, rampas, pasajes en altura que descomponen la imaginación y la precisión misma de la *opera*, haciendo caso del movimiento en sucesiones de miradas sobre la arquitectura en una cuarta dimensión estética que define el hilo conductor del proyecto; por esto es aplicable lo dicho por Schopenhauer, para el cual el mundo y la representación son la imaginación subjetiva cambiante de la realidad diversa para cada uno, porque cada uno compone y puede reconstruirla según su sensibilidad.

¹³ Peter Buchanan citado en Muntañola, Josep (2000).

La investigación del signo, en la obra de Miralles, va más allá de la sola experimentación lingüística, delineándose como una declaración de intento que supera la instancia figurativa, propuesta como sólida metodología proyectual a través de la cual ejercitan el complejo control del proyecto hasta la última fase de realización, rechazando la ortogonalidad, lo cúbico y el paralelismo.

4.1.4 El proyecto del paisaje

“Punto fermo dell’imaginario artistico di tutti i tempi, el rapporto fra l’opera di natura e l’umano artificio...”¹⁴ La comparación entre *opera* y arquitectura se evidencia cuando en diferentes planos se sucede de un modo directo la diversidad interpretativa, cultural y escenográfica de la sociedad moderna. En la obra de Miralles, naturaleza y artificio se superponen en un juego de elegante ambigüedad.

La influencia de Gaudí en el parque Güell ha sido importante, por su particular modo de domesticar el terreno, de hacerlo una cosa viva, jugando la naturaleza de nuestra percepción con imaginación fantástica. *Collage*, recurso de figuras, anticipan motivos de las vanguardias dadaístas y surrealistas de principios de siglo. De la obra de Gaudí toma la fuerza de la naturaleza, como potencia plástica, y, de ésta, el proyecto toma la musa, desarrollando un moderno organicismo. La línea corresponde según un dinámico equilibrio de fuerzas, equilibrio gestáltico que nace de la continua contraposición de signos débiles y fuertes en un “nuovo ordine geométrico e spaziales che agisce in tensione con il paesaggio o con il contesto urbano”¹⁵.



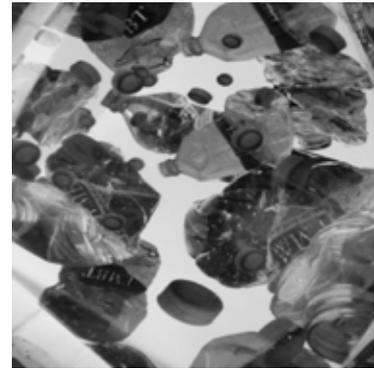
¹⁴ Miralles, E., y Pinós, C. (1994).

¹⁵ Miralles, E., y Pinós, C. (1994).

4.2 Retórica del signo

La retórica del signo comprende las estrategias de composición como parte más abstracta, el medio que se utiliza para que se vean las cosas en el planteamiento arquitectónico y, en el caso que nos interesa, en el parque Diagonal Mar, la estrategia de articular la función y la forma de la obra.

Exposición sincera de los materiales: los materiales utilizados se muestran tal y como son, el metal en los tubos, la madera en puentes, los cerámicos en los jarrones y el cemento en bancos y gradas.



Motivos sobre los jarrones

Decoración como ficción: la decoración de los jarrones como si fueran de una casa, con otra escala y con franjas de colores, que recuerdan el *trencadís* que lleva motivos de materiales reciclables, como papeles de caramelos y botellas de plástico con las letras EMBT; y las fuentes que decoran el gran lago, que emanan el agua a tal presión que se pulveriza.

Transposición metafísica entre naturaleza y cultura: los soportes metálicos de los jarrones quieren ser plantas, el agua quiere ser humo, los lagos quieren ser un sistema linfático.

Transferencia de la máquina a la arquitectura, los juegos de los niños se integran con la naturaleza, como mecanismos formados por la madera en su sincera expresión, columpios, trampolines, con troncos y figuras amorfas sobre resortes y mecanismos que generan hasta música.

Itinerario o ritual entre partes: las diversas áreas ofrecen recorridos y sensaciones diversas, los recintos bajo los jarrones, los pasos por los puentes, los cambios de nivel en las montañas que han sido creadas y las visuales que se tienen en ellas, el paseo por los juegos infantiles o por la zona deportiva y el recorrido en áreas de mayor recogimiento.

Transferencia entre pintura, escultura y arquitectura: se evidencia en la combinación de la música de los juegos, las formas esculturales de los elementos, el revestimiento de los jarrones.

Estrategias de adaptación al contexto inmediato: el parque se va entrometiendo en medio de los edificios nuevos que ocupan el solar, conectando con sus sinuosas ramblas la diagonal con el mar.

Analogías entre ciudad y edificio: las ramblas características de Barcelona son punto de partida para los recorridos del parque; el relieve proporcionado por las nuevas montañas evidencia, en un solar plano, la topografía circundante de la ciudad.

Estrategia de cambio extraño de significación: estrategia del surrealismo.

4.3 Retórica del significante

La retórica del significante se refiere a las figuras de composición o figuras de estilo y del discurso y puede encontrarse en la expresión de los elementos del parque. La dialéctica epistemológica entre concepto y figura no da como resultado la totalidad del diseño, como el papel de artista que hay dentro del arquitecto. Para conocer la retórica del significante, se observará la obra en función de las figuras de estilo citadas por Muntañola¹⁶, de Herni Suhamy.

¹⁶ Muntañola, J. (2000).

4.3.1 Figuras tropos

Catacresis: la montaña edificio, piedras cautivas, bancos para dibujar posturas.

Comparación quimérica: la imaginación de una realidad natural pasa al mundo irreal inmerso en la naturaleza, las plantas metálicas que crecen desde el suelo y soportan los jarrones de la casa.

Alegorías: decoraciones de los jarrones recordando la firma EMBT y motivos de reciclaje y rituales.

Metáfora: el parque fue concebido como un árbol inmenso que nace junto al mar y se ramifica como si fuese una gran mano abierta: “el gran árbol” la metáfora de la casa; los tubos metálicos que crecen del suelo como tallos de árboles; las colinas que hacen de transición con el mar.

Metonimia: nombre de troncos metálicos a los soportes de los jarrones.

Mito: la dimensión del tiempo, la sorpresa del parque, el arcoiris formado en el agua pulverizada.



Bancos ondulante camino al mar

4.3.2 Figuras de construcción

Asimetría: igual que la naturaleza, el parque surge de formas ondulantes y su recorrido zigzagueante, de caminos y del lago, como eje de organización y equilibrio asimétrico.

Hiperbatón: la alteración del orden lógico en la montaña-edificio.

Paralelismo: repetición reiterativa de la misma frase con leves variaciones, los bancos ondulantes.

4.3.3 Figuras de repetición

Ritmo: los jarrones en diferentes alturas, los tubos ondulantes sobre varias partes del lago, las sillas individuales, repetidas y formando grupos; los bancos ondulantes como si caminaran por el parque acercándose al mar.

4.3.4 Figuras de revalorización

Hipérbolo: para producir una fuerte impresión los jarrones exageran su tamaño.

Prosopopeya: cualidad de un animado a uno inanimado o abstracto como los dedos-toboganes.

Anacoluto: falta de conexión libre entre los dos lados del parque, atravesados por la calle y actualmente entre parque y playa, por la ausencia del puente.

Mitologísmo: proceso de simbolización unido a tropos en el que el parque significa un encuentro entre naturaleza y artificio, que produce un estado de contemplación: el lago y los tubos, los jarrones y las plantas, los bancos ondulados y el terreno, las montañas y las sillas individuales.

4.3.5 Figuras de pensamiento

Ironía y paradoja: en sí mismo y en sus elementos, la ironía y la paradoja están presentes en la complejidad y contradicción, rejas del parque, público y privado, con los edificios dentro.

5. Inteligibilidad del objeto

“Para mí, entretenerse – que no sea aburrido-, es fundamental. ¡Y el primero que no ha de aburrirse soy yo...” hay algo en el proceder del individuo, en el lenguaje corporal, en la manera de relacionarse, que en determinado punto funde el uso ciudadano con la arquitectura y ahí queda finalizado el proyecto”

Miralles

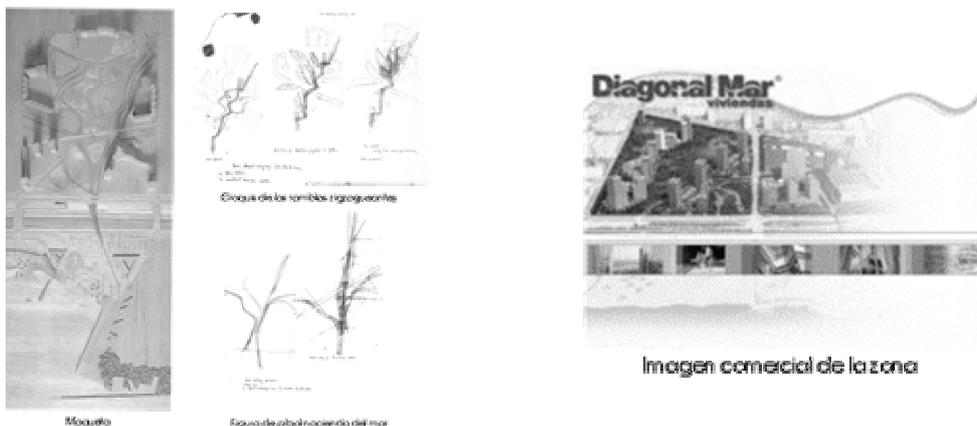
La inteligibilidad de Parque Diagonal Mar, la podremos analizar relacionando el proyecto y su uso, y con éste la lectura virtual dentro de una polifonía que proviene de los actores involucrados, cuya intervención llamaremos “voces”, en la búsqueda de la comprobación del esfuerzo hermenéutico, en el que la idea es que el edificio recapitule el proyecto: “una imagen debe ser entendida como lo que es y como lo que significa...”¹⁷.

Se trata de comprobar lo que dice la obra, de lo que habla; “una cosa..., para actuar sobre personas, ha de descubrir su potencial de sentido, llegar a ser palabra, es decir, iniciarse en un contexto verbal y semántico posible...”¹⁸ “Taciturnidad es el silencio de algo que puede hablar, mientras que llamamos mutismo al silencio de una cosa que no puede hablar...podemos referirnos a la experiencia que nosotros como seres hablantes, tenemos de estas obras silentes, porque siempre podemos recibirlas, leerlas o interpretarlas como discursos en potencia. Es decir, que estas obras silenciosas son, al mismo tiempo y en realidad, muy locuaces, pues están llenas de discursos virtuales. Y desde ese punto de vista la obra muda se convierte en el verdadero lugar de una palabra que es la más poderosa por su silencio”¹⁹.

Los personajes de la obra se mueven en contextos distintos, existe una dualidad indisociable entre lo históricoindividual y lo histórico colectivo, cada quien con su historia y sus propios valores culturales. “El conocimiento dialógico se fundamenta en que, en un diálogo cualquiera, las dos personas son diferentes”,²⁰ lo que prueba que “un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo”²¹.



Juegos infantiles



¹⁷ Bakhtine, M. (1982). Pág. 381.

¹⁸ Idem, pág. 387.

¹⁹ Derrida, J. (1999). Pág. 155.

²⁰ Muntañola, J. (1999). Pág. 55.

²¹ Bakhtine, M. (1982). Pág. 384.

5.1 La voz de los autores

5.1.1 Enric Miralles

Las siguientes frases, así como las de las presentadas en los dos puntos siguientes, son palabras textuales, que nos permiten conocer de la propia voz de los autores, descripciones o comentarios sobre la obra: “Diagonal Mar Parc es un gran parque que se alarga relacionando la avenida Diagonal y la playa. Diagonal Mar Parc está ordenado siguiendo una serie de caminos, algo parecido a las *ramas de un árbol, se ramifican hacia todas direcciones*. El paseo principal, una especie de rambla, conecta directamente la Diagonal con la playa próxima, cruzando el cinturón Litoral a través de un puente peatonal de próxima construcción. A su vez, este paseo, como el resto de los caminos que cruzan el parque se van transformando en una serie de pistas de juego: patinar, tren, bicicletas... pasear, etc. El paseo principal sigue el borde de un gran lago, que quizás junto con la superficie arbolada, son quienes dan carácter al parque. Es una gran superficie de agua en la que distintas fuentes, un salto de agua y la vegetación de los bordes permiten oxigenar el agua, para que sea un lugar de recreo... pequeños barcos, juegos de agua, etc. La presencia del agua caracteriza la vegetación de la zona... de un modo resumido la vegetación se desarrolla siguiendo el carácter de marismas cerca del mar y del lago, para ir creciendo en altura y en densidad hasta llegar a las calles colindantes. La llegada de la vegetación y los caminos a los bordes del parque se forman una serie de pequeñas plazas. En esos lugares una serie de grandes vasos de cerámica se unen con la vegetación existente, en algo parecido a un jardín de una casa... bancos, pergolas, bar...”²² “... el proyecto no recupera ninguna de las trazas que existen, porque es físicamente imposible por el planeamiento que se ha hecho. Hay que intentar al menos ser consciente de que por allá pasaba un tren, de que en un punto se reunían las vías, de que allí había unas fábricas, ese tipo de cosas...”²³

5.1.2 Benedetta Tagliabue

“...Estos espacios no están puestos al azar... juegos para los niños... lugar para los adolescentes... es un parque para jugar”... Lo que no hay son sombras, “todavía no las hay”... cuando se hace una obra como esta hay que imaginársela dentro de 20 o 40 años. Ahora es como un bebé... donde cuelgan unas enormes macetas desnudas, Benedetta explica que esta es la plaza, inspirada en un patio, de tránsito entre la ciudad y el parque que conduce al mar. De esos enormes tiestos han de salir plantas que se enreden entre las estructuras metálicas, que harán de gigantes sombrillas... un amigo de Enric dice, que el que construye un parque ha de tener humildad, porque nunca lo verá en su mejor momento”... “La colinas artificiales... la finalidad de estas dunas es inventar diferentes niveles y también distintos puntos de vista... manera de recortar este entorno recortado por altas torres... línea de inspiración lúdica que ofrecen la posibilidad de jugar al escondite”... “este parque es la transición entre la ciudad de Cerdá del Eixample y por una zona diferente, por eso dice que Diagonal Mar es el principio del Fórum”... Elena, su compañera en la construcción, sostiene que no es cierto que las verjas cierren la zona verde, porque en algunas partes el parque trasciende a las propias verjas”.²⁴



Área deportiva

5.1.3 Joseph Mias

Los “jarrones son como una especie de jardinera gigante con plantas e irán colgados en una estructura metálica, suspendida del aire, a unos siete u ocho metros de altura... pensar que en nuestro trabajo no existe una escala, sino que la escala la vas encontrando a medida que vas trabajando... esas piezas, yo creo que son las que tienen que acompañar el carácter de ese parque, un carácter muy generoso”... “Entonces, el final de la Diagonal no es un final sino que es otra Diagonal. Y el parque lo que hace es ir desde la Diagonal hasta el mar, construyendo, buscando esos espacios y metiéndose con todo. *Es un proyecto que se quiere entrometer con todo lo que le rodea*. Con edificios, criticando y haciendo evidente la pésima calidad que tendrá esa arquitectura en ese punto de la ciudad... El parque lo que hace es dibujar otra diagonal que se entrometen con esos edificios muy malos que se van a construir ahí e intenta ir buscando esos pequeños espacios donde poder expresarse... El jarrón se

²² Miralles, E. (1997).

²³ *El croquis 100-101*, 2000.

²⁴ *La vanguardia*. “El Parque según Benedetta”, Barcelona, 27 octubre 2002.

empieza a transformar en una superficie que va a tener una textura y un color... Estas son las estructuras (los soportes de jarrones), para comprobar la estabilidad y poner en duda la escala de las cosas"... yo creo que transformar las cosas y llevarlas a otra escala, en la cual tú puedes sostenerlas, es muy importante para después ser capaz de que este *objeto trascienda al mismo proyecto*. Y que sea un material absolutamente abierto".²⁵

5.2 La voz del entorno

El desarrollo del sector Diagonal Mar suscitó una serie de discusiones entre comunidad y entes públicos y privados involucrados en el desarrollo, evidenciadas en varios reportajes de prensa, de los cuales se han sacado algunos fragmentos: "La asociación de vecinos del Poblenou y el Fórum Ribera del Besós han denunciado en un comunicado el plan urbanístico de Diagonal Mar por haberse realizado a medida del interés de los promotores... En su opinión, en la transformación urbanística de este espacio se ha semiprivatizado, el espacio público del parque al construir viviendas en torres de gran altura situadas en el recinto del mismo... Este colectivo critica la falta de participación de los ciudadanos tanto en el proyecto urbanístico como en el parque... Nuestros hijos no pueden comprar los pisos de Diagonal Mar".²⁶



Estanque y entorno próximo

En otros reportajes la respuesta es favorable, considerándolo como "un ejemplo de sostenibilidad urbana y de participación ciudadana, ya que en su diseño han colaborado los vecinos de la zona y en su proyecto educativo han participado niños de distintas escuelas."²⁷

En otros reportajes se evidencian acuerdos y desacuerdos por igual: "El parque de Diagonal Mar, es un parque modélico. Un modelo de diseño arquitectónico y de buena factura; un ejemplo de espacio público de calidad que otorga gran valor añadido a una zona abandonada en fase de regeneración. Pero el parque de Diagonal Mar es también, por desgracia, la plasmación de un modelo urbanístico, trasplantado desde Estados Unidos por el promotor texano Hines, donde lo público y lo privado se confunden. El de Diagonal Mar es un parque fragmentado, compartimentado, porque dentro de su perímetro se levantan los bloques de 1.600 nuevos pisos... Cabe preguntarse cómo sería hoy el nuevo, magnífico, parque de Diagonal Mar, si hubiera podido extenderse sin cortapisas en un terreno libre de edificios, tal como los responsables del urbanismo municipal lo concibieron inicialmente."²⁸

5.3 La voz de los visitantes

La voz de los visitantes se presenta tomando dos fuentes, la primera, un reportaje a Benedetta Tagliabue y Elena Rosi, publicado en *La vanguardia*, en el que las arquitectas dan un paseo por el parque, y la segunda mi experiencia al visitar el parque con diferentes objetivos y personas.

5.3.1 Paseo de Benedetta y Elena

"Durante el paseo hay sorpresas. Un mexicano que se presenta como experto en energía fotovoltaica, reconoce a Benedetta y la felicita. Luego se tropiezan con un crítico inglés de arquitectura, al que ya conocían, que ha venido a hacer su trabajo. Si no es un farsante, la crítica será excepcional es una maravilla de elegancia y de sentido lúdico"... Elena dice "aquí hay misterio" y recuerda a Hansel y Gretel... se entusiasman con el paso de los ciclistas por el puente del gran estanque, o cuando miran a una mujer joven que juega con su niño en uno de los gigantescos toboganes..."el parque esta vivo"... "los mayores, con la excusa de cuidar de sus niños, pierden la vergüenza y juegan en unas instalaciones que en principio estaban destinadas a los pequeños"... " Y si algo

²⁵ Muntañola, J. (2001). Pág. 23.

²⁶ http://www.larazon.es/ediciones/antiores/2002-09-22/noticias/noti_nac33.htm

²⁷ http://www.bcn.es/alcalde/castella/galeria/foto_2002_parc_diagonal.htm

²⁸ www.lavanguardia.es/web/20021111/76643003.html

sorprende son los bancos con un diseño ondulante... además de estas piezas se han instalado otras sillas de piedra, en las que hoy a estas horas de la mañana varios señores aprovechan para sestar”.²⁹

5.3.2 La voz del parque

El parque nos dice que está naciendo, apenas si nos muestra lo que será en su plenitud, dentro de 20 o 40 años, delata a los chicos adolescentes con libre acceso al áreas deportiva, que han cubierto ya algunos bancos y superficies lisas con sus graffitis. La arena como barro, los sitios de mayor circulación cuando el tiempo ha estado mal. Llama la atención el árbol sujetado con maderos y protegido que nos indica que el parque se prepara y que apenas está naciendo.



Banco con grafiti

5.3.3 Las voces acompañantes

Este apartado lo presentaré a manera de relato, pues ha sido clave tanto en la elección de la obra para la realización del ejercicio, como para irlo descubriendo de diferentes maneras, y cumpliendo diversos roles: La primera vez que visite el parque, lo hice de forma fortuita, no sabía que existía cuando me encontré con esos tubos que saltan por encima de las rejillas sujetando los jarrones inmensos, me recordaron las pérgolas de la avenida Icaria y me delataron a su autor. Aunque no era mi objetivo el de pasear, en ese momento, me llamó extraordinariamente la atención conocerlo, así que entré y recorrí dos de las cuatro secciones que lo componen. Ese primer encuentro fue una agradable experiencia, pues sentí un mundo de magia en su interior, reforzada por un efecto que no he vuelto a encontrar en mis posteriores visitas: *un arcoiris se producía en el agua* que salía pulverizada de los tubos sobre el lago.



Juegos “infantiles”

Días después volví y observé con mayor detenimiento lo que allí sucedía, las áreas de niños siempre visitadas, padres y chicos disfrutaban de los juegos casi por igual, el área deportiva es casi dominio de adolescentes, en los bancos ondulados, gente de todas las edades, al igual que en las sillas dispersas, uno que otro sentado y pensativo. Esta vez visité el parque con dos compañeras, una arquitecta y la otra no, para mostrarles la magia que me ha transmitido y compartirla. Algunas veces, antes de pensar en realizar este trabajo, no dejaba casi oportunidad a que la intriga los invadiera y poco a poco, cuando volvía con otros amigos, en una nueva experiencia aprendí a quedarme callada y observar las reacciones y escuchar las voces de cinco que son arquitectos, y al menos la de otros tres que no lo son y que eran las que más curiosidad me producía. Para la descripción de esta experiencia me apoyaré en un recorrido generalizando las situaciones:

La primera reacción es la que se produce al ver los jarrones gigantes, con cara de sorpresa, ni agradable, ni desagradable, simplemente asombro y con eso invitación a entrar. Una vez dentro, los no arquitectos expresan “qué loco” y se acercan a mirarlos y, al dar la vuelta, descubren el lago y la fuente en funcionamiento, “el agua parece humo”, “debe tener mucha presión” y el camino que conduce al puente es el elegido. Llama la atención el árbol sujetado con maderos y protegido. Les explico que lo han traído de Canarias y está aclimatándose. Al llegar al puente, hay incertidumbre, no saben por donde seguir: ¿cruzar el puente? o ¿ir a la continuación que se ve cruzando la calle Taulet? Generalmente seguimos al puente y allí casi siempre toman fotos. Al llegar al otro lado, los grandes toboganes les invitan a subir, al ver otros adultos en ellos, unos tres se animan a deslizarse como niños y a querer una foto de la experiencia. De allí regresamos por el puente y a cruzar la calle desde donde se vislumbra la continuación del lago y en él, más fuentes con esos tubos “locos”; las voces de los niños se escuchan y llama la atención un recorrido hacia los juegos hechos de madera, y al ver cada uno, saltan en los primeros, y hacen comentarios de los originales que son -y yo pienso: y eso que no hemos llegados a los de música-, allí se ven tan simples y originales, los platos donde se dan vueltas llaman siempre la atención. Pasamos

²⁹ *La vanguardia*, “El Parque según Benedetta”, Barcelona 27 octubre 2002.

por otros hasta llegar a los que hacen música y todos se admiran de lo didáctico que resulta, e igualmente todos saltan encima, allí se ve otra puerta de salida que no les llama la atención, pues se nota que falta algo que termine el enlace con la playa... a la derecha observan los dos bancos ondulantes, las veces que hemos ido y hay mucha gente, generalmente están ocupados, pero nadie se va sin probarlos y otras veces los observan y se acomodan poco a poco, notando que van tomando confianza y comodidad. Varias veces pasó, que cuando les invito a seguir no se quieren levantar! Recorremos hacia el otro lado y de allí al centro comercial, pero lo que me llama la atención es observar que, de salida, observan los jarrones y los tubos de forma diferente a cuando entraron, observan los jarrones con notable admiración.



“Mayores” en toboganes



Sube – baja con sonido de flauta

6. Análisis interpretativo. La voz observadora



Juegos musicales



*Usuarios en bancos
ondulantes*

Casi, con sólo escuchar, o en este caso leer las “voces” de los actores de la *opera* del parque, podemos darnos cuenta de la efectividad de la retórica del arquitecto, que hace que en cada caso particular las personas vivan su propia experiencia, que los grandes vuelvan a ser chicos, bajo macetas gigantes y juegos infantiles, que los chicos entren a un mundo diferente, que quien quiere estar solo encuentre su sitio de meditación en las montañas artificiales y quien quiera reposar se acueste en los bancos ondulados. Se hecha de menos la conexión con el mar, se aprecia que las ramblas del parque llegan a un final inconcluso, igual que no se aprecia con claridad la conexión del área mayor del parque con la zona deportiva, ya que al llegar a los toboganes parece que se acaba el parque, y en cambio sigue hacia un espacio de mayor ortogonalidad con las canchas y mesas de juego. Quizás las barreras que tanto molestaron en un momento a los vecinos, en algunos sitios sí que están burladas por el mismo parque, pero en otros aparecen como barreras reales.

Cuando observo que Derrida habla de un parque hipotético, como abstracción de un lugar para la música, recuerdo el parque Diagonal Mar. Derrida se refiere a un sitio, “tanto jardín como paseo, que los visitantes puedan cruzarlo y también un lugar de experiencia, no únicamente como visita estética o de paseo, sino de participación, de intervención por parte el lector visitante colaborador. Por donde va el visitante, lo que le invita a hacerlo, y lo que le deja libertad de hacerlo...” y afirma: “Ahí existe un estructura complicada”.³⁰ Confirmando de esta forma que el parque, como toda la obra de Miralles, quiere prescindir del simulacro para ser auténtica experiencia, en la que se respira lo poético.

Su obsesivo interés por crear una naturaleza artificial, se refleja en la fuerza con que su arquitectura nos hace sentir la naturaleza de los materiales, de tal forma que arquitectura y naturaleza no corresponden en su obra a dos opuestas polaridades, ya que coinciden en un único objetivo que es el del absoluto dominio de la forma abstracta; confunden su rol y la construcción aparece como necesario complemento del lugar natural. Miralles establece de este modo un contacto directo con la naturaleza, para unirla coherentemente a la ciudad, por medio de un lugar “artificialmente natural”, con esas ramblas serpenteantes, con el recorrido del estanque que nutre todo el lugar y con la magia que conduce por todos lados al usuario a recorrer de la Diagonal hacia el mar y viceversa, un camino lleno de sorpresas.



*Culmino con la imagen con la que me recibió el
parque: el arcoiris en el estanque*

³⁰ Derrida, J. (1999). Pág. 146.

7. Bibliografía

- Bakhtine, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo veintiuno Editores.
- Derrida, J. (1999). *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro Ediciones.
- Miralles, E., y Pinós, C. (1994). *Architettura tra artificio e natura*. Roma: Gangemi Editore
- Miralles, E. (1997). <http://vcdv.coac.net/itineraris/catala/miralles/txtdmpd.thm>
- Miralles, E., y Tagliabue, B. (1999). *Arquitecturas del tiempo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moneo, R. (2000). Enric Miralles+Benedetta Tagliabue 1995-2000. *El Croquis*, 100-101.
- Muntañola, J. (1989). *Poética y arquitectura*. Barcelona: Anagrama.
- Muntañola, J. (1999). *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones I*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2000). *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2001). *Arquitectura e interpretación dialógica. Khora 8*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2001). *El futur de l'arquitecte: Ment, territori, societat. Khora 9*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2002). *Arquitectonics. Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: Edicions UPC.
- (2000, 09/07). Miralles sembró BCN de proyectos. *El Periódico*.
- (2002, 27/10). El Parque según Benedetta. *La Vanguardia*.
- Venturi, R. (1999). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.